مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

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

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

• فن نحت الوجوه البشرية (البورتريت)	مرتضى عبود شهاب	٥
• الكفاءة التواصلية في فن تشكيل مابعد الحداثة	جنان محمد أحمد	٢١
• المضامين الفكرية في الاعمال الفنية التشكيلية الواقعية لوحات الفنان الايراني أيمن المالكي (دراسة تحليلية)	عصام ناظم صالح	٣٩
• أثر الموروث في النحت الخزفي للخزافة الأمريكية باولا رايس	نضال عبد الخالق عبد الله	٦٠

بحوث التصميم

• آليات الفعل الابداعي في التصميم الطباعي	حكمت رشيد فخري	٨٠
• تقويم مفردات منهج مادة أسس التصميم من وجهة نظر مدرسيها	نضال كاظم مطر	١٠٢
• الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الاعلان المطبوع	إيمان طه ياسين	١٢٣
• الوضوح والمقروئية	أدور عزيز الاشقر	١٤٢

للنصوص الكتابية في تصاميم الاعلانات التجارية	وسحر علي سرحان	

بحوث السينما والتلفزيون

• الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي	طالب عبد الحسين فرحان	١٥٥
• الخطاب البصري في التلفزيون	صالح الصحن	١٧٢
• جماليات التجريب في الافلام التلفزيونية القصيرة	عبد الباسط محمد علي مهدي	١٨٨

بحوث المسرح

• ميديا يوربيدس بين النص والعرض المسرحي المعاصر	عادل كريم سالم	٢٠٦

بحوث التربية الفنية

• تصميم وحدة نمطية في ضوء نظريات التعلم المعرفي وأثرها في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية ودافعيتهم في تعلم مادة علم الجمال	رعد عزيز عبد الله	٢٢١

فن نحت الوجوه البشرية (البورتريت)

مرتضى عبود شهاب

ملخص البحث

لقد تباينت وجهات النظر حول مفهوم أو دور (البورتريت) نحت الوجوه البشرية عبر الفترات التاريخية . فقــد عد وثيقة تاريخية تسجل الملامح الشخصية للفرد ، وعـد إنطباعـا يمثـل أهميـة وعظمـة الشخصـية دون الأهتمام بتسجيل الملامح والسمات الفردية ، وفـي كل الأحوال (فالبورتريت) كان يعمل لأجل الإحتفاء بالشخصية ، تمجيدا وتعظيما لدوره البطولي أو لسمعته أو مكانته الإجتماعية.

لكننا إذا أردنا أن نعد نحت الوجوه البشرية أحد الأصناف الفنية في النحت أصبح لزاما علينـا أن ننطلـق من المقولة التي تؤكد "إن شرط الفن أن يتحرر من هَمْ إستعادة الأشكال كما هي في العالم الخـارجي" ومـن هنـا نبدأ بالتسائل الذي يعد مشكلة لبحثنا: هل (البورتريت) فن أم تسجيل وثائقي للشخصية ؟ وأذا كان كذلك فهل هو تصوير حقيقي للشكل البشري، أم هو قطعة فنية يجسد فيها الفنان إبداعه وتخيلاته للشكل المراد تصويره ؟ ما هي الفروقات بين (البورتريت) الذي يحمل صفة الفن وبين دون ذلك؟

ABSTRACT

It has mixed views on the concept or the role (Portrait) carving human faces across historical periods. The counting and historical document recording profiles for individual, promised impression represents promised impression represents the importance and greatness of personal without attention logs features and individual features, and in all cases the (portrait) was working for celebrated personality, glorifying and out of respect for his role heroic or reputation or social status.

But if we intend carving human faces one varieties of art in sculpture became necessary for us to proceed from the statement which affirms "The requirement of art to be liberated from their recovery forms as they are in the outside world" and here we begin to wonder which is the problem of our research: Is (Portrait) art or documentary record of the character ? And if so , is it a true portrayal of the human form, or is it a piece of art embodies the artist's creativity and his imagination of the form to be filmed? What are the differences between (Portrait), which is creation or art , and the craft one? These questions were motivated by my interest to search for the origin of the sort of the sculpture and trace its roots to learn how to embody the sculptor the people's faces through the ages of civilization, and find out whether this type of sculpture belongs to art and creativity, or not ?

فن نحت الوجوه البشرية (البورتريت)

لقد تباينت وجهات النظر حول مفهوم أو دور (البورتريت) نحت الوجوه البشرية عبر الفترات التاريخية . فقد عد وثيقة تاريخية تسجل الملامح الشخصية للفرد ، وعد إنطباعا يمثل أهمية وعظمة الشخصية دون الأهتمام بتسجيل الملامح والسمات الفردية ، وفي كل الأحوال (فالبورتريت) كان يعمل لأجل الإحتفاء بالشخصية ، تمجيدا وتعظيما لدوره البطولي أو لسمعته أو مكانته الإجتماعية.

لكننا إذا أردنا أن نعد نحت الوجوه البشرية أحد الأصناف الفنية في النحت أصبح لزاما علينا أن ننطلق من المقولة التي تؤكد " إن شرط الفن أن يتحرر من هَمْ إستعادة الأشكال كما هي في العالم الخارجي "[١] ومن هنا نبدأ بالتسائل الذي يعد مشكلة لبحثنا : هل (البورتريت) فن أم تسجيل وثائقي للشخصية ؟ وأذا كان كذلك فهل هو تصوير حقيقي للشكل البشري ، أم هو قطعة فنية يجسد فيها الفنان إبداعه وتخيلاته للشكل المراد تصويره ؟ ما هي الفروقات بين (البورتريت) الذي يحمل صفة الفن وبين دون ذلك ؟

هذه الاسئلة كانت الباعث على إهتمامي بالبحث عن أصل هذا اللون من النحت وتتبع جذوره بهدف التعرف على كيفية تجسيد النحات وجوه الأشخاص عبر العصور الحضارية ، ومعرفة اذا ما كان هذا الصنف من النحت ينتمي الى الفن والإبداع الذي يعني الخروج عن الاعراف والقواعد السائدة والبحث عن الجدة والاصالة وخلق مقاييس جمالية جديده . أم هو غير ذلك ؟

إن (البورتريت) اليوم وإن كان يعود في شكله الى (البورتريت) الكلاسيكي الروماني و(البورتريت) الذي بزغ في عصر النهضة لكنه يختلف عنهما كثيرا في طبيعة الحرية المنبثقة من الفردية الشخصية للفنان .

فالمعالجات الشكلية للنحاتين الرومانتيكيين خصوصا النحات (رودان)، الذي طور كثيرا معالجات السطوح التي أتى بها النحات (كابرو) ، والاثنان (كابرو و رودان) إنتبها بدورهما الى العلاقات الضوئية التي تحدث على سطوح التماثيل المرمرية للنحات (مايكل انجلو) حين كان يترك سطوح بعض أعماله النحتية غير كاملة الإنجاز ، بحيث تتراقص الأضواء الساقطة على السطوح التي تركت أزاميل النحات آثارها عليها . هذه الملاحظات التي جاء بها النحاتون الرومانتيكيون نهاية القرن التاسع عشر أتت باللبنات الأولي التي ستغير المسار النمطي للبناء الشكلي المعهود (للرأس) وستفعل دورالذات والحرية والإنفعال .

فالرأس منذ القدم كان يعني ليس فقط العقل أو الذهن الذي هو مركز القوه ، لكنه يعني أيضا مركز الروح . والوجه ليس فقط مركز الشخصية أو الهوية والصفات الفردية ، لكنه أيضا الوسيلة الأولى للتعبير الإنساني والإنطباعات الحسية . مثل هذا الوصف للرأس أصبح المحك الحقيقي والتحدي الفعلي لإمكانات النحات التجسيدية ومؤشر قدراته الإبداعية منذ الحضارات القديمة.

البورتريت في الحضارات – الفرعونية والاغريقية التروسكانية والرومانية –

لقد عُرف نحت الوجوه او التماثيل الشخصية (البورتريت) على إمتداد التاريخ ، فالمصريون القدماء عملوا مشابهات لملوكهم وللموظفين الحكوميين ، وللكهنة ولسيدات البلاط ، وكان (البورتريت) عندهم ملاذا سحريا للروح بعد موت الجسد[٢] . عملوا هياكل هائلة من الحجر القاسي تحتوي على وجوه لرموز تذكارية خالدة بتجسيدات مثالية، إنظر الاشكال (١ ، ٢) ، وبجانب ذلك كان هناك أعمال (بورتريت) أكثر طبيعية لكنه أوطيء فنيا وأقل إسلوبية كالتماثيل الشخصية للفلاحين والعبيد[٣] .

وكان الاغريق قد عرفوا (البورتريت) الذي يصور الشباب المنتصر ويضفي على هيئته صورة الإلـه وكـان يعطى لمسات فوق بشرية الشكل رقم (٣) ، بينما تمثـال القائـد العسـكري والفيلسـوف أو الشـاعر كـان يصـاغ كتمثال كاهن مقدس .

لم يذهب الإغريق وراء التفاصيل الصـغيرة (للبورتريـت) بـل سـعوا لإظهـار صـورة تُطبـقْ فيهـا الفكـرة مجسدة في شكل إنسان ، فالإغريق لم يجربوا بإنجاز أعمالهم البورتريتية على الإخلاص للطبيعة في محاكاة ملامـح الوجه وأساريره ، وعدوها دليلا على المزاج أو الصفات الداخلية للاشخاص المتجليـة خارجيـا وهـو مـا رفضـه فـن النحت الإغريقي* . لكن منذ النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد بدأ النحات يدخل التعبيرعن الإنفعال في وجوه التماثيل الإغريقية ، وهناك أمثلة واضحة تؤكد ذلـك خصوصـا في المنـاطق التـي كانـت بعيـدة عـن تـأثير مثـاليـة (فيدياس)[٤]، هذا فضلا عن أن تصوير الوجوه الإنسـانية كتعبـيرعن السـايكولوجية أو الإنفعاليـة ظهـرت بشكل متأخر الى بداية القرن الرابع ق . م وذلك مع تعميق طبيعة الإنسان التي ولدت مـع فلسـفة (سـقراط) والسفسطائيين ومع التفسير السايكولوجي للشخصية . وعليه فالباحثين والمهتمين بالفن الإغريقي لا يتفقون على وجود هذا النوع من الفن خلال القرن الخامس ق . م .

ومن بين الأمثلة على البورتريت الإغريقي حسب ملامح الوجـه وسـماته نلاحظهـا في الشـكل رقـم (٤) المسمى (أوميرو Omero) بلحية وبعيون مغلقة يعود بإسلوبه الى الفن القديم الى الكلاسيكية الأولى بـالعيون المسدودة**، ويمكن أن يؤرخه إسلوب نحته الى الاعوام ٤٥٠ - ٤٦٠ ق . م . إلا أن البورتريت الحقيقي أو الصـادق الذي يتطابق مع الشخصية هو بورتريت الفيلسوف (إفلاطون) الذي أنجز بعد موتـه، مـؤرخ في عـام ٣٤٨ ق. م.[٥] الشكل رقم (٥)

المصريون أعدوا الجسد إقامة مؤقته للروح ، والروح هي الحقيقة الواقعية الوحيدة ، وحاولوا بفـنهم أن يحتفظوا بها محصورة في مظاهر الجسد[٦]، لأن العقيدة الفرعونية تقول إن الإنسان لايمكن أن يبعث في الآخرة إلا بعد أن تعود الروح الى الجسد لذلك كان للتمثال مهمة أساسـية وهـي تمكـين الـروح مـن التعـرف عـلى ملامـح الشخص المتوفي فلا تخطئه في الدار الآخرة، وعند صناعة التابوت يجب أن يكون قريب جدا في الشبه مـن المتـوفي حتى لا تخطيء الروح عند العودة إلى الجسد المحنط بداخله . ولهذا كان النحـات المصـري يبـدي إهتمامـا بالغـا بتماثيل الملوك بحيث يظهر الوجه والملامح بأكمل صورة و بشكلها المثالي لأنه من خلالها تستطيع الروح التعرف على صاحبها[٧]، وهو السبب الذي جعل النحات المصري لا يبدي إهتماما بباقي تفاصيل الجسم التشريحية.

بينما الإغريق الذين كان الجسد عندهم هو الحقيقة الواقعية الوحيدة ، والروح ليست أكـثر مـن لحظـة عابرة ، أو شيء زائل فلم يحاولوا إنتاج تشابه سريع الزوال ، لكن عملوا على تمثيـل تطـابق أبـدي ، سرمـدي . لأن "النحت الذي يغرف من معين مضمون الروح الموضوعي لا يجوز له أن يتخذ مواضيع له سوى ما يعبر عن نفسه أتم تعبير في الجسماني الخارجي"[٨]. فالاغريق أعطوا للجسد شكلا مثاليا . بينما المصريون أعطوا الروح هذه الصـفة وعزفوا عن تمثيل الجسد بالكيفية المثالية.

وأول ما يسترعي الإنتباه عندما نكون أمام عمل من أعمال النحت المصري هو غياب الحرية الخلاقة رغم جودة التقنية كما يقول هيجل " فهم يتعاطون عملا ميكانيكيا صرفا مجردا لا يعبر عن فردية الفنان وقوة إبداعه بل يستنسخ النحات النماذج طبقا لقواعد مفروضة من الخارج ، والوجـوه غارقـة في حالـة مـن الهـدوء الغـامض والتأمل العميق . وبالمقابل فإن النحت الإغريقي يكمن منبعها في خيال حـر ويحقـق في فرديـة إبداعاتـه تصـوره

المثالي الخاص به وكماله الكلاسيكي "[٩] . لكن هذا لا يعني الإطلاق ففي بعض الفترات التاريخية من نحت (وجوه الملوك الفراعنة) كانت تماثيلهم تُجسد ببساطة شديدة وبهيئات تقترب جدا الى الطبيعة الحقيقية للشخص . ففي عهد (إخناتون) تحرر الفنان من قيود الملامح اللإلوهية المثالية الصارمة وصور الملك بحرية كبيرة وأبدع إسلوبا فرديا حرا إقترب من خلاله إلى الطبيعة إنظر الشكل رقم (٦)[١٠] . إضافة إلى أن بعض الملوك كان يُمثَل بعدة نسخ بورتريتية بعضها طبيعي وباسلوب نسميه اليوم (الإسلوب الواقعي) وبعضه مثالي الصنعة تقليدي الإتجاه .

أما الإتروسكان فقد نحتوا وجوه بملامح شخصية فردية وبدون إفراط بالتأنق ، صوروا الطبيعة بكل تفاصيلها وغرابتها وشواذها ، لذلك نرى الكثير من الوجوه مشوهه ، رجال سمان غلاظ وصلعان ، و رؤوس لنساء وأطفال مليئة بالمميزات الفردية الخصوصية كما لو كانت سيرة توثيقية للشخص ، التي دقة التفاصيل فيها تبدو كما لو أنها أخذت عن (أقنعة) ، ففي تلك الفترة كانت تؤخذ هذه الأقنعة على وجوه الأشخاص المتوفين ، فعندما يموت الرجل يطرحونه على الأرض ، ويغطى وجهه فورا وبدون تأخير بقناع شمعي* وهذا القالب الشمعي المأخوذ يجهز لعمل (البورتريت) أو (التصوير النحتي)؛ بمعنى تصوير ملامح الشخص من خلال تفاصيل القناع المأخوذ ، ويبقى قالب الصب محفوظ في مخزن ، وعند تضرر القناع ممكن إستبداله كلما تطلب الأمر ذلك ، وللحفاظ على القالب الشمعي من الضياع والتشويه بات من الضروري عمل نسخة برونزية عنه وكانت تقنيات صب البرونز في ذلك الحين مستكملة لشروطها الحرفية منذ الإغريق . وبهذا الخصوص نتذكر المصريين الذين عملوا مثل هذه القوالب عن الشكل الحي منذ أكثر من ألف سنة قبل التروسكان ، وهناك سلسلة كبيرة من النماذج بمادة الجبس مأخوذة عن الاقنعة في مشغل النحات (توتموس) من العمارنة خلال ١٣٧٠ ق م)[١١]. لكن القوالب المأخوذة على وجوه الأشخاص الأحياء هي واحدة أيضا من جذور فن (البورتريت) الروماني ربما وصلت لهم أيضا عن طريق المصريين – ففي كل البيوت الإرستقراطية أو بيوت الطبقات العليا الرومانية قاعات إستقبال أو ما تسمى بالقاعة المركزية ، هذه القاعات تحتوي على مجموعة من التماثيل الشخصية العائلية للأسلاف أو الجدود وهي عبارة عن متحف لأقنعة مصبوبة من الشمع ، هذه التماثيل العائلية الشمعية محفوظة بخزانات ذات رفوف تفتح في أيام الأعياد أو عندما يموت رب العائلة[١٢] ، وتستعمل النسخة عن القناع أو (القالب) في الموكب الجنائزي ويكون محمولا أمام النعش أو التابوت مسبوقا بحشد من الراقصين والممثلين الذين يرتدون أقنعة الجدود أو الأسلاف ويقومون بحركات جسدية صامته حتى يصلون إلى الساحة العامة التي فيها الممثل عن الرجل المتوفي الذي يلبس قناعه الشمعي يلقي خطبة جنائزية تكون كما لو أنها عدت من قبل المتوفي نفسه ، ولا يلبس الممثلون أقنعة الموت الأصلية بل نسخ عنها وهي مطعمة بعيون أشبه بالطبيعية والفم والأنف مثقوبان بتجاويف تكاد تكون حقيقية وهي ملونة وبشعر طبيعي أيضا ويجعلونها بأبهى زينة وحلية خلال طقوسهم ومراسيمهم الجنائزية[١٣].

فالقناع بالنسبة للرومان كان يمثل رأس الرجل وهو الأهم في المنحوتات الرومانية وبلغ في الأسلوب الواقعي أو الطبيعي الذروة بينما بقية الجسم كان يشكل وفقا لأسلوب القرن الرابع بدون عناية تذكر وبتسطيح واضح . وفي هذه الحالة فأن الرؤوس البشرية في المنحوتات الرومانية كانت محاكية للوجوه الشخصية الطبيعية وتنم عن بعد فراسي لأسارير الوجه من خلال النتوءات والدمل إنظر الأشكال (٧ ، ٨) ، ولهذا فهي تُعد من معاني حفظ الأسلاف أحياء في الذاكرة[١٤]، وهي بنفس الوقت تمتلك مسحة بسيطة من الحرية نجدها واضحة في طلاقة إزميل النحات . بينما الأغريق كانوا يعاملون الوجه بفقر واضح في التفاصيل في حين أجساد هذه التماثيل

فيها مقدار وافر من التفاصيل الدقيقة ، وعلى هذا فأن التماثيل الرومانية الفـــاقدة رؤوسها لحادث ما تبدو أنها فـــــاقدة فنيتها ، في حين إن التماثيل الإغريقية الأكثر جمالا هي تلك التي ظلت بدون رؤوس أي أجساد أو (جذوع torso).

إن النحات (لايسيستراتوس Lysistratus)* هو أول من عمل (البورتريت) الواقعي المحاكي للطبيعة ، وهو المخترع الأول للأقنعة الحية كما أخبرنا (بلليني Pliny) :" إنه الفنان الأول الذي أخذ النسخ الجبسية على الوجه الإنساني ، ولأول مرة يزاول العمل على النموذج الشمعي المأخوذ على الجبس ، وعمل أيضا البورتريت بشبه واقعي دقيق "[١٥] في حين كان نحاتو الإغريق الأقدم عهدا يعملون في مثالية يجعلون بموجبها (البورتريت) أكثر جمالا من وجه الشخص المنحوت.

وبذلك فقد تلاشت قدسية المثالية الكلاسيكية في الفن الهلنستي خلال القرن الثالث قبل الميلاد على إثر التزاوج الفكري الشرقي والإغريقي وإزداد الشبه للشكل الإنساني الواقعي وعاد الإهتمام لظاهر الجسد الآدمي. أنتجت الهلنستية في مصر - الإسكندرية - واقعية قائمة على الإتحاد والتساوق بين الجمال والقبح مجسدين الرجال كبار السن بتجعيدات وجوههم وبدانة أجسادهم وإعتلال صحتهم ، مع كل التفاصيل البغيضة والمثيرة للإشمئزاز الفاقدة للجمال والفتنة . تهبط فيها القيمة الى حد المحاكاة الساخرة الكاريكاتيرية ممثلين فيها الفقر والشيخوخة بصفاتها وسماتها المميزة[١٦].

البورتريت في العصور الوسطى وعصر النهضة

ورثت العصور الوسطى (البورتريت الحقيقي أو الصادق) من الرومان ، بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية ونشوء القسطنطينية على يد الإمبراطور (قسطنطين) الذي تبدو ملامحه الشخصية ممثلة بشكل صادق وحقيقي في الشكل (٩) ، فضلا عن هيئته كإمبراطور مجسدة على التمثال الذي كان خلال هذه الفترة إعلان عن فكرة الإمبراطورية . فالرأس خلال العصور الوسطى كان رمزا ليس فقط للعقل أو الذهن والفكر ، لكنه أيضا مكان الروح عندهم ومركز القوة ، وهو مفهوم متوارث من الفن القديم ، والوجه مصمم لينقل هوية الشخص الفردية من خلال تعبيرات الوجه وأساريره .

إستمر هذا التقليد المتوارث الذي نشاهده أيضا في تمثال (رأس إمرأة مع لفافة Portrait bust of a women with screw) شكل رقم (١٠) خلال الفترة البيزنطية المتقدمة . لكنه بدأ يضمحل بالتدريج ويزول بسبب المعتقدات الدينية المسيحية بعدم الإهتمام بمادية العالم والزهد بالحياة الدنيوية ، وتوقعات ما بعد الموت خصوصا المعتقدات (البيزنطية) الشرقية التي رأت في النحت مثالا للوثنية ، لذلك لم يعد الشبه في نحت الوجوه في العصور المسيحية المبكرة يعتمد تماما على الصفات والخصائص الشخصية ، بل نقشت كتابات على الجزء السفلي من التمثال تصفه ، مع بعض علامات أخرى ممكن أن تعرفنا على الهوية الشخصية للتمثال، هذه العلامات والإشارات التي يملكها الشخص عادةً ما تكون مشتركة مع مشابهات واسعة أخرى، لذلك فإن سبب تمثيل الرؤوس البشرية في هذه الفترة كانت أبعد من فكرة المشابهه المادية للشخص أو إستذكار الشبه الجسدي للفرد بل أصبحت تشتمل على صورتسطحت أشكالها وأمست الوجوه حزينة بعيدة عن التجسيم .

وقد ظهر في هذه الفترة صنف من البورتريت سمي بـ (البورتريت النصفي Bust) الذي يستعمل لحفظ الذخائر الدينية أو رفاة الشخص المتوفي الذي يمثله انظرالشكل (١١) ، إنه شكل لم نجده في الفن الكلاسيكي القديم ، فهو منفصل عن القاعدة أو الحامل المثبت عليه وقابل للنقل أو التحريك من مكان الى آخر.

هذه البورتريتات التي يحفظ في داخلها الذخائر الدينية للعصور الوسطى كانت وضيفيا قريبة الصلة بجرار حفظ رفاة الموتى الكلاسيكية القديمة . شكل رقم (١٢) . الإختلاف الوحيد بين الصورة الدينية وإستخدامه كوعاء لحفظ بقايا الشخص المتوفي هو أنه في الزمن القديم كان يسمح إستخدامه لأي إنسان على إختلاف طبقته ، و كان يسمى (الحق الموتي) . أما في العصور الوسطى فإن هذا الإمتياز كان يمنح فقط للقديسين والمؤمنين البريئين من الخطايا والذنوب بحسب أفكار ذلك الوقت والأشخاص المتميزين والمشهورين أيضا. ومن هذه الناحية فإن بورتريت حفظ الذخائر الدينية ممكن مقارنته بالتمثال الوثني ، لكن الفارق هو أنه كما في الإيقونة البيزنطية التبجيل والتقديس لم يكن يمنح للشكل نفسه للصورة المنحوتة، بل لما كان يمثله ، فالصورة لم تكن هي الشخص المقدس ، لكنها تمثل الشخص المقدس فحسب . وهي لا تعود بالحقيقة الى ذلك الذي تمثله ، بمعنى إنها ليست تمثيلا حقيقيا للشخص المنحوت[١٧].

ومنذ القرن الرابع عشر نهاية القرون الوسطى ينبثق البورتريت مرة أخرى وتعود المميزات الفردية التي نتعرف من خلالها على الهوية الشخصية في التمثال ، لكنه يعود في هذه الفترة كملحقات رمزية لتمثيلات شخصية أو كصور إستذكارية عادةً في المدافن الملكية[١٨]، كما في الشكل رقم (١٣) (التمثال النصفي لماريا دي فرانس . (Bust of Maria de France

وخلال منتصف القرن الخامس عشر يزدهرالبورتريت ويستقل عن التمثال الكامل ويتفرع الى ثلاثة أنماط رئيسية – النصب الفروسية (الفارس والجواد) والتمثال الشخصي النصفي ونحت الميدالية . وكانت التماثيل الشخصية تتساوق مع إعادة إحياء وتمجيد الأحداث العظيمة للشخصية ، وبدأ النحات يظهر التفاصيل الدقيقة لمعالم الوجه بشكل أمين وصادق . ففي فلورنسا كان نحات التماثيل الشخصية يمتلك حق إستخدام (القناع الموتي) بأخذ نسخة عن الشخص المتوفي ثم بعد ذلك ينفذه في مادة الشمع ويعلق بكنيسة المدينة كوجه (X) تعبيرا عن الشكر والعرفان ، أو يعلق في داره الخاصة ليحفظ كذكرى للأسلاف المتوفين، ويستخدم كنموذج تنقل منه التفاصيل المميزة للشخصية[١٩]. وهذا التقليد منحدر كما اسلفنا من الرومان.

التمثال الشخصي لـ (بيرو دي ميديتشي Piero De Medici) الذي أنجزه النحات الإيطالي (مينو دا فيسوله Mino Da Fiessole) من المرمر عام ١٤٥٣م شكل رقم (١٤) فيه شبه حقيقي لوجه الرجل ، لكن التكوين العام للشكل هندسي صلب ، مع ذلك فالانحنائة البسيطة للرأس الى الجانب تُجنب الوجه صلابة الهيئة . إن المقاومة التي يملكها المرمر وصعوبة القطع أملت جزئيا المظهر المتصلب ورسمت هيكل الوجه المتيبس في البورتريتات الاقدم عهدا ، بينما الرؤوس البرونزية تعطي حيوية للهيئة وفيها قدرا كبيرا من الحرية لانها مشكلة من الشمع وبإمكان المادة أن تعمل تشابه وتطابق كبير للمظهر مع سهولة وسرعة التشكيل .

أما التمثال الشخصي النصفي لـ (جوفاني كليني Giovanni Chellini) الفيزيائي الفلورنسي- المؤرخ عام ١٤٥٦ م الشكل رقم (١٥) فإن طيات الجلد والتجاعيد توضح التوثيق الدقيق الممثل من إستعمال القالب القناعي للمتوفي لتحقيق الشبه في التمثال الشخصي . فالنحات أنجز شبها دقيقا لخطوط وقسمات الوجه ولنسيج القماش الثمين الذي يرتديه ، والمنزلة الرفيعة التي كان يشغلها ، ومن المحتمل أن يكون النحات (أنطونيو روسوليني

Antonio Rossolini) قد أنجزه بواسطة لجوءه الى حيلة تقنية تعطي صورة ثلاثية الابعاد دقيقة ومضبوطة للوجه كما يقول (جارلس أفيري Charles Avery) وهو بإستعماله القناع على النموذج الحي ، لأن إستعمال القناع الموتي في زيادة واقعية التماثيل الشخصية أمرغير مرغوب فيه لأنه يجعل التماثيل غير جذابة وتبدو كأنهاغارقة في الموت[٢٠].

لقد لعب البورتريت الواقعي جزءا مهما في أعمال النحات (دوناتللو Donatello) منذ تمثاله المشهور (كاتا ملاتا) ، وكان بورتريت حفظ الذخائر لـ (القديس روسورا Bust of St. Rossore) المنجز عام ١٤٢٤م .الشكل رقم (١٦) أعطى معالجات واقعية جذرية بدلا من المعالجات الرمزية التي كانت تفي بالغرض في العصور الوسطى ، فاذا كان البورتريت النصفي لعصر النهضة مستلهم من بورتريت حفظ الذخائر الدينية الكلاسيكية ، فإن المثال قد تحول مرة أخرى شكلا ومفهوما : شكلا بواسطة خلع أو نزع البورتريت النصفي من قاعدته وربطه بالمكان النصوب به . ومفهوما بواسطة جعله ممثلا عن الحيـــاة الشخصية للمتوفي . كما في مثال (القديس روسورا Bust of St. Rossore) .

أما الوجوه الإنثوية وبورتريتات الأطفال فقد كانت من الموضوعات المفضلة ، فالتمثـال النصفي (المرأة الشابة) الشكل رقم (١٧) المنجز عام ١٤٦٠ م للنحات الإيطالي (ديزيديريو دا سيتينيانو Disederio Da sitinniano). هو صورة الأرستقراطية الواضحة خلال المعالجة المثالية للشكل، فالجبهة الملساء تجعل الوجه بارز، وبفضل الضوء الساقط على السطوح يجعل الليونة مجسدة ومحسوسة . إن الإهتمام بنحوت الأشخاص بهذه الواقعية الدقيقة كانت المفضلة في عصر النهضة بمساعدة المواد الأقل كلفة من المرمر أو البرونز كمادة (التره كوتا) أو الطين المفخور[٢١]. الذي يجد النحات فيها قابيلة تحقيق الشبه أبعد من المرمر .

إن نحت الوجوه في عصر النهضة لم تكن تشريفية أو فخرية ولا لأرواح العائلة كما رأينا في الفترات السابقة ، إضافة الى أنها لم تكن تعرض في المقابر فقط أو في داخل البيوت بل كانت تعرض فوق واجهات المنازل ودور السكن أيضا سواء كان الشخص أو الممثَل حيا أو من االأموات ، فتمثال (بيرو دي ميدتشي) وعائلته كانت موضوعة في قوصرة نصف دائرية فوق المدخل في قصر (بلاتسو ميدتشي في فلورنسا)[٢٢].

إن بورتريت عصر النهضة هو إستنتاج واضح لثقافة العصر التي تتضمن مفهوم النزعة الإنسانية ، فالإثنان البورتريت والنزعة الإنسانية ظهرا في وقت واحد فمصطلح (الطبيعة) للشخصية الإنسانية هو محض إدراك ذاتي وهو مستقل جوهريا عن الروح والجسد . وبنفس الإرتباط البيئي أو المحيط الوثيق للنزعة الإنسانية الفلورنسية والآيديولوجية في الإحساس بإن الإثنين يجسدان مفهوم أو فكرة طبيعة الإنسان كوحدة كاملة .

واستمر البورتريت بنفس النهج حتى نهاية القرن الثامن عشر حيث شهدت الكلاسيكة الجديدة أجمل أشكال البورتريت التي تحمل مميزات ما أفرزته حضارة عصر النهضة كتماثيل النحات (كانوفا) . بينما شهد نحت الوجوه الشخصية تحولات ملحوظة في الفترة الرومانتيكية منتصف القرن التاسع عشر.

البورتريت في الفترة الرومانتيكية والقرن العشرين

شهدت الفترة الرومانتيكية تطورا كبيرا في عمل (البورتريت) ، فقد كان من النتاجات الرئيسية في معارض الصالون المهمة خلال هذه الفترة ، و بقيت من أكثر المعاني المتناغمة إقتصاديا مع المستوى المعاشي

للنحات ، فقد جلب (البورتريت) للطبقة البرجوازية وأصحاب الثروات شعورا بضمانة وجوده بعد الحياة ، لذلك كثرت تكاليف النحاتين بعمل هذا اللون من الإنتاج النحتي .

النحات (جان باتيستا كاربو Jan-Baptiste Carpeaux ١٨٢٧ –١٨٧٥) نفذ أعدادا وفيرة من الوجوه الشخصية تميزت بحيوية وتلقائية وبإحساس جديد بالسطح مع إمكانية عالية في الأداء التشبيهي يعد إختراقا كبيرا في نحت القرن التاسع عشر . فحيوية السطع عنده تعلو لتصل الذروة كما نلاحظ في بورتريت (دكتور فلوبيرت Dr.Flaubert) الشكل رقم (١٨) . الحرية في التشكيل خلقت نوع من الحس بالحياة ، فقد أطلق (كاربو) الامكانيات التعبيرية للسطح الى أقصى درجاتها ، هشم السطح وغادر الصقل المتعمد والإنهاء الدقيق ، لكن ليس على حساب البنية الثلاثية الأبعاد[٢٣]، هذا النقص المتعمد للأنهاء هو تطور تطرفي في النحت لذلك الوقت الذي كان فيه النحاتون الأكاديميون والكلاسيكيون الجدد يستعملون السطوح المصقولة ويبالغون بتقنية إظهارها . وقد أدت محاولاته هذه الى الإنقطاع التدريجي للحدود الفاصلة بين النحت الكامل الإنهاء والنموذج الأولي أو (الماكيت Maquette) . وعلى الرغم من أن (رودان Rodin ١٨٤٠ – ١٩١٧م) كان يمتلك عفوية إستاذية وبراعة فائقة في دمج تنوع هيئات وسطوح الوجه في وحدات مطلقة من المعاني التشكيلية بحساسية فائقة ، لكن أعماله كانت تعلن بوضوح تأثيراته بالنحات (كاربو) . نفس الأفكار التي تأثر بها (كاربو) عند زيارته لإيطاليا ودراسته لأعمال (مايكل انجلو) نجدها جلية في أعمال (رودان) ، إلا أن (كاربو) قدم المزاج أو الحالة النفسية من خلال حريته في تشكيل الطين بحيوية فعالة مذكية الإحساس الفني . إنظر الشكل رقم (١٨) . أما (رودان) فقد قصد إظهار حيوية السطح بحس إيهامي بما يفهم في تعابير (النحت الذي يحمل طابع الرسم) كما في عمله لرأس (بلزاك) الشكل رقم (١٩) . لا لتجاوزه الشكل المادي الفيزيقي البشري ، بل بحساسية فائقة نشاهدها متأججة في أعمال الوجوه للنحات (ميداردو روسو Medardo Rosso ١٨٥٨- ١٩٢٨) الذي فضل التشكيل الحر على حساب البنية النحتية للكتلة الصلدة ، بالإنحلال الواضح للحدود الخارجية للشكل ومغادرة المبالغة في صقل السطوح الخارجية التي كانت تميز النحت الكلاسيكي الجديد إنظر الشكل رقم (٢٠) .

لقد أسس (ميداردو روسو) مفهوما جديدا في تاريخ فهم العمل الفني لنحت الوجوه[٢٤] . فعندما كان (رودان) يهدف ، ببساطة ، العمل عن (الموديل) ويأخذ بشكل مباشرمن النموذج ، . نجد أن الكثير من منحوتات الوجوه لـ (روسو) كانت إستلهاما من النظرة السريعة الخاطفة للشخص(النموذج) المنحوت، ومن ثم العمل عن الذاكرة ، من ذلك تمثال (Ecce puer الشكل رقم (٢١) .

(رودان) ينتزع الصورة الجانبية للشكل بعد أن يحدد الرأس عن الفضاء المحيط . أما (روسو) فقد أراد هروب الصور الجانبية الى حيث تتحد السطوح بالضوء والهواء بحيث تنتهي الحدود الكفافية والحواشي والنهايات . وهو بالضد من الإنطباعيين الذين يقارن معهم ، فإنه يعمل دائما في غياب الموديل ، محقق بذلك حرية كبيرة في الأداء والتعبير ، وليس هناك محاولة منه لتثبيت (الكاركتر العام) أو الهيئة العامة للوجه ، فهو يؤكد على سيادة الملمس وتأثيراته الجمالية ويهدف بشكل إيهامي تثبيت الخصائص الشخصية للنموذج المنحوت (الموديل) كما في تمثال (Yuett Guilbert) الشكل رقم (٢٢) .

أما (ماتيس) فإنه يبحث عن الهيئة المتخفية للشكل كتلك الأعمال البورتريتية لـ (جانيت Jaeanette) الشكل رقم (٢٣) التي عدت الأعمال الرائدة للوجوه (الطوبوغرافية) ذات السمات السطحية،

فالقياس الدقيق والشبه بالنسبة لـ (ماتيس) يلائم علم دراسة الجريمة ومعالجتها فقط وليس ملائما للفن[٢٥]. لقد تخلى عن تجربة (رودان) الشكلية وذهب بعيدا عنه لكي يستمر في عمل وجوه ذات علاقة (سايكولوجية) المنحى ، لكنه يجعلها تتوافق مع رؤياه للقيم الجمالية في الفن ، رافضا التطابق الدقيق للنموذج كمعيار جمالي ، متخليا عن الموديل غامضا عيناه ، ومتحرر من المحاكاة الى التخيل الذي بإعتقاده يغني التجربة الإبداعية ، وعاملا من الحساسية بتوازن بين الشعور والعقل دون أن يفقد ذكرى الشكل الذي ينحته . وأراد من نحته للبورتريت أن يمتلك كلا الحالتين الإهتمام بالداخلي النفسي والجمالي الخارجي للشكل البشري .

الجيل الجديد من النحاتين بدؤا يعتقدون بأن النحت لا يشبه الإ نفسه ويسمو عن الإحتفاء بالشخصيات ، وإذا أراد النحت أن يرتقي بنفسة إلى مصاف الفن فعليه أن يهجر التمثلات المحاكاتية المباشرة . هذه الثورة قادها الفنان (بيكاسو) في العقد الأول من القرن العشرين ، وشاطر (ماتيس) الاحساس بالحرية التي منحتهم إمكانية عمل نحت لم يكن معروفا من قبل . إن تصريح الفنان (بيكاسو) للتحرر من الطبيعة والخروج عليها ظهر واضحاً في تمثال (رأس أمرأة ١٩٠٩) إنظر الشكل رقم (٢٤) . الذي دمج فيه مناطق الرأس المقعرة والمحدبة وعكسها بمبالغة واضحة ، واعطى الرأس توافق شكلي جديد ، واظهر تحليلا جديدا لطوبوغرافية السطح مبنية على إفتراض تحويل الطبيعة الى اشكالها الهندسية الاصلية ، وبهذا أنجز تعبيرية جديدة للملامح غير الفعالة كالذقن مثلا وجعلها تتبادل الثأثير التعبيري النفسي مع العيون . إن تحويله وتغيره العنيف للسطوح جعل الضوء يتخلخل بين التقعر والتحدب ، والتتابع المتغير للإضاءة بين تضاريس سطح الوجه أعطى تعبيرات مزاجية عنيفة .

وقد عالج (بجوني) الرأس بشكل مخالف لتلك المعالجات السابقة لـ (ماتيس وبيكاسو) حيث حقق فكرة النحت البيئي الذي أعلن عنه لأجل بناء نحت يربط الموضوع المعالج مع المحيط . ففي تمثال (أم النحات Anti Grasiosa) الشكل رقم (٢٥) دمج الرأس مع البناء ليظهر الموضوع في نمط فني آخر محددا مثاليات جديدة للجمال .

أما (براكوزي) فقد كانت مشكلته هي الاستحواذ على (لب) الموضوع والبحث عن الحقيقة التي لا يجدها في الحدود الخارجية للشكل . "لكن جوهر الأشياء هي الحقيقة ، إنه من المستحيل التعبير عن شيء حقيقي بواسطة تقليد السطح الخارجي للأشياء"[٢٦] . لقد بسّط الرأس في بحثه عن الجوهر حتى وصل به الى الشكل النقي ، التام . ففي نموذجه الأول الشكل رقم (٢٦) (موسى النائم Sleeping Muse لعام ١٩١٠)ً ظهر الرأس بشكل بيضوي صلد ملامحه واضحة لكنها مؤسلبة ومشخصة بصعوبة ، لها نوعية خاصة كما لو كانت من عالم آخر، في حين بورتريت (مادموزيل باكوني Medemoiselle Pogany) الشكل رقم (٢٧) لم يفقد كل المعالم الشخصية على الرغم من أن العيون الواسعة المفتوحة لم تكن سوى مشاريع عيون إنها مجرد كرات بدون أجفان لأن المعاني النحتية الجديدة التي هدف إليها (برانكوزي) وهي سعيه وراء الجوهر شكلت مهمة الفنان نحو تحرير الشكل وإطلاقه من العرضي أو الغير جوهري الى آخر دائم ، أزلي ، نراه في تتابع إهتمامه في النموذج الثاني لرأس (موسى النائم لعام ١٩١٥) نفس الرأس لكنه الآن مجرد تماما ، مبسط مختزل في شكله الى الجوهر ، الى الماهية ، يذكرنا بأن الحقيقة الخارجية هي حقيقة سطحية بالمقارنة الى عمق الحياة الداخلية . إن الشكل البيضوي يلزمنا أن نراه (كبيضة) ، وكرأس في نفس الوقت ، والبيضة رمزاً للحياة وهو معنى كوني ، وتداعي المعاني هذا متعمد ، ويدعم هذا الرأي - تغير (برانكوزي) لعنوان الموضوع - من (موسى النائم Sleeping

Muse) الى (الـــولادة الجديـــدة The New Born) ، إن ملامح سطح الوجه باتـت غـير واضـحة ، إنهـا إعلان (برانكوزي) النهائي عن ماهية وجوهر الرأس الإنساني في عمومه[٢٧]. إنظر الشكل رقم (٢٨) .

أما (جاكومتي) فأنه عَكسَ تجربة النحات السريالي وضمنها لغـةً مؤلمـة جـدا مـن خـلال وجـوه تظهـر منفردة من بين كل الوجوه الذكورية والإنثوية الأخرى ، فالبورتريت النصفي لأخوه (ديكو Dieco) الشكل (٢٩) الذي يوصل لغة تتماهى مع تلك الوجوه الشمعية للنحات (مدالدو روسو) ، لغة تولد من البعد الداخلي التام ، لغة عميقة وسرية محفورة في العمق حتى جذور الروح لتعطي أشكاله الشبحية شبها بالأوثان السحرية[٢٨]. لقـد تحرر (جاكومتي) تماما من سطوة التقليد الكلاسـيكي وعـرض في جـو سريـالي الصراع الوجـودي والحالـة المؤلمـة للمجتمع من جراء الصدمة النفسية العنيفة للحرب العالمية المفزعة والمرعبة .

إن هذا النوع من التمثيل النحتي يقع خارج حدود الإتجـاه السـائد للبورتريـت الشخصي. لكنـه ضـمن التطرف الثوري الذي رسم الفن بعد نهاية الحرب العالمية الـلأولى وذهـب بمـداه أبعـد مـن ذلـك بعـد الإنفـلات التطرفي للفن نهاية الحرب العالمية الثانية.

فـالنحات (باولوتسي) بأعماله (الرؤوس البشـرية) يظهـر إهتمامـا عظـيما بإكتشـاف التعـابير المؤلمـة ، بإسلوب غريب وشاذ . تحت سطح وجوهه المنحوتة تقع مفاتيح ألغاز لثقافات أخرى غـير ثقافـة النحـات ، فهـو غالبا ما يعمل على جلب رمزا ما أو موضوعا من التقليد الشائع ويقوم بربطه بـــآخر ليس كذلك ، وهو بمثل هذا ينتج فنا يتكلم لغة أخـرى ، لغـة جديـدة . إنظـر الشـكل رقـــم (٣٠) (يوكيـو ميشـيما Yokio Mishima) الكاتب الياباني الذي أخذ حياته رمزا ، حيث يؤكد وفقا للطقوس والشعائر معتقد ياباني قديم يقاوم التأثير الغربي وهو إستعارة عن ثقافة إلغاء التعالي الشخصي . (بورتريت) الكاتب اليابـاني مشـوه ، يـولج فيـه هيئـات غريبـة موضوعة بين الكتل المتراصة فوق بعضها . الهجين الثقافي يوحي بالافكار الشرقية والغربيـة وهـو تصـور متـداخل بدون حدود لفنان يستطيع أن يرى ما وراء الثقافات . فالدمار والخراب ، التشويه ونقل وتحويل الأجزاء إستعارة للعقل الابداعي ،وهو عامل إبداعي مستوحى من إعادة تجميع الرؤوس المتشظية للآلـــه والأبطال في الحضارات القديمـــة . إن تمثال الكاتب الياباني هو شكل إسطوري يحمل معاني إضـافية مـن أشـكال المسـبوكات الشرقية (الساموراي) الى منحوتات (بجوني) المستقبلية ، ومن العدمية والتشويه الذي جاء به الدادائيون للفن . فالبحث في الكتل ليس هو الهدف الوحيد للنحات ، رغم أنه الهدف الذي يجب أن لا ينسى ابدا ، لكن وراء الكتـل تكمـن القصدية التي يسعى لها كل الفنانين على إختلافهم لتأكيد ذواتهم وتجاربهم الخاصة . " فتعبيرية تجاويف هـذا الشكل وهيئاته المركبة أعطاها إضافة جديدة من المعاني ، فالتشويه والتحريف لهذه المنحوتات البورتريتيـة التـي عملها (باولوتسي) وخطوطها المحفورة تصنع عناصر تعبيراتها الحرة "[٢٩].

فنحت الوجوه الشخصية (البورتريت) عـلى هـذا الأسـاس لـيس المقصـود منـه نقـل ملامـح الشخصـية فحسب بل هو ترجمة الأفكار والمعنى ، فالشكل ليس مجرد صورة لذلك الشخص إنما هـو أعمـق مـما تبـوح بـه القسمات أو يبوح به التمثال ، فإننا نتذكر المرء الذي نعرفه لا بقسماته فقط وإنما بعطاءه أيضا ومعنـاه والدلالـة التي نخلعها عليه . وقيمة العمل الفني لا تتمثل في التنظيم الشكلي لعناصره وما ينتج عنها من علاقـات بـل بمـا تنطوي عليه من إنفعالات وحوارات فكرية ودلالات " إن العمل الفني إنما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح، تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فإنه يعني ذلك إن صورة الشخص إنما تصبح عملا فنيا حيث تغني حليتـــه وتشير اليها وتدل عليها "[٣٠] وبالرغم من أهمية الحرفة وتأكيد مهارتها وموهبتها كما نشاهدهـا جلية في أعمال النحـاتين

الإيطاليين كـ (مانزو) الذي إعتمد على الحذاقة في محاولة التوفيق بين إرثه الإيطالي العريق والحداثة الشكل رقم (٣١) . و منحوتات (أميليو كريكو) البورتريتية التي تحتوي على العكس من الحلاوة والنشوة التي تبثها اعمال (مانزو) تحتوي على حرية تشكيل كبيرة وحرفية عالية ، لا تبتعد كثيرا عن الإرث النحتي الإيطالي لكنها تمتلك خصوصية النحات الذاتية إنظر الشكل رقم (٣٢) ، وبورتريتات (مارينو ماريني) التي شكلت جزءاً كبيرا من عموم تجربته النحتية التي كرسها للنخبة الفنية ، من بين معاصريه الفنان (جان آرب الشكل رقم (٣٣) الذي يحتوي إضافة الى الشبه الكبير يحتوي أيضا على درجة عالية من الروحية لا نجدها في كثير من البورتريتات الأوربية للقرن العشرين[٣١] .

إذن هل (البورتريت) بعد هذا التحليل فنا أو هو تسجيل وثائقي للشخصية ؟ وإذا كان الفن هو إطلاق إنفعالات الإنسان المكبوتة ، فإن الإبداع هي حالة سيكولوجية لأن " جوهر الإبداع هو إنفعال " كما يرى بركسون الذي يعد الإنفعال (فوق عقلي) هو جوهر العملية الإبداعية[٣٢] وعملية الإنفعال داخلية تقود الى إنتاج أعمال تتصف بالجدة والأصالة[٣٣] والحرية شرط في ولادة العمل الفني، وهي مشروطة بطلاقة ومرونة فكر الفنان و تحرره من التعبير ضمن السياقات والأنظمة التقليدية.

وعلى ضوء ذلك نخلص الى:

إن البورتريتات القديمة إمتلكت قيمة فنية خاصة بإعتبارها أنشطة إبداعية أفصحت عن الأفكار الأولى للفنانين . وتميزت بالجدة والأصالة. و أبدع فنان عصر النهضة بورتريتات أصيلة عدت أعمالا إبداعية رائدة. و مع ظهور الرومانتيكية أصبح الابداع أمرا مرتبطا بالوجدان وتأجيج الإنفعال وتحطيم القواعد الكلاسيكية الصارمة وتفعيل تعبيرية السطوح . و في القرن العشرين أصبح مصطلح الفن يدل على إسلوب يقطع صلته بالاعراف السائدة ويدعو الى مغادرة المطابقة والشبه ويسعى الى العمق لخلق أشكالا تتسم بالجدة، ومع إن هناك أعمالا بورتريتية أكدت الإبتكار والتحرر من الطبيعة والخروج عليها، والإهتمام بالداخلي النفسي- والعمل من الذاكرة بحرية . إلا أن هناك أخرى غاب عنها الإبتكار الشكلي الجديد وأكدت على جوانب إيهامية لا ترقى الى مستوى الإكتشاف، لكنها ظلت أعمالا فنية امتلكت خصوصية فردية عميقة.

المصادر

[١] محمود امهز . التيارات الفنية المعاصرة . شركة المطبوعات للتوزيع والنسر . بيروت لبنان ١٩٩٦ . ص ٢٦٩ .

[٢]. L . Goldscheider . Roman Portrait . Phaidon Edition George Allen and Unwin LTD London . By Harrison & Sons L .T D Printers To H.M The Kink . p ١ .

[٣] . Gisel . M . A. Richter . The Sculpture and Sculptor at The Greeks . p . ٧٩ .

(*) تجنب فن النحت الاغريقي في هذه الفترة تصوير المشاعر الخاصة والانفعالات والعواطف الجياشة والتعابير النفسية .

[٤] . Paolo Enrico Arias . Scultura Greca . Silvana Editoriale d'Arte – Milano . ١٩٦٩ . p .٢١٨ .

[٥] . Ibid . p ١ .

(**)في الايام الاولى للبورتريت الاغريقي كانت التماثيل تنحت بعيون مسدودة مثل المومياءات . يروي (Diodorus) عن (Deadalus) بانه اثار اعجابا عظيما لانه هو اول من عمل تمثالا بعيون مفتوحه . والرومان بالطور الاول من عصر- الجمهورية اتبعوا الاغريق وعملوا قزحيات العيون بالرسم بالالوان وعملوا الحواجب ايضا . اما التروسكان فقد فضلوا تمثيل العين بالمواد البلاستيكية (اللدائن) ، وفي احوال كثيرة استعملوا احجارا ملونة ، او باستعمال عجينة زجاجية . وكان في روما اختصاصيون من بين النحاتين كانوا يعملون فقط العيون من مواد ملونة وكان يطلق على هؤلاء بـ (صانعي عدسات) .

إنظر - ٩ . . L . Goldscheider . Roman Portrait . p

٦ . aVjar. net (الحضارة الفرعونية . ... ملف شامل بالصور) . ص ٦

٧ . هيجل . فن النحت . ط ١. ترجمة ، جورج طرابيشي . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت ١٩٨٠. ص ٢١ .

٨ . هيكل . المصدر نفسه . ص ١٢٠ .

(*) (فورا وبسرعة كي لا يبدأ التعفن في الجثة في المناخ الجنوبي الحار)

٩. L . Goldscheider . Roman Portrait . op.cit P . ١.

١٠. Herbert Read . The Styles of Eurpean Art .. Thames and Hudson . London . ١٩٦٣ . p. ٧٢ .

١١. Storia dell'arte . Vil . Istituto Geografico de Angostini-Novara. Stampato in Italia . ١٩٧٦ . p .

١٢. Laurie Schnerder Adams . Art Across Time . Volume ١ . Prehistory To The Fourteenth Century . McGraw – Hill College ١٩٩٩ . p . ٢٣٨ .

١٣ . Gisel . M . A .Richter . The Sculpture and Sculptore at The Greeks . pp . ٢٩٤ – ٢٩٥ .

١٤ . L . Goldscheider . op.cit . p . ١ .

(*) النحات (لايسيستراتوس Lysistratus) هو أخو النحات (لايسبوس Lysippus) من القرن الثالث ق . م .

١٥ . Sarah Blake McHam . Looking at Italian Renaissance Sculpture . Cambridge University Press .١٩٩٨ . p ٦٠ .

١٦. WWW . metmuseum . org/tooh/hd/face/hd-face.htm. The Face in Medieval Sculpture .

١٧ . E. Bernini . R . Rota . a Regola d' Arte dal Quattrocento al Cinquecento . Guida alla visione dell'opera d'Arte . Editori Laterza . Italia .p. ١٠٦.

١٨ . Charles Avery . Florentine Renaissance Sculpture . John Murray . London ١٩٧٠ . p .١١٧ .

(*) . بعد أن تحول في المرة الأولى في العصور الوسطى كما أسلفنا .

١٩. E. Bernini . R . Rota . a Regola d' Arte dal Quattro cento al Cinquecento Guida alla visione dell'opera d'Arte . Editori Laterza .p p. ١٠٦ – ١٠٧.

٢٠ . Sarah Blake McHam . op.cit .p ٦٢ .

٢١ . David Bindman . European Sculpture from Barnini to Rodin . London ١٩٧٠ .p

٢٢ . Rilko , Rouner Maria . Rodin , London , ١٩٤٩ .p ١٦.

- Tucher , William , The Language of Sculptuer . p ٢١

٢٣ . Albert E. Elsen . Pioneers of Modern Sculpture , Hayward Gallery , London . ١٩٧٥ . p ٣٣ .

٢٤ . Ibid , p . ٣٤ .

٢٥ .Alan Bawness . Modern Sculpture . p٥١

٢٦ . Ibid . p ٣١ .

٢٧ . Robert Lebel . e altri . L'Arte Moderna ٣٥ . il dopoguerra: dal naturalismo astratto all'informale . parte seconda . Fratelli Fabbri Editori .Paris ١٩٦٩ . p .١٨٠

٢٨ . Aduardo Paolozzi . Recurring Themes An Exhibition at the Royal Scottish Academy for the Edinburgh . ١٩٨٤ .

٢٩. مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ . ص ٢٠٨ .

٣٠ . الإكسندر روشكا . الإبداع العام والخاص . ترجمة غسان عبد الحي ابو خمر . سلسلة عالم المعرفة ١٤٤ . الكويت ١٩٨٩ . ص ٢٤ .

٣١. زكريا إبراهيم . مشكلات فلسفية (٣) . مشكلة الفن . مكتبة مصر . دار الطباعة الحديثة . د ت . ص ٣٦- ٣٧ .

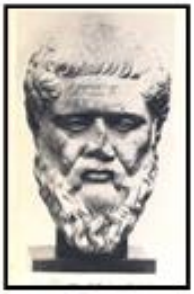
٣٢ . Patrick Waldberg . Marino Marini . Intraduction by . Herbert Read . Catalogues and notes by . G Di san Lazzaro Tuder publishing Co . New York . printed in Italy by Amilcare Pizzi S. P . A . Milan ١٩٧٠ .p

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

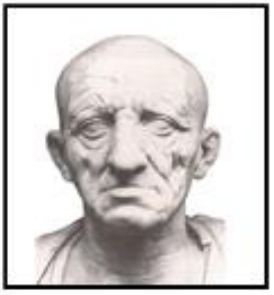
شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)

شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

شكل رقم (١١)

شكل رقم (١٢)

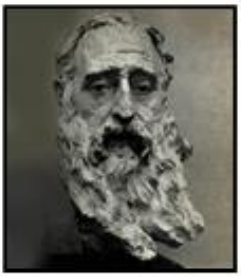
شكل رقم (١٣)

شكل رقم (١٤)

شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

شكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٨)

شكل رقم (١٩)

شكل رقم (٢٠)

شكل رقم (٢١)

شكل رقم (٢٢)

شكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٤)

شكل رقم (٢٥)

شكل رقم (٢٦)

شكل رقم (٢٧)

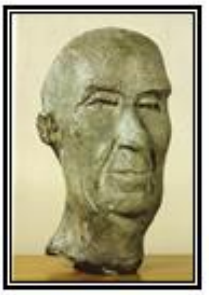
شكل رقم (٢٨)

شكل رقم (٢٩)

شكل رقم (٣٠)

شكل رقم (٣١)

شكل رقم (٣٢)



شكل رقم (٣٣)

الكفاءة التواصلية
في فن تشكيل مابعد الحداثة

جنان محمد أحمد

ملخص البحث

تقدم هذه الدراسة مفهوم التواصل كرؤية نقدية تحليلية للفن عموما والتشكيل المعاصر على نحو خاص، فالفن يعد وسيلة من وسائل الاتصال لأنه نشاط للمشاركة في المعلومة او المعاني، حيث العمل الفني هو الرسالة التي تتضمن ما يبثه الفنان من افكار الى المتلقي، وعليه فأن لغة التواصل بين الفنان والمتلقي تتم عبر العمل الفني (ايا كان تخصصه مسرحياً، تشكيلياً، موسيقياً) وما يحمله من معنى ظاهرا كان ام باطناً، لتتأطر العلاقة بين الفنان ومتلقيه والتي تحيلنا بدورها الى قضية التواصل بينهما.

وفي ذلك يتحدد البحث الذي نسعى من خلاله لرصد العلاقة التواصلية بين الفنان وتطورات مجتمعه من جهة، وعلاقته با لاخر من جهة اخرى في مرحلة مابعد الحداثة، فهذا الفن (فن مابعد الحداثة) نشأ مع مجموعة مفاهيم فكرية، كما ارتبط بالتغيرات المتسارعة التي كانت من نتائج التداخلات الثقافية وتمازجها بالتكنولوجيا الجديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، وهنا يأتي دور الفنان الذي لابد ان يواجه هذه التغيرات المتسارعة والمتداخلة بتبدل في سلوكه ازاء مجتمعه ورؤيته الفنية، بابداع شروط جديدة منقطعة مع التصورات المثالية والميتافيزيقية، وتبحث عن مشروعيتها في واقع جديد ميزته التبدل والتطور السريع والتعدد والتداخل بين مجالات معرفية متنوعة، ليواجه الثورة الاعلامية والاتصالية وفهم ونقد ما تشهده تلك المجتمعات المعاصرة من ظواهر جديدة اسهمت في خلق تغير جذري على الشروط التواصلية بين الفنان وجمهوره، وبين ثقافة باخرى، بالتأكيد على تجاوز الاشكال التقليدية المكونة لعالم الثقافة والفن، وابتكار اسلوب فني جديد (في آلياته، ونظمه التركيبية) من اجل تحقيق رسالته التواصلية المتبادلة.

وفي سياق هذه التحولات يصبح للفعل التواصلي دورا مهما في الكشف عن قابلية الفنان وقدرته على تحويل العمل الفني من بنية ساكنة الى اخرى منفتحة ومتفتحة على المجتمع، حاملة لمقومات الابداع والتجديد والنقد. وقد تم التوصل الى ذلك من خلال ثلاثة مباحث.

الاول: يبحث في التأسيس الفلسفي للتواصل، والمبحث الثاني: يبحث في الكفاءة التواصلية في الفن، من خلال ثلاثة محاور (العقل التواصلي) و(العالم المعيش) و(مستويات التفاعل بين المتلقي والعمل الفني)، اما المبحث الثالث فيتضمن النشاط التواصلي والسياق التفاعلي وتطبيقاته في فنون مابعد الحداثة.

وعلى وفق هذه المباحث وتحقيقاً لأهداف البحث تم التوصل الى عدد من النتائج التي انحصرت اهميتها في الاتي:

- الفعل التواصلي نشاط قائم على نظام فكري مرتبط بالارادة والوعي، ويتحقق هذا الفعل من خلال ثلاثة ابعاد: (البعد الانساني) و(البعد الفكري)، والبعد القائم على التفاهم) فاستقبال العمل الفني يخلق نوع من الاتفاق يؤدي الى العلاقات المشتركة بين الاخرين والتفاهم المتبادل.
- يتحقق الفعل التواصلي لدى الفنان من خلال: تنشيط العقل التواصلي بعد الفنان ذاتاً قادرة على الفعل بهدف التوجه نحو التفاهم مع المتلقي.
- يخقق العمل الفني مابعد الحداثي كفاءته التواصلية في انفتاحه وتواصله مع الاخرين ويصبح العمل الفني منتجاً مفتوحاً بفضل قابليته لاستيعاب تفسيرات متعددة.
- يحقق المتلقي كفاءته التواصلية بلحظة استقبال العمل الفني، من خلال الربط بين المكونات الداخلية للعمل الفني وبين مكونات العالم المعيش.

ABSTRACT

This study presents the concept of communicating as criticism analytical vision of art in general and contemporary composition particularly. Art is a means of communication for that activity to participate in the information or meanings, where the artwork is the message that includes what the artist sends ideas ,to the recipient . Thus, the language of communication between the artist and the receiver are made through the artwork (whatever his specialty: theatrically, plastic art, musically) and the magnitude of the meaning of outwardly or inwardly, is determined by the relationship between the artist and the recipient of which lead us turn to the issue of communication between them . .

At that determined search through which we seek to monitor the communicative relationship between the artist and society by developments, and its relationship to the other from the other side in the post-modernism monitor .

This art (the art of postmodernism) grew up with intellectual concepts group , Also associated the rapid changes that were the results of cultural interactions and mixing with the new technology in the second half of the twentieth century . Here comes the role of the artist, who must face this rapidly changing and overlapping change in his behavior towards his community and his artistic vision , Creatively new conditions disconnected with perceptions of idealism and metaphysics, and looking for legitimacy in a new reality advantage rapid development and multiplicity and overlap

between the various areas of knowledge , To face the media and communication revolution, understand and critique what those witnessing contemporary societies of new phenomena have contributed to the creation of a radical change to the terms communication between artist and audience, and between the culture of another , Focusing on constituent bypass traditional forms to the world of culture and art, and invent a new style of art (in its mechanisms, and organized synthetic) in order to achieve his communicative mutual, In the context of these changes, start the research problem, raised by the question limited to: the way in which artist creates perceptions to create a renewable form of art, holds property communication among others, in a changing society and open-minded .

As the importance of research in communication, do not come from being a Building for a society based on knowledge and communication, but also to support and attributed art in general (and postmodern art, in particular) critical thinking and systematic scientific and renewable values. To be the goal of this study is: finding efficiency communicative in art in general, the art of composition in particular, the detection of an artist's ability to transform the artwork of the structure of static to another open and open to the community, bringing elements of creativity and innovation and cash through communication. And will be studied through three sections: the first deals with incorporation philosophical continue, and the second section looks at the efficiency communicative in art, through three axes first (mind communicative), II (World Living) and third (levels of interaction between the receiver and the artwork), either the third sectioncontains a communicative activity and interactive context in postmodern art ..

تقدمة

في واقع تهيمن عليه سلطة الآني والزائل والجاهز ، اتجهت الفلسفة المعاصرة للأنفتاح على الوجود والموجود أو – الكينونة والكائن بلغة هيدغر – ففتحت المجال لتجاورات جديدة بين الفلسفي والانساني في ارتباطهما بالواقع من جانب، وفي علاقة كل ذلك بمفاهيم راهنة من جانب آخر ، ويعدّ مبحث فلسفة التواصل الدليل على هذا المنعطف للفلسفة المعاصرة ، فالتواصل في تمظهراته المعرفية المتعددة ، يتموضع داخل مجتمع معين وينفذ بأدوات مجتمعية معينة ، هدفه ايصال رسالة تتضمن معلومات ممثله بالافكار والمشاعر والخبرات والقيم ، تتجسد في رمز يحمل معنى للآخر ، وغالبا مايمثل ذلك عبر التراتبية الالسنية المعروفة : المرسل الرسالة المرسل اليه . ولأن الفن الذي غالبا مايوصف بالعملية الفكرية المماثلة في نظمها للنتاجات المعرفية الاخرى ، فاننا ومن خلال هذا الدراسة نحاول تقديم مفهوم التواصل كرؤية نقدية تحليلية للفن عموما والتشكيل المعاصر على نحو خاص ، فالفن يعد وسيلة من وسائل الاتصال لأنه نشاط للمشاركة في المعلومة او المعاني ، حيث العمل الفني هو الرسالة التي تتضمن ما يبثه الفنان من افكار تنتظم بمساحة ووحدة شكلية ومكانية ، لتصبح هذه الرسالة ، منظومة او بناء لمجموع الأفكار التي تُبَث الى المتلقي . وعليه فأن لغة التواصل بين الفنان والمتلقي تتم عبر العمل الفني (ايا كان تخصصه مسرحيا ، تشكيليا ، موسيقيا) وما يحمله من معنى ظاهرا كان ام باطنا ، لتتأطر العلاقة بين الفنان ومتلقيه والتي تحيلنا بدورها الى قضية التواصل بينهما .

وفي ذلك يتحدد البحث الذي نحاول رسم خطوطه العامة والأولية والتي نسعى من خلاله رصد العلاقة التواصلية بين الفنان وتطورات مجتمعه من جهة ، وعلاقته بالآخر من جهة اخرى ـفي مرحلة مابعد الحداثة ، فهذا الفن (فن مابعد الحداثة) نشأ مع مجموعة مفاهيم متداخلة بالفكر مابعد الحداثي ، وهذا الآخر ارتبط في موقفه بالتغيرات المتسارعة التي كانت من نتائج التداخلات الثقافية وتمازجها بالتكنلوجيا الجديدة في النصف الثاني من القرن العشرين فكل سعي للبحث عن رموز جديدة اصبح مرتبطا بالمجتمع التكنولوجي الجديد ، وهنا يأتي دور الفنان الذي لابد ان يواجه هذه التغيرات المتسارعة والمتداخلة بتبدل في سلوكه ازاء مجتمعه ورؤيته الفنية ، بإبداع شروط جديدة منقطعة مع التصورات المثالية والميتافيزيقية ، وتبحث عن مشروعيتها في واقع جديد ميزته التبدل والتطور السريع ، والتعدد والتداخل بين مجالات معرفية متنوعة ، ليواجه الثورة الاعلامية والاتصالية وفهم ونقد ماتشهده تلك المجتمعات المعاصرة من ظواهر جديدة ، اسهمت في خلق تغير جذري على الشروط التواصلية بين الفنان وجمهوره وبين ثقافة وأخرى ، بالتأكيد على تجاوز الاشكال التقليدية المكونة لعالم الثقافة والفن ، وابتكار اسلوب فني جديد (في آلياته ، ونظمه التركيبية) من اجل تحقيق رسالته التواصلية المتبادلة .

وفي سياق هذه التحولات تنطلق مشكلة البحث التي يثيرها تساؤل ينحصر في الكيفية التي يتحقق بها الفعل التواصلي منذ لحظة انتاج العمل الفني وحتى مرحلة تلقيه . ولأن الكثير من الدراسات الاكاديمية المختصة بالفنون التشكيلية تفتقر لموضوع التواصل على النحو الموجة ، فان الأهمية البحثية للتواصل لاتأتي من كونه تأسيسا لمجتمع يقوم على المعرفة والتواصل فحسب ، بل لدعمه واسناده الفن عموما (وفن مابعد الحداثة على نحو خاص) بالفكر النقدي والمنهجي العلمي والقيم المتجددة . ليتموضع هدف هذه الدراسة في : تقصي الكفاءة التواصلية في الفن عموما ، وفن التشكيل على نحو خاص ، وذلك من خلال :

- الكشف عن الابعاد التي يحققها الفعل التواصلي في الفن .

- تقصي الكيفية التي يتحقق بها الفعل التواصلي في الفن ، ابتداءا بالفنان ومرورا بالعمل الفني وانتهاءا بلحظة تلقيه .
- اما حدود البحث فهي حد زماني يتمثل بفنون تشكيل مابعد الحداثة ، وتشمل الأساليب والإتجاهات التي انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية أي بعد عام ١٩٤٥ كمرحلة مبكرة لمرحلة مابعد الحداثة ، وحتى وقتنا الحالي . وحد مكاني منفتح يشمل فنون امريكا واوربا .

أولاً: مفهوم التواصل .. وتداعياته الفلسفية والمعرفية

مفهوم التواصل

يشكل التواصل هاجسا نظريا وفكريا راهنا ، بل ان راهنيته في صيرورة لامتوقفة ، قياسا بأساليب وقنوات التبادل الانساني الدائمة التجدد ، ليصبح التواصل تقنية اجرائية وأساسية في فهم التفاعلات البشرية وتفسير النصوص والخبرات وكل طرائق الإرسال والتبادل ، لاسيما في زمن الثورة التكنولوجية التي باتت مصدرا للتواصل في المجتمعات المعاصرة كل الثقافات واللغات والتجارب وعلى حد قول (هابرماس) :(التواصل هو الفاعلية الوحيدة التي في امكانها إعادة ربط الصلة بين اطراف هذا العالم متقطع الاوصال ... الذي انقطعت صلته الحميمة بالانسان)(م ٩، ص١٩) .

وعلى الرغم من ان اللغة تعد من أهم آليات التواصل وتقنيات التبليغ ونقل الخبرات والمعارف من الأنا إلى الغير أو من المرسل إلى المخاطب. الا ان التواصل اليوم لايمكن حصر تحركاته داخل مجال محدد ، لأن الزمن المعاصر بثقافاته المتعددة ، خلق وساطات متنوعة وقنوات كثيرة توفر للأنسان امكانيات تواصلية لاحصر لها ، وتمكنه من انتاج زمنيته الخاصة ، ومن ثم فان التفكير في التواصل الإنساني اليوم بات تفكيرا في مسار انتاجه ، وايضا تفكير في عناصره والعوامل المتحكمة به ضمن المجال المخصص لإحتواءه ، ليصبح التواصل ومن خلال ذلك المجال المعرفي هو الممارسة او الفعل الذي يساعدنا للكشف عن طريقة التفكير في الاستراتيجيات الفاعلة التي تتحكم بها لعبة الرموز كأساس وشرط للتواصل الانساني .

لقد ثوّرت ظاهرتي الحداثة ومابعدها مفهوم التواصل ، وهذا الاخير بكل تعبيراته ، سمح لهاتين الظاهرتين بالانتشار اكثر وبالتفاعل او التنابذ مع مختلف المرجعيات الثقافية الانسانية سواء تلك التي تستجيب لضوابط العقل والتجربة وتقبل بإدماج بعض مقومات الحداثة ومابعدها ، او تلك التي بقيت محتفظة بالمعايير والقيم وبالتصورات التقليدية للكون والزمن والمجتمع) (م ١٥،ص ١٨١) .

ان التواصل بوصفه عملية نقل واستقبال المعلومات بين طرفين أو أكثر ، هو مفهوم يحمل تشابها في الدلالة والمعنى في كلا اللغتين العربية والاجنبية . ويدل على خلق الروابط الإنسانية بين الناس من خلال التبليغ والمشاركة في المعارف .

ففي اللغة العربية يعني التواصل: الاتصال ، الاقتران ، الصلة ، المواصلة ، الترابط ، الابلاغ (بلّغه أمر ما) ، الاعلان .

أما في الانكليزية فالتواصل يقابله المصطلح Continuite وهو يعني الاستمرارية ، ويتضمن مفهوما آخر يتلامس معه ، وهو مفهوم الاتصال communication .

ويحدد قاموس اكسفورد كلمة communion بمعني التشارك او المشاركة ، والتراسل ، والصلة الحميمة بين شخصين وأكثر ، وتبادل الافكار والمشاعر ، بينما كلمة communication تعني معلومات مبلغة ، رسالة (شفوية او خطية) تبادل الافكار او الآراء او المعلومات عن طريق الكلام او الكتابة او الاشارات ، وسائل الاتصال . (م ١٧ ، ص ٢٣٢) .

وكذلك في معناه الاصطلاحي ، حسب تعريف شارلز كولي Charles Cooley (التواصل هو الآلية التي بواسطته تتواجد العلاقات الانسانية وتتطور ، بالجمع بين ماينتجه العقل من رموز وبين وسائل نقلها أو تبليغها- مكانيا وتعزيزها زمانيا - ويتم ذلك من خلال تعابير الوجه ، حركة الجسد ، نغمة الصوت ، الكلمات ، الكتابة ، المطبوعات ، وكل ماتم اكتشافه من انجازات جديدة) (م ١٨) .

يتوضح في ذلك ان مفهوم التواصل يرتبط ارتباطا مباشرا بالوعي والإرادة ، وليس بآلية الاتصال كما هو في مجال الاعلام والاتصال ، فحسب تعريف (كولي) ان العملية التواصلية تعتمد اساليب ضمنية متعددة كالحركة والسلوك الجسدي واللغة الشفوية والمكتوبة ، وكذلك المشهد المصور ، من خلال انظمة رمزية ، كالاشارة والخطاب الشفوي والرسالة المكتوبة وحتى الصورة المرسومة ، حيث تتوزع فيها اشكال التواصل بين مجالات متعددة كاللغة والعلم والتقنية والفلسفة والثقافة والفن ، تحققها آلية العقل بجميع عملياته الفكرية والتجريبية، كالخيال والحواس والذاكرة والادراك ، والتي تؤدي دورا فاعلا في تحقيق التواصل . وهنا يمكن ان نورد تعريف زيكفريد .ج.سميث الذي يرى (ان التواصل هو مجموعة من الافعال (المعرفية – الاجتماعية) تستند الى خطاطات افعال بواسطة سنن او رموز يتم التفاهم من خلالها) (م ١١ ، ص ١٧) .

وعليه يكون التواصل – كمجموعة من الافعال المعرفية - هو عملية نقل الافكار والتجارب وتبادل المعارف وحتى المشاعر بين الافراد – وبوصفه نقلا وتبليغا – فهو يفترض مرسلا ورسالة ومستقبلا وشفرة يتفق في تسنينها كل من المتكلم والمستقبل ، وسياقا مرجعيا ومقصدية الرسالة وهو مايعني ارتباط العملية التواصلية بالفكر، لأنها تتضمن فكرة يراد ايصالها الى المتلقي وترمي الى تحقيق هدف معين . فيكون التواصل بذلك حاملا لوظيفتين :

١. وظيفة معرفية تتمثل في نقل الرموز الذهنية وتبليغها بوسائل متعددة (لغوية وغير لغوية)
٢. وظيفة تأثيرية حسية وجدانية ، تقوم على تمتين العلاقات الإنسانية وتفعيلها على مستوى متعدد ايضا (لفظي وغير لفظي) .

وعندما تتجاوز وظائف التواصل نطاقها اللغوي - الالسني ، فان هذا يعني الانفتاح على نوع جديد من جديد يدعوه (سبربر ولسن) بالتواصل الاشاري الاستدلالي ، الذي يتحدد بعمل معين لشخص ما ، يقصد منه ابلاغ الآخر بمعلومة معينة ، واستنادا الى ذلك (لايقتصر التواصل الاشاري الاستدلالي على استخدام القول لتبليغ معلومة بل انه يوجد كلما بلغنا شيئا ما وكان مقصد التواصل واضحا) (م ٣ ، ص ٨٠) .

يعني ذلك ان التواصل ينبني على مجموعة افعال : فعل نبلغ من خلاله احدا شيئاً ما ، وفعل أخر نتواصل من خلاله مع شخص ما ، وبذلك فان التواصل لايقتصر فقط على تبليغ المعلومات ، بل يشمل ايضا تبادل الافكار والاحاسيس والخطابات . وهذا مايخلق معنى جديد يرتبط بالانتظام ، ويعني كل علاقة ديناميكية ضمن حركية ما . فإن كان التواصل ينطلق من التأثير في الغير إلا أنه يهدف إلى تكوين فضاء عمومي تنبني فوقه العلاقات القائمة على الحوار.

خصائص وابعاد العملية التواصلية

من خلال ماسبق طرحة ، يتبين ان مفهوم التواصل يكشف عن ارتباطه بالوعي والارادة ، وليس بآليات الاتصال ، فان ذلك يستدعي استخلاص المبادئ العامة التي تقوم عليها العملية التواصلية والتي تميزها عن طرق الاتصال الاخرى وحصرها بالآتي :

- البعد الانساني : حيث ينبعث التواصل من جوهر العلاقات الانسانية ، فإذا كان التواصل ممارسة فعلية وادائية في أي مجال معرفي ، فهو لايبتعد عن مستوى العالم المعيش أي الوجود ، والذي لايمكن تحققه الا بالعلاقة الوثيقة بين مجموعة ذوات .
- البعد الفكري : لأن العملية التواصلية تتضمن فكرة يراد ايصالها الى المتلقي ، فهي بذلك عملية لايمكن عزلها عن الفكر الذي يستقر دائما في الرسالة الموجهة ، والمضمون واللغة والترميز والارسال والوسائل والاستقبال وتفكيك الرسالة والتأويل والادراك والاستجابة .
- البعد الافهامي : لايمكن ان يتحقق فعل التواصل رغم ارتباطه بالابعاد الثلاثة السابقة الا بتوفر البعد الافهامي ، من اجل ان تحقق الرسالة المتبادلة بين المرسل والمتلقي نسبة معينة من التفاهم والإفهام ، فالرسالة التي تحمل فكرة يراد ابلاغها الى الآخر لايكون الهدف في التوصيل بحد ذاته ، بل ماخلف التوصيل ، أي فهم الرسالة بعد استقبالها لأن الهدف من التفاهم هو الوصول الى نوع من الاتفاق يؤدي الى العلاقات المشتركة بين الذوات ، والتفاهم المتبادل والتقارب في وجهات النظر والآراء .

التواصل وتداعياته الفلسفية والمعرفية

ان أي مفهوم سواء كان فلسفيا او معرفيا ، لايمكن ان يكون اعتباطيا ، لأنه لاينشأ تلقائيا ، بل ينمو ويتطور وفق علاقات قرابة متبادلة ، وعليه فإن كل ماتم طرحه من مفاهيم تتعلق بالتواصل تكشف بانه مبحث ينفتح على تمظهرات فلسفية ولغوية متعددة . على الرغم من ان (عمر مهيبل) في كتابه -اشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة - يشير بعدم وجود مادة معطاة اسمها التواصل عند فيلسوف معين ، ماعدا هابرماس الذي يشكل البحث في هذا المفهوم تتويجا لجهده الفلسفي الاجمالي ، لذا فان البحث في تاريخية مفهوم التواصل ستتم بالكشف عن المنهجية التي تتعلق بتحليل فلسفة البعض ممن عبروا عن مفهوم التواصل ضمن فلسفتهم الخاصة ، وفي مقابل هؤلاء ننطلق الى مجال آخر نكشف به عن مدى استجابة كل فلسفة تناولت مفهوم التواصل ، وكل ذلك يعد كمرجعيات اسهمت في ظهور التواصل كأنموذج معرفي

وابتداءا بهيدغر الذي لم يبحث عن مفهوم التواصل بطريقة مباشرة ، الا انه يعبر عنه بقوله (ينبغي فهم ظاهرة التواصل في معنى واسع وانطولوجي ، فالقول الذي يسمح بنشر بلاغ او بإعلان صحيفة إخبارية ، ليس الا حالة خاصة من حالات التواصل في معناه العام ... فهو يحسن المشاركة في الشعور العام بالوضعية ، وفي فهم الوجود مع الاخرين ، فليس من مهمة التواصل نقل انطباعات وآراء ذات اخرى ، ان التواجد في جوهره يكون ... في الشعور العام بالوضعية ، وفي الفهم المشترك والوجود مع الآخر ، في الخطاب يكون متقاسما صراحة ، غير انه موجود سلفا) (م ١١ ، ص ١٥ ، ١٦) .

يتمظهر شكل التواصل في انطولوجيا هيدغر بمحاولة استعادة العلاقة الخاصة بين الموجود(أو الكائن بعدّه المادة الاولية لفلسفة الكينونة) والعالم ، وحقيقة الكائن لدى هيدغر لاتتمظهر الا من خلال مجموعة

صفات اهمها التواصل ، الذي يقسم الى تواصل خارجي وآخر داخلي ، ويتحقق الاول من خلال تواصل الكائن مع الآخر المشارك له في الكينونة ، وتواصله مع العالم بأشياءه المختلفة ، فالانسان يتجه الى الالتقاء بالاخرين في وجود مشترك في العالم ... بل ان هيدغر اجتهد في استعادة الوجود الانساني الى السكن في العالم والانغراز فيه بعمق والانفتاح على الاخر والاهتمام به ، وينطلق هيدغر في تعميق التواصل بمحاولته توسيع تحليله للعالم من زاوية العلاقات والتواصل بين الذوات التي يعقدها الانا مع الآخر ، وهو بذلك يعمق فكرته الرافضة للذات المجردة عن العالم و المنعزلة دون الآخرين وهي في حقيقتها محاولة لإستبعاد الفكر الميتافيزيقي بقوله (ان الوجود في العالم يعفي الانسان من التصور التأملي ومن السكن في عالم مفارق ... اذ لايمكن فهم العالم دون وجود علاقة مباشرة معه) (م ٥ ، ص ٥٩) .

اما (النظرية النقدية) فتعد منبعا خصبا لنشوء مبحث فلسفة التواصل عبر مدرسة فرانكفورت* التي كانت تضم مجموعة اساتذة مثل هوركهايمر و ادورنو وهربرت ماركوز وآخرين . تبنت هذه المدرسة النزعة النقدية تجاه المجتمع والمؤسسات الفكرية والاجتماعية ، وهدفها من ذلك هو النفاذ الى البنية الفكرية ، والى لغة التواصل والتخاطب بين الناس وربط توجهات العلم والمعرفة بالمصالح التي تحركها (فالنقد بمفهومه البنّاء هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للانسان المعاصر التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الاساسية على التسلط في اشكاله النفسية والسياسية والاقتصادية) (م ٧ ، ص ٧). وقد تطورت مدرسة فرانكفورت بطريقة مبدعة على يد هابرماس الذي قام ببناء نظرية اجتماعية مبنية على وعي تواصلي جديد ، يميز فيها ثلاثة اشكال من المعرفة ترتكز على ثلاثة مصالح مؤسسة لها** ، حيث تتناظر اشكال المعرفة الثلاثة مع ثلاث قسمات رئيسية للحياة الاجتماعية وهي العمل والتفاعل والتسلط ، (وقد استبدل هابرماس هذه النظرية بأخرى بديلا عنها هي نظرية للغة والاتصال) (م ٦ ، ص ١١٢) .

اما التداولية أو (علم استعمال اللغة) pragmatique فتعد منعرجا حاسما في بلورة مبحث التواصل بشكله الحالي ، باستنادها الى اللغة كأداة لتمثيل المعرفة والمعلومة وابلاغها وفي بحثها عن المعنى . والتداولية هي برنامج معرفي يعود الى الخمسينيات من القرن العشرين وتحديدا سنة ١٩٥٦ ، ويقوم هذا البرنامج على دراسة النظام الترميزي للغة – عمليتي انتاجها وتأويلها - فانتاج اللغة هي عملية ترميز بينما عملية التأويل هي فك المرموز ، بمعنى ان محاولة فهم اللغة يأتي في سياق الاستعمال المتجدد بتجدد مقاصد المتكلمين ، وبذلك تهتم التداولية بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها والتعابير التي تستقي دلالاتها من معطيات التواصل ، ولأنها ترى ان افعال اللغة هي افعال الانسان ، فاللغة بنظرها تصبح أداة التواصل الاساسية ، ويعني ذلك ان استعمال اللغة

* مدرسة فرانكفورت : تأسست عام ١٩٢٤ على الرغم من انها تستند في اصولها النظرية الى الفلسفة الماركسية ، الا انها تدخل في اطار اهتمامات فلسفية اخرى ترتبط بالاوضاع السياسية والاجتماعية لألمانيا المعاصرة .

** المعرفة التقنية ، قائمة على الاحتياجات المادية والعمل الذي يشكل الميدان المستهدف للعلم التجريبي التحليلي ، ومعرفة عملية في التفاهم الاتصالي بين الافراد وبين الجماعات الاجتماعية فيما بينها. ثم المعرفة التحررية وهدفها التحرر من كل مايعيق انعتاق الذات وتحررها . يراجع : بوتومور، توم : مدرسة فرانكفورت ، ت سعد هجرس ، دار اويا ، ليبيا ، ط٢ ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

لايمكن فصله عن القدرات البشرية -الاستدلال والمعارف الاخرى- التي ليس لها أي صبغة لسانية) (م ٣ ، ص ٢٢). وفي هذا التوجه تصبح العمليات الاستدلالية المتممة للتحليل الرمزي لتحقيق التأويل للأقوال والافعال ، متمثلة في العمليات التي تطبق في جميع اعمالنا سواء كانت انشطة يومية من الحياة العادية ام انشطة اكثر تعقيدا مثل البحث العلمي او انتاج الاعمال الفنية

ثانياً: الكفاءة التواصلية في الفن

الكفاءة التواصلية هي مجموع العمليات المعرفية والقدرات العقلية والمهارات الفكرية التي تترجم الى لغة او خطاب ، والتي يستطيع بواسطتها الفرد أن يدخل في علاقة تواصلية مع الآخرين وعند ارتباطها بالفن المعاصر الذي اصبح ذي طبيعة اجتماعية في ظل الواقع المعاصر ، فان الكفاءة التواصلية تهيئ للبحث عن قيمة الموضوعات المقدمة ، حيث تكمن ميزتها في غنى الدلالات والمعاني التي يزخر بها العمل الفني ، والتي تمكن الفنان من بناء تصوراته ونماذج الواقع او حتى تغيير الواقع بناءاً على شروط تداولية تجعل من تلك الدلالات مرتبطة على نحو مباشر بالعلاقات الاجتماعية والثقافية . فالفنان المعاصر استطاع ان يعمل على نسج تواصله مع الآخر ، مركزا على كل مايتعلق بانتاج المعنى الذي لاينتجه بشكل اعتباطي ، انما اصبح متولدا داخل سياق اجتماعي ليحقق فكرته على وفق قيم مستمدة من الايقاع التواصلي وفاعليته بين الاخرين ، أي من فكرة التذاوت والتفاهم . وعليه فان التفاعل والتذاوت يحصل هنا داخل العمل الفني الذي يعد كسياق تواصلي يتميز بالإعتراف المتبادل ، والفنان – كفاعل- يحقق هدفه والشروط الملائمة لما يتطلع اليه من عمله الفني المقدم ، بإختيار ادواته ومواد اظهاره الملائمة ، ليصبح هذا العمل الذي هو العنصر المركزي والمشروع العملي المؤسس على تأويل معين ، بمثابة بنية تكوينية لكل مفاهيم النشاط .

العقل التواصلي

الكفاءة التواصلية بوصفها فاعلية موجهه الى التفاهم ، فانها تكون نوعا من النشاط العقلاني بالقياس الى غاية، يجعلها تهتم بما ينتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين الافراد الذين يتواصلون من اجل تحقيق مشروع معين . وكما يرى هابرماس فان هذا النشاط العقلاني له بعد اجتماعي لأنه يظهر في سياق منطق تفاعلي يفترض ضرورة علاقة تذاوتية ، يشترط فهم النشاط العقلاني في طبيعة التواصل اومايدعوه هابرماس بـــ(العقل التواصلي) حيث لايمكن تحقيق فهم خاص للفن يمكن به تجاوز الفهم الميتافيزيقي ، وإقامة روابط تعاون مع المجالات المعرفية المجاورة الا من خلال العقل المتواصل مع غيره ، فالعقل التواصلي هو الذي ينظم النشاط الاتصالي ويضمن النقد المستمر لأي حقيقة ، وبحسب هابرماس فان (العقل التواصلي هو الفاعلية التي تتجاوز العقل المتمركز حول الذات والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي انه يتضمن كل شيء) (م٤،ص١٣٥)

لهذا العقل خصوصية تكمن في انه يُبنى على فعل خلاق يهدف الى خلق اتفاق داخل الفضاء العام لنشاطه ، وبه يتمكن الفنان من انتزاع جزءا من ذاتيته لدمجها مع الآخرين المشاركين له في نشاطه في عمل متفاعل يقوم على التفاهم والتواصل العقلي ، لأن هذا الاخير بإمكانه ان ينظم النشاط الاتصالي ، لينتج عن ذلك مايدعى بالنشاط العقلي التواصلي الذي يمارسه الفنان كذات قادرة على الفعل بهدف التوجه نحو التفاهم بين الذوات .

ان المحاولة الكامنة في ربط مفهوم التواصل بالفنون المعاصرة ، تستهدف البحث عن شروط الفن – والفنان- في علاقته بمجتمع معين من جانب ، والنظر في مقومات العقل المولّد للفنون المعاصرة وتحديدا فنون مابعد الحداثة التي نتجت عن عمليات بحث ومشروع متسلسل ومتجدد وفي اتصال غير منقطع ، تعتمد التجربة على نحو خاص ، بوصفها معايير نشأت من خبرات الفنان ، التي تعد كمؤشرات تؤكد ان الفنان مابعد الحداثي لم يعد يقنع بالتحرك فقط داخل مفاهيم تقليدية ، بل يسعى الى تجربة جديدة تحيل عمله الفني لأحداث التجربة من خلال العقل ، لأن الفن اصبح يتوالد من نظرة جديدة الى العالم ، ومن طريقة جديدة للتوصل الى الأشياء ، واصبح من مهمة الفنان الانفتاح على العالم الخارجي والتعايش معه ، بحثا عن عالم القيم الجديدة ، ولا يتم التوصل الى ذلك الا بنوع من ديالكتيك المتناقضات بين ماهو داخلي وماهو خارجي ، او بين ما يعايشه ومايفكر به وفي علاقته بالآخر .

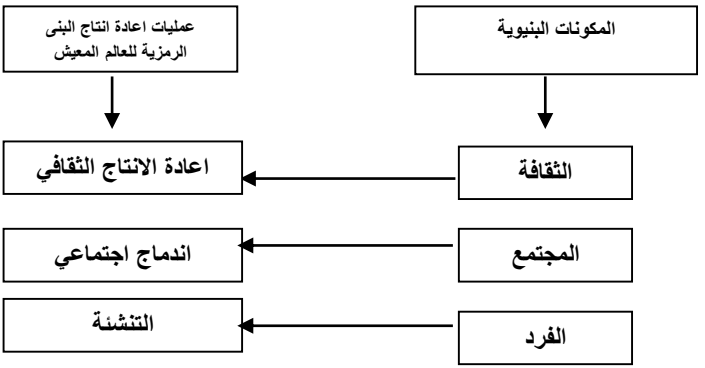
خلاصة ذلك ان الكفاءة التواصلية لدى الفنان تتضمن معقوليتها الخاصة ، متمثلة في نوعين من النشاط ، الاول نشاط موجه نحو التفاهم ، والثاني مرتبط بالنشاط الادائي ، ليظهر لنا ان الكفاءة التواصلية هي عبارة عن صياغة جديدة لمسألة العقلانية في الفكر ، تؤسس لنظرية في المعرفة ، ومن ثم فإن فن مابعد الحداثة يمكن ادراك حركته وتعبيراته من خلال النمط التواصلي الذي يبرز اهمية التفاعل كنشاط تواصلي مصاغ بواسطة رموز خاضعة لمعايير يحددها الفنان ذاته ، وهذا النوع من التفاعل كما يقصد به هابرماس (ان يكون محددا لانتظارات مختلف انماط السلوك المتبادلة على اساس ان تكون مفهومة ومعترف بها من طرف ذاتين فاعلتين على الاقل) (م ١٥ ، ص ١٨٢) . ويعني ذلك ان منطلق هذا التفاعل هو منطق حواري يرجع الى السياق العام للتبادل ، يشكل تذاوتا متكونا بين المشاركين على اساس الاعتراف المتبادل بالتجربة او النشاط الفني ، الذي يفترض معرفة مشتركة او تأثير يمارسه الفنان على الآخرين ، ووجود هذه المعرفة المشتركة لايكفي ان تكون للفاعلين وجهات نظر متقاربة او حتى وعي بهذا التقارب ، لأن المعرفة المشتركة التي تقوم بوظيفة التنسيق بين الافعال تعمل على توليد الموقف التفاهمي في التفاعل وتشكل تداخلا بين المشاركين .

التواصل في العالم المعيش

تتشكل عملية التفاهم بين الذوات من خلال فكرة العالم المعيش – التي قال بها هابرماس -

وهي فكرة مكملة لمفهوم العقل التواصلي لأنها مرتبطة بمفهوم المجتمع كما انها تشكل سياق الفعل الاجتماعي في الفن ، فالعقل التواصلي ومن خلال الوظائف التي يقوم بها ، يُوجِد عالم متنوع الابنية ، من خلال العالم المعيش ، الذي تتمثل مهمته في توفير بعض عناصر السياق التي يحتاجها التواصل ، وكذلك في كونه (أي العالم المعيش) يعد مستودعا من القناعات يستلهم منه المشاركون في التفاعل بعض علاماته ورموزه لتحقيق الحاجة الى التفاهم الذي يتولد بواسطة مجموعة من التأويلات التي تخلق الإجماع ، والعالم المعيش بوصفه خلفية للنشاط التواصلي ، فان ذلك يعني ان المشاركين في التواصل ، ومن اجل خلق نوع من التفاهم حول العمل الفني ، يجب ان يرتبطوا بتراث ثقافي يستمدون منه بعض العناصر لتحقيق التواصل ، وهذا التراث الثقافي الخاص بمجتمع معين ، غالبا ماينتظم في جملة من العناصر المتماسكة والمتكاملة فيما بينها ، وهو مايؤكده (شتراوس) بقوله:(ان الحياة الاجتماعية تنضوي تحت طموح الكلية ، فهي نظام ترتبط به عضويا كل الجوانب) (م ١٣ ، ص ١٠) . وهنا تتحدد الوظيفة التفاهمية من خلال مجموعة من البنى الرمزية للعالم المعيش وهي :

- من الزاوية الوظيفية للتفاهم : يعمل النشاط التواصلي على نقل التراث الثقافي وتجديده .
- ومن وجهة نظر تنسيق الفعل : يقوم النشاط التواصلي بوظائف الاندماج الاجتماعي من خلال العمل على استقرار اشكال التضامن بين الافراد المشاركين في مستوى فهم الفعل التواصلي
- من زاوية التنشئة : يقوم النشاط التواصلي بدور تشكيل الهويات الفردية للمشاركين في تلقي العمل الفني ، كونهم متلقين فاعلين . (ينظر المخطط)



الاستقبال والتواصل: مستويات التفاعل بين المتلقي والعمل الفني

يصنف الاستقبال الذي يرتبط بمعنى التلقي والإستجابة ، ضمن النظرية العامة للاتصال. حيث تتحدد قيمته المجتمعية بعد الوصول الى مرحلة استهلاك المتلقي للعمل الفني بوصفه موضوع جمالي قابل للتأويل ، وهو مايؤكده (هانز اوريش جمبريشت) الذي يرى : (بأن الاستقبال يؤلف الجانب الخلفي من الاجراءات الاتصالية ، فالقراءة وفهم النص مثل منتجهما معنيان كذلك بالخطوات الاجتماعية) (م ٨ ، ص ١٨٩) .

وعليه يعرف الاستقبال الذي يكون مرتبطا بمعنى التلقي : بأنه إعادة الإنتاج ، والتكييف والاستيعاب ، والتقييم النقدي ، للعمل الفني او لعناصره ، بإدماجه في علاقات اوسع ، وهذا يعني ان الاستقبال ليس مجرد استهلاك ، انما هو عملية فاعلة في(الفهم) والتقييم وإعادة الانتاج

ولأن العمل الفني يكتسب جماليته ومعناه ، من صلته بعدد من المنظورات المختلفة التي يمكن رؤيته وفهمه من خلالها ، فإن التساؤل حول نوع المعاني التي يتم انتاجها في العمل الفني يجعل المشكلة تتمحور في معنى المعنى ، ومعنى فهم العمل الفني او فهم تعبيره هو موضوع يتعلق بنظرية الدلالة المؤسسة على التداوليات الصورية – حسب تعبير هابرماس – فالدلالة الصورية تحدث قطيعة مفهومية بين مايدل عليه العمل الفني ومايريد الفنان قوله ، لأن دلالة موضوع العمل الفني لايمكن تفسيرها في استقلالية تامة عن الشروط التي تحدد مقاييس توظيفها التواصلي ، وعليه فان تحديد نمط الفاعلية التواصلية يشترط الالتزام بسياقات التفاعل ، وذلك بالبحث عن كيفية انفتاح العمل الفني الذي يتموضع في علاقة تبادلية مع بيئاته واستقباله من قبل المتلقين.

فيحدث عند استلهام المتلقين العمل الفني ، انهم يقومون بعملية إعادة انتاج البنى الرمزيـة لـه ، لكـون العمل الفني هو الظاهرة او النص (من وجهة نظر البنيويون) الذين يعتقدون (ان أي ظـاهرة انمـا تنطـوي عـلى بنية ، من هنا فإن النص يتحـول الى شـفرة تسـتدعي القيـام بجهـد نظـري وإجـرائي لوضـع تلـك الشـفرة موضـع التواصل) (م ١٠ ، ص ٣٦) . وقياسا على ذلك فان العمل الفني هو بنية تتضمن نظام قائم على نمط التشفير ، أي يكون محاطا ذاتيا بقوانين تنظيم داخلي تمثلها انظمة انتاج المعرفة - شـبكة انظمـة العلامـة والشـفرات - وهـذه ترتبط بعلاقة تقابلية مع عناصر البناء الخارجية -النصوص السابقة عليه والسياقات والمتناصات- . وعلى الرغم من كون العمل الفني علامة مرور يمكن رؤيتها وفهمها ، الا انه بالإمكان تجاوز تلك العلامات ، عنـدما يصـبح العمـل الفني ممتلكا لمديات اوسع في كفاءته التواصلية في حالة انفتاحه ليتواصل الآخر معه ، منذ لحظة اسـتقباله حتـى تفسيرة ، وهو مايؤكده (ريكو) الذي يرى (ان هذه العلامة عند تجليها في معنى فنتازي بواسطة تخيليـة ، فانهـا تكف عن ان تكون مجرد تلك الإشارة المرورية بذلك المعنى الخاص ، من هنا فالعمل الفني شكل مكتمل ومعالج في تفرده ككل عضوي متوازن ، في الوقت الذي يشكل فيه منتجا مفتوحا بفضل قابليتـه لتفسـيرات لاحصر لهـا ، لاتتصادم مع خصوصيته الصرفة ، وعليه فإن كل استقبال للعمل الفني هو تفسـير وعـرض لـه في آن ، لأن العمـل يتخذ في كل استقبال منظورا طازجا) (م ١٦ ، ص ٢٣٤) .

وحين يمتلك العمل الفني قابليته على الانفتاح ، فانه يمنح الآخر اسلوب جديد للإستقبال يكون على صلة بالعمل الفني ، واسلوب الإستقبال هذا ، يتبع نموذجا جديدا في الثقافة والجماليات عنـدما يكـون قـابلا للإنفتـاح على سلسلة جديدة من العلاقات بين الفنان والمتلقين ، وآليات جديدة للإدراك الجمالي ، ويطرح مشكلات عمليـة جديدة بتنظيمه مواقف تواصلية جديدة ، وهو بإختصار يثبت علاقة جديدة بين تكاملية العمل الفني وتاويلـه . وفضلا عما يتم استقباله في بنية العمل الفني (أي قوانين تنظيمـه الداخليـة) لتحقيـق فعـل التواصـل مـن خـلال التأويل ، فان العالم المعيش يعد حيزا رئيسا يسند العمل الفني الحامل لشروط التواصـل ويـزوده بـبعض رمـوزه وعلاماته وهنا يبدأ دور جديد من ادوار النشاط التواصلي ، والذي يكمن في فاعلية المتلقـين او المشـاركين الـذين يقومون بفعل التأويل ، بالعودة الى اشياء العالم الموضوعي (الثقافي) والعالم الاجتماعي والعالم الذاتي (م ١٥ ، ص ١٩٣) ، حيث يتم التفاعل بين هذه العوالم الثلاثة لتحقيق فعل التأويـل بإضـفاء شيء مـن النسـبية في تـأويلاتهم (لان الانسان يحيا في عالم رمزي ، فكل حقيقة تكون بالنسبة اليه رمزية ، فالاحكام والتقييمات والمـدركات تكـون كلها نسبية مع النظام الثقافي الذي ينتمي اليه ، وحسب اعتقاد (هيرسكوفيتش) ان كل حقيقة واقعية يتم ادراكها عبر نظام ثقافي معين) (م ١٣ ، ص ١٠) .

ان عملية إعادة الانتاج تتولى مهمة الربط بـين مـايتم اسـتقباله في بنيـة العمـل الفنـي (قـوانين تنظيمـه الداخلية) ، وبين الاشكال القائمة في العالم المعـيش (عنـاصر البنـاء الخارجيـة) ، ولايـتم هـذا الارتبـاط الا بتـوفر مجموعة أسس على المستقبلين استيعابها ، اولها امكانية الاحتفاظ بصلاحية المعرفة بالتراث الثقـافي والعمـل عـلى تجديد تلك المعرفة ، وكذلك التأكيد على خاصية التضامن بين المتشاركين في فعل التواصل ، وهذه الاسـس تلخـص الى مايسمى بـ(المكونات البنيوية للعالم المعيش) وهي مكونات خاصة بعناصر البناء الخارجية ، وتتمثل في الثقافة والمجتمع والفرد ، يقابلها مكونات اخرى ، تتمثل في دلالات المعاني والمضامين المتعلقـة بالعمـل الفنـي كموضـوع ثقافي ، والمجال الاجتماعي للمتفاعلين في تلقي العمل الفني ، وايضا عـلى مسـتوى الـزمن التـاريخي حـين يـدخل العمل الفني مستوى تعاقب الاجيال . وهذه المكونات خاصة بقوانين تنظيم العمل الفني الداخلية ، وهنا تصبح

الثقافة هي العنصر المهم الذي يستمد منه المشاركون في التواصل تأويلاتهم حول العمل الفني . وبرأي (ريكو) (إن كل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات بمحاولته فهم علاقاتها ، يمارس احساسا شخصيا وثقافة معينة واذواقا واتجاهات واحكاما قبلية توجه متعته في اطار منظور خاص به ... ان عملية الاستحسان تنبع من التمتع بالعمل الفني الذي يرجع الى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد احياءه في اطار اصيل . (م ٢ ، ص ٨) . وبذلك فأن الحقل الدلالي للمضامين الثقافية ، والمجال الاجتماعي ، والزمن التاريخي تكون هي الابعاد التي تتطور فيها الانشطة التواصلية ، أي ان التفاعلات التي تنسج شبكة الممارسة التواصلية في الفن تكون الوسط الذي من خلاله تتم اعادة انتاج الثقافة والمجتمع والشخص .

ثالثاً: النشاط التواصلي والسياق التفاعلي وتطبيقاتها في فنون مابعد الحداثة

على اثر التغيرات السريعة في البنية الفكرية التي انعكست على خصائص الثقافة الشمولية التي مرت بها المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية ، مارست مابعد الحداثة عملها بإكتساحها للبنى والذهنيات السابقة وفعلها التفكيكي على الثقافات المغايره لها ، بتطويرها لطرق واساليب جديدة في المعرفة ، قائمة على حرية التعبير والتجريب في العمل والتواصل ، بالانفتاح على كل ماهو جديد ، ليعد العلامة المميزه لكل عمل يحيا بدلالة المستقبل والمشاركة مع الآخر ، وبما يضفي على الثقافة الجماهيرية قدرا اكبر من المرونة في استثمار الرموز والمعطيات ، وحسب وصف (فردريك جيمسون) الذي استخلص نتيجة يؤكد من خلالها:(ان مابعد الحداثة اصبحت تعبر عن الحقيقة المركبة للنظام الاجتماعي الجديد للرأسمالية في مرحلتها المتقدمة ، فثقافتها تناسب الأنماط الجديدة من الاستهلاك وسرعة استعمال الموضة الدقيق للوقت) (م ١٩ ، ص ٧٦) . بمعنى ان تشكل الواقع الجديد الذي تعيشه مابعد الحداثة ، اصبح يتطلع الى صورة مستقبلية ترتكز الى وسائل الاتصال التي اخترقت تطوراتها كل جوانب الوجود الإنساني ومستوياته . إن ما يشير اليه (جيمسون) يؤكد الفعل التواصلي التجريبي الذي اصبح الأداة التي بامكانها اعادة ربط الصلة بين اطراف مجتمع متشظي وفوضوي .

لقد اصبحت مابعد الحداثة متقبلة لمجتمع التعددية الثقافية ، وعملت على نقل العالم الى مرحلة تذويب ومن ثم الغاء الفوارق الثقافية المعرفية ، بقصد الغاء القطيعة بين ثقافة النخبة ، واالثقافة الشعبية ، بتأكيدها ان كل فرد هو جزء من مجتمع انساني محلي ، لذلك كان سعي مابعد الحداثة لخلق نماذج جديدة تتناسب مع مفاهيمها الرافضة لمظاهر السلطة ، بإحلال الضرورة في قبول التغير المستمر ، والمتولد عن سيطرة عالم تكنولوجي استهلاكي سريع . وفي مقابل ذلك دعا الفنانين لإمتزاج الفن بالحياة المدينية ، بتأكيد مفهوم التواصل الذي يدعو الجماهير للأنفتاح على الأفكار الفنية الجديدة ونظرتهم التقييمية لها ، لينعكس ذلك على الكيفية التي اصبحوا يفكرون بها ، وبطريقه تسمح بالكشف من خلال افكار المتلقين للفن الجديد عن فهم طبيعة ذلك المجتمع . ونجد ان هذا الموقف يتلائم مع رأي (هابرماس) الذي ينفي وجود العزلة بين الفن والمجتمع ، لأن الفن الحديث اصبح بنظره مرآة نقدية للعالم الاجتماعي ، مؤكدا (ان الفن يلعب دورا هاما ورئيسيا في الحياة ، فالفن يستطيع ان يقوم بعملية توحيد المجالات المعرفية والاخلاقية وتقديمها للمجتمع في صورة فنية جذابة) (م ٤ ، ص ١١٣) .

لقد اصبح لفن مابعد الحداثة قوة جمالية خطابية ، فمن جانب تمكن من التكيف مع كل المعطيات الجديدة للتواصل بمطالبته محو الفوارق بين الحقول الفنية المختلفة التي أرادت ان تكون اساسا للتجديد والسعي

الى التفرد ، ومن جانب آخر اصبح الفن اكثر تنوعا بتفاعله وإنفتاحه على اشكال التطور الفعلية للمجتمع مابعد الصناعي، بعالمه الممتلئ بالسلع الإستهلاكية والتكنلوجيا الحديثة ، حتى اصبح لعالم دائرة وسائل الإتصال والإعلام الجماهيري اهميته بالنسبة لفن مابعد الحداثة ، بإعتماد مبدأ التفاعل بين الفنان والجمهور ، لإبتكار عمل فني يتطلب مشاركة الناس العاديين ، وهو ما اسهم في ان يؤثر ليس على المتلقي فحسب بل على الفنانين انفسهم . وبذلك اسهمت هذه الفنون في إثارة الجدل في الاوساط الثقافية لتفتح النقاش المستمر حول دور محتمل للمتلقي في عملية الابداع ، ومعه ايضا مهمة اجتماعية جديدة للفنان لم يعهدها من قبل تكمن في قابليته للتواصل مع الآخر ومدى الكفاءة التي يتمتع بها في مهمته التواصلية . فما قدمه فنانو الخمسينيات من اعمال ، اعلنت بداية التوالد السريع لعدد من الاشكال والممارسات الفنية التي شدت الانتباه الى وجود المشاهد امام العمل الفني ، واهتمت بدوره ونشاطه في التلقي ، بل ان البعض من هذه الاشكال سعت الى تذويب الوجود المادي للعمل الفني وهو ماساعد على نقله الى مجال فن التشكيل الادائي ، ففي مجموعة اعماله المساة اللوحات البيضاء والتي رسمها بين (١٩٥١ و ٥٢) وضع راوشنبرغ حدود العمل الفني واكتماله في ذاته ، موضع تساؤل بصورة واضحة فكانت اعماله عبارة عن لوحات خالية بيضاء وقصده من ذلك ان يسمح بدخول عناصر جديدة الى تلك اللوحات البيضاء ، فبعد اضاءتها بطريقة معينة يصبح ممكنا ان تنكعس على تلك اللوحات ظلال عديدة من محيطها المادي (قاعة العرض والمشاهدين) بمعنى ان الفنان يسمح للآخر ان يتفاعل ويتواصل مع لوحته البيضاء بسقوط ظلال المشاهدين عليها ، لتصبح نوعا من التكوين المفتوح الذي يستجيب لمجموع الانشطة التي تقع ضمن محيطه . (شكل ١)

إن العمل المفتوح بلغة (امبرتو ايكو) هو ان تبدو الاعمال الفنية غير مكتملة ، بإمتلاكها شكلا غير محدد، وانفتاحا ديناميا للتعبير عن نفسها أمام المتلقي بمظاهر دائمة التجدد (ومثل تلك الاعمال تحوي عناصر نصية وشكلية مفتوحة امام المراجعة المستمرة وإعادة الانتاج ، وحركية شكلها الداخلية تؤسس لإمكان الحوار او التفاعل بين المؤلف والمتلقي) (م ١٦ ، ص ٢١٦) .

وعلى هذا الاساس سعى الفنان مابعد الحداثي الى إيجاد مساحة تسمح بمساءلة فكرة العمل الفني بإستخدامه مفردات تولد حوارا وتلاعبا بين الصورة وطريقة تمثيلها) (م ١٢ ، ص ٤٢) . ففي أغلب الاعمال التركيبية نجد ان معظم العناصر المستخدمة فيها تتميز بقدرتها على الاحتفاظ بجانب من هويتها الاصلية ومن ثم باستقلالها الذاتي عن العمل الذي تم ادماجها فيه ، ومثل هذه العناصر تحقق فعلا مزدوجا ، فتضع علامة استفهام حول فرضية وحدة اللوحة واكتمالها الذاتي ، بمقاومة أي اكتمال نهائي للشكل واي انغلاق نهائي للمعنى ، برفضها الخضوع التام للقيود التي يفرضها الشكل الفني او للمنطق الذي يحكم اتساقه . وهذا مانجده في معظم أعمال راوشنبرغ ، وبعض اعمال جاسبر جونز (شكل ٢ و ٣) اللذان تمكنا من توظيف مثل هذه العناصر لإثارة التساؤلات حول طبيعة اللغة الفنية للوحة ، وليفسحا المجال لخلق علاقة تواصلية بين العمل الفني ومتلقية ، وبذلك جعلا العمل الفني يخاطب المتلقي ويعبر صراحة عن وعيه بوجوده ونشاطه . ومثل هذه الاعمال التركيبية ، تنطلق من مبدأ اساسي يثبت بان العمل الفني لايكتسب شرعيته من التكامل الشكلي للسطح المرسوم فقط ، بل يسعى الى استثارة استجابة تواصلية فعلية من المشاهد . وهنا يتحدد الدور الفاعل في فن التجميع (او التركيب) في تغيير مفهوم الجمال ودور الفن في خلق علاقة تواصلية مع المجتمع ، حيث يتواكب هذا النوع من الفن مع فكرة الجمع والانصهار التام بين مجالات الفن المختلفة ، بتوظيف اسس بناء تكوين الصورة مع مفهوم الكتلة في

النحت في عمل فني واحد، اعتمادا على المتغيرات التي لم تكن معهودة في حركة الفن التشكيلي فيما يتعلق بمفهوم الأداء ، واساس ذلك هي رغبة الفنان في الانفتاح لتنشيط قدراته الخيالية والدافعية الجمالية التي تثير لدى الفنان الرغبة في الانفتاح نحو فضاءات ابستيمولوجية رافضة للتنميط التقليدي للفن ، وتحثه للبحث عن الغرابة من جانب وتنشيط التجربة الجمالية من جانب آخر ، (فالتجربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجوده الحر لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كلا من الذات والموضوع احرارا بمعنى جديد ، ويترتب على هذا التغير الجذري في الموقف من الوجود صفة جديدة للمتعة الجمالية التي يصنفها الشكل الذي يتكشف الموضوع من خلاله) (م ١ ، ص ٧٦ ، ٧٧) .

في الكثير من النتاجات الفنية لمرحلة مابعد الحداثة بسعى الفنان الى هدف فكري – تواصلي ، يقصد منه إحالة العمل الى تجربة المتلقين لتوعيتهم ، بتعود ادراك قوة الأشياء التقنية . ان مايُقصَد بإحالة العمل الى تجربة المتلقي ، هو تجاوز الفنان انتاج عمله ، لإستشراف زمن المستقبل ، ولأن الفنان يعمل من اجل جموع المتلقين ، فلابد له من استقراء السيكولوجية الجمعية لديهم ، وهنا تكمن خبرته في فهم آلية تلقي اعماله ، وهي خبرة تخصصية تتمتع بقدر كبير من الذكاء لإثارة المتلقي واحداث فعل الصدمة والمفاجأة لديه من خلال لعبة المشاكسة ، وقد بالغ البعض في هذه اللعبة بمحاولته نقل عمله الفني الى خارج بيئته (أي قاعة العرض) لتأكيد انهيار الحدود الفاصلة بين العمل الفني وسياقه المادي ، وبالتالي بين البيئة والانشطة التي تدور في محيطها ، فقدم (اولدنبرغ) عام ١٩٦١ عملا فنيا بعنوان (المتجر)(شكل ٤) قام فيه بالمزج بين العمل الفني ومكان عرضه ، فأستخدم متجرا حقيقيا في احد شوارع نيويورك ووضع فيه مايقرب من ١٢٠ سلعة مما يستخدم في الحياة اليومية، أعاد تشكيلها من مواد منوعة وعرضها للبيع ،

فتعامل مع المكان الحقيقي كحيز في العالم المعيش ، وفي ذلك تأكيد لدور العقل التواصلي فكان اختيار الفنان لمتجر حقيقي عاملا ادى الى الدمج بين ثلاثة أدوار ، دور المشاهد والمستهلك ، وبين دور الفنان والبائع وبين دور العمل الفني والسلعة التجارية وكلها تحقق وظائف تواصلية ، وهذا المكان الذي يوجه اولدنبرغ الانتباه اليه يحمل دلالتين مختلفتين هما المتجر والعمل الفني ، وبما يعمل على انقسام هوية الاشياء والادوار وتشظيها بين هاتين الدلالتين والى نشوب صراع بين المعاني المتضاربة ، ويبدو ان الهدف الحقيقي لهذا العمل وكذلك معناه لا يكمنان في ماهية العمل ذاتها ولكن في قدرته على توليد عدد من القراءات المتضاربة والجمع بين امكانات متصارعة (م ١٢ ، ص ٤٧) .

وتعد اغلب فنون مابعد الحداثة كأعمال منفتحة تتطلب ان يعاد فيها التفكير وان تعاش من جديد باستخدام العديد من الوسائل ومنها اللغة التي تعد في الأساس نتاج تواصل ، فالفنان يستخدم اللغة بوصفها منهجا اتصاليا ووسيلة تواصلية فكرية ، تكشف عن مبررات تمثيل العمل الفني ، حيث تتموضع العلامات اللغوية، الى جوار الاشكال الاخرى ، فالكتابات اللغوية في مثل هكذا اعمال التي تعد كرموز ، انما تفصح عن قابلية العمل لإستدعاء الآخرين للمشاركة في هذه الرموز ، بحيث يكونوا قادرين على تفكيكها وفهم مضامينها، وهنا تصبح اللغة مؤسسة تتعالى على الذات المنتجة لتشمل الآخرين ، فهي وسيلة للتواصل والتوحيد بين المتشاركين ، تمكنهم من التفاهم وادراك مواضع الاختلاف والتقارب بين الافكار . ففي النظام التجريبي لـــ(الفن – لغة)(شكل ٥) يكشف لنا عن اعمال تحقق مفهوم التواصل بواسطة اللغة التي يعتمد تفسيرها على الطبيعة الافتراضية التي لايمكن ان تمنح المعنى اليقين المطلق بل تؤكد احتماليته فقط ، لأن الكلمات لايشترط اتفاقها على معنى او يقين

معرفي ، بل انها تحمل دلالة عملية خالصة ، لأنها كلمات قائمة على التوافق الفكري ، وهنا يبدأ دور جديد من ادوار النشاط التواصلي ، والذي يكمن في فاعلية المتلقين او المشاركين الذين يقومون بفعل التأويل ، بالعودة الى اشياء العالم الموضوعي (الثقافي) اذ يتحقق فعل التأويل بناءا على نسبية الحقائق واحتماليتها .

وفي بعض الاعمال التجهيزية يستخدم الفنان اللغة ليصبح العمل عبارة عن رسائل موجهة تستدعي مشاركة المشاهد مع نصوص ذات مفاهيم ضمنية ، حيث يتم استثمار الطبيعة المزدوجة للغة ، لتتمكن من التعبير عن اشياءها بمعايير الخيال في هذا النوع من الاعمال التي تميزت بها (بربارا كروجر)(شكل ٦) يحصل التفاعل او التذاوت داخل العمل الفني بعده سياق تواصلي ومن ثم يصبح هذا العمل هو العنصر المركزي المؤسس على تأويل معين وهو بمثابة بنية تكوينية لمفهوم النشاط التواصلي بين الفنان ومجموع المتلقين الذين اصبحوا مشاركين في العمل حين دخولهم مساحته ، كما ان العمل الفني يتعرض لمفهوم الانتشار (بحسب بارت) (حيث يصبح النص – العمل الفني- متفجرا الى ماهو ابعد من المعاني الثابتة ، الى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية التي تتحرك منتشرة فوق النص ، عابرة كل الحواجز) (م ١٤ ، ص ٣٣) .

اما في الفن التفاعلي الذي يدعى ايضا بالفن التساهمي لأنه فن ينزل الى الشارع ليصبح أداة تواصل ، فهنا يتأكد الجانب الاجتماعي لأن العمل الفني يقوم بتنظيم مواقف تواصلية ـ فالحيز هو العالم المعيش الذي يضم كلا من العمل الفني ومتلقيه ، ومع هذا الحيز يمتلك العمل قابليته على الانفتاح ، لانه اصبح ممتلكا لمديات مكانية اوسع لأستقباله وبالتالي فان الحيز الذي يتضمنه العالم المعيش يساعد في تنشيط الكفاءة التواصلية للعمل بانفتاحه وتواصله مع الاخر لحظة استقباله .

وبانتشار الفن التفاعلي في ميادين فنية حديثة كالفنون الرقمية والضوئية ، دخل الفن مجالات اوسع للمشاركة مع الآخر ، اذ استطاع هذا الفن ان يمنح امكانية اوسع ليحصل التذاوت في فعل التواصل ، حيث يصبح المتلقي في مركز الحدث الفني ، متضمنا سلسلة تجارب لايمكن ان تتحقق فاعليتها الا بمشاركة الجمهور(شكل ٧ و ٨) .

النتائج

١. يعدّ التواصل عملية اجرائية قائمة على فهم التفاعلات البشرية وتفسير النصوص والخبرات وهو ايضا نوع من النشاط او الفعل الحامل لوظيفة معرفية تتمثل في نقل الرموز الذهنية وتبليغها ومن ثم استقبالها بوسائل متعددة ، بما يعني انه نشاط قائم على نظام فكري مرتبط بالارادة والوعي ، ولايتم تحقق هذا الفعل الا من خلال ثلاثة ابعاد اولها البعد الانساني الذي يكمن في العلاقات الوثيقة بين الذوات ، والبعد الفكري ، حيث يترتبط التواصل بالفكر الذي يتمحور حول النشاط الموجه ومضمونه واللغة الرمزية المستخدمة ، والكيفية التي يوجه بها هذا النشاط ، وكذلك استقباله وتفكيكه وتأويله وادراكه والاستجابه له ، والبعد القائم على هدف التفاهم بعد استقبال العمل المنتج لخلق نوع من الاتفاق يؤدي الى العلاقات المشتركة بين الذوات والتفاهم المتبادل .

٢. وتتحقق الفاعلية التواصلية في الفن من خلال دور الفنان والعمل الفني والمستقبل ، بالنسبة للفنان فان فاعليته التواصلية تتمثل في نوعين من النشاط ، الاول هو نشاط موجه نحو التفاهم ، والثاني مرتبط بالنشاط الادائي ، ويحقق ذلك قدرته على انتاج عمله الفني في سياق منطق تفاعلي يفترض ضرورة تذاوتية ، أي دمج جزء من ذاتيته مع الآخرين المشاركين في نشاطه في عمل متفاعل ويعني

ذلك تنشيط للعقل التواصلي الذي يمارسه الفنان كذات قادرة على الفعل بهدف التوجه نحو التفاهم بين الذوات .

٣. اما العمل الفني فيمتلك فاعليته التواصلية لكونه اولا بنية تتضمن نظام قائم على نمط التشفير ، أي يكون محاطا ذاتيا بقوانين تنظيم داخلي تمثلها انظمة انتاج المعرفة - شبكة انظمة العلامة والشفرات – وعند تجاوز تلك النظم الرمزية والعلاماتية ، يصبح العمل الفني ممتلكا لمديات اوسع في كفاءته التواصلية في انفتاحة وتواصله مع الآخرين ومفهوم الانفتاح بموضع العمل الفني في علاقة تبادلية مع بيئاته ويصبح منتجا مفتوحا بفضل قابليته لأستيعاب تفسيرات متعددة .

٤. ويأتي دور المتلقي في تحقيق كفاءته التواصلية فالاستقبال يعد عملية فاعلة في(الفهم) والتقييم وإعادة انتاج البنى الرمزية للعمل الفني ، وعملية إعادة الانتاج تتطلب الربط بين المكونات الداخلية للعمل الفني وبين مكونات العالم المعيش ، المكونات الاولى تتمثل في دلالات المعاني والمضامين المتعلقة بالعمل الفني كموضوع ثقافي ، والمجال الاجتماعي للمتفاعلين في تلقي العمل الفني ، وايضا على مستوى الزمن التاريخي حين يدخل العمل الفني مستوى تعاقب الاجيال ، والمكونات الاخرى للعالم المعيش المتمثلة في الثقافة والمجتمع والفرد ، بما يعني ان الثقافة هي المعرفة التي يستمد منها المشاركون في التواصل تأويلاتهم حينما يتفاهمون حول العمل الفني الذي ينتمي الى العالم .

المصادر

١. اميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
٢. ايكو ، امبرتو : الاثر المفتوح ، ت عبدالرحمن بوعلي ، دار الحوار ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠١
٣. روبول، آن و جاك موشلار:التداولية اليوم ، ت سيف الدين دغفوس ، المنظمة العربية للترجمة، لبنان ٢٠٠٣
٤. ابو النور حمدي ابو النور : يورجين هابرماس (الاخلاق والتواصل) ، دار التنوير ، بيروت، ٢٠٠٩
٥. الفريوي ، علي الحبيب : مارتن هيدغر (نقد العقل الميتافيزيقي) ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٨
٦. بوتومور، توم : مدرسة فرانكفورت ، ت سعد هجرس ، دار اويا ، ليبيا ، ط٢ ، ٢٠٠٤
٧. رمضان بسطاويسي :علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ، ١٩٨٩ .
٨. روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ، ت رعد عبدالجليل جواد ، دار الحوار ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠٧ .
٩. جان ماري فيري : فلسلفة التواصل ، ت عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف ، ٢٠٠٦.
١٠. عبدالناصر حسن محمد : نظرية التوصيل ، القاهرة ، ١٩٩٩.
١١. عمر مهيبل : اشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة ، منشورات الاختلاف،الجزائر ، ٢٠٠٥
١٢. كاي ، نك : مابعد الحداثية والفنون الادائية ، ت نهاد صليحة ، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢ ، ١٩٩٩
١٣. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: دفاتر فلسفية (الطبيعة والثقافة)، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١
١٤. محمد عزام : التلقي والتأويل ، دار الينابيع ، دمشق ، ٢٠٠٧ .
١٥. محمد نورالدين افاية:الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، افريقيا الشرق بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٨ .
١٦. هارتلي ، جون : الصناعات الابداعية ، ت بدر السيد سليمان الرفاعي ، عالم المعرفة، الكويت ، ٢٠٠٧ .
١٧. Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English,AP Cowie,oxford university press,١٩٨٩
١٨. charles Horton Cooley:Social Organization. www.brocku.ca/meadproject/coolly.
١٩. Jameson, Fredric : Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, New left Review ,.١٩٨٤

شكل (١) راوشنبرغ

شكل (2) راوشنبرغ

شكل (3) جاسبر جونز

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (6) بربارا كروجر

شكل (٧)

شكل (٨)

المضامين الفكرية في الاعمال الفنية التشكيلية الواقعية لوحات الفنان الايراني أيمن المالكي

(دراسة تحليلية)

عصام ناظم صالح

ملخص البحث

يتلخص بحثنا فتم استخلال كل المزايا التصميمية.

تمثل الدراسة الموسومة (المضامين الفكرية في الأعمال الفنية التشكيلية الواقعية) جهداً علمياً متواضعاً للكشف عن الأبعاد الفكرية والفنية للعمل الفني التشكيلي الواقعي ، من خلال بعض النتاجات الفنية المختارة من لوحات الفنان الإيراني أيمن المالكي، الأمر الذي ترتب عليه قيام الباحث بجمع المواد العلمية بما يخدم موضوع البحث وبواقع ثلاثة فصول.

شمل الفصل الأول منه الإطار العام للبحث (مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده وبعض المصطلحات الواردة فيه).

الفصل الثاني من هذا البحث فقد أختص بالإطار النظري الذي ضمّ بعض المواضيع التي لها علاقة مباشرة بموضوع البحث. فقد تناول الباحث في المحور الأول منه موضوع (المضمون في العمل الفني) كونه يشكل عنصراً فكرياً ونفسياً مهماً يتأسس من خلاله المعنى العام للنتاج الفني التشكيلي .أما المحور الثاني فقد ضمّ موضوع (المرجعية الفكرية في العمل الفني)، من حيث إن الصور الذهنية المطبوعة لدينا تتميز بأنها قادرة على أن ينعكس بعضها على بعض لتركب أفكارا جديدة ومختلفة من خلال عملية التفكير، وبما يتم من عمليات التصور الفكري داخل مخيلة الإنسان ،على اعتبار أن الخيال يُعَدُ مَعبراً يمر عبره مفسرو العملية الإبداعية ، ومن خلال المحور الثالث تناول الباحث موضوع (الواقعية في الفن) والذي يشكل اللبنة الأساسية لعنوان البحث الرئيسي ، بكل ما يتناوله من مفاهيم واستخدامات ذلك لأن الواقعية كانت منذ البداية هي القوة المحركة في تطور الفن ، ومن خلال المحور الرابع تناول الباحث (أسلوبية الفنان أيمن المالكي) مع نبذة مختصرة عن سيرته الذاتية .

في (الفصل الثالث) تناول الباحث إجراءات البحث بما تضمنته من (مجتمع البحث واختيار العينات وأداة البحث وبناء الأداة وصدقها ، ومن ثم تحليل العينات)، وأخيراً ــ وتحديدا في (الفصل الرابع) من هذا البحث ــ تم التوصل إلى نتائج البحث من خلال تحليل العينات وعلى ضوء ما تم تحديده من أهداف .. فكان أهمها :ــ

- لم تكن في استخدام الواقعية الكلاسيكية في اللوحات الفنية التشكيلية غايات جمالية فحسب ، بل هناك غايات فكرية (تعبيرية) وجدانية كانت أم ذاتية تعود لمرجعيات الفنان نفسه

- إن الأسلوب الواقعي في تنفيذ الأعمال الفنية هو الأقرب (إدراكاً) بالنسبة للمتلقي لكونه يسهم بشكل فعّال في مدّ جسور التواصل الفكري بينه وبين الفنان .
- غالباً ما تتحقق الغايات الجمالية للعمل الفني من خلال سهولة فهم المتلقي لمضامينه الفكرية التعبيرية بعيداً عن التعقيدات المبالغ بها من قِبَل بعض فناني الحداثة والمعاصرة .
- إن في استخدام اللمسات الفنية التكنيكية الى اللوحة الفنية التشكيلية (الواقعية) .. قيماً جمالية مضافة من شأنها الارتقاء به الى مستوى الإبداع .
- إن الأسلوب الفوتوغرافي في الرسم (الواقعي) هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها كقيمة تعبيرية فنية وجمالية .وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد ، إنما جمال ذو معنى .

ABSTRACT

The study tagged (the intellectual implications of the realistic Fine works of art) is a scientific effort to detect modest intellectual and artistic dimensions of the artwork realistic plastic , through some selected artistic productions of the painted work of art of the Iranian artist Ayman al - Maliki , with the result that the researcher collects materials to serve the scientific research topic which comes in three chapters.

First chapter included the general framework of the research (the promise of the research problem and its significance, objectives and limits and some of the terms contained therein).

Second chapter of this research was specified to the theoretical framework which included some of the topics that are directly related to the subject of the search, Has dealt a researcher at the first axis thereof subject (content in the artwork) as a component intellectually and psychologically important is established from which the general meaning of the product of technical plastic, Second axis has included the subject (reference the intellectual work of art), in terms of the mental images printed our the advantage of being able to be reflected on each other to ride new and different ideas through the process of thinking, including the operations are of intellectual perception within the human imagination, on the grounds that the imagination is expressed passes through it who wants to explain the creative process, through the third axis the researcher explained the concept of realism in art , which constitutes the basic building block for the main

title search , with all the intake of the concepts and uses realistic because from the very beginning was the driving force in the evolution of art, through the fourth axis researcher (stylistic Artist Ayman al-Maliki) with a brief autobiography .

Chapter three contained the research procedures, including the contents of the (community of search and selection of samples and search tool, tool building and sincerity, and then analyze the samples). Finally, specifically in the (fourth quarter) of this research has been reached to search results through the analysis of the samples and in the light of what has been determined goals. The most important of which was:
- Were not in the use of classical realism in fine art paintings aesthetic purposes, but there are ideological purposes (graphical) were sentimental or self- belonging to the terms of reference of the artist himself.
- The realistic approach in the implementation of works of art is the closest (Aware) for the recipient because it contributes effectively to build bridges of communication between him and the intellectual artist.
- it is often realized aesthetic goals of the work of art through the ease of understanding of intellectual contents receiver expressive away from the complexities of the amounts by some modern and contemporary artists.
- If the use of artistic touches technically to Fine art painting (realism) Added aesthetic values that will elevate it to the level of creativity.
- The method of photography in painting (realistic) is a concept that addresses optical image to molecules provided by the expressive value of art and aesthetic. Which is not quoting a reproduction of an abstract image for mere beauty, but beauty is meaningless.

مشكلة البحث وأهميته

تشكّـل المضامين الفكرية للأعمال الفنية إشكالية فنية مهمة من شأنها ترصين أي منتوج فني والارتقاء به إلى مستوى الإبداع والمعاصرة او تحجيمه ضمن حدود لا تتعدى الحرفة الخالية مـن الإبـداع والغايـات الفنيـة - الجمالية. ذلك أن إدراك أي عمل فني مناط بقدرته على التعبير عما يتضمنه من مكنون فكري.

وفي الحركة الفنية المعاصرة .. نجد أن السمة الغالبة على معظم الأعمال الفنيـة هـي الغمـوض والرمزيـة وتغييب المعنى ، الأمر الذي يجعل من تفعيل النشاط العقلي ضرورة ملحّـة سـواء فـيما يتعلـق بخيـالات الفنـان الفكرية ، أو بالجهد الإدراكي خلال تأسيس عملية الفهم لدى المتلقي .

وفي الوقت الذي اكتسـبت تلك النوعية من الأعمال الفنيــة جمالاً ضمنيـاً مقترناً بآلية الفكر لديـه نجـد أن الأعمال الفنية ذات الطابع الواقعي قد اقترن بسمات جمالية (شعورية) ليس إلا ، انطلاقاً من مبدأ إن الفـن الواقعي يعتمد بالأساس على محاكاة الطبيعة وتغييب دور الفنان في بذل مجهود فكـري مضاعــف أثنـاء عمليـة التأسيس الفني فيما لو قورنت بالأعمال الفنية ذات الطابع التجريدي على سبيل المثال .

لذلك .. وجد الباحث أنه من الضروري بحث تلك الإشكالية الفنية التي تكتسب أهميتها ــ فضلاً عما تم ذكره ــ بدور تلك الدراسة في أغناء التجربة الإبداعية والفكرية ، كما تضع أمام المهتمين في مجال الفـن والثقافـة تلك الخطوات المهمة التي تجعل من هذا الموضوع مرتكزاً لتفعيل الخطاب الفكري للعملية التشكيلية وإغنائه .

أهداف البحث

الكشف عن الأبعاد الفكرية والفنية للعمل الفني التشكيلي الواقعي .

حدود البحث

الحدود الموضوعية / لوحات الفنان الإيراني " أيمن المالكي "

الحدود الرمانية / نتاجات الفنان من عام (٢٠٠٠م) ولغاية عام (٢٠٠٦) م

الحدود المكانية / لوحات الفنان المنشورة على مواقع شبكة الانترنت .

تحديد أهم المصطلحات الواردة فيه

١/ المضمون (المعنى) ــ Sense

هناك تعريفات كثيرة وضحت معنى المضمون في النتاج الفني..

فقد عرفه "رشدي طعيمة" على انه ((ما تنقله أداة من أدوات الاتصال من أفكار ومعـارف وحقـائق إلى متلقٍ معين، قارئ ، أو سامع، أو مشاهد، بغية تغيير رأيه أو تزويده بمعلومات أو بثّ قـيم أو تنميـة اتجاهـات)) (١/ص:٣٤) .

أما " كمال عيد " فقد عرفه بأنه ((هو المعنى أو المغزى أو المراد الداخلي للصورة الفنية في سَـن الفنـون)) (٢/ص:٤٦) .

وقد عرفه في مكان آخر بأنه ((يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه، والشكل الـذي يقـع عليه الاختيار لا يصل منفرداً ولا يظهر من اجل نفسه بقدر مـا يجـب أن يكـون تجسـيداً وتعبـيراً وإدارة إيصـال موظفة توظيفاً فنياً مفيداً)) (٣/ص:٤٧) .

وبناءاً على ما تم ذكره.. فقد وجد الباحث في تعريف "كمال عيد" شمولية اكثر وتوافق مع هدف بحثنا الحالي ، ليتبناه تعريفاً إجرائياً .

٢/ الفكر ــ thought

تناوله " إبراهيم مدكور " على أنه :

((آــ بوجه عام ، جملة النشاط الذهني من تفكير وإرادة ووجدان وعاطفة ، وهذا هو المعنى الذي قصده ديكارت بقوله : (أنا أفكر ، إذن أنا موجود).

ب ــ بوجه خاص :

١/ ما يتم به التفكير من أفعال ذهنية .

٢/أسمى صور العمل الذهني بما فيه من تحليل وتركيب وتنسيق .)) (٤/ص:١٣٧)

عرفه "ابن منظور" أنه ((١/ إعمال الخاطر في الشيء ، ٢/ وهو التفكّروالتأمّل))(٥/ص: ٣٧٣) .

وعرفه "الجرجاني " على أنه ((ترتيب أمور معلومة للتأدي إلى المجهول ، ... ، وهو عملية ترتيب مثل هذا الانتقال ، التي قد تتم بالاستقراء والاستنتاج والقياس... الخ من آليات الفكر "المنطق" الإنساني)) (٦/ص:٧٣).

وتناوله د. هاني يحيى نصري على أنه ((العنصر الرئيسي في كل شيء وفي وجودنا ، ولأنه كذلك نعيش معه في كل لحظة ولا نستطيع أن نتوقف عن التفكير حتى ولو كنّا نياماً)) (٧/ص:١٠) .

ويعرفه الباحث (إجرائياً) بأنه : ضرورة إنسانية من شأنه أن يحدد طبيعة البشر من سلوك ، واستيعاب ، وفهم ، وتحليل ، واستجابة ... وهو يشكل قيمة بشرية لا يمكن تجاوزها أو إغفالها في جميع مراحل الحياة .

٣/ الواقعيــة ــ Realison

ورد في معجم أكسفورد أنها ((مجموعة أفكار وسلوك تعتمد على الحقائق وترفض العاطفة والخيال)) (٨/ص:١٠٤٤) .

بينما يشير "هربرت ريد" إلى تعريف الواقعية بقوله : ((أن الواقعية لا تعني التجميل والتزيين والاختيار الاعتباطي للظاهرة الحسيّة الثورويـة . إنها تعني انعكاس الواقع كما تم ذلك في جميع حالاته المعقدة)) (٩/ص:١٨٣).

في حين يعرفها " غيورغي غاتشف " بأنها ((إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة نفسها)) (١٠/ص:٢٤٥).

كما يرى " روجيه جارودي " أنها ((وعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار باعتبار أن الوعي أرقى أنواع الحرية)) (١١/ص:٢٢٦) .

ويرى الباحث أن ما جاء به " هربرت ريد " يتوافق فكريا مع هدف بحثنا هذا لكي يتبناه تعريفاً إجرائياً.

وأخيراً يعرف الباحث (ا لمضامين الفكرية) تعريفاً اجرائياً بأنها : المعاني الفكرية والجمالية الكامنة في العمل الفني ، والتي يسعى الفنان إلى التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي بأسلوب فني معين بعد استثارة الموضوع الفني لمرجعياته الفكرية والسيكولوجية سلباً كان أم إيجابا .

الإطار النظري

أولا / المضمون في العمل الفني

حين يبدأ الفنان بالتفكير في تنفيذ وإنتاج عملا فنياً ، فإنه يسترجع ما بذاكرته من مشاهد وأحداث وصور كان قد صادفها في حياته وتأثر بها ، ثم يقوم بإعادة تشكيل تلك الصور والمشاهد بأسلوبه الخاص ذهنياً قبل أن يسقطها على فضاءآته التصويرية .. وكما قال "ميخائيل نعيمة " (*/١٢) : ((أنتم لم تُبدعوا الربوة ولا الغابة ، ولا اختلقتم البحر ولا الشمس ولا الفضاء ولا الجدول. كل ذلك رأيتموه وشعرتم بوجوده ، وقد قابلتم ، وميّزتم ، واخترتم ، ثم رتبتم ما اخترتموه في نسبة معلومة ، كانت نتيجتها الصورة (الذهنيّة) التي رسمتها لكم المَخيّلة)) (١٣/ص:١٦٧) . والفنان ، من خلال عمله الفني ، إنما يحقق غرضاً اتصاليا قائما على مخاطبة المتلقي بأسلوبٍ فني خاص من شأنه ان يتحكم بمدى استيعابه لمضامينه العمل الفكرية . فالأثر الذي يتركه العمل الفني غالباً ما يخرج عن كونه أثراً جمالياً فقط ، حيث بات يشكل وسيلة اتصال وتخاطب بينه وبين الفنان من خلال المضمون الفكري لذلك العمل .. وإن وسيلة الاتصال تلك تعتبر ((مضمون العملية الاتصالية او المعلومات المراد توصيلها إلى المتلقي ، وتتضمن استخدام الرموز الكتابية والصورية والسمعية لنقل الأفكار والمعاني ، ومن شروط نجاح الرسالة أن تكون مقروءة تماما لدى المتلقي)) (١٤/ص:٢١) . فالعمل الفني هو فكرة في ذهن الفنان أولا ، عبر عنها بالشكل الفني الذي هو تجلٍّ للمضمون . وهذا يفضي إلى أن مضمون العمل الفني (الذي تكونه عناصر ذهنية مجرده) يتحد في عملية ترابطية مع التشكيل البنائي (الشكل) . وتخضع عملية الاتحاد الجدلي بالضرورة إلى مستويات عدّة في القراءة . وهذا لا يعني أبدا تغييب الشكل أمام المضمون . فالمضمون هو عبارة عن تصورات ذهنيه محالة إلى واقع مادي ، قد جرى تجسيدها والتعبير عنها بصورة موضوعية بواسطة الشكل . فرسالة الفنان تصل إلى المتلقي لا بالمعنى فحسب ، إنما بواسطة (الشكل) الذي من خلاله ينقل لنا مشاعره وأحاسيسه . وبذلك يمكننا القول بأن (الشكل) هو البوتقة التي تضم في داخلها مضامين العمل الفكرية والتعبيرية ، وأن والشكل هو الذي يمنح العمل الفني معناه . وعلى هذا الأساس بات لزاماً علينا أن نقف على حقيقة أن المضمون بعناصره يعتمد قيماً ومعايير مشتركة للحكم على قضايا معينة أو مسائل محددة .فإدراك الفنان لما حوله يتجسد من خلال (الفكرة ـ المضمون) وكذلك الشكل . وعليه فإن العمل الفني هو شكل لوجود المضمون الفكري . ذلك المضمون الفكري لأي عمل فني يعتبر بمثابة ((العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكمن في صميم ذلك العمل)) (١٥/ص:٤٦) ، وانه ((اقرب عناصر العمل الفني إلى نفوسنا ، نظراً لأنه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة. وتبعاً لذلك فأن فهم العمل الفني إنما يعني قيام ضرب من الحوار بيننا وبين صاحبه . وليس التعبير (المضمون) سوى الدعامة التي يرتكز عليها كل (وصال) يمكن أن يتحقق بين الذوات)) (١٦/ص:٤٦) .

ثانياً/ المرجعية الفكرية في العمل الفني

ينشأ (التفكير) أصلاً محاولة لحل المشكلات التي تواجه الأنسان ، وتلك المشكلات عديدة ومتنوعة وبأختلافها يختلف نوع التفكير ، فهناك مشكلات فلسفية تتعلق بوجود أسئلة فلسفية عن المعنى والوجود والقيمة ، يطلق على نوع التفكير فيها بالتفكير الفلسفي ، وهنالك إشكاليات دينية للتفكير الديني ، وأخرى علمية للتفكير العلمي ، وأخرى اخلاقية للتفكير الأخلاقي وهكذا ...

ويتم التفكربكيفية معينة يمكن وصفها بأنها سقوط لأنعكاسات الصور الذهنية بعضها على بعض من أجل الخروج بنتيجة تمثل (فكرة) تحاول حل مشكلة او الأجابة على سؤال . فالصورة الذهنية المطبوعة لدينا تتميز بأنها قادرة على ان ينعكس بعضها على بعض لتركب أفكاراً جديدة ومختلفة من خلال عملية التفكير ، اي أن التفكير هو إقامة علاقات بين مختلف هذه الصور الذهنية من أجل الخروج بأفكار جديدة وتصورات مختلفة تشكل جواباً لسؤال أو حلاً لمشكلة استدعت هذه الصور الذهنية وتؤدي المشاعر أيضاً دوراً مهماًّ في صياغة هذه الانعكاسات على بعضها على البعض .

والفن ــ بوصفه موضوعاً للشعور والإحساس ــ لا يمكن إغفال قيمته للإنسان لأنه يشكل أهم لغات الفكر التي يعبر بها عن نفسه .. ويدخل في ديمومة التفاعل الفكري والنفسي من خلال عملية التواصل بين الفنان (من خلال عمله الفني) و المتلقي . ذلك ان مضامين العمل الفني الفكرية هي مرآة لمخيلة الفنان ومخاضاته الفكرية والنفسية ((ينطلق فيها الذهن وينشغل عن الواقع بأمور لا أصل لها ، وقد يكون فيها شيء من الترويح عن النفس))(١٧/ص:٧٦).

فالخيال قوة تنقل الإنسان من التعامل مع المعطى والسائد والمألوف إلى التعامل مع المتشكل بإرادته وما يطمح إليه ولا يمكن له أن يحققه على ارض الواقع. وهكذا يصبح العالم مع الخيال عالماً لمبدعه بعد أن كان عالماً قائماً بذاته وبعد أن كان خاماً متناثراً يصبح واقعاً مفيداً، بل يتجاوز الإنسان عبر الخيال الموضوعية المبالغة كي يحقق الصلة البينية والمتفاعلة بين الذات والموضوع ويكون كلاهما في حالة اعتماد متبادل وتضامن وجودي. فالخيال يُعَدُ مَعبراً يمر عبره مفسرو العملية الإبداعية ، بل ذهب البعض من خلاله إلى التمييز بين الفنان المبدع وغيره من العامة ممن لا يبدع فناً أو يشيد صرحاً معرفياً، وهذا ما أكده الشاعر بودلير بقوله : (إن الصفة الأساسية التي يتصف بها الفنان هي الخيال). ذلك لارتباط الخيال ((بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر)) (١٨/ص:٥٥).

وكما ذكرنا سابقا .. نجد إن للعامل النفسي- ـ السيكولوجي تأثيراً فاعلاً في تكوين نوعية المرجعيات الفكرية المتراكمة في مخيلة الفنان، والمترجمة (رمزياً) من خلال عمله الفني . ((فالأفراد (الفنانون) وهم يحققون إبداعاتهم ، يسقطون حاجاتهم ، ومخاوفهم ، وآمالهم ، وصراعاتهم ، على صفات الشخصيات)) (١٩/ص:٤٦٧) أثناء عملية التأسيس الفني .

((والفن إنما هو في جوهره ــ انعكاس أو تمثلات ــ سيكولوجية للحالات والظواهر التي تجري في سياق وجودها الاجتماعي والطبيعي ، وأنه الوسيلة التي يهدف الإنسان من خلالها ، بوعي ــ حسي أو حدسي ، إلى تحقيق توازنه النفسي ، وذلك بالتعبير عمّا بداخله من مشاعر ومكبوتات ومدركات وتمثلات))(٢٠/ص:٥) . فالفنان "بيكاسو" حينما قام بتجزئة الحصان وتمزيقه في لوحته الشهيرة (الغورنيكا /١٩٣٧م)، إنما أراد أن يطلق شفرات نفسية تهدف إلى تمزيق الحروب وتدميرها ، على اعتبار أن شكل (الحصان) هو علامة ترمز إلى الحروب . وان كل ما يتأثر به الفنان (نفسياً) من مشاهد أو أحداث ، تقوم مخيلة الفنان بتخزينها وإعادة تشكيلها صورياً ليسقطها بعد ذلك عبر فضاءآته التشكيلية على هيئة أشكال فنية ورموز. ((تلك حقيقة سيكولوجية أكيدة)) (٢١/ص:٣٧) .

ثالثاً / الواقعية في الفن

الفن لغة وجدانية تحاول الإنسانية عن طريقه أن تعبر عما لا سبيل إلى التعبير عنه باللغة العادية منذ العصور القديمة ولحد عصرنا هذا كلٌ حسب أسلوبه وطريقته في التعبير.ذلك أن العمل الفني يمثل مستوى من الوعي أكثر قيمة. لكن غالبية الناس اليوم لم يتمكنوا من فهم الأعمال الفنية المنجزة في الرسم والنحت وهذا الأمر يرجع إلى الفنانين الذين يبالغون في ترميز المعنى وتغييب الواقع إلى الحدّ الذي يكاد أن يفقد العمل الفني غاياته وأهدافه الفنية الأنسانيه ـ التواصلية ((ذلك فإن فهم " العمل الفني" إنما يعني قيام ضرب من "الحوار" بيننا وبين صاحبه)) (٢٢/ص:٥٤) .

تجسد ظهور مصطلح "الواقعية في فن الرسم" أكثر منه في باقي أنواع الفنون والآداب الأخرى . وهو من أوسعها شيوعاً ليس في الفن والأدب حسب.. إنما شمل معطيات الفكر والثقافة كونه مصطلحاً يشمل الإنسانية كافة ، ف((الواقعية كانت منذ البداية هي القوة المحركة في تطور الفن))(٢٣/ص:١٣).

لقد اقتربت الواقعية في فن الرسم ـ بشكل أو بآخر ـ من أسلوب التصوير الفوتوغرافي .. ذلك الأسلوب الذي يحاكي فيه الفنان صور الأشياء باعتماده على التماثل . حيث يتناول فن الرسم الواقعي موضوعات حياتيه مألوفة في الفن التشكيلي ، وغالبا ما تشمل الصور الشخصية . فضلاً عن من يرسم نقلاً عن الواقع المحيط به ، أو عن الصور الفوتوغرافية بأنواعها .

أن الأسلوب الفوتوغرافي في الرسم (الواقعي) هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها قيمة تعبيرية فنية وجمالية .وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد ، أنما جمال ذو معنى . فهو يحاكي المرئيات مابين الدقة والوضوح والاهتمام بالتشريح والظل والضوء ذلك ((إن العمل الفني من حيث هو واقعة جمالية إنما يمثل "موضوعا" له من ضروب الانسجام والتناسب ما يسمح لنا بأن ننسب إليه ضرباً من " الواقعية ")) (٢٤/ص:٣٣٧) .

يقرر الكثير من علماء علم الجمال وفلاسفته ((أن هنالك اتجاهين تسلكهما الاتجاهات الفلسفية والفنية : الاتجاهات المثالية ، والاتجاهات الواقعية.. فالواقعية في تراكيبها تهتم بالواقع لغاية خلقية مباشرة ، إما بالثورة على الواقع وتغييره، وإما بالمصداقية في نقله كما هو. أما النزعة المثالية فهي التي لا ترتبط بالواقعية لا إنتاجا ولا نتيجة ،وهي تُمحورُ التطور الإنساني على " الأفكار"، بينما تمحور الواقعية التطور على «الأفعال».كالرمزية ومذهب الفن للفن وغيرها))(٢٥/ص:٤٠) . من هنا نجد ان الواقعية في الفن ليست مشروطة بمحاكاة الواقع والتعامل معه كما هو، بل يكون للفنان حرية التصرف في توليفها بحسب انطباعاته الفكرية وأسقاطاته الجمالية والنفسية بشكل يبقى محافظا ـ من خلالها ـ على طابعها الواقعي .. ((فبينما ينجح الفنان في إن يثبت أمام أنظارنا لحظة ممتازة من لحظات الواقع، فإنه لا يعيد تصويرها على نحو ما حدث بالفعل ، بل هو يخلع عليها طابعاً خاصاً يجعل منها موضوعاً فنياً صالحاً للبقاء)) (٢٦/ص:١٥٩).

ولا شك أن الغايات التي يتأسس عليها الفن الواقعي هي في مجملها غايات جمالية يهدف الفنان من خلالها إلى تحسس القيم الجمالية الكامنة في الطبيعة ومحاكاتها. وليس ذلك حسب .. بل ومن خلال المواضيع الاجتماعية المحيطة به ، سواء فيما يتعلق بتشخيص حاله سلبية معينة .. أو بالثورة على الواقع المفروض ومحاولة أيجاد البدائل المستمدة من الواقع الأمثل ، انطلاقاً من مبدأ ((أن الحقيقة والجمال يجب دائماً إن يشير كل منهما إلى الآخر. فكل منهما بذاته ـ دون تعقيد من الآخر ـ يبقى بمثابة قيمة شديدة التذبذب))(٢٧/ص:٢٦٢) .

فالتعقيد في طرح فكرة العمل من شأنه أن يؤدي إلى حدوث خلل في عملية التواصل بين الفنان والمتلقي ، وتلاشي الهدف الأسمى في بلوغ قيم العمل الجمالية .

رابعاً / أسلوبية الفنان " أيمن المالكي "

لقد تميز أسلوب الفنان الإيراني " أيمن المالكي" بالواقعية المفرطة المحاكية للطبيعة ، بكل ما تحمل الكلمة من معنى.. سواء فيما يتعلق باختيار الموضوع ، أو باستخدام التقنية الفنية واستخدام المادة الخام ، أو فيما يتعلق باختيار الأشكال والمفردات ذات الصلة المباشرة بالفونوغراف .

في عام ١٩٩٩ تخرج من التصميم في الفن جامعة طهران . و شارك في العديد من المعارض الفنية . وبعد عام ٢٠٠٠م انشأ أستوديو للصور الفوتوغرافية وبدأ بعد ذلك بتدريس فن الرسم التقليدي على منوال ما أكتسبه من معرفة تقنية لأسلوب التصوير الفوتوغرافي . وربما هنا يكمن السبب في اختيار الفنان لأسلوب الفن الواقعي الذي حرص من خلاله على محاكاة الطبيعة في تجسيد فضاءآته وشخوصه داخل لوحاته الفنية التشكيلية.

على الرغم من عشق الفنان للطبيعة والتزامه في تجسيد أعماله الفنية كافة بأسلوب واقعي بحت .. إلا أنه أوجد لنفسه فلسفة فنية خاصة استطاع من خلالها إن يضيف لموضوعاته الفنية طابعا إنسانيا ووجدانيا نابعا من إرهاصاته الفكرية والنفسية ، والذي نلمسه جليا من خلال اختيار الموضوعات وتأكيده على مفردات التعبير المباشرة لدى الإنسان . فقد عبر عن ذلك بلسانه حينما قال (عندما ارسم اشعر انى مغمض العينين و تتحرك يداي بدافع وأمر مباشر من عقلي ... فانا أرى المنظر بعقلي أفضل إلف مرة من عيني)(٢٨) . وهذا ما يذكرنا بمقولة للفنان الفرنسي " كلود مونيه " ((نصور كما العصفور يغرّد)) (٢٩/ص:٣٧) .

نبذه مختصرة عن حياته

ولد الفنان " أيمن المالكي في طهران سنة (١٩٧٦م) وبدأ بتعلم الرسم في سن الخامسة عشرة ، وكان قد تتلمذ على يد أستاذه الفنان الإيراني " مرتضى كاتوزيان " .

تخرج من جامعة طهران للفنون وشارك في العديد من المعارض الفنية بدءاً من عام ١٩٩٨م مثل :

- معرض الرسامين الواقعيين في طهران / متحف الفن المعاصر.
- معرض مشترك ضمن مجموعة من الفنانين على قاعة (أستوديو كارا سايز) ./١٩٩٨م
- معرض مشترك ضمن مجموعة من الفنانين على قاعة (سعد آباد) .
- معرض الرسامين الواقعيين في متحف طهران للفن المعاصر / عام ١٩٩٩م .
- معرض مشترك ضمن مجموعة من الفنانين على قاعة (سعد آباد) عام ٢٠٠٣م .
- حاز على جائزة ماديّة لقاء فوزه بإحدى لوحاته الفنية عام ٢٠٠٥م .
- فاز بالمركز الثاني دولياً من في أمريكا من خلال لوحته "فتاة بجوار نافذة " من مركز تجديد الفن.

بعض مؤشرات الإطار النظري

١/ .إن الفنان ، ومن خلال تفعيل دور الفكر داخل عمله الفني ، إنما يحقق غرضاً اتصاليا قائما على مخاطبة المتلقي بأسلوبٍ فني خاص من شأنه ان يتحكم بمدى استيعابه لمضامين العمل الفكرية . فالأثر الذي يتركه العمل الفني غالباً ما يخرج عن كونه أثراً جمالياً فقط ، حيث بات يشكل وسيلة اتصال وتخاطب بينه وبين الفنان من خلال المضمون الفكري لذلك العمل.

٢/. إن المضمون هو عبارة عن تصورات ذهنيه محالة إلى واقع مادي ، قد جرى تجسيدها والتعبير عنها بصورة موضوعية بواسطة الشكل .

٣/ أن (الشكل) هو البوتقة التي تضم في داخلها مضامين العمل الفكرية والتعبيرية.

٤/ إن فهم العمل الفني إنما يعني قيام ضرب من الحوار بيننا وبين صاحبه . وليس التعبير (المضمون) سوى الدعامة التي يرتكز عليها كل (وصال) يمكن ان يتحقق بين الذوات .

٥/ إن التفكير هو إقامة لعلاقات بين الصور الذهنية من اجل الخروج بأفكار جديدة وتصورات مختلفة تشكل جوابا لسؤال أو حلا لمشكلة استدعت هذه الصور الذهنية . وتؤدي المشاعر أيضا دورا هاما في صياغة هذه الانعكاسات على بعضها على بعض .

٦/ ان مضامين العمل الفني الفكرية هي مرآة لمخيلة الفنان ومخاضاته الفكرية والنفسية ينطلق فيها الذهن وينشغل عن الواقع بأمور لا أصل لها ، وقد يكون فيها شيء من الترويح عن النفس .

٧/ يُعَدُ "الخيال" مَعبراً يمر عبره مفسرو العملية الإبداعية وذلك لارتباطه بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر .

٨/ إن للعامل النفسي ـ السيكولوجي تأثيراً فاعلاً في تكوين نوعية المرجعيات الفكرية المتراكمة في مخيلة الفنان وتحديدها، والمترجمة (رمزياً) من خلال عمله الفني .

٩/ أن الأسلوب الفوتوغرافي في الرسم (الواقعي) هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها كقيمة تعبيرية فنية وجمالية .وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد ، أنما جمال ذو معنى.

١٠/ إن الواقعية في تراكيبها تهتم بالواقع لغاية خلقية مباشرة ، إما بالثورة على الواقع وتغييره، وإما بالمصداقية في نقله كما هو.

١١/ لا شك أن الغايات التي يتأسس عليها الفن الواقعي هي في مجملها غايات جمالية يهدف الفنان من خلالها إلى تحسس القيم الجمالية الكامنة في الطبيعة ومحاكاتها . ولكن ليس ذلك حسب .. بل ومن خلال المواضيع الاجتماعية المحيطة به ، سواء فيما يتعلق بتشخيص حاله سلبية معينة .. أو بالثورة على الواقع المفروض ومحاولة أيجاد البدائل المستمدة من الواقع الأمثل .

١٢/ إن التعقيد في طرح فكرة العمل من شأنه أن يؤدي إلى حدوث خلل في عملية التواصل بين الفنان والمتلقي ، وتلاشي الهدف الأسمى في بلوغ قيم العمل الجمالية .

إجراءات البحث

مجتمع البحث

لغرض تحديد مجتمع البحث وعيّناته التي تخدم أهدافه ، قام الباحث بعملية استقصاء شملت صفحات الانترنت وبعض المجلات والمجلدات الفنية في المكتبات العامة والخاصة ، وقد تم حصر بما يقارب الخمسون عملاً فنياً للرسام (أيمن المالكي) والتي تخدم من حيث الموضوع الفني عنوان بحثنا هذا .

اختيار العيّنات

اختار الباحث ثلاثين لوحة فنية من مجموع عينات مجتمع البحث بطريقة (قصديه) بما يخدم موضوع البحث ، واعتمادا على ما تضمنته من مضامين فكرية تخدم هدف البحث .

ومن ثم قام الباحث باختيار خمس عيّنات من مجموع العينات الثلاثين بطريقة (عشوائيّة بسيطة) لكي نضمن للعينات كافة فرصاً متساوية من التمثيل ، وكذلك للتقليل من تأثير العامل الشخصي في عملية الاختيار.وقد تم ذلك بوضع ما أمكن الباحث الحصول عليه من لوحات داخل صندوق، ومن ثم تم سحب العدد المطلوب من لوحات الفنان التشكيلية والتي انحسرت مابين عامي (٢٠٠٠ و ٢٠٠٦ م) كونها المدّة التي كثف فيها الفنان من نتاجاته الفنية .

أداة البحث

من أجل تحقيق أهداف هذا البحث ، وفضلا عمّا أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .. صمم الباحث أداة لجمع المعلومات بهدف التعرف على الحقائق بأسلوب علمي وللخروج بالنتائج المنطقيّة التي يسعى الباحث للوصول أليها ، وهي عبارة عن استمارة (تحليل محتوى) استخدمت في تحليل العيّنات ، ومتبعاً ما يأتي:ـ

بناء الأداة

أجرى الباحث دراسة استطلاعية طرح من خلالها عدداً من الفقرات على ذوي الخبرة والاختصاص لغرض التوصل إلى أصلحها . والتي يمكن من خلالها قياس الأبعاد الفكرية والفنية لمضامين الأعمال الفنية الواقعية ، فضلاً عمّا حصل عليه الباحث من مصادر ذات العلاقة بهذا الموضوع وخبرته الشخصيّة المتواضعة في هذا المجال .

وبعد جمع المعلومات وتصميم فقرات الاستمارة بشكلها الأولي .. تم إخضاعها إلى عمليّة (صدق المحتوى) للتأكد من سلامة قياسها للظاهرة المطلوبة .

صدق الأداة

ويعني مناسبة قياس الظاهرة التي وُضِعَت من أجلها ، وهل هي مستوفية ـ علمياً ـ لما وُضعت من أجله ؟

فبعد أن أدرج الباحث الفقرات النهائيّة لجمع المعلومات وتحليلها ، قام بعرضها على عدد من الخبراء (٣٠/*) لتقرير مدى صلاحيّتها في تحقيق أهداف البحث وشموليتها وسلامة الصياغة ، فضلاً عن ذلك تسلسل

وحدات التحليل منطقياً ، وقد أخذَ الباحث بآراء الخبراء بعد التعديل والحذف والإضافة ،إذ أتفق الخبراء على نسبة صدق بلغت(٨٦%) وبهذه النسبة تُعَد الاستمارة صالحة للقياس وصادقة .

تحليل عيّنة البحث

سوف يقوم الباحث بتحليل العيّنات التي من خلالها سيتم استنباط النتائج التي تتناسب وأهداف البحث .

أنموذج رقم (١)

اسم العمل / بلا

سنة التنفيذ / ٢٠٠٣م

قياس اللوحة/ ٦٠×٨٠ سم

المادة المنفذة بها / زيت على الكانفاس

الوصف العام للوحة :

هذه العيّنة عبارة عن لوحة فنية تشكيلية تم تنفيذها بأسلوب واقعي ، لرجل مسنّ يجلس مسترخياً على دكه من الحجر ، وقد تدلت عليه بعض الأغصان من شجرة مجاورة. لقد استخدم الفنان تقنية التركيز على إسقاطات الظل والضوء ، سواء فيما يتعلق بطيات الملابس ، او من حيث التكوين العام لأجواء العمل الفني .

تحليل العمل

١/ الأبعاد الفكرية (التعبيرية) : وتتجسد لدينا من خلال اختيار الموضوع الفني الموحي بالفكرة الكامنة فيه لكل من اطلع عليه . الأمر الذي جعل من العامل (النفسي ـ العاطفي) دافعاً اتصالياً بين الفنان والمتلقي ، مما اكسبه بعدا فنيا وجمالية (تعبيرية) نابعة من المضمون العام للعمل الفني ككل وذلك من خلال ملامح البؤس والمعاناة المتمظهرة لنا من وضعية جلوس الرجل المسنّ وما ترجمته للمتلقي من معاني ضعف ومرض وتعب .

٢/ الأبعاد الفنية (الجمالية) : وتتمثل لنا من خلال اختيار الموضوع الفني بكل ما تم التطرق اليه سابقاً ، وكذلك من خلال الأسلوب الواقعي المباشر والذي تم تنفيذه بواقعية فوتوغرافية أغنت العمل الفني بعدا تعبيرياً ، سواء فيما يتعلق بزاوية النظر ، او بإسقاطات الظل والضوء ، او من خلال الإنشاء التكويني . فضلاً عن الجو العام للمشهد الموحية ببرودة الطقس وأشعة الشمس الدافئة .

لقد اتسم هذا العمل بجمالية فنية وفكرية شملت شكله العام ومضمونه التعبيري. فضلاً عن دور الفنان في استخدام لمسات تكنيكية ضبابية في بعض المواضع حاول من خلالها إضفاء قيم جمالية أخرى على الشكل العام لهذا العمل الفني ..

أنموذج رقم (٢)

اسم العمل / بـــــــلا

سنة التنفيذ / ٢٠٠٤

قياسات اللوحة / ٦٠×٨٠ سم

المادة المنفذة بها / زيت على الكانفاس

الوصف العام للوحة

تجسد هذه اللوحة موضوعاً فنياً (واقعياً) لفتاة تجلس على أريكة مركونة على إحدى جدران منزل بابه مفتوح ليطل على قارعة الطريق ، وقد استندت من بعيد فتاة أخرى على حافة الباب. لقد بدت الفتاة الجالسة بملامح حزينة مهمومة وهي تسند رأسها على يدها اليمنى متأملة بنظرها الى الأمام ، في حين أمسكت باليد الأخرى كتاباً موضوعاً على ساقيها المعتلية إحداهما على الأخرى.

تحليل العمل

١/ الأبعاد الفكرية (التعبيرية) : لقد تميزت هذه اللوحة بدلالات تعبيرية ، نابعة من تصورات فكرية وانعكاسات سايكولوجية متمظهرة لنا من خلال المشهد العام وكذلك من خلال بعض التفاصيل المعبرة والموحية بالحزن والتأمّل كنظرة الفتاة ، وطريقة جلوسها المثيرة للشجن .فلم تقتصر واقعية العمل على أسلوب التنفيذ حسب ، بل كذلك من خلال استثارة المتلقي بالمعنى الكامن في مضامين العمل الفكرية.

٢/ الأبعاد الفنية (الجمالية) : لاشك أن التزام الفنان بتجسيد الواقعية المفرطة في تنفيذ هذا العمل أكسبه قيمة جمالية مضافة من حيث جمالية التكوين الشكلي واستخدامات تقنية الظل والضوء ، وكذلك في تجسيد الجمال الإنساني من خلال ملامح الفتاة بكل تفاصيلها .ذلك أن الفنان هنا استطاع أن يختصر المسافات في تأسيس عملية التواصل الفكري بينه وبين المتلقي. فضلاً عن الجمالية التي اكتسبها هذا العمل الفني من خلال إثارته للأحاسيس والعواطف الكامنة في مضمون العمل الفكري.

لقد اتسم هذا العمل بجمالية فنية وفكرية شملت شكله العام ومضمونه التعبيري ، ولم تظهر فيه لمسات أسلوبية للفنان بغية إضفاء تقنية فنية خاصة تفصح عن هويته . فكان عملاً فنياً واقعياً بكل معنى الكلمة

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل / رسم بالطبشور

سنة التنفيذ / ٢٠٠٠م

قياسات اللوحة / ٥٥×٧٥سم

المادة المنفذة بها / زيت على الكانفاس

الوصف العام للوحة

مثل هذه اللوحة مشهد لطفل او طفلة يجلس على صندوق خشبي ، في وضعية تأمّل لخطوط من الطباشير رسمت على جدار مبنيّ من الحجر لشكل هندسي أشبه ما يكون بشباك تشع في داخله قرص الشمس وقد نفذت بطريقة بدائية (طفولية) بدلالة آثار الطبشور الموجودة على يد الطفل .

تحليل العمل

١/ الأبعاد **الفكرية (التعبيرية) :** إن الأسلوب الواقعي الذي استخدمه الفنان في تنفيذ هذا العمل ساهم بشكل كبير في الإفصاح عن مضمونه الفكري ـ التعبيري لدرجة أن المتأمل فيه يكاد لا يفرق بين الشكل العام للعمل (كلوحة فنية) وبين الصورة الفوتوغرافية . فالتمثيل الشديد للواقع أضاف لهذا العمل الفني عمقاً تعبيرياً مباشراً أختصر من خلاله الفنان الكثير من العوائق الدلالية التي تؤثر سلباً على العملية الإدراكية للمتلقي. فالنظرة التأملية للطفلة ، وطريقة جلوسها المشدودة بأتجاه الرسمة المؤشرة على الجدار، وأرتباط كل ذلك بآثار الطبشورالموجودة على يدها.. أحال المشهد ككل الى منظومة من المعاني الفكرية والتعبيرية على الرغم من ارتباطه بالصورة الفوتوغرافية من حيث الشكل العام والذي كان من شأنه ان يقلل من عامل الأبداع فيه.

٢/ الأبعاد الفنية (الجمالية) : لقد اكتسب هذا العمل الفني قيمه الجمالية من خلال التمظهرات الفنية التكوينية ، سواء فيما يتعلق بالتمثيل الشكلي (السردي) للموضوع ، او فيما يتعلق بالتكوين الفني للعمل من خلال اختيار الألوان ومساقط الظل والضوء فيه . فأرتباط الفعل الأنساني المفعم بالبراءة بالجدار الموحي بالصمت إلا من تلك الخطوط الباعثة للأمل والمتمثلة برسمة انامل تلك الطفلة لذلك الشباك المفتوح واشراقة الأمل المنبعثة من قرص الشمس ، أضاف الى العمل بعداً جمالياً من شأنه شدّ المشاهد للتأمل فيه والأستغراق في مفرداته بحثاً عن دلالاته التعبيرية ومرجعياته الفكرية .

لقد اتسم هذا العمل بجمالية فنية وتعبيرية من حيث الشكل العام والمضمون الفكري . ولم تظهر فيه لمسات أسلوبية خاصة تفصح عن تقنيات الفنان الفردية . فكان عملاً فنياً محاكياً للواقع بكل معنى الكلمة .

أنموذج رقم (٤)

أسم العمل / عزلـــة

سنة التنفيذ / ٢٠٠١ م

قياسات اللوحة / ٦٠ × ٨٠ سم

المادة المنفذة بها / زيت على الكانفاس

الوصف العام للوحة

تفصح هذه اللوحة عن مشهد لبيئة صحراوية نفذ بطريقة مطابقة للواقع ، فالباحة الخارجية للدار تومئ بطراوة تربتها الممتدة إلى عمق اللوحـة حيث الأفق الممتلئ بشعاع الشمس والمنساب برفق عبر السقف الخشبي وفتحة البوابة المطلة إلى الخارج. والى الجانب الأيسر من اللوحة هناك كرسي من الخشب وضع الى جانب الجدار ، والى جانبه زوج من النعال متروكة عند حافة الباب الخشبي للدار.

تحليل العمل

١/ الأبعاد الفكرية (التعبيرية) : إن جمالية الأسلوب الواقعي لهذا العمل ساهم بشكل كبير في خلق حالة من التواصل الفكري والوجداني بين الفنان المنفذ لهذا العمل والمتلقي .فالطبيعة البسيطة ، الفقيرة في فحواها ، أثبتت قدرتها على مخاطبة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية . مما أغدقت على العمل ككل بعداً تعبيرياً وجدانياً خاصاً على الرغم من خلوّه من المؤثرات الشكلية الآدمية بأيماءآتها المعبرة والدالة على عمق المعنى .فكان التزام الفنان بالأسلوب الواقعي في تنفيذ هذه اللوحة قد منح العمل قوة تعبيرية فكرية ووجدانية .

٢/ الأبعاد الفنية (الجمالية) : لقد ساهمت منظومة التكوين الإنشائي لهذا العمل الفني في إضفاء لمسة جمالية مبدعة سواء فيما يتعلق باختيار الفنان لزاوية النظر ومساقط الظل والضوء .. او من خلال البساطة في طرح الموضوع الفني وإيصاله إلى المتلقي دون قيود .

لقد استطاع الفنان في هذه اللوحة خلق حالة من التواصل(الفكري ـ الوجداني)و(الفني ـ الجمالي) بينه وبين المتلقي بسبب التزامه بعامل البساطة في طرح الفكرة . وكذلك من خلال الوضوح في طرح الموضوع والذي أعانه على ذلك اختيار الأسلوب الواقعي في تنفيذ العمل. فلم يكن لشخصية الفنان أو لمساته الذاتية حضورٌ ملموسٌ في هذا العمل .

أنموذج رقم (٥)

أسم العمل / الم الفقــر

سنة التنفيذ / ٢٠٠٦م

قياسات اللوحة / ٩٠ × ٧٠ سم

المادة المنفذة بها / زيت على الكانفاس

الوصف العام للوحة

رسمت هذه اللوحة بأسلوب واقعي أجتماعي على تماس مباشر بالمعاني السامية للمعاناة الإنسانية.. حيث تم تركيزالفنان من خلالها على شكل كامل التفاصيل لطفل ربما لم يبلغ العاشرة من عمره ، يظهر عارياً باستثناء السروال الذي يبدو عليه آثار الأتربة ، وهو يحمل بين يديه أحجاراً تحت أشعة الشمس الحارقة . في حين تظهر من خلفه تفاصيل لأشكال تعود في مرجعيتها لأحد معامل أنتاج الطابوق او ماشابه ذلك .

تحليل العمل

١/ الأبعاد الفكرية (التعبيرية) : لقد أختار الفنان في هذه اللوحة موضوعاً فنياً مثقلا بمضامين فكرية تعود بمرجعيتها إلى المعاناة الإنسانية بكل ما تحمله الكلمة من معنى والمتجسدة لنا من خلال مشهد ذلك الطفل المفعم بالمعاناة والألم وقهرالطفولة. الأمر الذي ساهم في خلق حالة من التواصل والتعاطف الوجداني بينها وبين المتلقي ، لكونه موضوعاً مستمداً من الواقع المعاش والحياة اليومية التي نصطدم بسلبياتها كل يوم وفي اي من المجتمعات الفقيرة.

٢/ الأبعاد الفنية (الجمالية) : لقد أضفى الأسلوب الفني (الواقعي) الذي تم من خلاله تكوين هذا العمل الفني بعداً جمالياً ملحوظاً ، وذلك من خلال تجسيد الفكرة كما هي على ارض الواقع، سواء فيما يتعلق بإظهار الملامح والتفاصيل الدقيقة .. أو في الجمالية الإنسانية المنبثقة من مضمونه التعبيري والتي تلمس القلوب قبل العقول. فالجمال لا يتحقق من خلال مشهد يستهوينا حسب.. بل كذلك من خلال الإثارة الوجدانية التي تخاطب مشاعرنا وعواطفنا.

لقد اتسم هذا العمل بجمالية تعبيرية مستمدة من الأسلوب الواقعي الذي أبدع الفنان في تجسيده من خلال فضائه التصويري . فضلاً عما يتضمنه من مضامين فكرية نابعة من العمق الأنساني والتي استطاع الفنان من خلالها خلق حالة من التواصل الفكري والوجداني بينه وبين المتلقي.. الأمر الذي أضفى اليه قيماً جماليه اخرى . فاللوحة عكست عملاً إبداعيا على الرغم من التزام الفنان بالمعايير الكلاسيكية الواقعية المحاكية للواقع .

نتائج البحث

١/ إن في استخدام الأسلوب الفني (الواقعي) غايات فكرية ــ تعبيرية ، الى جانب الآثار الجمالية التي تفصح عنها أبداعات الفنان التقنية .

٢/ لم تكن في استخدام الواقعية الكلاسيكية في اللوحات الفنية التشكيلية غايات جمالية حسب ، بل هناك غايات فكرية (تعبيرية) وجدانية كانت أم ذاتية تعود لمرجعيات الفنان نفسه .

٣ / إن الأسلوب الواقعي في تنفيذ الأعمال الفنية هو الأقرب (إدراكاً) بالنسبة للمتلقي لكونه يسهم بشكل فعّال في مدّ جسور التواصل الفكري بينه وبين الفنان .

٤ / غالباً ما تتحقق الغايات الجمالية للعمل الفني من خلال سهولة فهم المتلقي لمضامينه الفكرية التعبيرية بعيداً عن التعقيدات المبالغ بها من قِبَل بعض فناني الحداثة والمعاصرة .

٥ / إن في استخدام اللمسات الفنية التكنيكية إلى اللوحة الفنية التشكيلية (الواقعية) .. قيماً جمالية مضافة من شأنها الارتقاء به إلى مستوى الإبداع .

٦/ إن الأسلوب الفوتوغرافي في الرسم (الواقعي) هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها قيمة تعبيرية فنية وجمالية .وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد ، إنما جمال ذو معنى .

٧ / ليس شرطاً للموضوع المنتقى من الطبيعة لتجسيده على فضاء اللوحة الفنية التشكيلية أن يستهوينا بمناظره الخلابة أو ما شابه ذلك ليكتسب صفة الجمال حسب .. بل كذلك في اختيار الموضوعات المعبّرة التي تلامس مشاعرنا وأحاسيسنا لكونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمرجعياتنا الفكرية وبمعاناتنا النفسية الوثيقة الصلة حياتنا اليومية.

المراجع

١/ رشدي طعيمة : تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية ،مفهومه،أسسه،استخداماته

٢/ كمال عيد : فلسفة الأدب والفن

٣/ كمال عيد : (نفس المصدر السابق)

٤/ إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي

٥/ أبن منظور : لسان العرب

٦/ علي الجرجاني : التعريفات

٧/ د.هاني يحيى نصري : الفكر والوعي بين الجهل ـ والوهم ـ والجمال ـ والحرية .

٨/ Hornby.A.s.oxford

٩/ هربرت ريد : الفن والمجتمع

١٠/ غاتشف غيورغي : الوعي والفن

١١/ روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف

١٢/ * ميخائيل نعيمة : (١٨٨٩ـ ١٩٨٨م) /مفكر عربي وهو واحد من الجيل الـذي قـاد النهضـة الفكريـة والثقافية ، وأحدث اليقظة وقاد الى التجديد . فهو شاعر وقاص ومسرحي وناقد وكاتب مقال ومتفلسف في الحياة والنفس اأنسانية .

١٣/ميخائيل نعيمة : الغربال

١٤/ جبار ألعبيدي وفلاح كاظم : وسائل الاتصال الجماهيري .

١٥/ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن .

١٦/ زكريا إبراهيم : (نفس المصدر السابق) .

١٧/ إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي .

١٨/ د. هاني عبد الرحمن مكرم : التصور العقلي .

١٩/ لندال دافيدون : مدخل علم النفس

٢٠/ قاسم حسين صالح : في سيكولوجية الفن التشكيلي

٢١/ قاسم حسين صالح : (نفس المصدر السابق)

٢٢/ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ـ سلسلة مشكلات فلسفية .

٢٣/ سيدني فنكلشتين : الواقعية في الفن .

٢٤/ زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دراسات جمالية .

٢٥/ رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن

٢٦/ زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر .

٢٧/ رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن .

٢٨/ موسوعة ليكوبيديا الثقافية ، شبكة الانترنت

٢٩/ محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ـ ١٩٧٠ (التصوير)

٣٠/ (*) الخبراء :ـــ

١/ أ.د إسماعيل ألعبيدي / تدريسي في هيئة المعاهد الفنية ، هيئة التعليم التقني ، تخصص رسم

٢/ أ.د. سلام جبار جياد / تدريسي في جامعة بغداد ، كلية الفنـون الجميلـة ، قسـم الفنـون التشـكيلية ، الرسم

٣/ أ.م.د. نبراس أحمد جاسم / تدريسي في جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، خزف

المصادر

١/ إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، سلسـلة مشـكلات فلسـفية ، مكتبـة مصرـ دار الطباعـة الحـديث ، (د.ت) .

٢/ ـــــ ، ـــــ : المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئـة العامـة لشـؤون المطـابع الأميريـة ، بيروت ، ١٩٧٩م

٣/ــــــ ، ــــــــ : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دراسات جمالية ١، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، (د.ت) .

٤/ ابن منظور: لسان العرب ، ج٦، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، (د.ت)

٥/ أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر١٨٧٠ـ١٩٧٠م (التصوير) ، الناشر : دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، لبنان ـ بيروت ، ١٩٨١م

٦/ الجرجاني ، علي : التعريفات ، المطبعة الخيرية بجمالية مصر ، ١٣٠٦هـ

٧/ جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طوسون ، مراجعة : فؤاد حداد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨م

٨/ ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥م

٩/ صالح ، قاسم حسين : في سيكولوجية الفن التشكيلي ، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين ، دار علاء الدين ، (د.ت)

١٠/ طعيمة ، رشدي : تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية ، مفهومه، أسسه، استخداماته، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٧م

١١/ عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم ، ليبيا ــ تونس ، ١٩٧٨م

١٢/ ألعبيدي ، جبار ، وفلاح كاظم : وسائل الاتصال الجماهيري ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩م

١٣/ عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ،ط١، جروس برس ، طرابلس ــ لبنان ، ١٩٩٤م

١٤/ غيورغي ، غاتشف : الوعي والفن ، ترجمة : نوفل نيوف ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٩٠م

١٥/ فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ط١، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة : د. يحيى هويدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨١م

١٦/ لندال ، دافيدون : مدخل علم النفس ، ط٢، ترجمة : د. سيد الطوب، ود. محمود عمرونجيب خزام ، مراجعة وتقديم : د. فؤاد أبو حطب ، دار ماكجرد هيل للنشر ، بالتعاون مع المكتبة الأكاديمية بالقاهرة ، دار المريخ للنشر بالرياض ، ١٩٨٣م

١٧/ ليكوبيديا : موسوعة ثقافية وفنية على شبكة الأنترنت

١٨/ مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ، ١٩٧٩م

١٩/ مكرم ، د.هاني عبد الرحمن : التصور العقلي ، ط١ ، مكتبة وهبة ، القاهرة ،١٩٩٩م.

٢٠/ نصري ، د.هاني يحيى : الفكر والوعي بين الجهل ـ والوهن ـ والجمال ، والحرية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط١، بيروت ، ١٩٩٨م

٢١/ نعيمة ، ميخائيل : الغربال ، ط ١٥، دار نوفل للطباعة ، بيروت ـ لبنان ، ١٩٩١م .

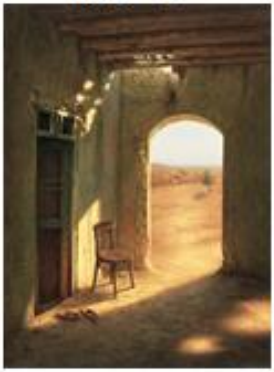
٢٢/ . Hornby.A.S.Oxford Advanced Learns Dictionary Oxford University Press ١٩٨٠ P.١٠٠٤

(الملاحق)

عينة رقم (١)

عينة رقم (٢)

عينة رقم (٣)



عينة رقم (٤)

عينة رقم (٥)

(استمارة تحليل المضامين الفكرية في الأعمال الفنية التشكيلية الواقعية)

العمل الفني		متحقق	الى حد ما	غير متحقق
عينة رقم ( )	أبعاد فكرية ـ تعبيرية			
	أبعاد فنية ــ جمالية			

بسم الله الرحمن الرحيم

م/ استمارة خبراء

الأستاذ الفاضل : .....

نهديكم أطيب التحايا

نظراً لما نعهده فيكم من خبرة عالية في مجال بحثنا، ولغرض الاستفادة من خبرتكم ومعلوماتكم العلمية ، نرفق لكم استمارة تحليل (المضامين الفكرية في الأعمال الفنية التشكيلية الواقعية)، راجين تعاونكم معنا، وتفضلكم بملأها وفقاً للفقرات الواردة فيها. علماً أنها تشكّل جزءاً هاماً من متطلبات بحثنا الموسوم (المضامين الفكرية في الأعمال الفنية التشكيلية الواقعية .. لوحات الفنان أيمن المالكي أنموذجاً) .

مع وافر الشكر والتقدير والاحترام

مدرس.عصام ناظم صا

تشكيلي / رسم

أثر الموروث في النحت الخزفي للخزافة الأمريكية باولا رايس

نضال عبد الخالق عبد الله

ملخص البحث

الدراسة الحاليه بعنوان (اثر الموروث في النحت الخزفي للخزافة الامريكيه باولا رايس)

تتاسس الدراسة على اربعة فصول:

الفصل الاول ضم هيكلية البحث من توضيح لمشكلة البحث و اهميته ، كما اشتمل على ذكر لحدود البحث والهدف من هذه الدراسة الذي هو:

- تحديد مديات تاثر النحوت الخزفيه للخزافة (باولا رايس) بالموروث الحضاري الفكري و الفني سواء العالمي او المحلي .
- محاوله كشف المؤثرات الفكريه و الشكليه للموروث و التي نتج عنها الصيغة الاخيره للمنجز الخزفي النحتي للفنانه .
- هل نجحت اليه الاستدعاء للقيم الموروثة في تجسيد معنى الاصاله على وفق الصياغة المبدعة و المتوافقة و الذائقة المعاصره.

الفصل الثاني ضم الاطار النظري و الذي كان في ثلاثة محاور:

المحور الاول: الموروث .

المحور الثاني:التشكيل الخزفي المعاصر .

المحور الثالث:مرجعيات الخزف الامريكي .

كما اشتمل هذا الفصل على ذكر اهم المؤشرات التي اسفرت عنها المباحث النظرية.

الفصل الثالث ضم اجراءات البحث و الطريقة المتبعة في التحليل الوصفي على وفق محاور تحليلية استخلصتها الباحثة من الاطارالنظري.

الفصل الرابع تم فيه توضيح النتائج التي استخلصتها الباحثة من دراسة العينات و تحليلها وقد كانت النتائج في مجملها تظهر تاثرا بالمرجعيات الحضارية التاريخية الموروثة و البيئة و الافكار الفلسفية المعاصره و المدارس الفنيه الحديثة مع ميل شخصي لتمثيل الذات الفرديه مما حقق مفهوم الاصاله في الفن و من ثم استيعاب القيم الموروثه و طرحها بصيغة جديده حقق مفهوم الهويه الفنيه الفرديه للخزافة باولا رايس.

Abstract

The current study entitled (the influence of heritage in the ceramic sculpture of the America Potter Paula Rice)

The study is based on four chapters:

Chapter I included structural find of clarification of the research problem and its importance, also included a mention of the research limits and the aim of this study, which is:

-Identify sculptures Ceramic affected ranges for Potter Paula Rice civilization heritage of intellectual and artistic, whether global or local.

-Trying to detect and intellectual influences the formalism of inherited and which resulted in the latest version of the unfinished ceramic artist.

-Did the artist callback method to the values inherent succeeded in the embodiment of the meaning of originality according to the wording of the creative and compatible and contemporary taste.:

Chapter II combine theoretical framework in three axes

The first axis: heritage

The second axis: contemporary ceramic composition

The third axis: the terms of reference of the American Ceramic

This chapter also included mentions the most important indicators that resulted in her detective theory.

Chapter III included search procedures and the method used in the descriptive analysis according to the axes learned analytical researcher.

Chapter IV was to clarify the results learned by the researcher of the study samples and analysis results have been on the whole appear affected in the cultural historical legacy, the environment and the ideas contemporary philosophical and the modern art movements in addition of personal representation of individual self, which verify the concept of originality in art and then accommodate inherited values and put a new format made the concept of individual artistic identity for the Potter Paula Rice.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

على ضوء مفهوم حوار الحضارات تجد الباحثة إن من الأهمية بمكان إجراء دراسات تحدد جدوى مثل هكذا حوارات ضمن نطاق التشكيل الفني تبحث في البنية الفكرية الكامنة خلف الإبداع التشكيلي في مضمار الخزف الفني العالمي والذي افرز السياقات الشكلية و التقنيات الموظفة.

كما ان البحث في اثر الموروث الحضاري في الخزف و انساقة الفكريه و الشكليه على وفق خصوصية اسلوبيه يحضر فيها الكشف و التاويل و الاستنتاج بدلا من التقليد او التكرار يسهم في الحركة التطوريه لفن الخزف و صولا به لقيمه رمزيه .

كذلك الإسهام في إقامة نوع من الوعي الثقافي للفنانين العراقيين بشكل عام بصدد الخصوصيات المميزة للخزف العالمي المعاصر لتأسيس نوع من التواصل في ضوء ظروف و مستجدات الألفية الثالثة كي يحدد الخزاف العراقي موقعه ضمن الخارطة الفنية العالمية لغرض تحديد هويته و خصائصه المحلية.

تتأسس الدراسة الحالية على قاعدة مفادها إن الفن ما هو إلا فعالية إنسانيه تشترط بوصفها نشاطا معرفيا الخضوع لضغوط مرحلية هي نتاج صراع جدلي محكوم بتناقضات الثابت و المتحول في السياق الجمالي و الوظيفي الأدائي المشتغل ضمن نطاق الذات و الجماعة و ذلك بالسعي من خلال محاورة الخطاب الجمالي و الأدائي بوصفة كل نظامي و من خلال كشف الوقائع و المميزات بالبحث النظري التحليلي للحصول على محاور تستثمر سلسلة من الإجراءات للوصول إلى ما يعزز تحقيق الهدف المرجو من هذه الدراسة ترجو الباحثة منها إفادة أكثر من توجه فني باحث في الفنون المعاصرة بآلية تميزها الخصوصية المفترضة بالبحوث التي تركز على ظاهرة التواصل بين الفنانين وبالاخص بعد الانفتاح المعرفي الذي ساد العراق للاطلاع على المستجدات في الساحة الفنية و خاصة في ميدان الخزف العالمي، كما تأمل الباحثة أن يكون البحث داعما للمصدرية البحثية في العراق، لتتحدد على وفق ما تم توضيحه من اهميه مشكلة البحث في الاجابة عن الاتي:

- هل تجسد الموروث الحضاري اثرا فنيا و فكريا و تقنيا بصيغة مباشره او غير مباشره في بنيه المنحوتات الخزفيه للفنانه الامريكيه(باولا رايس)؟
- هل نجحت الخزافة (باولا رايس) في اكساب منحوتاتها الخزفيه صفة الاصاله على الرغم من تاثرها بالقيم الموروثة ان كان هناك تاثر (و هذا ماسيوضحه البحث) بصيغة متوافقة و الذائقية الجماليه المعاصره بايجاد حلول تشكيليه لاضفاء الدور التعبيري الرمزي للمنجز الخزفي؟

هدف البحث

- تحديد مديات تاثر النحوت الخزفيه للخزافة (باولا رايس) بالموروث الحضاري الفكري و الفني سواء العالمي منه او المحلي .
- محاوله كشف للمحركات الفكريه و الشكليه للموروث و التي بلورت ضغوطاتها الصيغة للمنجز الخزفي النحتي للفنانه .
- اليه الاستدعاء للقيم الموروثة هل نجحت في تجسيد معنى الاصاله على وفق الصياغة المبدعة و المتوافقة و الذائقة المعاصره.

حدود البحث

يتحدد البحث في محاولة تحقيق الهدف البحثي في دراسة المنحوتات الخزفيه المحاكيه للشكل البشري **كحد شكلي** فقط وللفتره الزمنيه التي تتحدد على مدى التجربة الفنيه للخزافة الامريكيه **(باولا رايس)** و التي بدات في ثمانينات القرن العشرين **كحد زمني**، وذلك من واقع ان الخزافة (باولا رايس) يشكل الشكل النحتي البشري لديها مرجعا بارزا خلال تجربتها الفنيه وتقريبا في كل معارضها الشخصيه (سواء كان تكوينا نحتيا او جداريا).

الاطار النظري

اولاً: الموروث

تاسيسا على عنوان البحث الساعي لتحديد مديات تاثر المنحوتات الخزفيه للخزافة الامريكيه (باولا رايس) بالموروث الحضاري العالمي و المحلي يجب تحديد مفهوم الموروث و تعريفاته بغيه الانطلاق من هذه المحددات لتقصي الاثر في منجزاتها الفنيه.

الموروث في اللغة مصدر من الفعل ورث، وجاء في محكم كتاب الله تعالى (وتاكلون التراث اكلا لما) (١) و الوارث صفة من صفات الله تعالى

ورث فلان اباه يرثه وراثة و ميراثا

والورث و الارث و التراث و الموروث هي ماورث (٢)

والتراث او الموروث ماهي الا(تجارب السلف المنعكسه في الاثار التي تركوها في المتاحف او المقابر او المخطوطات ومازال لها تاثيرات حتى عصرنا الحاضر) (٣)

وقد تعددت التحديدات للموروث الحضاري في المراجع و الكتب الا انها في معضمها تمحورت في ثلاث مستويات:

- المستوى المادي و يتمثل في الوثائق الملموسه.
- المستوى النظري ويتحدد في مجموعة التصورات و الرؤى و التفاسير و الاراء التي يكونها جيل لنفسه عن الموروث انطلاقا من معطيات اجتماعيه او سياسيه او ثقافيه تفرزها مقتضيات المرحلة التاريخيه .
- المستوى السيكولوجي و المقصود به تلك الطاقة الروحيه الشبيهة بالسحر التي يولدها التراث في المنتمين اليه .

وايضا قسم الموروث الى ثلاثة اقسام:

- تراث مادي ويشمل الاثار المنقوله او الثابته من مخطوطات ووثائق واعمال فنيه او صناعيه كونها شواهد تعكس هويه الشعب .
- تراث فكري قوامه ماقدمة السابقون من اثار فكريه ككتب او اعمال فكريه او اعمال فنيه.
- تراث اجتماعي حياتي قوامه العادات و التقاليد و الدين و النظم المجتمعية و الحكايا الشعبيه الشفاهيه و الاغاني وغيرها) (٤).

وايضا على وفق مساله التاثر الذي تتمحور حولها موضوعة هذه الدراسة وانطلاقا من فكره ان الفنون ماهي الا عنوان مشاعر الامم و تصوراتها تكون العوامل المؤثره في بنيتها الفكريه و الشكليه ومن ثم تحويلها و

اعطائها الميزه الخاصة بها عديده وهي ما اسماها(توماس مونرو) بالعوامل العليه (السببية) في تاريخ الفن تسهم بوسيله و باخرى بطرق مباشره او غير مباشره و ايضا بدرجات مختلفة بالقوه في تحديد طبيعة كل حدث فني كما وهي غير قاصره على الفن بل تضم الشخصية الفرديه و البنيه المجتمعية و في عموم تحديده لهذه العوامل فقد حصرها في (البيئه و التقاليد الموروثة و فكر الجماعة و ثقافتها) (٥)، و لتحديد القيمه الشكليه للمنجز الفني يجب تتبع هذه العوامل و التي من شانها تحديد نظام الشكل و المتمثل في المنجزات الفنيه ذات الطابع الابداعي بعد ان تحاورت و من ثم تفاعلت و في الاخر تجسدت بصيغة او باخرى في العمل الفني الذي ماهو الا وجود مادي يعكس الصوره المتولده في ذهنيه الفنان من جراء تاثره بخصوصية البيئه بكل توصيفاتها يتفاعل مع عناصرها على وفق حاجاته و انتمائاته و مؤثرات ارثه الاجتماعي ليكون عمله عنوان عصره فالبيئه هي (مجموعة من الظواهر المحيطة بالفرد منها الطبيعية و الخارجيه و العضويه و الفكريه و الدينيه و الاجتماعيه) (٦).

وعلى الرغم مما يبديه العمل الفني من فرديه و ذات فاعلة الا ان العناصر الداخله فيه لا يمكن ان تفهم بمعزل عن المجتمع و المحيط الحضاري و الثقافي و عليه تكون عمليه فهم شخصية الفنان الفرديه لا يمكن ان تعطي صفة الشموليه في دراسه العمليه الفنيه الابداعيه .

وعلى وفق ماذكر يكون:

التعريف الاجرائي للموروث و المعتمد من قبل الباحثة في هذه الدراسة هو:

مجموع الاثار الماديه و النظريه و النفسيه و التي وصلت الى الفرد الفنان متفاعلة مع ضغوطات البيئه بكل توصيفاتها و التي بلورت بضغوطاتها الشخصية الفنيه الفرديه المجتمعيه.

ثانياً : التشكيل الخزفي المعاصر

التشكيل الفني من حيث هو صورة ذهنية يرتبط بعلاقة مع عملية التحليل و التركيب التي تجري في ذهنية الفنان لتؤول فيما بعد إلى قيم جمالية تعكسها ألصوره الفنية كنظام شكلي معاصر اكتسب مضمونه و موضوعه على وفق الذائقية السائدة للعصر الراهن مع المقدرة و التمكن الأدائي الخاص بالفنان بكل ما فيه من خصوصية و ذاتية في أعاده الإخراج و التوزيع للصورة الذهنية (حيث إن الفنان في تعبيره عن ألصوره الذهنية لا يعبر عن ذات الصور بل يقدم صورا لها) (٧)، متمثلا لها على وفق علاقته بالمحيط الخارجي و نظرته الخاصة إليه و هذا ما يفسر ارتحال منجزه الفني من حيث تجسيد ألصوره بإسناد من محفزات فكرية و منطقية تبرر هذا التأويل و التغيير الذي أحدثه في المدرك البصري و نظامه الشكلي كي يكتسب البعد التعبيري الرمزي المبرر على شكل بنية تجريديه.

كما إن الفكرة الابتدائية تستند في الفنون المعاصرة كما بت فيها (ادموند هورتزل١٨٥٩-١٩٣٨م) عموما الى (استقبال معطيات الحس أو مثيراته و الاختيار منها بقصديه و من ثم تحليلها، تليها عملية كشف العلاقات بينها و بين خزين التراكم الصوري في الذهن لإنشاء تركيب ذهني جديد) (٨)، كما يشترط في التأويل الشكلي كنظام يمكن عده إبداعا هو الجدة و أن يكمن خلفه فنان ذو حس جمالي و عمق فلسفي و متراكم خبرات ومعارف تجسدها التقنيات الأدائية التي من شانها أن تتغير عند حدوث تطور في الحضارة على وفق المكتشفات والاختراعات التي من شانها أن تؤثر في وسائل الأداء الفني، هذا ومن ابرز سمات الفن التشكيلي المعاصر (رفض التمثيل الصوري المتقيد بالمنظور و الابتعاد عن تمثيل الطبيعة) (٩) داعيا إلى الفن الذي يتميز بالتعبير عن

عاطفة الفنان و تحقيق فرديته، و الاتكاء على ذهن المتلقي و من ثم رفض الاشتراطات المسبقة في الإبداع (فالمستقبل دائما ملك الذين يشيحون بنظرهم عن السهل و يصرفون همهم إلى التجديد و إلى الإبداع أعمال فنية تتميز بحساسيتها و نكهتها الخاصة) (١٠).

إن التقليد الحداثوي المتواصل منذ حداثة ما قبل الحرب العالمية الثانية إلى ما بعد هذه الحرب و التي اسماه ادوارد لوسي سمث (حداثة متأخرة) ما هو إلا تركيز متواصل على تقديس فردية الفنان الخاصة حتى أضحت هذه الفردية أو هذا الهاجس بالتفرد في حالات عده موضوع العمل الفني (١١)، مع استمرار الاختلاف في الأساليب الفنية الذي مرده اختلاف الوسائل الأدائية (لتصبح موضوعة ألاختباريه مع ظهور الفن اللاشكلي إحدى مكونات عملية الخلق الفني) (١٢)، لينطلق العمل الفني دون اشتراطات أو محددات أو مسميات إلا ما سمح به حد التمييز التشخيصي ليكتفي بمصطلح (منجز فني) ، واكثر ما تجسد هذا في مباديء و طروحات التعبيريه التجريديه كاتجاه فني هو نتاج الحرب العالميه الثانيه و مالازمها من احباطات وتحول في المفاهيم الانسانيه و الفنيه ، كان مهد هذه المدرسه الفنيه هو مدينه نيويورك-امريكا التي احتضنت من هاجر من فناني اوربا اليها ليحدث التلاقح الفني بين فناني القارتين .

وضمن الخارطة الفنية لساحة الفن الحداثي او مابعده سعى التشكيل الخزفي ليختط له رقعه تمنحه هوية انتماء وسط فوضى اللاتخصص التي سادت اتجاهات الفن لهذه الفترة مؤكدا على الخط الذي سار عليه بعرضة موضوعة بصيغ تتجاوز إشكالية (الوظيفة\\الجمال) التي سجلت له تاريخ السلعة (فالفخار فن خالص تحرر من كل رغبه في التقليد انه فن تجسيمي بأكثر معاني هذه الكلمة تجريدا وهو من ابسط الفنون جميعا و أكثرها صعوبة في آن واحد انه بسيط لأنه أكثر أولية و صعب لأنه أكثر تجريدا) (١٣) و التجريد كاسلوب فني ظاهره تكررت في كل العصور ملازمه للفن بصيغ مختلفة معبره عن فكر و نمط المجتمع و بيئته و ظروفه ، فانسان الكهف و الفنان الرافديني او المصري او الفنان المسلم جرد موضوعاته الفنيه لان الشكل الواقعي لم يكن صيغة تعبر عن مايفكر به و لا يعكس الصوره التي تمثل محيطه المكاني و الزماني فالقيمه الفنيه المجرده تكمن في المتسامي و في ماوراء الطبيعة و المطلق انه حاله من الانقطاع و هنا تكمن سر حيويه الخزف كتشكيل فني حقق المعادله بين الشكل و المضمون التعبيري الرمزي .

الخزف تشكيل فني حقق حضوره في الساحة الفنيه منافسا قويا للرسم والنحت كونه فنا بامكانه الجمع بين كل الاساليب الفنيه، اغرت تقنياته و امكاناته العاليه فنانين عظام كان للسطح الخزفي اغراء في تجسيد افكارهم ومن اشهر الفنانين العالميين الذين كان الخزف ساحة لابداعهم (بابلو بيكاسو١٨٨١-١٩٧٣) و(خوان ميرو١٨٩٣-١٩٨٣) و غيرهم.

لقد صرح (هربرد ريد) ان (الخزاف يولد خزافا و لا يصنع فهو لا يقل في ذلك عن الشاعر) (١٤)، و الخزف في الفن المعاصر محليا وعربيا و عالميا ، فن تطور عبر زمن أنتاجه بفضل السعي إلى إزاحة الوظيفة الاستعمالية و الوظيفة الابلاغيه نحو الوظيفة الجمالية أي الانتقال من الفعاليات العملية إلى الفعالية العقلية نحو ما نسميه بالتجريب العقلي.

ثالثاً: مرجعيات الخزف الأمريكي

أجمعت البحوث الفنية التي خاضت في موضوعة الخزف الأمريكي المعاصر إن مرجعياته تعود تاريخيا إلى فخار وخزف الهنود الحمر (سكان أمريكا الأصليين) ، و كان صناعة نسائيه إذ إن الرجال مهامهم الصيد، ومن أقدم الفخاريات المكتشفةهي جره لعصور ما قبل التاريخ - شكل ١- ، و لوحظ بعد فتره من الزمن ظهور وحدات زخرفيه لم يستطع – الانكلو- **(١٥)** فك رموزها ذلك من واقع إن الرمز و معانيه كان مقدس لا يكشف، و من اللقى التي عثر عليها - شكل٢-

شكل(١)

شكل(٢)

ولم يظهر في هذه الفترة أي اثر للقى فخاريه صنعت على عجله الخزاف علما إن ألعجله واسعة الاستخدام في تلك الأوقات، تمركز الهنود الحمر في ثلاث مقاطعات من أشهرها في صناعة الخزف و الفخار هي قرية (بويبلو) جنوب غرب الولايات المتحدة الأمريكية في أريزونا ، لقد مر سكان هذه القبيلة بسلام من الغزو الاسباني و من الأوبئة و المرض التي رافقت الغزو ربما لانغلاق هذه القبيلة على مجتمعها فأثرت ألعزله آنذاك ولم يختلطوا (بالانكلو) ولم يتعاملوا معهم أو يتزوجوا منهم ، وكانت هذه احد العوامل التي جعلتهم يحتفظون بتقاليدهم الخاصة بصناعه الخزف.

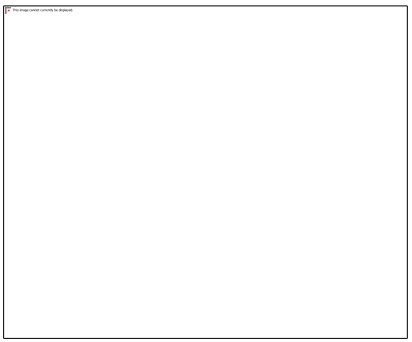
إلا إن مرور خط السكك الحديدي بالقرب من أراضيهم جعلهم يضطرون إلى التعامل و الاختلاط مع الآخرين (الانكلو) ، وكانت أول امرأة خزافه تتجرأ على وضع توقيعها على أعمالها الخزفية هي (ماريا مارتينيز) (١٦) في ١٩٢٠ ومنذ ذاك الوقت تزايد عدد المهتمين بالخزف الهندي، و من أعمال هذه الخزافة - شكل ٣-

شكل(٣)

ومن هذه الأصول الفنية ظهرت خزافه مثلت الخطوة الأولى لانطلاق الخزف الهندي خارج حدود قبيلة بويبلو وهي الخزافة (نامبيو) (١٧) ففي عام ١٨٩٠ وبمساعده احد علماء الآثار المنقبين في موقع آثاري قرب قريتها أن تكتشف اللقى الفخارية للهنود القدماء لتشكل نقطة تحول في حياتها الفنية مستلهمة إياها في خزفياتها بعد تطوير و تحوير فيه فن خصوصيتها الفردية الكثير، احد علماء الآثار أخذها لتلقي محاضرات في فنها عام ١٨٩٥ في متحف التاريخ الطبيعي في (كرانت كانيون) لتسجل حدثا تاريخيا لخزافي قبيلتها و للخزف الأمريكي ، و من الجدير بالذكر إن احد الباحثين في الخزف الأمريكي ذكر إن جل الخزافين الاميركان المعاصرين بصوره أو بأخرى تأثروا بخزف الهنود الحمر و لاسيما خزف قبيلة بويبلو (١٨) ، ومن أعمال (نامبيو) العمل الخزفي - شكل٤-

شكل(٤)

لم تشكل الأعمال الخزفية النحتية حضورا كبيرا في خزفيات القرن التاسع عشر حيث كان الخزف مقتصرا في أمريكا على الاستخدام اليومي و أكثره متأثرا بالخزف الصيني و خاصة خزفيات ورشه نورتون في أمريكا الشمالية ، و من الأعمال النحتية النادرة التي وصلت ألينا العمل الخزفي الذي هو بعنوان (كوخ العم توم) للخزاف (ليفي بيكرلي) و(ثيودور فليت) - شكل٥-



شكل (٥)

أما في منتصف الخمسينات من القرن العشرين فقد ظهر جيل من الخزافين أظهرت أعمالهم أثرا واضحا بالتيارات و الاتجاهات الفنية لما بعد الحرب العالمية الثانية و التي سادت المجتمع الفني الأمريكي ، وقد قال الناقد الفني كريستوفر بارلت (إن الساحة الفنية في أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية تظهر إن كل أوجه الجمال وضعت تحت الدراسة على إنها احتمالات لاكتشافات إبداعية والخزف من الفنون التي أظهرت تأثرا واضحا بالتعبيرية التجريدية دون التخلي تماما عن لغة المضمون للطين) (١٩)، ان التعبيريه التجريديه كاتجاه فني انضوى تحت لوائها العديد من الاساليب الفنيه بالاخص السرياليه حيث استعارت و استثمرت مفهوم اللاوعي الذي

استندت السرياليه عليه في تفسير العمليه الابداعيه و التعبيريه في التركيز على عمليه الاسفار عن المعنى و الرمزيه بتوظيف الرمز لنقل المعنى الباطن كنتاج للتلاقح الفني و الثقافي بين فناني اوربا المهاجرين الى امريكا و فناني الاخيره الذين اسسوا لهذا الاتجاه الذي اعتمد فكره الحدث النفسي- و انفتاح الشكل و الماده غير المكتمله و التعلق بالثقافة الشعبيه و فكره الاختلاف حيث مجد مريديها العاطفة و التلقائية و اشراك المتلقي في العمليه الفنيه ومغادره ثوابت الفن الادائيه و الفكريه و التقنيه نحو اساليب مفاهيميه اساسها فكره عصيه على الاستحواذ ومغادره التصنيفات التقليديه نحو مزاوجه لكل انواع الفنون، تمازجت في التعبيريه التجريديه المرجعيات و الاستعارات الا ان التجريد كان هو العمود الاساس في العمليه الفنيه.

كذلك أظهرت أعمال كثيرة الأثر الكبير الذي ظهر في الخزف الفني في أمريكا متأثرا بالاتجاهات الفنية السائدة منها سلسلة الجداريات الخزفية للخزاف (أولى ازليرود) التي أظهرت اثر مدرسه (البوب ارت) كما في - الشكل٧ و ٨ -(١٩) أو محاولته تجسيد الرسوم على الجداريات الخزفية كما في تجسيده لوحة الصرخة للرسام التعبيري(ادوارد مونج) كما في - شكل٩-، وقد ذكر الخزاف الانكليزي الشهير(برنارد ليج١٨٨٧-١٩٧٩)إن خزافي الولايات المتحدة من أكثر خزافي العالم إصرار على إضفاء الطابع الشخصي على أعمالهم (٢٠).

شكل (٧)

شكل (٨)

كما نستطيع قراءة مدى المغادرة لكلاسيكيات الخزف في أعمال كثير من الخزافين الأمريكيين منهم الخزاف(رتشارد نوكتون) - شكل١٠- وخزفيات(ماديسون) -شكل١١و١٢- سعيا وراء التجسيد الرمزي و التعبيري و الاسفار عن المعنى الباطن وراء الشكل .

شكل(٩)

شكل(١١)

شكل(١٢)

ومن الخزافين الاميركان الخزاف(بيتر فولكس) الذي جمع بين الخزف التقليدي بالياته و النحت بمفهوم الفن المعاصر حيث صرح انه (متأثرا بالتعبير الفني للفن الحديث المعاصر و أثره على الشكل ثلاثي الأبعاد) (٢١) ومن أعماله المميزة - شكل١٣-

شكل(١٣)

وقد كان لسياده الافكار الفلسفية و الاتجاهات النقديه لمابعد الحرب العالميه الاولى ونزوعها للتمرد ولانهائيه المعنى و الدلاله مبتدئه بافكار الفلسفة الوجوديه التي ترتبط فلسفة التعبيريه التجريديه كاتجاه فني بها من خلال البحث عن اسئله تتعلق بالوجود الانساني و ماهيه وجوده مخاطبة الحس الثوري لدى الفنان في التمرد والرفض لمايقدمه المجتمع و الذي ادى الى الكوارث، كماهي في افكار و طروحات (جان بول سارتر١٩٠٥-١٩٨٠) و (البير كامو١٩١٣-١٩٦٠) وصولا الى التفكيكية في طرح (جاك دريدا ١٩٣٠-٢٠٠٤) و ترسيخها لانتفاء المعنى المطلق و التفسير الاحادي والتي اسس لهذا النهج طروحات (فريدرك نيتشة١٩٤٤-١٩٠٠) التي امنت بالانسان المتفوق (الذي يحدد الوجود الحقيقي و ليس الموضوعي و الذي عده زائفا) (٢٢) ليؤسس لما عرف

بالعدميه و تجاوز الواقع حيث قال (على الفنان ان لايحابي الواقع بمعنى ان مهمه الفن تجاوز ماهو تقليدي و متفق عليه) (٢٣) ومباديء الفلسفة الظاهراتيه ل(ادموندهوسرل١٨٥٩-١٩٣٨) التي شكلت الارضية الفكريه لطروحات فلسفيه حديثة منها التفكيكيه و التي كانت في مجملها قد فتحت الباب لهذا الانفتاح و الانفلات في الفن سواء في الطرح الفكري او التقنيه وبسعي حثيث نحو اللاتجنيس او التحديد المعرفي والتوجه الجديد نحو المتلقى الذي اصبح القطب الرئيس في العملية الفنيه.

وايضا فقد كان لمؤسسة الباوهاوس و التي تعني (بيت البناء) التي اسست على يد (والترغروبيوس١٨٨٣-١٩٦٩) في فايمار(المانيا) ١٩١٩ و التي كانت هذه المدرسة تهدف الى جمع كافة الفنون فضلاً عن الحرفيين ضمن اطار العمارة الحديثة لتؤسس لنظره جديده اساسها الغاء الفروق بين الابداعات الفنيه والغاء التصنيف المجحف (وظيفي و جمالي) الذي يميز بين مايمكن ان يسمى فن او منتجات وظيفية ، تلقي منتسبيها دروس بالتصميم الغرافيكي والنسيج والاثاث والأعمال المعدنية أو العمارة اذ كان طموح الباوهاوس الاساس خلق مجتمع جديد (٢٤) ذا نظره جديده للفن لاتمايز فيها و لامكان فيها الا للابداع المتجدد علما ان الكثير من مدرسيها قد هاجر الى امريكا ابان الحرب العالميه الثانيه بعد ان قام باغلاقها (ادولف هتلر) ومنهم (بول كلي١٨٧٩-١٩٤٠) و(فاسيلي كاندنسكي١٨٦٦-١٩٤٤) ناقلين مبادئها لتساهم في تحديد الاطر الجديده لمفهوم فن مابعد الحرب العالميه الثانيه و الذي تجسده التعبيريه التجريديه.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- الفن في عمومه ما هو إلا فعالية إنسانيه تشترط بوصفها نشاطا معرفيا الخضوع لضغوط مرحلية هي نتاج صراع جدلي محكوم بتناقضات الثابت و المتحول في السياق الجمالي و الوظيفي الأدائي المشتغل ضمن نطاق الذات و الجماعة يخضع لضوغوطات الموروث الحضاري والبيئه بكل توصيفاتها.
- التشكيل الخزفي المعاصر من حيث هو صوره ذهنية يرتبط بعمليتي التحليل و التركيب التي تشترط التأويل الشكلي في الفنون المعاصرة و تمجيد الخصوصية الفردية و رفض التمثيل المحاكي للطبيعة من حقيقة إن الخزف من أكثر الفنون تجريدا للصورة الابتدائية في المخيلة الإبداعية و الفن في عمومه أعاده خلق للنموذج الواقعي.
- على الرغم من شمولية مفهوم الجمال إلا انه نسبي خاضع للميول الشخصية و هو صراع ما بين الذاتي و الموضوعي و الفردي و الجمعي و الثابت و المتغير.
- من ارتباط الفن في عمومه و لاسيما التشكيل الخزفي بالحضارة و المجتمع إذن فما هو إلا مهارة تنطوي على أداء عملي يجسده الجانب التقني.
- التمييز في المسميات مابين وظيفي و جمالي و نفعي و فن خالص تمييز مستحدث انتهى في القرن العشرين و ظهر مفهوم الوحدة الجمالية و التأكيد على إن كل الأعمال الفنية هي مزيج من عناصر نفعيه و فنية خالصة.
- اظهر الإطار النظري إن الخزف الأمريكي متأثر بالخزف الهندي(السكان الاصليين للقاره الامريكية) كمرجعيه حضاريه بيئية و فكريه.
- الخزف الأميركي في عمومه اسفر عن الشخصية الفردية للخزاف وتأثرا بالحركات الفنية و المذاهب الفكريه لما بعد الحرب العالمية الثانية و ما قبلها.

ثالثاً - اجراءات البحث

استنادا الى ما ورد من تفصيل معرفي كان رافد الدراسة الأساس للإجراءات الموضوعية التي من شانها أن تحقق هدف البحث بالاستناد الى معطيات الاطار النظري و التعريف الاجرئي للموروث، قامت الباحثة بعمليه استقصاء معرفي توخت منها البحث في المنحوتات الخزفية المحاكيه للتكوين البشري للخزافة الامريكية باولا رايس.

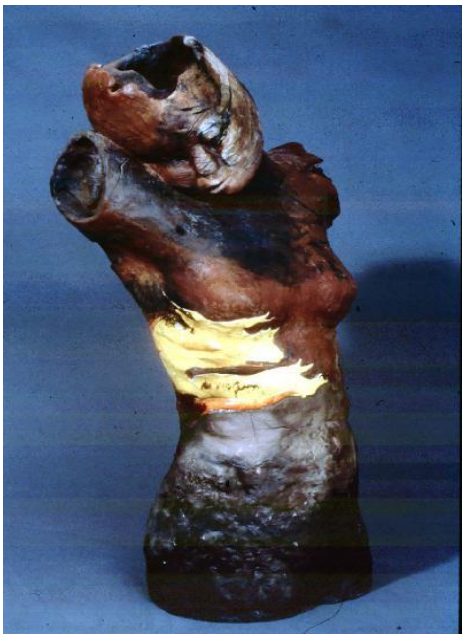
وقد تهيكلت الآلية التي اتبعتها الباحثة في اختيار العينات(الاعمال الفنيه) للبحث الحالي على الانتقاء ألقصدي من مجموع النتاجات الخزفية (مجتمع البحث) ألبالغه ١٥ عملا فنيا (٢٥)عملا خزفيا منتقاه قصديا من المعارض الشخصيه الرئيسه للخزافة وهي ثلاثة معارض مهمة ضمن مسيرتها الفنيه (٢٦) هذا بالإضافة إلا إن ألقصديه في فعل الانتقاء من العينات لما يظهر علاقة بمشكله البحث و منهجيته و إطاره النظري وسيله تسهم بشكل أو بآخر في تحقيق الخصوصية البحثية ، و قد حصرت - ٣ - اعمال فنيه للتحليل كل عمل فني من معرض شخصي للخزافة باولا رايس.

وقد استخلصت الباحثة (اداة البحث) مستنده الى الاطار النظري و التعريف الاجرائي محدده محاور التحليل كالاتي:

١. الموروث الفكري
٢. الموروث الفني
٣. البيئه
٤. التقنيه

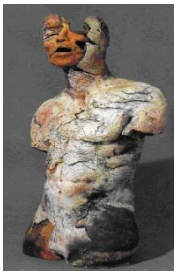
تحليل الاعمال الفنيه

العمل الفني الاول



التكوين الخزفي صدد التحليل عنوانه صلب الانثى female cruciform من مجموعة اعمال الفنانه التي جاءت بعنوان(سلسله الحرائق) وهوعباره تشكيل نحتي بارتفاع ٩٧سنتيمترانجز في عام ١٩٩٦ لامراة (الراس و الجذع و اليدين) مقطوع اليدين يظهر الراس التجويف الداخلي اثر قصديه الفنانه في فعل كسر- الجمجمه في سلسة اعمال جاءت على وفق نفس التاسيس الفكري

مثل الرجل المتوج crowded man (الاشكال التالية)



تم تشكيل العمل من طينه واطئة الحراره باليه البناء اليدوي ثم الحرق بفرن خاص يتيح للخزافة تكوين جو احراق يضفي على العمل النحتي تدرجات لونيه نتيجة للغازات و الدخان المنبعث (٢٧) ومن ثم استخدمت التلوين بالملاط الزجاجي لتغطية السطح الخارجي من المنحوته سواء قبل الحرق او بعده مع تعمد الخزافة ابقاء بعض المناطق خالية من المحلول الطيني ابتغاء تفعيل التدرج اللوني و ايقاعيه لونيه تحققت اثر التفاوت في التدرج اللوني و الحصول على سطح متشقق كاستعارة شكلية لاثر الحرق للجسم البشري وكنوع من تجاوز الطريقة التقليديه للتزجيج في الخزف على وفق دعوه ذاتيه لانفتاح في الية الانجاز.

ان للرؤوس المهشمه غير المكتمله اسفارا عن معنى الاحتمالات المفتوحة وغير المنتهية او المحدده لياخذ العمل الفني المتلقي نحو طروحات تاويلية باحثة عن البعد الدلالي و بحث عن البعد الداخلي في الذات الانسانية، جاء على وفق ماناداى به الفكر المعاصر من اسفار عن تاسيس لمبادي الرمزيه في تشكيل الفكره الاولية المجرده و افصاح عن حاله وعي خاص جاء توافقيا و المرجعية للشكل الادمي مع اختزال في التفاصيل بغيه تجسيد معنى تحولي للصوره الذهنيه نحو الدلاله الرمزية و المعنى المتحول الى تحقيق قيمه فنيه جماليه معبره متاثره بالمضامين الفكريه لفن مابعد الحداثة حيث الانفتاح نحو افاق جديده في التمثيل و التجسيد للفكره المفاهيميه يتوافق بذلك مع فكر الاتجاهات النقديه المعاصره حيث انفتاح الدلاله و لا نهائية المعنى و تجسيد فعل الذات الفنيه تكمن خصوصية العمل في سعي الفنانه تحقيق نظام شكلي تنفذ من خلاله الى جوهر العمل الفكري و مضمونه.

العمل الفني الثاني

العمل الفني صدد التحليل الذي جاء بعنوان(لازارو الاسود Black Lazarus)عباره عن تشكيل نحتي مزدوج لرجلين (اسود وابيض) مقطوعي الايادي ظهر الراس و الجذع منهما انجز العمل في عام ٢٠٠٦ تم تشكيل العمل الفني بالبناء اليدوي وتم تزجيجه بالملاط الطيني و الزجاجي قبل الحرق، ساد العمل فعل القصد في الاقتصاد بالتدرج اللوني انه استدعاء للاختزال و الاحاديه اللونيه لتكثيف معنى التضاد التي جهدت الخزافة في

تجسيده ليحقق المعنى الخاص الذي ارادت ان يسود العمل، جاء نظام الشكل تاسيسا مقتربا لفنون النحت ومعززا لتفعيل دور الماده حيث اللون الطبيعي لماده الطين.

يسفر العمل بتوليفته التشكيليه الثنائية عن مفهوم فكره التضاد (الخير والشر) (التمييز العنصري)(الراي و الراي الاخر) العين المعصوبه تدليل على الحقائق المحجوبه والانغلاق و التعصب و احاديه التفكير كلها مفاهيم فلسفية باحثة في النفس الانسانيه وتحقيق وجودها وكشف اسرارها مشحونه بدلالات رمزيه و ابعاد تاويليه دعوه مفتوحة للمتلقي، انعدم في العمل الاسفار عن المكان والزمان حيث الانسان في مواجهة اللانهائيه والعدم في مواجهة وجوده الفردي والاغتراب عن واقعة.

جسد العمل وحده موضوعيه في نظام الشكل اسهمت عده عوامل في بلوره الصيغة النهائية لما اظهره من تعبيريه رمزيه حققتها روائيه العمل لصالح المغزى الدرامي لغرض الاسفار عن التغيير في الصوره الذهنيه التي افرزتها ذاكره الفنان التاريخيه القائمه على علاقة بين الخيال و التذكر فقد حقق العمل تصوير لحظوي وفق اسلوب ايقوني خضع لموائمه شكليه تقارب بين الافكار و المضامين.

اكتسب العمل خصوصيته من تجسيد النظره الذاتيه في تقييم الاشياء و الصور و استيعابها و من ثم تاويلها المستند الى الفكر و المنطق كمحفزات تعمل ضمن اشتراطات الفهم الجمالي المعاصر اضافة الى فاعلية المؤثر النفسي لدى الفنانه انه رساله معبره عن حجم المعاناه الانسانيه، جاء التشكيل متوافق و فنون الحداثة ومابعدها و بعدها الفلسفي الوجودي محققا توافقا و الضاغط الفكري لهذا التوجه الفلسفي.

تميز بانشائية مستحدثة محتفظه بقيمة روحية رامزه مرتبطه بفكره التضاد في المفاهيم تتميز بطابعها المباشر في التوصيل الا انها تتيح البعد التاويلي لدى المتلقي بمبادله مفاهيميه تحسب لصالح الفنانه التي تسعى لتاسيس خصوصية اسلوبيه لتصل بها الى الاصاله و التفرد في الطرح الفني

انه ضرب من الحوار التعبيري الجمالي يؤكد فاعليه المؤثرات الاسلوبيه للحداثة و مابعدها وضعت العمل ضمن اليات اشتغال قوالب المعاصره بدلالات رمزيه تتمحور حول مرتكزات انسانيه، حقق العمل مدركا ذهنيا وفق فكره دعت لا ماديتها الى حتميه الترميز لها لتحقيق رساله تواصليه و المتلقي تجسد مقوله العمل في فعل المفاهيم التضاديه.

جسدت العمل بتصميم يدعو المتلقي على عدم مزاوله التماثل و الايقنة ، لقد نجحت الفنانه في التوفيق بين عده مفاهيم اخذت عملها نحو منحى جمالي خاص فالعمل محصله مفاهيمية لان الخزافة اساس عملها هو الفكره .

العمل الفني الثالث

التكوين الخـزفي الـثلاثي الابعـاد صـدد التحليل واحد من احدث معارض الفنانة وهـو مجموعة(سلسلة الكواكـب) لعـام ٢٠١١ اسـم العمــل (فينــوس) بارتفــاع ١٥٠ ســنتيمتر، يتاسس العمل من تشكيل نحتي بشري لسيده جالسه على منصة تم تشـكيله بطريقـة البنـاء اليدوي ومثله مثل معظم اعمال الخزافـة تـم الحرق بالاكسده وتكوين جو مشـبع بالـدخان بحرق مواد داخل الفرن هذا وقـد اسـتخدمت الملاط الطيني و الزجاجي قبل الحرق وبعـده، اضاف التغاير اللوني الناتج وخاصة في البروزات النحتيه التي غطت راس و صدر السيده تمـايزا لونيـا جـاء كسرا للتراتـب اللـوني بتفـاوت بـين الالوان انحصر بتدرجات الاسود الى الابيض نتج كرد فعل للحرق بوجود الدخان ان لهذه الطريقة شانا في تفعيل خامة الطين للحصول على تدرج لوني متمايز كان للصدفة و التلقائيه اثر في منح العمل تعبيريه عاليه، و كان لمظهريـه التعتيـق اللـوني و تهمـيش المهـاره الحرفيـه للملمس تكثيف دلالي يعمق البعد الرمزي للعمل بجعله كتل متعرجة و متشققة و بحس فطري انها معالجات و تلاعب بالسطح الطيني لتفعيل الخصيصة الرمزيه للشكل و الافتراق عن الدلالات التمثيليه الصريحة.

لقد جاء العمل جزءا من معرض مكون مـن تسـعة اعـمال منحـت الفنانـه كـل عمـل اسـم كوكـب مـن الكواكب واسبغت من ابداعها على كل عمل مايميز الكوكب ومـا يمكـن ان تفهمـه هـي عـن هـذا الكوكـب انهـا محاوله لمنح الكواكب روحا بشريه برؤية ذاتيه تعبر عن فكره خاصة وافصاح عن راي خاص هو ان البشر قـديما حين عبدوا الكواكب ماكان ذلك الا كونهم بحاجة لفهم اكبر للكون.

مالعمل الفني هنا الا اشتغال خارج منطقة ذاكره الخزف الوظيفيه بتوافـق عـالي مـع التشـكيل النحتـي واختزاليه عالية في اللون وهذا مايجعلة متساوقا و اتجاهات الفن التشكيلي الحديث ومحاوله للبحـث عـن فـن نسوي.

وفي قراءه تحليلية تركيبيه للعمل ككل نجد انه من حيث التصـميم العـام يعقـد صـله واضـحه وتشـابها مظهريا والتماثيل الفرعونيه الا ان الاليه الذهنيه تحركت بتجاوز المضمون الديني او الملكي بقصد تجسـيد نظـام متحول الى قيمة فنيه جماليه خالصة فالصله التحليلية ترتبط جوهريـا بنظـره الفنانـه صـدد المـوروث الحضـاري وسماته من حيث الاختزال في التفاصيل بمعالجة ادائية لا تنعدم فيها حساسية الفنانه في تـدبر ضرورات التكـوين الذي يعقد صلة وسمات الفنون المعاصره مع الحفاظ على فعل المخيله في تجسيد جماليه تضم العمق الحضاري

وفق عفويه ادائية لا تخلو من القصد الا بحدود صلاتها بالنزعة الشكليه الحديثة و رغبه في تجسيد التاثر بالمخزون المعرفي بنظره ذاتيه تتيح قدرا من التاويل الحر لحركيه الاشكال و هذا مايتوافق و اتجاهات الفن المعاصر حيث فعل القصديه و النزعة الذاتيه.

ومن واقع كونها استاذه في تاريخ الفن فقد استدعت الخزافه المفاهيم الشرقيه القديمه وجاء الاستدعاء التاريخي بمضمونه الشكلي ليشكل مرجعا تاريخيا و ميثولوجيا ضاغطا حيث تمثلت جلسه طالما تكررت في الفنون القديمه لوادي النيل كما في الاشكال الاتيه

علما ان المرجع التاريخي للحضارات القديمه قد كان رافدا لها في كثير من الاعمال كما في الشكل الاتي (رقم١) لعمل فني من نفس سلسله الكواكب لسيده جالسه على قاعده استلهمت الفنانه التكوين الشكلي العام من تماثيل مصريه قديمه خاصة تمثال الكاتب الفرعوني رقم ٢و٣ ، او تمثيلها للفن البدائي و رموزه كما في عملها الشامان(الطبيب الساحر-رقم٤)

(سلسلة الكواكب ١) (الكاتب المصري٢و٣) الشامان(الطبيب الساحر٤)

جاء العمل ليعكس المرجع بابعاده التاريخية باسلوب تعبيري معاصر رمزي ليجسد الخلفيه المعرفيه للخزافة بالتاريخ الفني الحضاري لوادي النيل هنا جاء الاسيتدعاء التاريخي بمضمونه الشكلي و الفكري ليشكل تاثيرا اسهم في تحقيق البعد التعبيري كانتقائية مقابله لتماثيل الفن الفرعوني القديم متوافقا مع المؤثر الحضاري من خلال المعطى المتبادل و اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر، تمكنت الخزافة وفق هذه الصياغة للقيمه الفنيه

المستعاره من احتواء المضمون الفكري و الشكلي للقيمه المستعاره على وفق صياغة حققت تعبيرا جماليا يوافق الذائقة الجمالية المعاصره.

رابعاً - نتائج البحث

بعد تحليل العينات اظهرت النماذج المختاره نتائج تكاد تكون متساويه في جميع الاعمال الثلاثة:

١. فعل التاثر بالموروث الفكري و الفلسفي وبالاخص مرتكزات الفلسفة الوجوديه بصيغتها المطروحة في افكار جان بول سارتر و فريدريك نيتشه .
٢. اسفرت العينات عن مبداء الحواريه في الفن بتوليف خاص للعناصر التكوينيه بروح السرد الذي ينتج النص الخاص به مع ابقاء الباب مفتوحا للتئويل من قبل المتلقي المستند على مرجعياته الخاصة في استقبال النص الفني.
٣. أظهرت العينات مغادره تامه للأشكال الوظيفية في الخزف إلى ميادين أخرى كالنحت و التجسيم و الرسم بتفعيل رمزيه اللون على السطح الخزفي ، إلا إنها كانت فعل تجسيد هو انعكاس لفردية الخزاف الخاصة سيكولوجيا و سسيولوجية مما حقق مفهوم الاصالة الفنيه و تحقيق الهويه الفرديه.
٤. سخرت الفنانه التقنية الخزفية لما يجسد مضامين الصور الذهنيه الخاصة بالخزافة و الإسفار عن التعبير الجمالي دون أن يفقد الهوية الخاصة باليه تنفيذ التشكيل الخزفي .
٥. أكدت العينات عدم المبالغة في تسجيل عنصر ألصدفه وهو الميزة التي ميزت فنون ما بعد الحرب العالمية الثانية وبالاخص مفاهيم التعبيريه التجريديه الخاصة مفهوم التلقائية وعنصر الصدفة في الطرح الفني الادائي فكل العينات خضعت لحرفية عالية ذات شروط صارمة في فعل التجسيد و هذه إحدى سمات التشكيل الخزفي فالخزف قائم على بنى معرفيه لها مبادئ و نظام خاص و التي لا يمكن تجاوزها الا بما خص الطريقة التي حصلت فيها الخزافة على التفاوت اللوني في السطح الخزفي من جراء اتباعها للطريقة الخاصة بالحرق بتكوين جو حرق مفعم بالدخان و الابخره ليكون عنصر المفاجئة احد الطرق التي هي من اساسيات العمل الخزفي وفي هذا التقاء مع تلقائيه الطرح الفني في التعبيريه التجريديه الا انه مشروط بعمليه التفاعل الكيميائي داخل فرن الحرق.
٦. أظهرت العينات تاثرا مباشرا و عاليا بالتشكيل النحتي.
٧. اسفرت عن تاثر بالموروث الفني الحضاري بتداخل مابين الجديد و القديم على وفق مفهوم الاستعاره او التناص ليتمثل في العمل الخزفي اثرا وخاصة بفنون حضاره وادي النيل و هذا ماكشفت عنه بصوره واضحة العينه رقم (٣) حيث استقدمت القيمه الفنيه المستعاره بصياغة ذاتيه مفترقة عن المضمون الفكري او الملكي او الديني للقيمه الفنيه الموظفة في حضاره وادي النيل وكان للاخصاص التدريسيللفنانة المتمثل في تدريس تاريخ الفن سببا في تجسيد الاثر الفني.
٨. اظهرت العينات تاثرا كبيرا بالمدارس الفنيه للحداثة و مابعد الحداثة وبالاخص السرياليه و مفاهيمها حول مفهوم اللاوعي المنطلق الذي تتبلور على وفق ضغوطاته على العمليه الابداعيه في الفن والي بلورت افكار هذه المدرسه مباديء التعبيريه التجريديه وتوقها الى عالم بدائي رمزي يؤكد مبدء الانفعال كموضوع مركزي لخلق القيم الروحيه ضمن بحثها عن المطلق .

تجربه الخزافه باولا رايس

خزافة أمريكية مشهورة (٢٨) ولدت في ١٩٥١ في ولاية اريزونا ، تميزت بأسلوبها الخاص في التشكيل الخزفي الذي استطاعت به أن تشكل أعمالا نحتية سواء التكوينات المدورة أو ألجداريه، تستطيع أن تلخص

أعمالها بلغه محصورة من الطين و النار لتولد الجسد البشري، تستخدم في أكثر أعمالها الطينة الواطئة الحرارة و استخدام الاكاسيد على سطح الطين المحروق تبتعد عن الألوان اللامعة تجسد ذلك في معرضها (Skull Man ٢٠٠٦)

تقوم بمهام التدريس في جامعة اريزونا للسيراميك منذ الثمانينات من القرن العشرين هي حاليا استاذ و عضو بارز في جامعة شمال اريزونا .

حازت على جوائز عديده منها جائزه الابداع القومي ٢٠٠٩ و جائزه فنيه في ١٩٩٩و لها العديد من المشاركات الفنيه و مراكز التعليم في ورش خزفيه خاصة في افريقيا و اوربا و استراليا

بدات حياتها الفنيه رسامه ثم درست التصميم الفني الا ان اتجاهها للخزف كان نقطه التحول في مسيرتها الفنيه خاصة بعد ان تزوجت بالخزاف الامريكي الشهير (دون ريتز) في ثمانينات القرن الماضي.

تتميز اعمالها الفنيه بانها تشخيصيه للشكل البشري سواء كانت منحوتات ثلاثية الابعاد او تكوينات جداريه المضمون الكامن في اعمالها هو الطرح الرمزي للفكره الابتدائيه تجسد عمليه الصراع بين الانسان كوجود فردي و الواقع القاسي بلغة فلسفيه ذات بعد حواري تئويلي ، تفضل استخدام الطينه واطئه الحراره و تعدد مرات الحرق للقطعة الواحدة للحصول على الملمس او اللون المطلوب في تشكيل اعمالها الفنيه ، تتميز بقله الانتاج و الاحجام الكبيره نسبيا.

لقد كتب عنهاالكثير في الكتب المتخصصة في الخزف ومن الاراء التي قيلت فيها ما صرح به الناقد(تيري ميكو) إن أعمال باولا رايس تمثل المظاهر المتناقضة و المتضادة إنها تجسيد الغموض الذي لا يمكن التعبير عنه بالكلمات لكن بحرفيه فنية عالية (٢٩)

المصادر و الهوامش

١. القران الكريم (سوره الفجر ايه ١٩)
٢. ابن منظور،لسان العرب، قدم له الشيخ عبد الله العلايلي، اعداد وتصنيف يوسف الخياط، مج٢، باب ورث، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٥٩ص١٩٩
٣. محمد البسيوني، اسرار الفن التشكيلي،القاهره، ١٩٨٨ص١٤٠
٤. ا.ديوسف محمد عبد الله، الحفاظ على الموروث الثقافي و الحضاري و سبل تنميته، جامعة صنعاء، بحث منشور، صنعاءص١-٧
٥. توماس مونرو، التطور في الفنون، ج٣، تر:محمد على و اخرون، الهيئة المصرية العامه للتاليف و النشر القاهره، ١٩٧١(ص٢٦٢-٢٦٤)
٦. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مج٢، ذوي القربى، قم-ايران، ٢٠٠٦
٧. يوسف ميخائيل اسعد، سيكولوجية الإبداع في الفنون و الأدب، ، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربيه، بغداد، ت:بلا(ص١٢)
٨. سماح أنور رفعت، الفينومينولوجيا عند هورتسل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١(ص١٤٩)
٩. محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر و التوزيع، بيروت، ١٩٩٦(ص١٣٨)
١٠. جوزيف اميل مولر، الفن في القرن العشرين، دار طلاس للترجمة و النشر، دمشق، ١٩٨٨(ص٢٦٦)
١١. ادوارد لوسي سمث، الحركات الفنية بعد الحرب العالية الثانية، تر:فخري خليل، مراجعة:جبرا إبراهيم جبرا،دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٩٥(ص٦)
١٢. محمود امهز، المصدر السابق،(ص٢٠٤)

١٣. هربرد ريد، معنى الفن، تر:سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦(٥٦-٥٧)
١٤. هربرد ريد،الفن والصناعة، تر:فتح الباب عبد الحليم سيد و محمد محمود، عالم الكتب، القاهره، ١٩٨٦(ص٤٣)
١٥. الانكلو: بادئه بمعنى (الانكليزي) تضاف الى كلمة اخرى لتكمل معنى خاص(وقد اطلقت على القادمون من اوربا الى امريكا بعد الغزو الاسباني).منير بعلبكي المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧(ص٤٨)
١٦. خزف بويبلو، مجلة فنون عربية، العدد٧، ١٩٨٢(ص١٢٩)
١٧. يوم ولاده ناميبو غير معروف (معنى اسمها بالهندي الافعى التي لا تعض) استمرت بالعمل الى ١٩٢٠ حتى فقدت بصرها الا ان زوجها استمر بالعمل بنفس اسلوبها مستخدما نفس تصاميمها الشكلية و الزخرفيه.(P.٢١٢) Preble, Duane and Sara Preble, Arts forms, Ibid.
١٨. American Craft, N.٦, December ١٩٨٠ to January ١٩٨١ (P.٣٠-٣٢) -
١٩. حول المعلومات التاريخيه التي ذكرتها الباحثه للخزف الهندي الامريكي يراجع:
-http.\\www.\\googol, Pottery by American Indian women history
-Preble, Duane and Sara, Art Forms,Ibd.(P٢١٤-٢١٨)
Muriel Rose, Artist Potters in England, London,١٩٧٠ (P.٩٨)
٢٠. يراجع :
http.www.airgallery.org.
Bernard Leach, A potter's Book, (P.١٨)
٢١. يراجع :
-http.www.Ceramics today - -Richard Noktin_files
http.www.Studio Potter Magazine. Studio Potter. Tm
/http.www.Ceramics today - -Richard Noktin_files
http.www.Studio Potter Magazine. Studio Potter.htm
Duane and Sara Preble, Art Forms(P.١٧)
٢٢. عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة العربيه، القاهره،١٩٥٥(ص٤٢)
٢٣. جان بول سارتر، التخيل، تر:نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهره، ١٩٨٢ ص١٠٠
٢٤. الان باونس ، الفن الاوربي الحديث ، ص٢١٤ .
٢٥. ارفقت الباحثة في الصفحة الاخيره من البحث صور الاعمال الخزفيه للفنانه باولا رايس و التي تمثل مجتمع البحث.
٢٦. تتميز الخزافة باولا رايس بانها مقله جدا في اعمالها فلا تنجز في السنه اكثر من ثلاثة او اربعة اعمال في السنه و المعارض الرئيسيه في مسيرتها الفنيه هي:طفل السماء-لازارو-سلسلة الكواكب
Ceramic monthly, January ٢٠٠١,(p٣٧-٣٨)
٢٨. للخزافة باولا رايس طريقة خاصة للحصول على التدرج اللوني في طريقة الحرق لتحاكي به طريقة الحرق القديمه في الخزف بان تقوم بعد الحرق الاولي للجسم الطيني بالافران الكهربائيه تقوم ببناء فرن بسيط حول العمل الذي تضعة على قاعده اسمنتيه ثم تبدء بناء الجدار المحيط الى مافوق العمل الفني و من بعد ذلك تملء البناء بالاوراق النباتيه و بنشاره الخشب و من ثم تغطي العمل و تبدء بحرق المواد في الداخل مما يولد جوا من الابخره و الدخان تؤثر على الجسم المفخور و المناطق التي طليت بالملاط الطيني و الزجاجي مما يولد تغايرا و تفاوتا تدريجيا للالوان و هذه الطريقة استخدمت في معظم اعمالها و من ضمنها اللاعمال الفنيه صدد التحليل .
Ceramic monthly, January ٢٠٠١(p.٣٨-٣٧)

٢٩. يراجع:
http.//www.Paula Rice.edu.٢٠٠٣
/http.//www.Paula Rice.edu.
Ceramica And Art Perception. Ibd.(P٤٠)

الاعمال الفنيه الممثله لمجتمع البحث

٥

٤

٣

٢

١

١٠

٩

٨

٧

٦

١٥

١٤

١٣

١٢

١١

آليات الفعل الابداعي في التصميم الطباعي

حكمت رشيد فخري

خلاصة البحث

في خضم الصراعات الفكرية المختلفة وعمليات أنتاج المعرفة وتداولها نجد ضرورة البحث الدائم عن مستويات أبداع مختلفة تتجدد مع تجدد الحاجة لوضع حلول للمشاكل المختلفة . وسط هذا الصراع يتبادر الى الذهن تساؤل ملح عن ماهي آليات الفعل الابداعي في التصميم الطباعي ؟ ومن خلال هذا البحث الموسوم (آليات الفعل الابداعي في التصميم الطباعي) نسعى لايجاد حلول لهذا التساؤل فضلاً عن أنه سيرفد الجانب المعرفي بدراسة حديثة وتطويرية لفهم أوسع للموضوع. وعبر اربع فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة اليه، ومن ثم جاء الفصل الثاني ليتضمن الاطار النظري المتمثل بمبحثين، فقد جاء المبحث الاول بعنوان (الابداع في الفن والنظريات الابداعية) والمبحث الثاني (التفكير وآلية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي) ثم الحق بمؤشرات تمثل خلاصة علمية لأدبيات المادة النظري ، وفي الفصل الثالث حددت منهجية البحث وتقصيلاتها التقنية ،والحق بعملية التحليل لتصاميم الاعلانات التجارية المطبوعة للمجلات الاجنبية المتوافرة في السوق المحلية واعتمدة الباحث مؤشرات الإطار النظري كأداة أما عينة البحث فقد اختيرت بالطريقة الغير الاحتمالية القصدية بفعل طبيعة البحث وتم على أساسها تحليل نماذج العينة.أما الفصل الرابع والذي تضمن نتائج البحث ومناقشتها ، من هذه النتائج:

١. إن الفكرة الغير مباشرة تتسم بالابداع نتيجة للصياغة الشكلية الجديدة إذ أدت الى الإثارة والتميز والجذب، فضلاً عن إثارتها لمضامين فكرية .
٢. إن توظيف صور معالجة فنياً لتحقيق اللامألوف الشكلي على المنتج المعلن عنه أدت الى تحقيق فكرة ابداعية ودوراً اتصالياً من خلال ايصال الفكرة الاعلانية بطريقة مشوقة وغريبة .
٣. جرى تطبيق الاستعارات البيئية والشكلية وتوليفها مع العناصر المستخدمة في التصميم الاعلاني الى تحقيق الابداع الفني . ثم اشرت التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر التي استند اليها البحث .

ABSTRACT

In the midst of conflicts different intellectual and knowledge of production processes and circulation we need constant search for different levels of Innovation replenished with renewed need to develop solutions to various problems. Amid this conflict comes to mind a question about what salt creative mechanisms act in Graphic Design? Through this research is marked (creative mechanisms act in Graphic Design) strive to find solutions

to this question, as well as cognitive it Sarphi side modern and developmental study to a broader understanding of the subject. And across four seasons, which included the first chapter of the research problem and the need for him, and then came the second chapter includes theoretical framework goal Bembgesan, came First research titled (creativity in art and theories creative) and the second section (thinking and mechanism of action creative in Graphic Design) and then right indicators represent Summary scientific literature Article theoretical, in the third quarter set the research methodology and Tgosailadtha technical, and the right process analysis to design commercials printed magazines foreign available in the local market and adopted researcher indicators theoretical framework as the research sample was selected in the manner of others Probability intentionality by the nature of research has been on the basis of analysis sample models. fourth chapter and which contained the results of research and discussion, from these results:

١ - The idea indirect characterized creativity as a result of the formulation of the new formalism as it led to the excitement, excellence and attractions, as well as to raise the intellectual implications.

٢ - The employment picture processing technicians to achieve formal Allamolov the advertised product led to the realization of the idea of creative and play Atsalaa by delivering advertising idea in an interesting and strange.

٣ - has been the application of environmental metaphors and formal and synthesized with elements used in advertising design to achieve artistic creativity. Then I pointed out the recommendations and proposals and a list of the sources cited by the research.

مشكلة البحث

بعد التحولات الهائلة التي تمت خلال القرن الحادي والعشرين في نطاق الفن بشكل عام وفي التصميم الطباعي على وجه الخصوص لابد من الاعتراف أن صفة الفن التصميمي لم تعد محددة ثابته كما كانت عليه قبل ذلك القرن، بل إن هذه الصفه التي كانت تميز العمل الفني التصميمي بكونه إبداعاً تصميمياً ثابتاً متصلاً بعالم ثابت ، لابد أن تتغير بعد أن اصبح العالم ، بجغرافيته، وثقافته، واقتصاده، أكثر تحركاً من أي وقت مضى. لكي يدخل غمار التحولات التي لم يعد لها حدود في عالم الاتصال عالم التراكم المعرفي. إذ إن الابداع لايتكون إلانتيجة لنسيج متشابك من عناصر موضوعية وذاتية، ولكل عنصر مهما كان صغيراً، تأثيره الخاص على مجمل العملية الابداعية. وعلى المصمم توظيف جميع آلياته لغرض توصيل الفكرة أو المفهوم أو الماهية التي أنبنت عليها التجربة الفنية وأن تتآزر كل الوسائل لإنجاز مهمة العمل التصميمي وتحقيق النتيجة المتوخى حصولها عند المتلقي .

مما تقدم وجد الباحث ظرورة الخوض في هذه المشكلة مما قاده الى التساؤل الآتي:-

ماهي آليات الفعل الابداعي في التصميم الطباعي ؟

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:-

إيضاح آليات الفعل الابداعي في تصاميم الاعلانات التجارية .

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في إنه يمكن أن:

- يرفد الجانب المعرفي بدراسة تطويرية لتصاميم الاعلانات التجارية المطبوعة.
- يساهم في تطوير الرؤى والقدرات المهارية لدى العاملين في مجال تصميم الاعلان التجاري.

حدود البحث: يتحدد البحث بالحدود التالية:

الحد الموضوعي : الاعلانات التجارية المطبوعة.

الحد المكاني: المجلات الاجنبية المتوافرة في السوق المحلية، (بغداد).

الحد الزماني: الفترة من ٢٠١٠-٢٠١١ م، ١٤٣٢- ١٤٣٣هـ كونها تمثل أحدث ما توصلت الية التقنيات الحديثة ولاستقرار وإنتشار تداول المطبوع في العراق (بغداد) لهذه الفترة.

إذ تضمن مجتمع البحث تصاميم لاعلانات تجارية عالمية قياس (٢٩× ٢١) سم واعتماد الاعلان (صفحة كاملة) من مجموع المجلة ووفقا للمجلات المنشورة فيها والمتوافرة في اسواقنا المحلية .ويعود اسباب اختيار الاعلانات العالمية المطبوعة الى تميزها بالآتي .

١. تميز التصاميم الاعلانية باداء ذهني عالي وإتضاح ملامح الصورة التخيلة .
٢. قوة البناء التصميمي للفكرة المقدمة.
٣. وقد تمثل مجتمع البحث (٣٥) إعلاناً تجاريا مختلف المواضيع ، استبعد الباحث (٥) اعلانات لعدم توافقها مع قيمنا الاخلاقية. وبهذا اصبح مجتمع البحث (٣٠) إعلاناً . ومن ثم أختار نماذج للعينة بصورة قصدية بمعدل (١) من كل (١٠) نماذج .

تم اختيار عينة البحث للاسباب التالية :

١. توافر الاسباب الموضوعية والتي تخص عنوان البحث وهدفه.
٢. سعة مجتمع البحث .
٣. تعذر حصول الباحث على اعداد اكبر من المجلات العالمية لعدم توافرها بالشكل المطلوب في الاسواق المحلية بسبب ظروف البلد .

تحديد المصطلحات

آليات: اليمينُ وجمعها آليات. (١٢ ، ص٢٠)

الآلية : مذهب يقر إن أعمال البشر تمثل برامج حاسوبية . أي نحن في نهاية المطاف أنساق معقدة جداً، يمكن أعتبار أعمالها وفق رؤى مختلفة وعلى مستويات مختلفة من الوصف والتفسير.(٥ ، ص٢١)

التعريف الاجرائي : هي طريقة عمل أو أسلوب عمل سير لتحقيق غاية معينة يتبعها المصمم في عمله.

الفعل: يتحدد (الفعل)، (كتنظيم تركيبي للافعال. ويمكن عدّ (الفعل)، في السيميائية التركيبية، نتيجة تحول، في لحظة ما، من المسافة السردية أو البرنامج السردي، سواء كان بسيطاً أو معقداً).(١٤ ، ص٩٥)

جوهرياً، (يدل الفعل على مايكوّن، ما يتخفى وراء الواقع بكل درجاته وصوره وأشكاله. إنه المجلى الداخلي والموحد لما نتمثله علة أو حَدَثاً، فهو آنِ المبدأ الفعلي والصوري لما نتصوره قائماً، كائناً وقابلاً للمعرفة. حتى إن الحدث لايُدرك إلا بمقتضى عمل، ويعبّر أو يُفترض به إن يعبر عن وحدة جوهرية، سواء على مستوى العالم أم على مستوى المعلوم).(٢٣ ،ص ١٩-٢٠)

التعريف الاجرائي: الفعل: هو عمل أو حدث لتشكيل أجزاء الفعل الرئيسة وصولاً الى النهاية التي يتحرك نحوها.

الابداع: في المعجم الأدبي (الإبداع عند الفلاسفة هو إيجاد الشيء من عدم، فهو أخص من الخلق) (١٧،ص١٤٢).

وعرفه قاسم حسين صالح: (هو عملية عقلية تعتمد مجموعة قدرات تتميز بعدد من الخصائص أهمها: الحساسية للمشكلات ، الطلاقة ، الأصالة، الجدة، التفرد، والمرونة، ويشكل إضافة جديدة للمعرفة البشرية في ميدان الفن). (٢٠،ص١٥)

ويتفق الباحث مع تعريف قاسم حسين صالح.

الفعل الابداعي

التعريف الاجرائي: هو الجهد المبذول للحصول على أفكار جديدة عن طريق تركيز الانتباه على مشكلة ما وتفكيك عناصرها وإبراز بعض العناصر دون غيرها بحيث يصبح الذهن قادراً على إدراك عناصرها الجديدة التي برزت في صورة مغايرة وإكسابها دلالة تساعد على إعادة تنظيمها في صيغة جديدة.

الإطار النظري

أولاً - الابداع في الفن والنظريات الابداعية

الابداع في الفن

إن الابداع الفني موضوع مازال يشغل الفلاسفة والمفكرين منذ أفلاطون حتى العصر الحالي وقد تحدث عنه فنانون وشعراء عاشوا تجربة الابداع وقدموا إنتاجاً رائعاً. فالابداع في الفن يقابل المقدرة على إيجاد معنى جديد أو حلول جديدة لموضوع ما، أو إيجاد شكل فني مبتكر . لذا نرى أن مفهوم الإبداع يتوسع وتزداد درجة الغموض الذي تكتنفه وبالتالي صعوبة الوصول إلى إتفاق لمفهوم الإبداع ومن خلال البحث وجد الباحث أن معنى ومفهوم الابداع قد تباين عبر العصور، إذ كان معنى مفهوم الإبداع في العصر الاغريقي، مروراً بالعصر الجاهلي ثم الاسلامي حتى العقود الأولى من القرن العشرين. يرتبط بالذكاء والموهبة كما كان الأعتقاد بأن الابداع والعبقرية مرتبط بقوى خارقة خارج حدود سيطرة الأنسان . كما أنه ينحصر بسلالات معينة وينتقل عبر الأجيال من الآباء الى الابناء.(١٠ ،ص٣٣٩)

لقد حمل الفن الحديث في أوربا آثار تطوره منذ عصر النهضة فمر في مرحلة الباروك التي شملت أوربا كلها، كما تمظهر في جميع أشكال الحياة من عمارة وعمارة داخلية ولباس وأزياء وقطع زينة ، وأمتدت أكثر من قرنين كاملين ثم ظهرت الكلاسيكية المحدثة بعد الثورة الفرنسية على يد جان لوي دايفد الذي أسس الاكادمية الوطنية للفن والثقافة، ولم يلبث هذا الأسلوب أن أنقلب الى ضده بظهور الرومانتية التي تجاوزت الفن التشكيلي الى الادب وكان لها مدلول مختلف في الدول الاوربية. ومع ظهور علم الضوء وأكتشاف ألوان الطيف الشمسي- السبعة، تنبه الفنانون الى قواعد بصرية لونية تعطي العمل الفني جاذبية وجمالية جديدة، وأطلق على هذا الفن اسم الانطباعية التي فتحت الباب الى حرية ابداعية وصلت إلى التجريد عبر مدارس السريالية والتعبيرية وغيرها. هذا التطور الذي قلب أسس علم الجمال الغربي، والذي أوصل الفن الى خارج حدوده تحت أسم الحداثة، لم يتجاوز أوربا والغرب إلا متأخراً. ولكن مع تطور الفن الغربي بأتجاه الحرية الواسعة في عملية الابداع والتعبير الفني، وصلت إلى حدود قبول الفنون البدائية والتلقائية والفطرية والتطبيقية على أنها فنون إبداعية تدخل في مفهوم الفن التشكيلي، وتخضع لجمالياته وفلسفته، أصبح جاهزاً لإمداد الحركات الفنية ببعض من إبداعاته الأصيلة (٤ ،ص١٣٧ -١٣٩) وهكذا نستطيع أن نميز مرحلتين في تأريخ الفن العربي:

المرحلة الاولى كانت مرحلة معاصرة الفن الأوربي من حيث جماليته التشبيهية، ومن حيث مدارسه الانقلابية على الشكل، والتي ظهرت خلال القرن التاسع عشر .

والمرحلة الثانية كانت مرحلة الحداثة التي ظهرت في أوربا خلال القرن العشرين، والتي قامت على الحرية الإبداعية المطلقة .

نظريات الابداع

الإبداع فعل إنساني يتطلب جهداً، وعملاً حثيثاً، ابتداء من الإحساس بالمشكلة وصولاً إلى الناتج الإبداعي. ومع تباين وجهات النظر بطبيعة المراحل التي يمر بها من باحث لأخر، وبقدر تعلق هذا المحور بطبيعة البحث والأقرب له سيتعرض البحث إلى ابرز نظريات العملية الإبداعية ومراحلها:

١- نظرية ولسن Wallace View

استناداً الى هذه النظرية فأن العملية الإبداعية تمر بخمسة مراحل هي: (٥٩ -٥٥ ,p. ٢٥)

- **مرحلة الإعداد والتحضير Preparation :** إي جمع ما يحتاج إليه من معلومات عن المشكلة وتنظيمها ومن ثم صياغة استنتاجات أولية عامة بناءً على المعلومات المتوفرة أو المعلومات التي يمكن الحصول عليها لاحقاً.
- **مرحلة احتضان الفكرة Incubation :** وهي مرحلة متابعة للوصول إلى حل للمشكلة بعد التفكير في كل الاحتمالات الممكنة.
- **مرحلة الإصرار والمثابرة Diligence :** وهذا يتطلب مستوى رفيع من الإصرار والمثابرة خلال مرحلة اختراق الفكرة وبعدها ،
- **الإشراق Elimination** وهي اللحظة التي ينبثق فيها التفكير عن حل المشكلة والشعور بالارتياح بعد جهد ذهني.

وإن عملية الإبداع لا تنتهي بمجرد حدوث الإشراق وتوارد الأفكار والتوصل إلى حل المشكلة وأنما يتواصل التفكير الإبداعي حتى تبلغ الفكرة مداها وتقدم الأدلة بأنها متفردة وأصيلة وعملية وغير مسبوقة.

٢- نظرية الجشتالت في الإبداع Gestalt Theory

ترى نظرية الجشطالت* أن الشخص المبدع لديه حساسية جمالية تمكنه من انتقاء الاختيار الوحيد من بين اختيارات عدة ، كما ترى إن التفكير المبدع يبدأ عادة مع مشكلة ما، وعند صياغة المشكلة ينبغي فحص الأجزاء وتدقيقها ضمن إطار الكل ويرى (فرنهايمر) إن الحلول الإبداعية تتطلب الحدس وفهم المشكلة، وان الفكرة الجديدة هي التي تظهر فجأة على أساس من الحدس لا على أساس من مفهوم الاستبصار (Insight).

وتؤكد هذه النظرية ما يشتمل على تنظيم المعلومات وتوثيقها بطريقة ذات معنى. إن سيكولوجية الجشتالت تأكد أساساً الجانب المبدع من التفكير. وينظر (ليفن Levin) إلى التفكير الإبداعي على انه ينبع من الاستجابة للقوى التي يتألف منها المجال الذي يعيش فيه الفرد، (٧، ص٥٠).ويربط الجشطالتيين، الإبداع بحالة الفرح فالمصمم يعيش تجربة الفرح حين ينجز نتاجاً إبداعياً، (وجزء من هذا الفرح يرتبط بإطلاق انفعالاته الحبيسة التي رافقت عملية الإبداع ، وجزء أخر منه يرتبط بخبرته الجمالية ، وإن الشخص المبدع لديه حساسية جمالية تمكنه من إنتقاء الاختيار الوحيد المطروح ضمن اختيارات عدة . هذا الاختيار الوحيد هو ما يسمى Good Gestalt . فما إن يصل الفنان إليه حتى يشعر بارتياح)(١٥ ،ص٢٥) .

---

* - الجشتالت Gestalt: لفظة ألمانية الأصل تعني الشكل او النمط والصيغة ، والجشطالت هي الكل المتكامل وليس مجرد مجموع للوحدات والأجزاء ، فالخصائص العائدة لصيغة الكل تختلف عن مجموع خصائص الأجزاء التي يتألف منها هذا الكل . اما الجشتالت في علم النفس فهو مدرسة نشأت في الألمانية خلال العقود الباكرة من القرن العشرين ، وانطلقت من سيكولوجية الإدراك فاعتبرته يتجه في بادئ الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل.(اسعد رزوق: **(موسوعة علم النفس)** ، ترجمة: عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط١، بيروت،١٩٧٧، ص١٠٠).

٣- نظرية الالهام أو العبقرية

لقد ركز أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية في تفسيرهم لمشكلة الابداع الفني على العنصر الذاتي وحده.. أي على ذات الفنان بما يحتويه من خيالات واحلام وإلهامات وإنبثاقات إبداعية تحدث فجأة بدون أن تخضع لأية ضرورة موضوعية، من هنا أصبح الابداع الفني يحمل تعبيراً فردياً ويشير إلى شعور بالوحدة التي هي سر الاصالة. والواقع أن أنصار هذه النظرية في موقفهم الذاتي جعلهم يغفلون جانب التنفيذ أو الاداء، ما لهذا الجانب من أهمية قصوى: إذ بدون الاداء أو التنفيذ لايمكننا أن نقرر أن ابداعاً فنياً ما قد حدث، أو أن الهاماً فنياً معيناً قد تحقق، بل ستبقى الإبداعات والالهامات داخل الذات، حبيسة فيها، سجينة.. كامنة. ولن يستفيد العلم بدوره شيئاً من حديث انصار هذه النظرية عن وجد صوفي أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة في عملية الابداع الفني.

٤- النظرية العقلية

اما النظرية العقلية فقد وقعت في نفس الخطأ الذي وقعت فيه نظرية الألهام أو العبقرية من حيث أنها ركزت على عنصر الذاتي وحده (وهو هنا العقل) وأهملت وأغفلت العنصر الموضوعي، وذهبوا إلى أن أي إبداع فني – كائناً ماكان _ لايمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشري. وخضع لرؤية وتأمل وإرادة وتصميم. وإغفالهم الكامل للعنصر الموضوعي أدى بهم الأمر إلى الإهمال التام لعنصر التنفيذ أو الإداء، وأهملت عمل الفنان وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال إبداعية، ومع إن هذه النظرية قد ركزت على إن الابداع الفني يعود الى العقل أو الفكر إلا أنها فشلت في تحديد مسألة أصل الأفكار، هل هي فطرية كامنة فينا، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجي، أم إنها فطرية ومكتسبة معاً.

٥- النظرية السيكولوجية

وأرجعت النظرية السيكولوجية عملية الابداع الى أساس ذاتي صرف وهو اللاشعور، وركزت على أن النحن أسبق من الأنا، وإن إندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن، ورأت إن الفن إنتاج جمعي لافردي، وإن الإبداع الفني ينبع عن عقل جمعي أو لاشعور جمعي، واصبح المجتمع عندها هو المبدع والموضوع معاً، وفشلوا في بيان لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين دون آخر، وفي بيان كيفية أختلاف الفنون وتنوعها من فنان إلى آخر.

٦- النظرية الاجتماعية

يجد أنصار النظرية الاجتماعية إن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعي، وإنه يتأثر بالاوضاع الاجتماعية والتأريخية ومتغير بتغيرها، وأعتبروا الفن ضرباً من ضروب الصناعة والإنتاج الجمعي، كما أضافت لأول مرة بُعد الاداء أو التنفيذ الذي لم يفطن إليه من قبل باقي النظريات، لكنها فشلت في تفسير ما يميز الفنان عما عداه من الناس، إذ الناس جميعاً حاصلون على عقل جمعي أو لاشعور جمعي، بل إن العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي ثبت أنه مجرد وهم من الاوهام وفرضية ميتافيزيقية لاسند لها من واقع أو علم.
وكانت النتيجة النهائية هي فشل جميع هذه النظريات في تفسير ووصف عملية الإبداع الفني من كل ابعادها ولهذا أسسنا هذا الموقف على مايلي:

١. أن كل إبداع فنـي هـو نتـاج ذات مبدعـة متفاعلـة تفـاعلاً كليـاً وديناميـاً مـع ذاتهـا ومـع الابعـاد الاجتماعية والتأريخية وكل ماهو واقعي.
٢. لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع، فهما يكوّنان مجالاً واحداً متفاعلاً ومتماسكاً.
٣. خارج ذات الفنان وعالمه الخارجي لا يوجد شيء، فلا وجود لقوى خفية أوغيبية أو شيطانية.
٤. إن تمايز الفنون وإختلافها من فنان لآخر يعزى إلى مايسمى بالإطار.

إن الإطار مكتسب من حيث مضمونه، وإنه شرط ضروري للإبداع ولولاه لما أبـدع الفنـان في أي نطـاق من نطاقات الفنون، من خلال الملاحظات التالية على فكرة الإطار:

١. أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد.
٢. إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا من القوة تفوق سائر الاطـر.
٣. أن قولنا بأن عملية الإبداع يوجهها الإطار لايعني القضاء على جوهر الابداع .
٤. ان فكرة الإطار يمكن أن تساهم في حل عدد من المشكلات مثل :

أ- مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد.

ب- مشكلة وحدة الاسلوب بين مجموعة من الفنانين.

ت- جـ- مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق.

٥. أن الإطار اللازم للفنان المبدع لايمكن أكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيماً خاصاً، وموجه توجيهاً معيناً، وبالتالي تكون له دلالة خاصة عنده.
٦. أن المران في حدود الإطار تساهم في تنظيم الإطار وزيادة قدرته ورسوخه.

إن فكرة الإطار هذه هي الفكرة الوحيدة التي تستطيع أن تبين سبب إختلافات أتجـاه الفنـان الى فـن معين دون آخر، وهي النقطة التي فشلت في بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة.

مما تقدم يرى الباحث إن مشكلة الابداع الفني يمكـن تفسـيرها تفسـيراً كـاملاً وشـاملاً مـن موقـف ذاتي موضوعي، وإن هذا الموقف يشير الى تفاعل الذات مع الموضوع، أو تلاحمهما معاً، أو تداخل عناصرهما، بطريقـة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتياً وذاك موضوعياً. إنه موقـف تفاعـل كامـل وإنـدماج تـام لايعتريه أي أنفصال أو تمزق، أي أندماج الأنا بالنحن وبالعالم بما يحتويه من ظواهر أستطيقية وأعمال فنية.

ثانياً – التفكير وآلية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي

التفكير الابداعي Creative Thinking

يعتبر التفكير عملية عقلية معرفية معقدة ومركبـة .. مـرتبط بكـل الفاعليـات الحياتيـة المولـودة بفعـل النظام وسلطته الاتساقية على نحو الاخيلة والتصورات وآليتة لاتقتصر على فئة معينة بل هو اداء يمارسه الانسان السوي. والتفكير يرتكز على حصيلة من المدخلات والمخرجات تشكل الرصيد الاساسي لبناء العملية الفكرية وهـذا مايجعل التفكير نظ اماً يختلف كلياً عن الفكرة، فالافكار هي التجسيد المادي لمعطيات مركبة داخل الدماغ يسوقها التفكير كالية لتحقيق عبر وسائط توصيل متنوعة (كاللغة ، اللون ، الشكل ، الصوت ... وغيرها) ، هـذا يعنـي ان الافكار كل منظم من العلاقات، اساسها معطيات مادية مترابطة بفعل الية التحليل والتركيب داخل القشرة المخية ينظم فعلها واتساقها التفكير ويخرجها الى الوجدود متحققة بفعل انتقالها عبر وسيط يشترطه حقل التخصيص ... وهذا مايجعل الافكار صيغة ممكن تحويلها الى مرئيات ... وفق ذلك ان الية التفكير هي (عملية فسلجية دماغية

وذلك تبعاً الى ان كل معرفة هي نشاط دماغي تمارسه القشرة المخية) . ولكن هذا لايعني ان المعرفة العقلية او القدرات العقلية التي تقود آلية التفكير البنائي مسجلة على صفحة المخ، بل هي تنشأ وتنمو وتتكامل عبر سلسلة من العمليات المعقدة والمركبة تتكامل بفعل ضغط مرجعيات خارجية تفعل الية التفكير وتنظيم خطواته الاجرائية ومراحلة التحولية التي تؤدي الى ابتكار صيغ بنائية متنوعة وهذه المرجعيات الضاغطة تتمثل بالعوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية ....(٢٢، ص٢٠١)

فالبيئة اثرها على عملية التفكير من خلال ماتفرضه من متغيرات منها (التربية والتعليم والتنشئة الاجتماعيية والعادات والتقاليد والاكتساب المعرفي ... وغيرها ووفق ذلك فائد الفكرة التي تتكون داخل العقل الانساني انما هي حصيبلة التفاعل بين هذه المتغيرات ومن هنا تنشأ الاختلافات والرؤيا والقرارات بموضوع اوحدث محدد ، كما ان البحث والتنقيب والتدريب يؤسس الى الاتساع الافقي والعمودي لحجم المعرفة وبالتالي خلق نمط من التفكير يتسم بالمرونة والاعتدال في اكتساب المعلومات واخضاعها للرؤيا العقلية الفردية اولا ومن ثم الجمعية ثانيا (١٠، ص١٨١) ويختلف التفكير الابداعي لنمط والتفكير عن غيره من انماط التفكير الاخرى ، كونه ذو خصائص وابعاد متعددة ، ويفسر فرويد التفكير الابداعي وفقاً لمفهوم (التسامي)* كونه الية دماغية نفسية شعورية ، اي ان كبت الغرائز نتيجة الضغوط الاجتماعية يتسامى بها الفرد نحو اهداف ذات قيمة اجتماعية عليا .. فيما يرى باحثون اخرون ان التفكير الابداعي

عملية معرفية ، تتصف بالمرونة والاصالة ، وهو نتاج ليس عشوائيا او تلقائيا بل هو ثمرة جهود عقلية، اذ يعرف (هو ينتج) التفكير الابداعي يانه (التفكير الذي يتضمن تخطي الافكار القديمة ، وعمل روابط جديدة، وتوسيع حدود المعرفة ، وادخال الافكار العجيبة المدهشة، اي توليد افكار ونواتج جديدة، والابداع يرتبط بقدرة الفرد على التحرير من الخوف عند التعامل مع المشكلات كما ان التردد يسمح للمصمم عن طريق التفكير الابداعي بالوصول الى الافكار الغير مالوفة او الافكار الجديدة (١٨،ص٢٢٣). وفق ذلك عدّ التفكير الإبداعي في الفن أنة ((الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذاتية والموضوعية التي تقود إلى تحقيق إنتاج عمل فني جديد وأصيل وذي قيمة من قبل المتلقي. وإن الإبداع حصراً هو نشاط يقود إلى إنتاج عمل فني يتصف بالجدة والأصالة* ويحقق الغاية المرجوة منة)) (٤، ص١٣٨). وللتفكير الابداعي عدة خصائص اهمها (البحث عن طرق ومجالات جديدة لحل المشكلة، فضلاً عن البحث عن بدائل متنوعة للحل ، وليس البدائل الاقصر او الاقرب الى الحل) (٥٣-٥٢ p٢٤) .

وعليه فالعملية الابداعية نظام متكامل من العلاقات البنائية التي تتوجه بقصديه الالية العقلية في الصياغة والتركيب. ومستندة بالمرجعيات الضاغطة والمؤسسة لفعلها الابداعي مع دراية واضحة وارادة ممنهجة

* التسامي : وهو الالية التي يجري بضوئها اعادة توصلة الدوافع او النزوات غير المقبولة اجتماعياً الى دوافع اكثر قبولاً. ووفق ذلك يمكن القول ان التفكير ومايتصل به ، له دور في بناء شخصية المصمم وتميزها في مجالات ادائه الفني ، اذ ان التفكير لا ينفصل عن طبيعة الشخصية كما ي الافكار وايصالها بسلاسة ووضوحية فضلا عن توظيف الافكار بهدف ايجاد الحلول للمشكلات التصميمية.

تقود الفعل الابداعي داخل الوسائط الناقلة وادخال الاكثر المتغيرات ثباتاً واختلافاً بتوحد وادماج ضمن كل ابداعي ... وهذا مايحتاج الى خبرات عقلية تخصصية تعي الموجود وتحلله وتعيد بناء نحو جديد ومغاير مع حساب التكيفات والتي يتحرك فسي حدودها الفعل الابداعي .

آلية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي

إن فعل الإبداع بمعناه العام الواسع ((هو إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات والمناهج ..الخ، إذا ما تم التوصل إليها بطريقة مستقلة حتى لو كانت جديدة على العلم والمجتمع)) .(١٣ ،ص١٧) . فالمصمم المبدع غالباً ما يقوم بإكتشاف إسلوب أو وسيلة أو منهج جديد في الفعل التصميمي، يعكس خصائص وعلاقات الاشكال والظواهر التي لم تكن معروفة من قبل. وهي في الواقع نتيجة عمل مركز ودؤوب، في تطبيق معرفته وقدراته. في ظروف إنفعالية خاصة لتحقيق الفعل الابداعي.

ويعتمد فعل الابداع التصميمي على المفهوم الذاتي، الذي يعد الحافز الأول لأي إبداع، إذ لا يمكن تصور عمل تصميمي دون الانفعال والتأثر الصادرين عن ذاتية المصمم المبدع. لأن الابداع ((هو التعبير الذاتي الذي يلاقي موافقة موضوعية، أي أنه تحقيق للوحدة بين الذاتي والموضوعي من خلال العمل الفني الإبداعي، وذلك بخروجه من إطار الفردية إلى الإطار العام من خلال إقراره من قبل الآخرين)). (١٦،ص١٦٣)

فالإبداع من الموضوعات التي حظيت باهتمام كثير من العلماء، ولكن الاتجاه العلمي الحقيقي لدراسته كانت للعالم (جيلفورد Guilford) كونه (ميز الخصائص المرتبطة بالابداع على أساس التحليل العاملي وهي: الطلاقة والمرونة والاصالة ، والحساسية تجاه المشكلات وإعادة بناء المشكلات. ولقد صنفت العوامل الاستعدادية للتفكير المبدع الانتاجي حسب وجهة نظر (جيلفورد) في مجموعة الاستعدادات الافتراضية المبدعة، وعلى الرغم من أن تحليل بنية الإبداع (بالواقع، بنية عقل) كان تحليلاً متقدماً بالقياس الى النظريات الأخرى، فإن نظرية (جيلفورد) لاتخلو من مآخذ وهي تتوقف عند العوامل العقلية للابداع بصورة أساسية، علماً إنها لم تنف عوامل الشخصية في ذلك، والمأخذ الآخر هو تناوله للدور الدينامي لعوامل الوسط أو البيئة بشكل تجريدي. والفعل الإبداعي في التصميم الطباعي لاشك أن جوهر المعالجة فيها، هي نشاط العملية العقلية للمصمم المبدع لتحقيق التصميم المطبوع بشكل موضوعي يتلائم مع معطيات تلك البيئة). (٢،ص١٣٢) إن شرارة الإبداع موجودة لدى كل منا (وإنها في ذات الوقت هبةٌ من الخالق، وان الإبداع قدرة يحضى بها كل فرد وبدرجات متباينة) (٨ ،ص١٨) ويقترح(كالفن تيلور)

الذي قاد مؤتمرات جامعة يوتا لدراسة الابداع ، خمس مستويات للأبداع هي : (١١،ص١٧)

١- المستوى التعبيري: وجوهره هو التعبير المستقل في الغالب عن المهارات والاصالة ونوعية الانتاج ، ويبدو إن مايميز النابغين في هذا المستوى من الابداع هو صفتا التلقائية والحرية .

٢- المستوى الانتاجي: وينتقل الافراد من المستوى التعبيري الى المستوى الانتاجي للابداع حينما تنمو مهاراتهم بحيث يصلون لانتاج الاعمال الكامله، والانتاج يكون ابداعياً حينما يصل الفرد الى مستوى معين من الانجاز، وعلى هذا فأنه لاينبغي ان يكون هذا الانتاج مستوحى من عمل الاخرين .

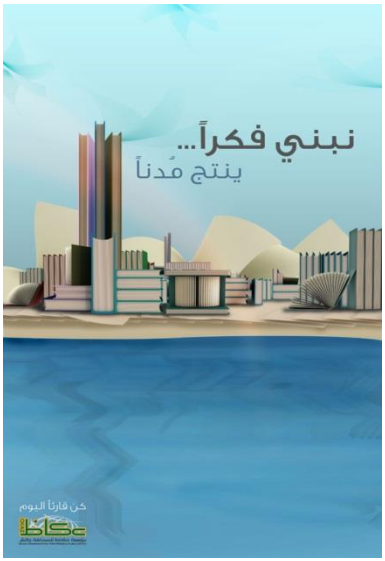
٣- المستوى الاختراعي : وهذا المستوى من الابداع لايتطلب المهارة أو الحذق، بل يتطلب المرونه في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بين أجزاء منفصله موجوده من قبل.

٤- المستوى الابتداعي: ويتطلب هذا المستوى قدرة قويه على التصور التجريدي الذي يوجد حينما تكون المبادىء الاساسية مفهومه فهماً كافياً ، مما ييسر للمبدع تحسينها وتعديلها .

٥- المستوى البزوغي : وهو أرفع صورة من صور الابداع ويتضمن تصور مبدأ جديد تماماً من اكثر المستويات وأعلاها تجريداً.

لذا وجد الباحث إن الفعل الابداعي لايقوم إلا نتيجة لآليات وعوامل عدة، منها نفسية وبايلوجية تحدث في داخل المصمم ومنها مايتعلق بالشروط الاستاطيقية (الجمالية) التي ينبغي على المصمم الألتزام بها. كذلك الجهد الابداعي أو العملية التي تحدث في داخل المبدع بوصفها نشاطاً نفسياً خلاقاً يعد معادلاً لمراحل العمل أبتداءً من تعيين المشكلة ووضع الفروض حتى انبثاق الحل الابداعي. وتندرج ضمن هذا الإطار العمليات المؤدية الى إنضاج الناتج الإبداعي كنتاج لإشكالية متبلورة من عناصر عدة وعلاقات متشعبة تشمل حركية الشخصية الانسانية بكافة أبعادها العقلية والعاطفية والانفعالية فضلاً عن مهارات التفكير والتعلم.

والمنجز الابداعي في التصميم يمثل (صيغة تفردية متميزة إبتكارية متحولة في بنائها وتركيبها ومتجاوزة السائد والمألوف. ومتفوقة على النظم من خلال أبتكارها معطيات تأسيسية جديدة وذات صياغة فاعلة ومتحركة ، كما في الشكل (١) .



شكل (١) مجلة عالم حواء ٢٠١١

الذي يوضح بطريقة جديدة وغير مألوفة بأن التدخين هو مضر لصحة الشخص وعائلته أولاً. وذلك بتجاوز أنظمة الأنساق الثابتة ليجعل من المنجز التصميمي نظاماً متحرراً من قيود وتبعات الثابت والمستقر. والعملية الابداعية تحتاج للمعرفة لإعادت تنظيم المتراكمات وأبتكار نظم تركيبية جديدة قادرة على توسيع دائرة أشتغالها وإثارتها).(٢٢، ص١٨٩) لأنها تشكل حافزاً لأجل الوصول الى أفضل الحلول. بل وتعد تلك المعالجات

القوة الدافعة الى الفعل الابداعي الذي غالباً مايتصف به العمل التصميمي الجديد، كونه فناً قائماً في جزء كبير منه على المنطق العلمي في التفكير، خاصة في طريقة معالجة المادة وإمكاناتها العلمية. كما وإن الطريقة الابداعية في فن التصميم غالباً ما تخضع الى منهج التفكير العلمي في ابتكار حلول لمشاكل قائمة.

موضوع مازال يشغل الفلاسفة والمفكرين منذ أفلاطون حتى العصر الحالي، وقد تحدث عنه فنانون وشعراء عاشوا تجربة الإبداع وقدموا إنتاجاً رائعاً. وتميل معظم النظريات إلى أن الإبداع وعلى وفق ذلك فأن تنظيم عناصر البناء التصميمي على وفق نظم جديدة تحمل صفات إثارة وتحفيز البصر واستنفار لخلايا الدماغ ، تحقق معطيات مرئية جديدة ومبتكرة تصمد لأطول فتره زمانية وتنتقل أشكالها إلى أرقي مراحل النضج والكمال. كما في الشكل (٢) الذي يوضح فكرة بالعلم يبنى البلد وينتج مدناً، إذ نلاحظ كيف حقق المصمم تنظيماً بنائياً إيحائياً من خلال توزيع الكتب وحركتها ، محققاً بذلك معطيات مرئية جديدة ومبتكرة.

شكل (٢)

فآلية الفعل الإبداعي في التصميم هي نظام معرفي خالي من الوحدات المادية المؤلفة لبنيته ، وهي صفة النظام المبتكر والإنجاز الجديد. ولكن ما يقصد به الباحث بالفعل الابداعي هو الإنجاز العلمي والفني ذاتهُ . متمثلاً بالصياغات الشكلية المبتكرة في التصميم المطبوع والتي تظهر بصفة إبداعية مبتكرة. لذلك يُشترط بالمنجز التصميمي الإبداعي عدة عوامل حتى تتكامل آلية فعله الإبداعي ومنها :(٢٢،ص١٧٩)

١. إقصاء المعجم التمثيلي لنماذج المطابقة .
٢. إيجاد أنظمة تركيبية بطريقة تدفع العناصر الأفرادية للأندماج داخل مركب جديد .
٣. رفض التركيبات المنطقية . وخلق علاقات مبتكرة ناتجة من تجاور العلاقات وتراكبها .
٤. تكثيف الخبرات التحليلية والتركيبية للمتقدم من المتراكم مع الجديد المستحدث .
٥. التجريب المستمر والاختبارات الدورية للوسائط الناقلة بتنوعها .
٦. حرية المخيلة في تنظيم وابتكار معطيات جديدة – بفعل قصدي و إرادي موجه .
٧. السيطرة المبرمجة والقصدية للآليات الفهم والوعي والتي تتيح مساحة واسعة للإبداع .
٨. تفعيل دائرة قدرة الحواس وتوسيع مساحتها التجريبية .

وعليه فآلية الفعل الإبداعي التصميمي هي نظاماً من العلاقات التفاعلية لمعطيات البناء تمر بسلسلة من التوسطات وفق آلية التحليل والتركيب لينتج عنها الفعل الإبداعي . أو الإنجاز الإبداعي الذي نطلق عليه (البنية الإبداعية).

وقد ذكر بيكاسو بان المبدع ((وعاء مليء بالنفعالات التي تاتيه من كل المواقع، من السماء والارض ، من قصاصات الورق، ومن شكل عابر....))(٧،ص٤٤) وهنا يشير الى ان احد ركائز الابداع هو الخيال ، اذ ان العمليه الابداعيه لا تنشا بمعزل عن الخيال الخصب ويعد الخيال نوعاً من التفكير ويكون الخيال مبدعاً حينما يقفز المصمم على مايفترضه عليه الفكر من سيطرة، ومتى ماتجاوز قيود الزمان والمكان وأشكالهما الماديه وفق ذلك فإن التفكير الابداعي يعتمد على الخيال الحر الذي يتميز بإنتاج تركيبات جديده غير مسبوقه ، أي إضفاء فعل التحوير على الصوره الذهنيه. وعندما يقترن التفكير بالخيال ينتج مايطلق عليه الذاكره الديناميه (الحيه) وهي (ذاكره حسيه تمتزج بالخيال المبدع مهمتها إستحضار الصوره والأشكال من حيز الماضي الى حيز الحاضر على نحو يأثر فيها الحاضر معتمد على الخيال في تعميقها وتجديدها، فتبدو كوجود إبداعي جديد).(٣،ص٢٨٠)

نستخلص من ذلك إن العمليه الابداعيه تبدأ بفكره بسيطه يلتقطها المصمم ويحتضنها في رحم أفكاره، ثم يخضعها للبلوره ويظهرها كفكره وليده عامره بالاصاله والجده. لذا فانتصميم المطبوع يعتمد على نظم معرفيه قابله للتطور والنمو تستنبط علاقاتها ومفرداتها من تراكم المعرفه لدى المصمم تحقيقاً للتوازن وتوسيع مساحة التخيل والتاويل التي تعتمد على تراكم الصوره الذهنيه كمفردات مخزونه، وعلى النظام الفكري لتنظيم أنساق العلامات التي تقدمها آلية الوعي ومخزون الذاكره لتحقيق الاداء الابداعي الجمالي في العمل التصميمي، ويمكن تحديد القدرات الابداعيه الاساسيه بما يلي هي (الطلاقه ، الاصاله، المرونه ، الحساسيه للمشكلات) وهي القدره على مواجهة موقف ما ينطوي على مشكله، كأن يظهر في شكل وعي بحاجه الى التغير وصيغ تعبيريه جديده.

ومن المظاهر التي قد يلجا اليها المصمم الطباعي في تصميم الاعلان لتحقيق اكبر قدر ممكن من التاثير في رسالته الاعلانيه هو إستعماله أساليب فنيه غير معتاده أي يرتكز على سحب الاشياء من مؤلوفيتها وإعطاء الاحساس بأن المرئيات كما نراها لا كما نعرفها. عن طريق المعالجات التي يمكن للمصمم الاحتكام اليها والتي تعد من آليات العقل الابداعي، هي المعالجات اللونيه بأستعمال فئات لونيه غير معتاده أو المبالغه الشكليه، الاختزال والتكثيف يضاف لذلك الاستعاره الشكليه والتي تعد احد وسائل الادراك الخيالي والاكثر شيوعاً في تصميم الاعلانات التجاريه.

وبفعل التطور التكنلوجي أصبح بإمكان أن نحيل مواءمة التناقضات والتي تتشكل من عناصر مختاره ومعالجتها وفق المطلبين الجمالي والفكري الذين يعطيانها بعداً نظامياً، اذ اخترقت التكنلوجيا التصميم لتحيل خيال المصمم الى واقع مرئي، ووفرت له أدوات عديده ووسائل مبتكره لتتفاعل مع المتلقي في عصر الثقافه البصريه التي ادة تقنياته الحديثه الى توسيع حدود وتاثيرات الاعلانات، اذ إن مصمم الاعلان يهتم بالمبدأ السايكولوجي، ويؤمن بان الانجذاب الانفعالي وليس الاقناع العقلي هو الاساس في إعلان اليوم، وان الخصائص المرئيه للشكل من بريق وجذب هو الاساس وهذا الفعل يرتبط بطبيعة الصوره وطرائق اظهارها.

لذلك يرى الباحث إن آلية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي ومنها الاعلان، يجب أن تتخارج عن إبداعات في الأعمال التصميمية الاعلانية تكون ملموسة وموضحة دور المادة، والوظيفة الإدائية التي يؤديها التصميم الاعلاني،

ومفسرة وواصفة لتمايز التصميم بين مصمم وآخر، بل وتتفاوت الأعمال التصميمية الاعلانية لدى المصمم الواحد من حيث الدرجة الابداعية. وهناك علاقة بين المادة والإطار، لأن منبع الإبداع التصميمي، يتمثل في شخصية المصمم ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الأجتماعية والتأريخية المتمثلة بالإطار، الذي يحدد نوع المادة التي يتجه إليها المصمم الاعلاني فوراً لتجسيد إلهامه أو تحقيق فكرته، فإن مضمون الإطار ذاته يكون مكتسباً من قبل المادة نفسها وعن طريق الحواس. وإن علة الإبداع التصميمي للأعلان تكمن في أنفعال المصمم وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية، تثيره وتوتر وجدانه، وتكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الابداع ، وكلما تدرب المصمم على مادته وتمرن عليها ومارسها عملياً، كلما نمت بينه وبينها ألفة أكبر، وكلما عايشها وعايشته، تفتحت المادة عن اسرارها وقدمتها إليه، وهذا يؤدي بالتالي إلى إنتظام الإطار ورسوخه عند المصمم في نهاية الامر تحقيقاً للفعل الإبداعي.

مؤشرات الاطار النظري

١. يعتمد غياب المصمم على الصورة البصرية للاشياء المحسوسة ضمن العالم المرئي المحيط به. وتعد الحاسة البصرية اهم مصدر للادراك وواحدة من اهم ادوات الخيال ووسيلته ومادته التي يمارسها ومن خلال قدرة المصمم على استقبال الصور فانه يعيد شكليها (بالتحليل والتركيب وبفعل ارتباطها بالدوافع التصميمية وبفعل التركيب لهذه المفردات في نظام جيد ، وفي علاقات جديدة ينتج عنها صورا واشكالاً تنسجم مع الهدف التصميمي.
٢. ان العمليات الذهبية التي تستخدم الصور من الذاكره وتعيد تنظيم علاقاتها انما تخضع لمرتكزات و منطلقات لتحقيقها تتمثل ب (الدافعية السيكولوجية ونوافية- الخبرة المكتسبة – البيئة الطبيعية والاجتماعية المحيطة بالفرد وتزوده المفردات المادة
٣. الرسالة الاعلانية الناجحة تتضمن خصائص ومميزات ورموز تعبيرية تتطلب مهارة في دقة اختيار المصمم من اشكال وماتحويه من رموز واستعارات شكلية وعلاقات لونية وغيرها من اضافات نوعية . وصدى قدرة المصمم على توظيفها واستعمالها غير المألوف وايصالها الى المتلقي بشكل فني وجمالي مؤثر.
٤. الابداع في الفن يقابل المقدرة على ايجاد معنى جديد او حلول جديدة لموضوع ما ، او ايجاد شكل فني مبتكر او طريق معالجة بارعة لوسيط من اجل تحقيق هدف ما .
٥. ان الابداع الفني فعل او نشاط انساني ونتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلاً كما مع ذاتها والابعاد الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وبالتالي يقود الى انتاج عمل فني يتصف بالجودةة والاصالة ويحقق الاشتراطات الجمالية والوظيفة للعمل المصمم .
٦. ان دخول التقنيات الحديثة عالم الفن ومنها فن التصميم كان لها اثراً بالغاٌ في ان تحيل خيال المصمم الطباعي الى واقع ملموس والقدرة على تنوع اساليبة التعبيرية البصرية عن حدود الصورة المحاكاتية والاساليب التقليدية ، مما قد يسهم في اثراء المتلقي جماليا وتعمق وعيه وخبرته.

إجراءات البحث

منهج البحث

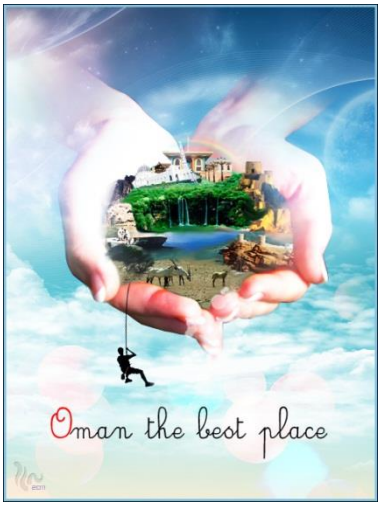
اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل النماذج لتشخيص خصائص معينة بوسائل التحليل النقدي الموضوعي لكل نموذج على حدة، للوصول إلى نتائج دقيقة. تتناسب مع موضوع البحث الحالي.

مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث تصاميم لإعلانات تجارية عالمية منشورة في المجلات للفترة من ٢٠١٠-٢٠١١م، كونها تمثل أحدث ما توصلت الية التقنيات الحديثة ولاستقرار وإنتشار تداول المطبوع في العراق (بغداد) لهذه الفترة.

عينة البحث

لما كانت المجلات الواردة الى القطر بأعداد كبيرة تتضمن أفكاراً متكررة ومتشابهة من حيث الطروحات الفكرية للأعلانات التجارية، لذا تم أختيار عينة البحث بطريقة غير الأحتمالية القصدية. وبذلك بلغ عدد نماذج عينة البحث ٣ إعلانات منتخبة لأغراض التحليل وبنسبة ١% من مجتمع البحث الكلي وذلك لجودة المطبوع وخصوصية طروحاته الفكرية ، وتوافر الاسباب الموضوعية التي تخص عنوان البحث وأهدافه.



التحليل

انموذج رقم (١)

اسم الإعلان: سياحي

اسم المجلة: Le Nowvel Observateur

العدد: ٢٣٣١

التاريخ: ٢٠١٠

بلد الاصدار : France

التحليل

المستوى الفكري للتصميم

تداخلت معطيات الفكرة لدى المصمم من اجل ايلاد موضوع يتناسب مع الطبيعة الموضوعية للاعلان ،فكان تصميم بشكل تفاعلي مع البيئة السياحية التي اريد لها ان تكون موضوعا لإعلان سياحي يحوي في مضامينه الفكرية مستوى من الابداع وبآليات تحقق الغرض منه كوسيلة للإبلاغ والإشهار عن مرفق حيوي يصلح للسياحة ويترجم بسلسلة من العناصر الحسية المرتبطة بفعل دينامي ايهامي بجملة علاقات تحاكي الأنماط الصورية الموجودة لذلك المشهد السياحي .

لقد كان لمستوى الوعي الذي يمتلكه المصمم اثرا في استجلاب معطيات محاكية للواقع ولكن برؤية جديدة غلفت الاداء بجاذبية وقدرة على اقتناص عين المتلقي للاعلان وبالتالي تحقيق الغاية الابلاغية المراد توصيلها عن ما تمتلكه تلك البلاد من اماكن تصلح لان تكون اماكن للراحة والاستجمام .

ان الخيال الذي غلف الفكرة التصميمية احال المفردات الشكلية الى اجواء حوارية تفاعلية مابينها وبالتالي الايتاء بنتاج شكلي تغلب عليه الخيالية الجميلة الساحرة ، وكان للتعالق بين صورة اليد ونزولها من

السماء يحوي دلالات ايحائية بشفافية تلك الاماكن وحنوها على المستخدم وإحالته الى أجواء حالمة تكون مثارة للراحة والشعور بالتعايش مع المكان .

لقد كان لفعل الاتساق الشكلي بين الانساق الدلالية لمفردات طبيعية اريد لها ان تحقق نظما تصميمية تحمل بين طياتها منظومة من المؤشرات محملة بمعطيات فكرية تتمتع بالخيال والحلم والغرابة والقدرة على تحقيق الغايات المرجوة من الاعلان .

الية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي

ان الدعوة لزيارة منطقة ما مثل فرنسا يتطلب جهدا فكريا منضبط باليات ابداع تكون ذات اثر واضح لدى المتلقي ،فحمل الموضوع اشارات تعبيرية دلالية مقتضبة من داخل الاجواء الفرنسية وتحمل طقوس ومناخ ذلك البلد ، ولكن في محاولة لاقصاء ذلك المعجم التمثيلي المحاكي للاشياء والبحث عن حرية المخيلة والتجريب فكان ان حملت المفردات فعلا تصميمياً باليات إبداع تميزت بمحاكاة لاتمثيلية تلونت بمعطيات الخيال والسحر والغرابة وخلق أجواء من الرومانسية في بناء المنظومة النسقية للمفردات البنائية ومنها يد الفتاة المنسابة بشكل يحاكي الاجواء الغيمية المحيطة بها وعلاقتها بالصورة التي تحتويها وهي جزء من مناطق سياحية داخل فرنسا .

وعليه فقد جاءت عناصر البناء وتنظمت بطريقة تركيبية دمجت العناصر الافرادية وجعلتها داخل مستوعب افتراضي محسوس يحقق فعل الاليات الابداعية .

ان الضرورة ابلاغية اجبرت المصمم على ان يتناول موضوع الإعلان (السياحي) والدعوة لزيارة فرنسا بمناطقها المتنوعة الاثرية منها والمتحضرة ... مما حدا به للاعتماد على خيال استجلاب الصورة الذهنية في ربط هذه الصورة البصرية المستمدة من واقع البيئة الطبيعية للبلد المعلن عنه وتجميعها في صورة (كفي الامرأة) التي تضم او تحتوي هذه الصور المعبرة عن هذا الإعلان بهدف ايجاد حالة التفاعل ما بين مضمون الرسالة الإعلانية حسيا وذهنيا لدى المتلقي لفهم تلك الرسالة الاتصالية من خلال تلك الاستعارات الشكلية لصورة كفي المرأة التي تمثل الراحة والاطمئنان والإشارة الى حالة من التناغم ما بين متطلبات الراحة النفسية التي تقدمه هاتين الكفين فهذه العملية الانتقائية للمفردات التي اختارها المصمم تكشف عن حالة التوازن والتوفيق ما بين الصفات التعبيرية لهذه المفردات فخروج الصورة للكفين من وسط السماء وكأنه أراد الايحاء بان هذه البقعة من العالم لها جاذبيتها وجماليتها وكل ما يسعد او يمتع الزائر وهي اشبه ما تكون بقطعة من السماء في تشبيه دلالي الى (الجنة). مع ان ما يراه الباحث انه اخفق في اختيار بعض المناظر (فمنظر الحيوانات التي تمثل احدى المناطق في البلد) اذ لم تكن لها دلالة وظيفية أو جمالية داخل التكوين الشكلي. وعموما فان عملية بناء الفكرة التصميمية وأرتباطها بالعملية الإبداعية وما يمتلكه المصمم من قدرات عقلية وإبداعية والتي بدورها يستطيع المصمم من إستحداث أساليب جديدة ومعالجات تقنية إظهارية تؤدي الى تعزيز الفكرة التصميمية من خلال تلك المعطيات الفكرية المعززة بالتقنية الاظهارية. فعبر عن مضمون الفكرة التصميمية المتمثلة بصورة الاماكن السياحية وضمها بين الكفين بشكل يتسم بالمبالغة الحجمية وبعيدة عن الواقع، ان هذا التراكم في خبرة المصمم اعطت امكانية خصبة في انتقاء تلك الصور والاشكال وتحويلها الى واقع تعبيري إتصالي يعزز من حالة فهم تلك الرسالة الاتصالية من قبل المتلقي، فارتباط الصورة الذهنية للفكرة التصميمية بالإبداع لدى المصمم كفيلة بحد ذاتها في تجسيد

تلك الفكرة التصميمية على ارض الواقع من خلال المزيج الابتكاري للواقع والخيال والذي يعززهما ويربط بينهما العملية الإبداعية ذات السمة الابتكارية لدى المصمم.

وقد ساعدت التقنيات الاظهارية على تجسيد الفكرة التصميمية بشكل يجمع ما بين المفردات والصور المستمدة من البيئة الطبيعية ومزجها بما هو خيالي أو بعيد عن الواقع في محاولة للتأكيد على حالة ما بين الادراك الحسي للمتلقي والمعنى الذي يرتأيه من خلال اعتماد الخيال شكلا من اشكال الحس الباطن وأعتماد المصمم على الصورة الذهنية كمحرك أساسي في عمله التصميمي، فجاء ذلك التراكم الصوري متجمعاً ليشكل مركزاً سيادياً للعمل يستقطب نظر المتلقي بعد ان طوقت هذه الصور بكفي المرأة وبمبالغة شكلية اقتطعت مساحة كبيرة من الإعلان ووسط تدرج لوني بدأ من أعلى الفضاء التصميمي بأتجاه أسفله مع انتشار اشكال (غيوم) المتنوعة بمساحاتها وبقيمة ضوئية عالية موزعة على الفضاء التصميمي، وهذا ما أعطى المفردة التصميمية المتمثلة بشكل الشخص المتدلي من طرفي الكفين ليعزز المعنى الدلالي والايحائي برغبة وتمسك الشخص (الزبون) بالوصول الى هذه المناطق الجميلة او البقاء فيها وكان لتحويل الصورة الواقعية للشخص المتدلي بواسطة تقنيات الحاسوب الرقمية لتحيلها الى صورة افتراضية حققت تبايناً عالياً في فضاء العمل التصميمي فضلا عن تحقيق البعد الجمالي والتعبيري والتقني المستخدم في بناء مفردات العمل التصميمي.

انموذج رقم (٢)

اسم الإعلان: S. Bernardo

اسم المجلة: Out Side

العدد: ١٢

التاريخ: ٢٠١٠

بلد الاصدار : England.

التحليل

المستوى الفكري للتصميم

استفزت حالات الماء في الطبيعة مخيلة المصمم وكانت حافزا على استجلاب تلك الصور ضمن فكرة الموضوع ومحاولة محاكاتها بشكل ابداعي في حوارية متقنة بين الدال والمدلول وما يجب ان يتضمنه من معان تدخل في صميم مستوى الاداء الذهني لدى المصمم .

ان ايجاد علاقة رابطة بين قنينة بلاستيكية كوعاء لماء صالح للشرب وبين غيمة هو بعينه جوهر الابداع فالتداخل بين الاداء الاستخدامي لقنينة الماء والناتج الطبيعي للغيمة غالبا مايكون بعيدا عن ذهن اغلب الناس ولكن القدرة على استنطاق الاشياء احال الموضوع وربطه بشكل احترافي يحمل الكثير من المعان والدلالات والومضات على مستوى تفكير عال من خزين فكري ومشاهدات كثيرة انتجت ذلك الموضوع ، فالموضوع لإعلان ترويجي لمنتج (مياه معدنية)، الذي اعتاد المصممون على مر السنين السابقة التعبير عن الفكرة بشكل تقليدي

ومفردات شكلية تكاد تكون ملازمة، وان تنوعت أساليب وتقنيات اظهارها، لهذا نجد المصمم في انموذجنا الإعلاني اعتمد في خياله على الصورة البصرية للاشياء المحسوسة ضمن العالم المرئي المحيط به لينتقي من خزينه الصوري شكلا يمكن من خلاله الهروب من النمط التقليدي واللجوء الى اللامألوفية والجدة والمبالغة كأسلوب لشد انتباه المتلقي، فكان اختياره لشكل مفردة طبيعية تتمثل في (غيمة) .. اذ لها دلالاتها الايقونية لدى المتلقي لما تحويه من ايحاءات دلالية على الصفاء والنقاء والصحة وهي مصدر رئيس لكل ما ذكر كما ان المصمم بخياله الإبداعي صور شكل الغيمة لتكون بهيئة المنتج المعلن عنه.. وهذه نقطة تحسب للمصمم.. فهذه الايقونية قد تبدو بعيدة بعض الشيء عن خاطر الاخرين في التعبير عن هذه الفكرة ولكن ببراعة المصمم وحسب معالجته التقنية وطريقة اخراجه للفكرة استطاع توظيفها بالشكل الصحيح والجميل بحيث تمكن المتلقي من الالتقاط السريع للمغزى أو المعنى بالتسمية التصويرية هذه.

لقد حاول المصمم اضفاء طابعاً جمالياً لا يقلل من قوة التعبير وانما يحوله الى دلالات تحول مسار التأويل للمتلقي ليصب في اتجاه مغزى الرسالة الإعلانية.

ان امتلاك المصمم لمخيلة خصبة مع قدرات تقنية كبيرة جعلت من المعالجة الشكلية ذات مرونة ونوع من التلقائية وهذا يمكن إرجاعه لسببين الاول: هو القدرة على البناء الذهني من خلال تفعيل مناطق الدلالة للشكل وعلاقته بالمعنى بعد ان توسط الشكل المستعار والذي يمثل شكل المنتج وسط السماء الزرقاء وما يرافق ذلك من دلالات ايجابية. والثاني هو قدرته على الصياغة للشكل وتحويلها الى معطى بصري يقارب الواقع ويبتعد عنه.

الية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي

ان الخوض في اليات الابداع وافعاله تتطلب وعياً ودراية عاليتين بالمقدرة على تنفيذ الافكار وضرورة وعي الاشياء والبرامجيات التي ينفذ بها الموضوع فحرية المخيلة والسيطرة المبرمجة والقصدية على الات التنفيذ وتفعيل قدرة الحواس على استنباط تنظيمات تترجم واقع الفكرة وتحيلها الى اثر ملموس يؤدي الغاية من الاعلان وتأكيد القدرة على إيجاد علاقة تفاعلية مابين ذلك النص البصري والمتلقي في مسعى للحصول على الرواج المطلوب ، قد جعل المصمم من الواقع مرجعاً حسياً يحرك ويثير طاقة التخيل عبر مديات الشكل واللون.

لقد عبر المصمم عن الفكرة بطريقة بسيطة، غير مألوفة حتى إنها استغنت عن أي نص كتابي باستثناء عنوان المنتج، وكانت لتقنية الحاسوب دورها في حس التعبير عن الفكرة واختفاء القيمة الجمالية كما كان لتوزيع مفردات شكلية (غيوم) متناثرة بمساحات مختلفة وبقيمتها الضوئية العالية لتحقق تباينا واضحا مع الفضاء ذو التدرج اللوني الازرق بدأ من الغامق اعلى الفضاء باتجاه الاسفل مع وضع صورة المنتج بشكله المستعار بأتجاه محوري في محاولة لمنح العمل بعض الايقاع الحركي.

انموذج رقم (٣)

اسم الإعلان:

اسم المجلة: OUT SIDE

العدد: - ٢٠

التاريخ: ٢٠١١

بلد الاصدار: England

التحليل

المستوى الفكري للتصميم

تستفز الموضوعات والحاجات القدرة الذهنية لدى المصمم وتدعوه للتفكير الجاد في الخوض في صراع فكري لاستجلاب تحفيز ذاكرته الصورية ومن قبلها المعرفية لايجاد فكرة تتسم بالابداع والجدة والحضور المتميز وكان هذا الصراع حاضرا لدى المصمم بالبحث الجاد عن مواءمة حقيقية بين ماهو طبيعي محاكي للحقيقة ويتجسد بيد تحمل مصباح يدوي وارض عشبية وبين وهج انطلق من ذلك المصباح واخذ شكل اليد .

لقد كانت لعبه فكرية غاية في الابداع تثير المتلقي وتدعوه للبحث بينه وبين ما يرى ليترجم ذلك النص البصري في مسعى لفهم ذلك النص ، فالاعلان عن مصباح يدوي، يعتقد الباحث ان وسائل التعبير عن مثل هذه المواضيع محدودة ومن الصعب الخروج بها لنطاق ابعد من الشكل التقليدي، ولكن في هذا النموذج الإعلاني نجح المصمم بالخروج عن المالوف واللجوء الى نوع من غرابة الاستعارة الشكلية بجعل ضوء المنتج يبدو على هيئة ايقونية (كف يد بشرية)، وهي استعارة شكلية (فنية) اعتمدها المصمم للتشابه الوظيفي ما بين الشكل المستعار والمستعار منه، أي انها جاءت لتأكيد المعنى في اداء فني موجز وليجعل المتلقي يرى صوراً غير الصور المخزونة في ذاكرته، وذلك من خلال التغيير الذي تم على خصائص الشكل وإيجاد المتغيرات ضمن أنظمة البناء المعتادة تمت معالجتها كنوع من المخادعة المرئية لبصر المتلقي الذي قد يكون إعتاد أو تآلف مع نمط معين من الاساليب التقليدية، فجاءت استعارته الشكلية (العلامية) لتمكنه من تأسيس هدفه الدلالي المستتر خلفه وتحقيق أكبر قدر ممكن من الاثارة والتميز.

لقد جاء هذا العمل التصميمي معبراً عن سعة مخيلة المصمم من خلال دقة إنتقائه للمفردة الشكلية المستعارة وفي طريقة إخراجه للعمل، اذ لم يجعل لبصر المتلقي منفذا الى خارج التصميم وانما حدد مساره باتجاه محور العمل أي شكل امتدادا بصريا متواصلا من صورة المنتج الذي يشوبه بعض الغموض والظلام.. ليمتد مع شعاع الضوء وذلك الكف بأتجاه المفردات الشكلية المتمثلة بـ(المفاتيح).

الية الفعل الابداعي في التصميم الطباعي:

ان الخبرة والدراية في عمليات إيجاد منافذ بصرية وبطرق غير تقليدية يتطلب وعياً مدروساً باليات الفعل الابداعي الذي يحقق الغاية من الاعلان وهنا نرى ان المصمم حاور وبشكل فاعل الواقع متمثلا بالصورة الواقعية لاجزاء التنظيم الشكلي ليعطي مدلولات عن معنى معين .وذهب بالمقابل للصورة السلبية "النجتف" للضوء وهو بذلك تخلص من مألوف الواقع وترجمه بنقيضه السلبي من خلال فعل تقني ينقل الفكرة الى حيز الوجود ويحقق الغاية الاشهارية للمنتج ويحقق الرواج.

لقد اعطى المصمم الهيمنة للشكل المستعار لكونه يمثل الدلالة التعبيرية لفاعلية المنتج، وقد حقق الهيمنة من خلال تمركز الشكل المستعار (الدلالي) وسط المساحة الإعلانية فضلاً عن نواتج علاقات التباين ما بين الشكل المستعار ومحيطه مما جعل منه نقطة استقطاب لنظر واهتمام المتلقي. وقد جاءت التنويعات بالقيم الضوئية للون الاخضر وما نجم من علاقات تباين مع الفضاء لتزيد من القيمة الجمالية للعمل فضلاً عن تعزيز الجانب الدلالي والوظيفي له وبهذا فقد نجح المصمم في التوفيق ما بين الجانب التقني والجمالي الشكلي والجانب الدلالي (العلامي).

نتائج البحث

١- نتائج البحث ومناقشتها

١. نتج إن الفكرة الغير مباشرة تتسم بالابداع نتيجة للصياغة الشكلية الجديدة إذ أدت الى الإثارة والتميز والجذب، فضلاً عن إثارتها لمضامين فكرية بأقصى درجة كما في النماذج (١، ٣)
٢. إن توظيف صور معالجة فنياً لتحقيق اللامألوف الشكلي على المنتج المعلن عنه أدت الى تحقيق فكرة ابداعية ودوراً اتصالياً من خلال ايصال الفكرة الاعلانية بطريقة مشوقة وغريبة كما في النماذج (٢، ٣).
٣. جرى تطبيق الاستعارات البيئية والشكلية وتوليفها مع العناصر المستخدمة في التصميم الاعلاني الى تحقيق الابداع الفني ونجد ذلك في النماذج (١، ٢).
٤. ادى التركيز على الهيمنة الشكلية بالاعتماد على اشغال المساحة الكلية للاعلان من خلال تضخيم الاشكال الى تحقيق إبداع فني ونجد ذلك في النموذج (٣).

٢- استنتاجات البحث

١. ان للخبرة التخصصية دوراً كبيرا في ايجاد التوازنات التي تؤسس فعل الابداع في بنائية الصور التركيبية ذات الخبر التخيلي .
٢. يستمد المصمم المقومات التصميمية من انعكاسات البيئة الاجتماعية والثقافية التي يعيش فيها والتي تكون الصور الذهنية الناشئة في مخيلته لتعن مولد الفكرة الاساسية للمنجز التصميمي وهذه المؤثرات تختلف من مكان لاخر.
٣. ان التمثيل غير الواقعي واللا مألوف هو السائد في بناء الفكره التصميمية للاعلانات التجارية اليوم لا سيما التصاميم التي تتعلق باشباع الحاجات النفسية للمتلقي.
٤. من المعالجات التصميمية التي يلجأ اليها المصمم الطباعي كأليات للفعل الابداعي في واقع عمل التصميمي تتمثل في : الاستعاره الشكلية / الاختزال والتكثيف المعالجات اللونية / المبالغة الشكلية/ التغاير بين الحجوم والمساحات ...

٣- توصيات البحث

١. الابتعاد قدر الامكان عن أستعمال الترميزات غير المباشرة لتحقيق الابـداع الفنـي لان الاعـلان حـواراً بصرياً وعقلياً مع المتلقي على أختلاف وعيه وثقافته.
٢. البحث في أساليب التصميم التي يستطيع من خلالها المصـممون تقـديم أفضـل الاسـاليب لتحقيـق الفعل الابداعي المباشر أم غير المباشر.
٣. الاهتمام بتوظيف التقانات والبرامجيات الواسعة التي يتيحها الحاسوب في معالجة الصور المستعملة في تصاميم الاعلان التجاري لتحقيق الفعل الابداعي.

٤- مقترحات البحث

لأغراض التواصل مع البحث الحالي .. فأن الباحث يتقدم بدراسة المقترحات البحثية التالية:-

١. دراسـة خصـائص الفعـل الابـداعي في الصـور الرقميـة (الـدجتال) وامكانيـة توظيفهـا في التصـاميم الاعلانية.
٢. دراسة واقع تطوير آليات الفعل الابداعي لدى المصمم الطباعي .

المصادر

قائمة المصادر العربية

١. اسعد مرزوق : موسوعة علم النفس، ترجمة: عبد الله عبد الدايم، ط١ المؤسسة العربية للدراسـات والنشر ، بيروت – لبنان، ١٩٧٧.
٢. اياد حسين عبد الله : فن التصميم – الفلسـفة – النظريـة – التطبيـق، ط١ ، دار الثقافـة والاعـلام ، الامارات العربية المتحدة ، ج٣، ٢٠٠٨.
٣. باشلر، جان تون: جماليات الصورة، ترجمة: غادة الامام ، ط١ ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠١٠ م .
٤. البهنسي ، عفيف : مدارات الابداع ، وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق – سوريا ، ٢٠١٠ م .
٥. تدهوندرتش: دليل اكسفورد للفلسفة ، ترجمة : نجيـب الحصـادي ، ج١، المكتـب الـوطني للبحـث والتطوير ، الجماهيرية العربية الليبية ، (ب . ت) .
٦. تغريد خليل غني : اثر الارشاد التربوي الجماعـي في تنميـة التفكـير الابتكـار لـدى طالبـات المراحـل الاعدادية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بغداد ، ١٩٩١ م .
٧. الجسماني، عبد العلي : سايكولوجية الابداع في الحياة ، الدار العربية للعلوم ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٠ م .
٨. _____ : علم نفس التعليم ، ط٣ ، الدار العربي للعلوم بيروت – لبنان ، ٢٠٠٥ م .
٩. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ج١ ، ١٩٨٢ م .
١٠. الحارث عبد الحميد حسن : اللغة السايكولوجية في العمارة ، ط١ ، دار صفحات للدراسات والنشر ، دمشق – سوريا ، ٢٠٠٧ م.
١١. حسن احمد عيسى : لابداع في لفن والعلم . سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩.
١٢. الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار المعاجم ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٩ م.

١٣. روشكا، الكسندرو : الابداع العام والخاص ، ترجمة : غسان عبد الحي ابو فخر ، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب العدد (١٤٤)، الكويت ، ١٩٨٩ م .
١٤. سعيد علوش ،معجم المصطلحات الادبية ، المكتبة الجامعة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤ م .
١٥. سيزا قاسم ونصر حامد : مدخل الى السيموطيقيا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .
١٦. عبد الكريم هلال خالد : الاغراب في الفن – دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر ، ط١ ، جامعة قار يونس ، بنغازي ، ١٩٩٨ م.
١٧. عبد النور صبور : المعجم الادبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
١٨. العتوم، عدنان يوسف : علم النفس المعرفي – النظرية والتطبيق دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الاردن . ٢٠٠٤ م .
١٩. عفيف بهنسي :مدارات الابداع ، وزارة الثقافة الهيئة العامة اسورية للكتاب ، دمشق٢٠١٠ .
٢٠. قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٨١م.
٢١. القيوم ، عدنان يوسف : علم النفس المعرفي – النظرية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان . ٢٠٠٤ .
٢٢. الكناني، محمد جلوب جبر : حدس الانجاز في البنية الابداعية بين العلم والفن ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.
٢٣. لا لا ند ، اندريه : موسوعة لا لا ند الفلسفة ، ترجمة: خليل احمد خليل، ط١،المحلبة الاول ، ١٩٩٦م.

المصادر الاجنبية

٢٤. ٢٤. De Bono Rlateral (thinking) ,A Texhbook of creativity , newyork , pelican ,١٩٩٧ .
٢٥. ٢٥. Wallace, D.B. : Studying The case study Method and Other cenres. In .D. B Wallace and HG. Oxford University pres,١٩٩٢, p. ٥٥- ٥٩.

تقويم مفردات منهج مادة أسس التصميم من وجهة نظر مدرسيها

نضال كاظم مطر

ملخص البحث

يعد المنهج الدراسي أداة من الأدوات الأساسية التي تسعى عن طريقها المؤسسات التعليمية لتحقيق أهداف أي سياسة تعليمية ، ولذلك يجب ان تكون المناهج تطبيقا عمليا لأهداف هذه السياسة. أما أذا وضعت المناهج منفصلة عن السياسة التعليمية فان ذلك سيكون دليلا على التخطيط الذى يؤدي الى فشل كبير في تحقيق أهداف المجتمع . والمنهج الدراسي لا يشتمل على المواضيع التعليمية فحسب بل يتجاوز الى كل الخبرات التعليمية التي تحقق الأهداف السلوكية المرغوب فيها.

فعند وضع الأهداف الدراسية لأي مادة من المواد الدراسية يجب الاستعانة بالأهداف العامة لتلك المادة. وبالتالي يجب أن تصب الأهداف العامة للمادة الدراسية والأهداف الخاصة في اتجاه واحد وتكون منسجمة بعضها مع بعض ومن ثم يعمل المدرسون جميعا على أن يحقق طلابهم تلك الأهداف الخاصة بالمادة (وقد أكد المربون ان كل منهج تعليمي يجب ان تكون له أهداف واضحة ومحددة سواء كان المنهج مقررا دراسيا ام وحدة من الوحدات) (١).

أن مدرس مادة أسس التصميم بوصفه مدربا للطالب عليه الإلمام بكل نواحي الفن لان تدريسه للمادة لا يُقوم على أساس تدريس هذه المادة فقط. وإنما يمتد نشاطه الى مواد أخرى والى سائر أوجه المواد الدراسية في القسم العلمي. فإذا كان ذلك يلزم مدرس مادة أسس التصميم فانه ينطبق على كثير من المدرسين لأن له مدلولا خاصا بالنسبة لمدرس الفن والتصميم إذ أن أدراك المدرس لذلك يساعده في التعاون مع مدرسي المواد العلمية الأخرى في القسم جميعا وان يقوي الرباط بينه وبينهم للإفادة من خبراته وخبراتهم.

فالتصميم من الاتجاهات الجديرة بالدراسة والاهتمام ومن هنا تجد الباحثه أن من واجبها تسليط الضوء على فكرة طرح منهج الدروس النظرية لمادة أسس التصميم. لغرض دراستها دراسة علمية والكشف عن أهمية التصميم وعناصره وأسسه لتكون هداية للمصمم أثناء سعيه في إبداع التصاميم المختلفة. وسوف تخدم المصمم لتكون لديه حصيلة معلومات نظرية عن التصميم. كما يخدم الشخص الاعتيادي الذي يحب الإطلاع لزيادة ثقافته في جميع المجالات ومن ضمنها هذا المجال.

فهدف هذه المادة ليس تعليم التصميم أو عرض قواعد وأسس محددة تؤدي بمن يتبعها أو يتقيد بها ليكون مصمماً ممتازاً ، فالتصميم ليس مجموعة من القواعد الواضحة دائماً أمام المصمم وألا لكانت أعمال المصممين أقرب إلى التشابه منها إلى الاختلاف. أي أن لا قواعد محددة للتصميم .. فالتصميم مجالٌ واسع ينبع من داخل المصمم ليعبر عن أفكاره الخاصة .. و بالتأكيد لكل منا أفكاره الخاصة . ولذا تختلف الإبداعات من شخص لآخر. وهذا ما يكسر الجمود الذي يعد من أكثر معوقات التفكير أهمية .وان دروس أسس التصميم ما هي إلا مواد لأفكار جديدة لذا نجد أن جميع الأقسام العلمية في المعهد تدرس مادة أسس التصميم.

أن مادة أسس التصميم تعتمد أساساً على المكونات الحسية للمصمم وفردية إنتاجه وهذه المادة لا تعد مادة متكاملة وشاملة بل هي من وجهة نظر بعض المبدعين في مجال التصميم دراسة منفتحة تتجه نحو المنهج العلمي للبحث وصولاً للأسس الموضوعية التي يقوم عليها منهج مادة أسس التصميم في جميع مجالات الفنون لكي تكون أدوات نافعة للمصمم حينما يحاول أن يبتكر تصميم ما ، أو صورة، او فكرة لتصميم مبتكر، فالتصميم قبل أن يكون معرفة بالوسائل هو معرفة بالمبادئ فالتصميم ذوق أولا وعلم واسع يحتاج من كل مصمم أن يلم به قبل أن يبدأ في تعلم الآليات ثانيا. وبالفعل نجد ازدهاراً لهذه النشاطات في كل مكان وبتشجيع من المجتمع لهذه الأنشطة. وسوف نجد نتائج وآثار حسنة في كل المجالات الخاصة لكونها تساهم في إثبات الذات وتنمية شخصية الإنسان وتساعده على الابتكار أكثر فأكثر ..فيصبح المصمم مصدراً للبهجة والفرح والارتياح..والفرد لا يمكنه تحقيق ذلك الا بدراسة الفن وأسسه وعناصره ومبادئه وهذا يتم عن طريق المعاهد وكليات الفنون الجميلة والفنون التطبيقية.

لذا فان البحث الحالي يحاول إلقاء نظرة فاحصة على مفردات منهج مادة أسس التصميم. وقد جاء الفصل الأول معرفا بأهمية البحث والحاجة إليه فضلا عن مشكلة البحث بعد وضع الأهداف الآتية.

١. تعرف مفردات المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم من حيث (الأهداف، المحتوى).
٢. تشخيص النواحي الايجابية و النواحي السلبية لمنهج مادة أسس التصميم في المعهد.
٣. تحديد المعايير الأساسية (المقترحات والحلول) لتطوير المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في معهد الفنون التطبيقية التابع لهيئة التعليم التقني.

أما حدود البحث الحالي فتقتصر على.

١. الحد الموضوعي: مفردات المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في معهد الفنون التطبيقية التابع لهيئة التعليم التقني .
٢. الحد المكاني: أقسام معهد الفنون التطبيقية (التصميم الداخلي والتصميم والتزيين المعماري و التصميم الطباعي والتصميم وخياطة الملابس) التابع لهيئة التعليم التقني- بغداد .
٣. الحد الزماني: المفردات المقررة التي يستمر العمل بها للعام الدراسي (٢٠٠٩ - ٢٠١٠).

أما الفصل الثاني فيتضمن إجراءات البحث عن طريق عرض منهج البحث وإجراءاته . واختيار مجتمع البحث وعينته . والإجراءات التي تمت في إعداد أداة البحث وجمع المعلومات .ومن ثم التأكد من صدق أداة البحث وثباتها.وبعدة تطبيق الأداة تم تطبيق الوسائل الإحصائية المناسبة للحصول على أفضل النتائج .

أما الفصل الثالث فيتضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات والمصادر العربية والأجنبية التي استند اليها البحث الحالي فضلا عن ملخص باللغة العربية وملخص باللغة الانكليزية .

Abstract

The curriculum is a tool of the basic tools that seek through which educational institutions to achieve the objectives of any educational policy, and therefore must be a practical application of curriculum objectives of this policy. If, however, described the separate curricula for educational policy, that would be evidence of planning that leads to failure in achieving the great goals of society. The curriculum does not include the subject of education only, but goes to all the educational experiences that achieve the desired behavioral goals.

When goal-setting study for any of the articles should study the use of the overall goals of the article. And therefore must serve the general goals of academic material and objectives in one direction and be consistent with each other and thus working teachers all agreed that their students achieve those goals, the Article (The educators said that all the curriculum should have clear targets and specific, whether the curriculum syllabus or unit) (١). The Teacher basics of the design as a atrainer for the student by the knowledge of all aspects of the teaching of art, because the article did not based on the teaching of this article only. But is active in other materials and to other aspects of the subjects in the scientific section. If the teacher is therefore necessary material foundations of design, it applies to many teachers because it has special meaning for the teacher of art and design as the teacher to understand that assisted teachers in cooperation with other scientific articles in the section all and strengthens the Relation between him and them to benefit from the expertise and experience.

Therefore, the current research is trying to take a closer look on the basis of vocabulary curriculum material design. The first chapter was the definition of the importance of research and the need for it and the research problem after putting the following objectives.

١. Identified on the vocabulary of the curriculum of the material in terms of the basics of the design (objectives, content).

٢. Diagnosis of the positive and negative aspects of the curriculum of the basics of the design rule of the Institute.

٣. Determine the basic criteria (proposals and solutions) to develop the curriculum of the basics of the design rule of the Institute of Applied Arts, part of the technical education.

The boundaries of current research are limited to.

١. Reduction objective: limited to items of the curriculum of the basics of the design rule of the Institute of Applied Arts, part of the technical education.

٢. Reduce spatial: Departments of the Institute of Applied Arts (Interior Design, design and architectural adornment, design layout, design and tailoring) of the Technical Education Commission - Baghdad.

٣. Temporal limitation: Vocabulary assessments and that continues to work out for the academic year (from ٢٠٠٩ to ٢٠١٠).

The second chapter contains the search procedures through the presentation of the research methodology and procedures. And choose the research community and has appointed it. And actions taken in the preparation of search tool in the collection of information. And then make sure the veracity of the search tool and stability. And several application tool has been applied appropriate statistical methods to get the best results.

Chapter III contains the results of research and the conclusions and recommend.

dations, proposals and Arabic and foreign sources as well as a summary in Arabic and a summary in English.

الاطار المنهجي

أن الاتجاهات الحديثة في التربية والتعليم وكما يعلم العاملين كافة في هذا المجال تؤكد على جعل المتعلم محور العملية التعليمية والتربوية ، وتعد المؤسسات التعليمية المسؤولة عن تنمية الحواس لدى المتعلم عن طريق اختيار المواد التعليمية الملائمة لقدراتهم العقلية ومدركاتهم الحسية ، وان التربية عملية إنسانية مقصودة هدفها جعل العلم والمعرفة وسائل فعالة لخدمة الإنسان وبناءه وتطوير شخصيته في جوانبها العقلية والجسمية والمعرفية والوجدانية والاجتماعية والسلوكية كافة. وتعد معيارا أساسيا للتقدم الاجتماعي والثقافي في بلدان العالم المختلفة.

أن للتربية والتعليم أهمية في إحداث نقلة نوعية في حياة الإفراد والمجتمع. وان الاهتمام بتطوير وبناء المناهج الحديثة والدقيقة والمسايرة لروح العصر تحتل الصدارة بوصف المنهج الركن الأساسي والمهم في العملية التعليمية. وان الهدف الرئيس الذي تعمل نظم المناهج على تحقيقه هو بناء منهج علمي حديث ودقيق ومتطور تتماشى مفرداته مع مستويات الطلبة العلمية والقدرات العقلية التي تلبي ميولهم وحاجاتهم ونموهم وقدراتهم المختلفة.

لذا تواجدت لدى الباحثه عدد من الأسباب التي ساهمت في تحديد المشكلة البحثية ومنها :

١. هناك عدة ملابسات في تحديد الرؤية العامة حول مادة أسس التصميم ومفهومها وتداخلها وهناك اختلافات في وجهات النظر من قبل ذوي الاختصاص والمدرسين للمادة كونها مادة تحمل مفاهيم فلسفية وجمالية وفنية وعلمية وبالنتيجة أن الاختلافات في وجهات النظر هي حول مفرداتها الدقيقة.
٢. أن مادة أسس التصميم هي محور تدريب الرؤية الفنية الجمالية وتوسيع الخيال وتنمية المهارات الحسية بوصفها علما له جوانبه النظرية والتطبيقية والعلمية من حيث الأسس والمبادئ والقواعد الفنية التي ترتكز على الإبداع في التصميم انطلاقا من ابسط المجالات الى اعقدها.
٣. أنها ليست دراسة لمهارة حرفية فقط ولكنها نشاط ذهني وبدني يشحذ القدرات لدى الطالب.

هذا ما لاحظته الباحثه ولا سيما في المعهد (مجال الدراسة) اذْ تم اجراء تعديلات او تغيير لمفردات المنهج عدة مرات ، ومن البديهي أن يكون هذا التعديل او التغيير نابع من اختلاف وجهات النظر ، وعدم وجود دراسة علمية لتقرب هذه الاختلافات من جهة أخرى. كما وجدت الباحثه عن طريق دراستها الاستطلاعية التي أجريت مع عدد من المدرسين والأساتذة من ذوي الاختصاص أن تدريس هذه المادة وتنظيم تسلسل مفرداتها تأتي باجتهاد شخصي[١]. وان الدراسات التي من شأنها دراسة المنهج الدراسي كثيرة جدا ألا أنها لم تدرس تقويم أو التعرف إلى المنهج الدراسي لمادة دراسية أساسية في المعهد وسبل تطويرها لذا وجدت أن إجراء دراسة تقويمية للمناهج الدراسية للمواد التطبيقية في معهد الفنون التطبيقية اعتمادا على أراء ذوي الاختصاص والمدرسين فضلا عن الافادة من الدراسات السابقة من مجال تطوير المناهج لتذليل مشكلة البحث الحالي التي تتحدد بإطار عام هو المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم وهو من المواد النظرية والتطبيقية في الأقسام العلمية للمعهد. وفقا لمتطلبات المجتمع وتطورات العصر. وتمكينا للقدرات والخبرات الفنية لدى الطالب والمدرس ووضع وتهيئة المنهج

[١] من خلال خبرة الباحثه الشخصية وخدمتها في التعليم العالي لأكثر من (٢٠ سنه) لم تجد أي دراسة علمية تتناول تقويم المنهج عدا التغيرات التي تطرأ على المنهج كل فترة زمنية التي يؤخذ فيها رأي رئيس القسم ومدرس المادة .

البديل والحديث والرصين والمتميز بمفرداته الجيدة والمرنة والمواكبة لحالات التغير في البلد ومتماشية مع مستويات الطلبة وقدراتهم العقلية وقابليتهم الفنية .

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث بما يلي .

١. يتناول البحث الحالي تقويم منهج دراسي لم يسبق له أن تم تقويمه. مما يعطي تعزيزا لهذه الدراسة بوصفها دراسة رائدة في هذا الميدان وتحديدا في مجال المواد التي تتضمن مفرداتها (المحتوى) الجانبين النظري والتطبيقي ، هذا من جانب اخر كونها تدرس في جميع الأقسام العلمية للمعهد.
٢. تسهم في مساعدة ذوي الاختصاص على وضع رؤية واضحة عن ماهية درس أسس التصميم وتقرب وجهات النظر فيما بينهم.
٣. تسهم في وضع الخطوط العامة عن طريق صياغة مفردات أسس التصميم وطرق تدريسها بطرق علمية ومنطقية ومن ثم تحقيق شبه استقرار واتفاق مبدئي حول مفردات هذه المادة.
٤. أن جميع الاختصاصات في معهد الفنون التطبيقية ترتبط بالتصميم حيث يأخذ التصميم المفهوم العام لها بوصفه فنا تطبيقيا ومنه تنطلق هذه الاختصاصات. اذْ أن كل قسم منها ارتبط اسمه بالتصميم مباشرة مثل التصميم والتزيين المعماري والتصميم الطباعي والتصميم وخياطة الملابس .

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى ما يلي .

١. تعرف مفردات المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم من حيث (الأهداف ، المحتوى).
٢. تشخيص النواحي الايجابية و النواحي السلبية للمنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في المعهد.
٣. تحديد المعايير الأساسية (المقترحات والحلول) لتطوير المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في معهد الفنون التطبيقية التابع لهيئة التعليم التقني .

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على.

١. الحد الموضوعي: ويقتصر على مفردات المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في معهد الفنون التطبيقية التابع لهيئة التعليم التقني.
٢. الحد المكاني : أقسام معهد الفنون التطبيقية (التصميم الداخلي والتصميم والتزيين المعماري و التصميم الطباعي والتصميم وخياطة الملابس) التابع لهيئة التعليم التقني- بغداد .
٣. الحد الزماني : المفردات المقررة التي يستمر العمل بها للعام الدراسي (٢٠٠٩-٢٠١٠) .

تعريف المصطلحات

المنهج :

- عرفه إسماعيل ١٩٧٤ / بأنه (جميع جوانب وأبعاد البيئة التي يتم فيها تقدم وترجمة هذا المحتوى الدراسي ليحصل المتعلم على الخبرات التي خطط لها. وتتناسب مع القدرات والاستعدادات والميول والاهتمامات والحاجات المختلفة لكل متعلم). (٢)

- عرفه الشبلي ٢٠٠٠ " بأنه جميع الخبرات المربية التي تهيأ للمتعلمين ليتفاعلوا معها داخل المدرسة وخارجها من اجل اكتسابها لتحقيق نموهم الشامل في جميع جوانب شخصياتهم وبناء وتعديل سلوكهم وفقا للأهداف التربوية " (٣)

هذا التعريف الذي يتبناه البحث الحالي.

تقويم المنهج الدراسي :

- عرفه مذكور ١٩٩٧ : بأنه "عملية جمع بيانات أو معلومات عن ظاهرة أو عمل أو موقف أو أسلوب وتحليلها وتفسيرها وتقويمها في ضوء معايير معينه يقصد استخدامها في إصدار حكم أو اتخاذ قرار " (٤)

- التقويم في التربية الحديثة : هو العملية التي تستهدف الوقوف على مدى تحقيق الأهداف التربوية ومدى فاعلية البرنامج التربوي بأكمله من تخطيط وتنفيذ أساليب ووسائل تعليمية . (٥)

- (استجابة للمتغيرات الجديدة وتلبية للحاجة الماسة لمعرفة مدى فعالية المناهج الجديدة والمقترحة والكشف عن ملائمتها لحاجات المجتمع والمتعلم) . (٥)

وعرفه بركات ١٩٧٤(التقويم غالبا ما يؤدي الى عمل ايجابي كاتخاذ قرارات تؤدي الى مراجعة خطوات التنفيذ والتغلب على الصعوبات مما يساعد على الوصول الى الأهداف بأفضل الطرائق وأيسرها.(٦).

- التعريف الإجرائي : هو مجموعة الأحكام التي يوزن بها المنهج أو أي جانب من جوانب التعليم أو التعلم وتحديد نقاط القوة والضعف وصولا إلى اقتراح الحلول التي تصحح المسار الذي يبين الصلاحية أو القيمة التربوية للمنهج لغرض تحسينه أو استمراره أو التوسع لوقفه أو إلغائه .

اسس التصميم

- ذكرها الحسيني : هي أصول وقوانين العلاقة الإنشائية في بناء العمل الفني ، وخطة التنظيم التي تقرر الطريقة التي يجب جمع العناصر بها لإنتاج تأثير معين . (٧)

التعريف الإجرائي : أنها العناصر او المبادئ في التصميم (النقطة ، الخط ، المسطح ، المجسم ، الملمس ، القيمة ، اللون) والعلاقات والأسس التي تربطها مع بعضها (التدرج ، التكرار ، التضاد ، الانسجام ، الإيقاع ، التوازن ، الوحدة) وقوانين التقارب والتباعد التلامس التداخل التي يتم وفقها بناء العمل الفني وفق علاقات إنشائية تحتكم الى الترابطية الفنية لتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي من اجل أخراج عمل تصميمي متكامل.

منهج البحث وإجراءاته

لتحقيق أهداف البحث اتخذت الباحثه عدد من الإجراءات سيتم تتبعها في هذا الفصل وهي على النحو الآتي:

أولا : منهج البحث

استخدم المنهج الوصفي لملائمتة لطبيعة البحث الحالي ولتحقيق الأهداف المرسومة . اذ أن البحث الوصفي " يزودنا بمعلومات حقيقية عن الوضع الحالي للظواهر المختلفة التي يتأثر بها الأفراد في عملهم وهذه المعلومات ذات قيمة علمية تؤشر أهمية الممارسة القيمة من عدمها او تهدي الى سبل تغييرها نحو ما ينبغي أن

تكون ، وهذا جوهر البحث الوصفي بوصفه هدفا تطبيقيا ، وتضيف تلك المعلومات الى رصيدنا من المعارف التي تساعد على فهم الظواهر وتفسيرها والتنبؤ بحدوثها " (٨)

وقد استمدت الباحثه المفاهيم والأفكار والمبادئ والمنطلقات التي تساعد على استخلاص حكم على هذه المناهج التطبيقية بغية الكشف عن نقاط القوة والضعف في هذه المناهج ولغرض تحقيق الهدف المنشود بأحسن صورة ممكنة وعن المعايير العامة لهذه المناهج في كل من مجال (الأهداف والمحتوى) وكذلك استخدمت دراسة استطلاعية للتحري عن وجود أهداف للمواد التطبيقية التي تدرس فعلا وكذلك التعرف عن مدى تحقيق محتوى المواد التطبيقية لأهدافها. فضلا عن معرفة الصعوبات التي تواجه تدريسي هذه المادة.

ثانيا: إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته

يتألف مجتمع البحث من التدريسيين العاملين في معهد الفنون التطبيقية وكلية الفنون التطبيقية / بغداد البالغ مجموعهم (٦٠) تدريسي وقد تم اختيار (٢٠) تدريسي في اختصاصي الفن او التصميم ممن يقومون بالتدريس فعلا لمادة أسس التصميم بالاختصاص في المعهد ليكونوا عينة البحث الاساسية.

ثالثا - أده البحث

تم استعمال الاستبيان في جمع المعلومات كأداة للبحث الحالي وكما مبين أدناه.

بناء أداة البحث الاستبيان

بما أن الدراسة الحالية تهدف الى تقويم مفردات منهج مادة أسس التصميم وهي من المواد النظرية التطبيقية في الأقسام العلمية كافة لمعهد الفنون التطبيقية لذلك (فأن عملية التقويم ، تتم من خلال أساليب ووسائل متعددة وربما تكون الاستبانة وسيلة تقويمية مناسبة لتحقيق أهداف البحث ولاعتبارات أخرى منها طبيعة المشكلة الدراسية من جهة وحجم المجتمع للبحث من جهة أخرى. ولأنه يساعد الباحثين في التوصل الى المعلومات والتعرف على خبرات لا يمكن الحصول عليها بالوسائل الأخرى) . (٧)

كما أن الاستبانة تتميز بكونها تشعر المختبر بحرية التعبيرعن آرائهم. ولسهولة تفسير البيانات وتحليلها. كما تساعد على ترجمة أهداف البحث الى أسئلة معينة تكشف عن الجوانب التى حددتها الأهداف. لذا كانت الاستبانة هي الأداة المطبقة في هذا البحث لتحقيق أهدافها وقد اتبعت الخطوات الآتية في إعدادها.

١. الدراسة الاستطلاعية

لغرض إعداد أداة البحث تم إجراء ما يلي .

أ- تحديد الأهداف المرسومة من قبل الأقسام العلمية في معهد الفنون التطبيقية[٢] .
ب- تحديد مفردات المنهج الدراسي لمادة اسس التصميم ولجميع الأقسام العلمية.
ت- تحديد مفردات المادة الدراسية لمادة أسس التصميم وللأقسام العلمية كافة المحددة في الملزمة الموضوعة من قبل الوحدة العلمية في المعهد.
ث- الاطلاع على الدراسات السابقة والأدبيات ذات العلاقة بتقويم المنهج للاستفادة منها في أعداد فقرات الاستبانة للخبراء وبموجبها جمعت المعايير لتقويم المنهج .

وقد افادت الدراسة الحالية من المعايير المستخدمة في تلك الدراسات. إذ بلغ عدد الفقرات الكلي (٨٩) فقرة وتمثل (٥٠) فقرة لمعايير الأهداف و(٣٩) فقرة لمعايير المحتوى. وتمثل كل فقرة معيارا ينبغي أن يتحلى به المنهج من الناحية المثالية.

٢- الاستبانة الاستطلاعية (المفتوحة) للتدريسيين

أعدت الدراسة الحالية الاستبانة الاستطلاعية المفتوحة التي تتضمن توجيه أسئلة الى مدرسي معهد الفنون التطبيقية، الأقسام العلمية، مفادها التعرف على نقاط القوة والضعف في تلك المواد ومدى تحقيق مفرداتها للأهداف (ينظر ملحق ١) .

ثم وزعت الاستبانة على عينة من التدريسيين، وبعد استحصال الإجابات تم تفريغها على شكل فقرات ثم تم توحيد الفقرات المتشابهة في صياغتها ومعناها وصياغة الفقرات(ينظر الجدول ٢) اعتمادا على طريقة ليكرت ذات الثلاث بدائل (نعم ، الى حد ما، لا) وحددت درجات التصحيح (٣، ٢، ١) في حالة الفقرات الايجابية والعكس في حالة الفقرات السلبية.

٣- صدق أداة البحث (الاستبانة)

يعد الصدق من الشروط المهمة الواجب توافرها في الأداة التي تعتمدها أي دراسة فأداة البحث تكون صادقة وصالحة أذا كان بمقدورها ان تقيس فعلا السبب الذي وضعت لقياسه .

وقد اختارت الباحثه أسلوب الصدق الظاهري وصدق المحتوى.وذلك بعرض أداة الاستبانة على مجموعة من الخبراء والمختصين في المجالات السابقة الذكر، لإبداء ملاحظاتهم حول فقرات الاستبانة وبيان صلاحية كل فقرة او عدم صلاحيتها او تعديلها ومناسبتها للمجال الذي نسبت إليه او إضافة فقرات جديدة على أساس ان هذه الطريقة تعد من الطرق المناسبة لإيجاد الصدق الظاهري وصدق المحتوى وهو من أهم الأنواع المستعملة لمعرفة مدى تمثيل الاستبانة للظاهرة السلوكية او الموضوع الدراسي الذي يهدف الى قياسه. ويطلب من مجموع الخبراء أن يقيموا الاستبانة في ضوء مدى قياسها للموضوع والأهداف التي يسعى الى تحقيقها وبناءا على أراء الخبراء تحذف الفقرات غير الصادقة التي لا تمثل ما تريد الاستبانة أن تقيسه.

---

[٢] قامت الباحثه من خلال خبرتها الشخصية بصياغة الأهداف الخاصة لمادة أسس التصميم وللتأكد من أنها شاملة في الإعداد التطبيقي لطلبة معهد الفنون التطبيقية الأقسام العلمية كافة فقد تم عرضها على المدرسين في الأقسام العلمية مع المنهج الدراسي للأقسام العلمية في المعهد لكل خبير (ملحق ٣).

وحددت الدراسة نسبة (٨٠ %) فأكثر من موافقة الخبراء معيارا لقبول الفقرات وبموجب ذلك وجد بعد الانتهاء من الإجراءات التي اتخذت في ضوء أراء المحكمين ،أن الأداة قد احتوت على (٨٩) فقرة موزعة على مجالين هما (مجال الأهداف ومجال المحتوى) وكما مبين في الجدول (١) أدناه .

جدول (١)

يوضح المجالات وعدد الفقرات الخاصة بكل مجال

ت	المجالات	عدد الفقرات
١	مجال الأهداف	٥٠
٢	مجال المحتوى	٣٩
	المجموع	٨٩

٤- ثبات الأداة البحث

في هذه الدراسة تم حساب قيمة ألفا كرونباخ لإيجاد الثبات التي تعتمد على اتساق اداء المفحوص من فقرة الى اخرى وتشير الى الدرجة التي تشترك بها جميع الفقرات في قياس خاصية معينة (٩) وبلغ معامل الثبات (٠،٨٦) وهذه القيمة تعد مؤشرا مقبولا في ادوات القياس.

ثالثا : الوسائل الإحصائية

استخدمت الدراسة معامل ألفا كرونباخ لحساب الثبات والنسب المئوية لتحقيق أهداف البحث .

نتائج البحث

لغرض تحقيق أهداف البحث الحالي تم التوصل الى النتائج الآتية .

١. لتحقيق الهدف الأول: (التعرف على مفردات المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم من حيث (الأهداف، المحتوى))

لقد توصلت الدراسة الى تحديد أهداف ومفردات مادة اسس التصميم وتم التحقق من صلاحيتها عن طريق عرضها على الخبراء وتحقيق الصدق والثبات لها لذا يمكن ان تعد بمثابة ضوابط يستعان بها عند تقويم المناهج ، الا أن هذا لا يعني أنها غير قابلة للتعديل اوالإضافة.

٢. لتحقيق الهدف الثاني: (تشخيص النواحي الايجابية و النواحي السلبية للمنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في المعهد)

لتحقيق هذا الهدف تم استخدام النسب المئوية ولقد توصلت الدراسة الى أن النسبة المئوية التي تقع بين درجة (٠-٥٠%) تعد نسبة بمستوى ضعيف. (٥٠-٥٩%) تعد نسبة بمستوى مقبول . وبين درجة (٦٠-٦٩%) تعد نسبة بمستوى متوسط. وبين درجة (٧٠-٧٩%) تعتبر نسبة بمستوى جيد. وبين درجة (٨٠-٨٩%) تعد نسبة بمستوى جيد جدا. وبين درجة (٩٠-١٠٠%) تعد نسبة بمستوى ممتاز. وذلك تبعا للمعايير التي يتبعها المعيار الجامعي في العراق عند تقويم مستويات القياس والتقويم لتحصيل الطلبة مثلا او ايجاد الثبات. لذا نستنتج من الجدول (٣) أن نسبة تحقيق الأهداف جاءت بنسبة (٧٨%) وهي نسبة متوسطة وفقا للمعايير التي توصلت اليها الدراسة الحالية .

ويظهر من خلال النظر الى الجدول السابق أن المفردات التي تحقق الأهداف بلغت (١٦) فقرة وبنسبة (١٠٠%)وهذا يشير الى أن هذه النسبة ممتازة و(١٨) فقرة وبنسبة ٨٠% وهذا يشير الى ان هذه النسبة جيد جدا و(٥) فقرة وبنسبة ٦٠% وهذا يشير الى أن هذه النسبة جيد و(١١) فقرة وبنسبة ٥٠% وهذا يشير الى ان هذه النسبة دون المستوى المقبول وتمثل ضعف المستوى وفقا لمعايير هذه الدراسة .

اذاً (٣٩) فقرة بمستوى الجيد جدا وتمثل (٧٨%) . و(١١) فقرة دون المستوى المقبول وتمثل (٢٢%) .

أما بالنظر الى الجدول (٢) الذي يمثل مستوى تحقق الأهداف بلغت (١٠) فقرات بنسبة (١٠٠%) وهذا يشير الى ان هذه النسبة ممتازة و(١٠) فقرات وبنسبة (٨٠%) وهذا يشير الى ان هذه النسبة جيد جدا و(٨) فقرة وبنسبة (٦٠%) وهذا يشير الى ان هذه النسبة جيدة و(١١) فقرة وبنسبة (٥٠%) ومنها (٩) فقرات تشكل اكثر من (٦٠%) تحقق الى حد ما أهداف المحتوى.

وبذلك تمثل (٢٨) فقرة بمستوى جيد وتمثل (٧١%) . و(١١) فقرة دون المستوى المقبول وتمثل (٢١ر٢٨%).

يتضح من خلال النظر الى الجدول(٢) ان هذه النتائج تستدعي الانتباه الى إعادة النظر في مفردات هذا المنهج كونها لا ترتقي الى مستوى الطموح الذي يسعى اليه القائمون بإعداد مناهج المواد الدراسية التطبيقية والنظرية ومن الضروري استبدال المفردات غير المحققة للأهداف بأخرى تحققها وتنسجم مع الأهداف العامة للقسم العلمي وتحديدا مع أعداد الطالب وليصبح مدرسا للمادة او مصمما مستقبلا على ان يراعى التطور العلمي في مجال الحاسبة وإمكانية وضع التصاميم المختلفة وفقا لمفردات مادة أسس التصميم .

كما ترى الدراسة أن منهج مادة أسس التصميم قد اختلفت بعض مفرداته باختلاف القسم العلمي وباختلاف مدرسيها ، وبالرغم من هذا الاختلاف الا أن هذه النسبة حققت الأهداف بمستوى جيد جدا لذا لا بد من الإشارة الى ذلك كنقطة في هذا المنهج .

الجدول رقم (٢)

يبين نتائج تقويم مفردات منهج مادة أسس التصميم من حيث الأهداف والمحتوى

ت	المعايير للأهداف	عدد التكرارات		
		نعم	لا	الى حد ما
١	تنسجم مع الأهداف العامة للتربية والتعليم .	١٦	٤	
٢	تلبي حاجات المجتمع الفنية .	١٦		٤
٣	تلبي حاجات الطلبة الفنية.	٢٠		
٤	تتصف بالدقة والوضوح والشمولية .	١٧		٣
٥	تتصف بالتكامل في الصياغة والمعنى.	٣	١٣	٤
٦	تعرف الطلبة بالأسس والمفردات التصميمية .	٢٠		
٧	تغرس القيم التربوية والاتجاهات الصحيحة في نفوس الطلبة .	٤	١٢	٤
٨	تنمي روح التعاون والعمل الجماعي لدى الطلبة .	٤	١٢	٤
٩	تشجع الطلبة على الابتكار والإبداع الفني .	١٦		٤
١٠	تتميز بالمرونة وتسهل استيعاب المتغيرات والمستجدات .	٤	١٢	٤
١١	تمكن من ترجمة الأهداف الى أنماط سلوكية قابلة للتحقيق .	٧	١٣	
١٢	تكسب الطلبة مفهوم التنظيم في العمل الجماعي .	٤	١٢	٤
١٣	تكسب الطلبة مفهوم الصبر والتاني في انجاز العمل الفني .	١٩		١
١٤	تنمي لدى الطلبة الشعور والإحساس بالمسؤولية .	١٢	٤	٤
١٥	تفي بالغرض لكون التصميم أساسا يتقبل التحديث والتجديد .	٢٠		
١٦	تفي بالغرض لطول المنهج ومحدودية الأسابيع .	١٢	٤	٤
١٧	يمكن تنفيذ المنهج الحالي في سنة دراسية واحدة .	٤	١٢	٤
١٨	توظيف النتاجات حسب الأقسام العلمية .	١٧	٣	
١٩	تطور القدرات الإبداعية للطلبة .	١٦		٤
٢٠	تقيد القدرات الإبداعية للطلبة .	١٦	٤	
٢١	يحتاج الى تنوع كبير بالتصاميم .	٢٠		
٢٢	تنفيذ مفرداته تحتاج الى سنتين دراسيتين .	١٦	٤	
٢٣	هناك تصور في الوسائل المتبعة لتطبيق مفردات المنهج .	١٢	٤	٤
٢٤	تلائم مستوى نضج الطلبة وخبراتهم الفنية والتربوية .	١٢	٤	٤
٢٥	تراعي الجوانب المعرفية للطلبة .	١٦		٤
٢٦	تنمي الاتجاهات الفنية الحديثة لدى الطلبة .	٢٠		
٢٧	تنمي حاسة الذوق الفني والجمالي .	١٧		٣
٢٨	امتلاك الطلبة الدافعية المطلوبة نحو التعلم .	٥	١١	٤
٢٩	قلة الممارسة الميدانية للطلبة .	١٨	٢	
٣٠	تدني مستوى الطلبة بسبب قبولهم على المعدل .	٨	١٢	
٣١	توفير فرصة للطلبة بإجراء اختبار أولى عند القبول .	٢٠		

٣٢	يفضل اختبار الطلبة قبل قبولهم في الدراسة بالمعهد .	٢٠		
٣٣	تقويم بعض أعمال الطلبة الجيدة والسيئ منها .	٢٠		
٣٤	يلبي متطلبات التطور العلمي والتكنولوجي .	٤	١١	٥
٣٥	تعميق التفكير والبحث العلمي عند الطلبة .	١٥	٣	٢
٣٦	يراعي مفهوم التتابع في التعليم .	١٩		١
٣٧	تطوير المنهج من ذوي الاختصاصات .	١٩		١
٣٨	المنهج الحالي يسمح بالتطور والارتقاء .	٢٠		
٣٩	المنهج مفيد ومحدد .	٤	١٢	٤
٤٠	العلاقات التصميمية لا حصر لها .	١٨		٢
٤١	تطوير الوسائل المتبعة في تنفيذ المنهج .	١٨		٢
٤٢	الافادة من الوسائل الحديثة في تنفيذ المنهج .	٢٠		
٤٣	الافادة من الحاسوب والبرامج المتقدمة في نتاج العمل الفني .	٢٠		
٤٤	يفضل اطلاع الطلبة على اخر التقنيات الحديثة بالتنفيذ .	٢٠		
٤٥	يعرف الطالب بأسلوب العمل والتركيب بمختلف الخامات .	١٨		٢
٤٦	يسمح للطلبة بالتعبير عن أفكارهم الفنية باستخدام المواد المناسبة .	١٨		٢
٤٧	قلة المواد والخامات بالوقت والمكان المناسب .	١٦	٤	
٤٨	قلة الوسائل التعليمية ومنها الحديثة الحاسوب .	٢٠		
٤٩	يمكن استخدام ما هو متوفر كأنواع الورق والحبر والأقلام والأقمشة والخشب	٢٠		
٥٠	يفضل تدريب الطلبة على التقنيات الحديثة في استخدام الخامات المختلفة .	٢٠		

ت	المعايير لمحتوى المفردات	نعم	لا	الى حد ما
١	ضعف الخصوصة للأقسام العلمية في محتوى المنهج .	١٦	٤	
٢	تحمل افكار قديمة من ناحية الأسس والعناصر التصميمية .	١٦	٤	
٣	تحتوي على الأنظمة التصميمية .	٢٠		
٤	يحتاج الطالب بتعريف بالأسس و المفردات التصميمية .	١٦	٢	٢
٥	تنمي القدرات الفنية والإبداعية .	٢٠		
٦	بعض المواد مكررة وتحتاج الى دمج الأسابيع .	٢٠		
٧	تحتاج نضوج وارتقاء بمستوى الطلبة (فني ، مهاري ، وجداني) .	٢٠		
٨	يعتمد تنفيذ محتوى المنهج الى كفاءة وتوجيهات الأستاذ المشرف .	٢٠		
٩	تركيز على كل عنصر من العناصر الفنية على حدة .	١٦		٤
١٠	تطبيق العلاقات التصميمية منفردة ومجتمعة على كل عنصر .		٤	
١١	دمج العناصر التصميمية حسب سياق التمرين .	١٨	٢	

١٢	المستوى الفني للطلبة يضعف من تنفيذ المنهج .	٨	١٢	
١٣	استخدام المواد التقليدية وغير التقليدية في معالجات مبتكرة.	٢٠		
١٤	يعتمد التنفيذ على طريقة التدريس .	١٢	٣	٥
١٥	ترتقي بالمنهج الحالي ومستوى التطور الحديث .	١٧	٣	
١٦	يراعى المستوى العلمي والفني للطلبة .	١٦		٤
١٧	تعبر بدقة وشمولية عن الأهداف .	٥	١٣	٢
١٨	تتميز بتسلسل المعلومات داخل الوحدة بشكل منطقي .	٤	٤	١٢
١٩	تراعي المنهج جانب أعداد الطلبة كمدرسين مستقبلا .	٢٠		
٢٠	تربط بين النظرية والتطبيق بالعمل الفني .	٢٠		
٢١	مشوق يساعد الطلبة على الفهم والتفكير .	٤	١٢	٤
٢٢	تحتوي على خبرات ونشاطات تعليمية وفنية .	٢٠		
٢٣	محتوى مفردات المنهج مناسبة للساعات المخصصة لها .	٥\	١١	٤
٢٤	تحقق الأهداف السلوكية (معرفية _ وجدانية _ حركية) .		١٧	٣
٢٥	تسهم في إضافة معلومات ثقافية وفنية لدى الطلبة.	١٦	٤	
٢٦	تنمي اتجاهات ايجابية نحو دراسة الفن ونظرياته الحديثة .	١٧	٣	
٢٧	توضح المواد والأجهزة والعدد اللازمة لانجاز العمل الفني.	١١	٤	٥
٢٨	توضح خطوات العمل المطلوبة لانجاز العمل الفني.	١١	٤	٥
٢٩	ترفع من مستوى الذوق والإحساس الفني عند الطلبة .	١٦		٤
٣٠	تنمي الاتجاهات الايجابية نحو الفن والفنانين .	١٦		٤
٣١	تتضمن مشاريع تساعد الطلبة على التعبير عن انفسهم .	٨	٨	٤
٣٢	تتضمن انشطة ترويحية حرة تلقائية .		١٧	٣
٣٣	تنمي لدى الطالب التفكير الناقد .	١٢	٤	٤
٣٤	تشجع الطلبة على قراءات ومشاهدات فنية خاصة.	١٢	٤	٤
٣٥	تراعي تنوع الأنشطة والفعاليات .	١٢	٤	٤
٣٦	تتضمن مشاريع فردية فقط .	١٢	٨	
٣٧	تتضمن مشاريع جماعية فقط .	٥	١٣	٢
٣٨	تراعي ميول الطلبة ورغباتهم في دراسة الفن .	١٢	٨	
٣٩	تتدرج في عرض الموضوعات الفنية .	١٣	٥	٢

٣- لتحقيق الهدف الثالث: (تحديد المعايير الأساسية (المقترحات والحلول) لتطوير المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم في معهد الفنون التطبيقية التابع لهيئة التعليم التقني) .

يمكن ملاحظة قلة مفردات المحتوى بالنسبة لعدد الأهداف وبغية الإيضاح بصورة اكبر عن النقاط الايجابية والسلبية في مناهج المادة الدراسية مادة أسس التصميم فالأقسام العلمية لمعهد الفنون التطبيقية وبالاستناد الى أنموذج الاستبانة الذي تمثل في أداه التقويم المصممة لهذا الغرض أفرزت النتائج وعلى الرغم من أن (٥٠) فقرة جاءت لتحقيق الأهداف و(٣٩) فقرة جاءت لتحقيق المحتوى، إلا أن عدد مفردات الأهداف بالنسبة لعدد مفردات المحتوى تمثل (٣٩) فقرات بنسبة للأهداف و(٢٨) فقرات بنسبة للمحتوى وهذا يشير الى المواد الدراسية التطبيقية تحتاج الى تعديل بعض مفرداتها بما ينسجم ومفرداتها الخاصة وبما يتفق والمعايير الواجب توافرها في المناهج التطبيقية .

الاستنتاجات

في ضوء ما أسفرت إليه النتائج تم التوصل الى الاستنتاجات الآتية .

١. تكشف الدراسة الى الحاجة الى تحسين المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم للأقسام العلمية في معهد الفنون التطبيقية للارتقاء بمستوى أهدافها ومفرداتها الى المستوى الذي تنطبق فيه مع المعايير الصالحة للمناهج التطبيقية مع التطورات الحاصلة في هذا المجال.
٢. تكشف الدراسة الى القصور في بعض مفردات المنهج التطبيقي الى الشمول والتكامل بين عناصر المنهج وحسب الأقسام العلمية المختلفة وهذا يدل على ضعف في الأعداد والتنظيم .
٣. تكشف الدراسة الى وجود المفردات التي لا تحقق الهدف الذي وضعت من اجله وذلك لعدم الدقة في صياغة الأهداف.
٤. تظهر الاستنتاجات وضع الخطوط العامة والخطوات الأساسية في عملية تقويم المنهج وطريقة تدريسه بطرق علمية ومنطقية ومن ثم تحقيق شبة استقرار وإتقان حول مفردات محتوى المواد الدراسية.
٥. تظهر الاستنتاجات فرصة توفير المعايير الأساسية في عملية تقويم المنهج للمواد الدراسية تفيد العاملين في مديرية المناهج بوزارة التربية ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
٦. تكشف الاستنتاجات عن النواحي الايجابية لتعزيزها، والنواحي السلبية لتفاديها بما يخدم المواد الدراسية المختلفة ونجاح عملية تدريسها ومن ثم تساعد في إمكانية إعداد المناهج التدريسية كل حسب اختصاصه.
٧. تكشف الاستنتاجات المتعلقة بالمادة على الرغم من ايجابياتها فأنها بحاجة الى التجديد والى المزيد من الدقة في الصياغة لتوضيحها وترجمتها من قبل المدرس والطالب واكتسابها القابلية على التغير .

التوصيات

توصي الدراسة الحالية بضرورة الأخذ بالتوصيات الآتية .

١. ضرورة أن يكون واضع المنهج له خبرة عملية في مجال الاختصاص فترة لا تقل عن (١٠) سنوات لمراعاة جميع التغيرات والهفوات في وضع مفردات المنهج مع الأخذ بعين الاعتبار إخضاع المنهج الدراسي للمواد التطبيقية للتقويم بين فترة وأخرى للتحقق من صلاحيتها ومسايرتها للعصر- وبالتالي للتطور العلمي والتكنولوجي المستمر ويجب أن تكون هذه الفترة في رأى الباحثين لا تقل عن أربع سنوات للتأكد من مدى تطبيق المنهج الدراسي للموضوع.

٢. تعد هذه المادة قليلة جدا. اذ يجب مراعاة الوزن الزمني والفصل الدراسي.كما وان هناك مفردات للأهداف مكررة في مواد دراسية أخرى يفضل فك الاشتباك بين هذه المفردات وذلك بمراعاة عدم تكرارها او التوسع في دراستها.
٣. يفضل تبادل الخبرات بين الطلبة عن طريق المشاريع الجماعية او النقد والنقد الذاتي، مع مراعاة الجو النفسي العام للطالب من حيث المكان والزمان.
٤. تسهم المواد الدراسية لمادة اسس التصميم في بناء البيئة المعرفية والفنية والوجدانية والمهارية للطالب والمدرس وانطلاقا من ذلك وجب الاهتمام بمفرداتها وأهدافها ومحتواها.
٥. تساعد ذوي الاختصاص على وضع رؤية واضحة عن ماهية المناهج وتقريب وجهات النظر فيما بينهم.
٦. على السادة المصممين او المخططين للمناهج الدراسية الاهتمام بمحاور العملية التربوية المتعلم والمعلم والمنهج الدراسي بالدرجة الأولى.
٧. الاعتماد على المنهج (الكتاب)الذي يحتوي على جوانب نظرية وعملية " تطبيقية " مستندا إلى مفردات المنهج الموضوعة من قبل اللجان العلمية فضلا عن الأخذ بعين الاعتبار المصادر العلمية المختلفة لغرض الاستزادة المعرفية للطالب والمدرس .
٨. الاهتمام بالأساس الاجتماعي للطالب المستمد من بيئته والمجتمع الذي يعيش فيه لغرض توظيف جميع المستلزمات الممكنة في عملية التصميم.
٩. ضرورة التركيز على الأجهزة والمواد والأدوات والوسائل التعليمية عند تنظيم مفردات المناهج لغرض الاستفاده منها في ذلك.
١٠. تخصيص المختبرات والورش "المشغل" تتوافر فيه المستلزمات العلمية لتدريس الطلبة المواد التطبيقية.
١١. أعادة النظر بالأهداف العامة لمنهاج المواد المختلفة في الكليات او المعاهد بشكل يضمن الوضوح والدقة والشمول والحداثة والمعاصرة في الأداء.
١٢. أقامة دورات تدريبيه مستمرة لتثقيف المدرسين والفنين ومن المستحسن التركيز إلى الجانب العملي لملاحظة جوانب القوة او الضعف في أداءهم في هذا الجانب.

المقترحات

لتكملة ما جاء في الدراسة الحالية اقتراح اجراء دراسات أخرى ومنها :

١- ضرورة أجراء دراسة في "تقويم المناهج للمواد الدراسية التطبيقية كافه في معهد الفنون التطبيقية من وجهة نظر الطلبة".
٢- ضرورة أجراء دراسة في "تقويم المناهج للمواد الدراسية التطبيقية كافه في معهد الفنون التطبيقية من وجهة نظر المدرسين والطلبة".
٣- ضرورة أجراء دراسة في "العلاقة بين عدد الساعات الدراسية ومدى توافقها مع مفردات المنهج الدراسي للمواد التي تدرس في معهد الفنون التطبيقية " .
٤- إجراء دراسة مكملة للدراسة الحالية في "تدرس النماذج العربية والأجنبية الخاصة بتقويم وتطوير المناهج التي تفيد في المعاهد والكليات في الجامعات العراقية المختلفة".

المصادر

١. السامرائي ، طارق صالح إبراهيم : اثر معرفة الطلبة المتبعة بألاهداف السلوكية في تحصيلهم في المواد الاجتماعي . بغدا . كلية التربية. رسالة دكتوراه غير منشورة. ١٩٨٢ .

٢. إسماعيل، سعاد خليل. في التخطيط لتطوير المناهج ، مجلة التربية الجديدة. عن مكتب اليونسكو الإقليمي للتربية في البلاد العربية، العدد الثاني، نيسان عام ١٩٧٤. ص٢٩.

٣. الشبلي، إبراهيم مهدي. المناهج بناؤها، تنفيذها، تقويمها، تطويرها باستخدام النماذج)، ط٢، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد، الأردن ٢٠٠٠. ص١.

٤. مذكور، علي احمد. نظريات المناهج العامة ، ط١، دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٨٤. ص٢٩١ .

٥. المديرية العامة للمناهج وتقنيات التعليم: منهاج التربية الفنية وخطوطه العريضة في مرحلة التعليم الأساسي، أعداد الفريق الوطني لمبحث التربية الفنية. وزارة التربية والتعليم، المملكة الأردنية الهاشمية،ط١ . ١٩٩٥. ص١٨- ١٩ .

٦. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية. ترجمة فخري خليل.دار المأمون. بغداد ١٩٨٧ ص١٣.

٧. بركات، محمد خليفة: الاتجاهات الحديثة في التقويم. اجتماع خبراء تطوير نظم الامتحانات في البلاد العربية. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. الكويت ١٩٧٤ ص ١٦٤.

٨. التميمي ، محمد لبيب . ومحمد منير مرسي : البحث التربوي أصوله ومناهجه ، عالم الكتب. القاهرة ١٩٧٣.ص ٢٠٠).

٩. ثورندايك، روبرت وهيجن، اليزابث: القياس والتقويم في علم النفس والتربية، ترجمة عبد الله زيد الكيلاني وعبد الرحمن عدس، مركز الكتاب الاردني ، ١٩٨٩،ص٧٩.

١٠. الزوبعي، عبد الجليل . ومحمد احمد الغنام: مناهج البحث في التربية.ج١. مطبعة جامعة بغداد.١٩٨١. ص ١٨٤) .

(بسم الله الرحمن الرحيم)

هيئة التعليم التقني
معهد الفنون التطبيقية

ملحق (١)

م/ استمارة استبيان

تحية طيبة :

تروم الباحثه القيام بدراسة تهدف الى (تقويم مفردات منهج مادة أسس التصميم من وجهة نظر مدرسيها) في معهد الفنون التطبيقية. ونظرا لما تعهده فيكم من خبرة وكفاءة عالية. نود التعرف على أرائكم ومقترحاتكم حول هذا الموضوع.وسيكون لمساعدتكم الأثر الفعال لمساعدة الباحثه على تحقيق أهداف بحثها أعلاه ومن ثم سيخدم المسيرة العلمية ويسهم في تطوير منهج مادة أسس التصميم بشكل عام ولمعهدنا بشكل خاص .

مع خلص الشكر والتقدير لكم .

الباحثه

د. نضال كاظم مطر

الأسئلة:

١. هل في رأيك أن الأهداف لمحتوى منهج مادة أسس التصميم المطبقة تفي بالغرض ، وما هي الأسباب التي تعيق مزاولتها.
٢. ما هي الجوانب السلبية في المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم من ناحية الأهداف والمحتوى.
٣. ما هي الجوانب الايجابية في المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم من ناحية الأهداف والمحتوى.
٤. ما هي المعوقات التي تحد من تنفيذ المنهج الدراسي لمادة أسس التصميم من حيث
   - المواد والأدوات.
   - المستوى الفني للطلبة.
   - المستوى التقني.
   - هل تعتقد ان المنهج الحالي يرتقي ومستوى التطور الحديث من الأهداف والمحتوى.

ملحق (٢)

يوضح أسماء السادة الخبراء التدريسيين كل حس اختصاصه والدرجة العلمية والمكان الذي يعمل فيه.

ت	اسم التدريسي	الشهاده	الاختصاص	الدرجة العلمية	المكان
١	سعد محمد جرجيس	دكتوراه	تصميم صناعي	أستاذ	كليه الفنون التطبيقية
٢	إسماعيل ألعبيدي	دكتوراه	تشكيلي	أستاذ	كليه الفنون التطبيقية
٣	ستار حمادي	دكتوراه	تصميم طباعي	أستاذ مساعد	معهد الفنون تطبيقية
٤	لبنى اسعد عبد الرزاق	دكتوراه	تصميم طباعي	أستاذ مساعد	معهد الفنون تطبيقية
٥	نصيف جاسم محمد	دكتوراه	تصميم طباعي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة
٦	اياد الحسيني	دكتوراه	تصميم طباعي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة
٧	خليل الواسطي	دكتوراه	تصميم طباعي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة
٨	صالح الفهداوي	دكتوراه	تصميم طباعي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة
٩	عبد المنعم خيري	دكتوراه	تربية فنية	أستاذ	كلية الفنون الجميلة
١٠	منير فخري صالح ألحديثي	دكتوراه	تربية فنية	أستاذ	مركز تطوير الملاكات

(بسم الله الرحمن الرحيم)

هيئة التعليم التقني

معهد الفنون التطبيقية

ملحق (٣)

م/ استمارة استبيان

تحية طيبة :

تروم الباحثة القيام بدراسة تهدف الى (تقويم مفردات منهج مادة اسس التصميم من وجهة نظر مدرسيها) . ونظرا لما تعهده فيكم من خبرة وكفائة عالية . ارجوا تفضلكم بالاجابة على فقرات هذا الاستبيان . وان تعاونكم معنا من خلال الاجابة الدقيقة والصريحة سيؤدي الى تحقيق اهداف البحث المذكور اعلاه وبالتالي سيخدم المسيرة العلمية ويسهم في تطوير منهج مادة اسس التصميم بشكل عام ولمعهدنا بشكل خاص .

مع خلص الشكر والتقدير لكم .

الباحثة

د. نضال كاظم مطر

ت	المعايير للأهداف	نعم	لا	الى حد ما
١	تنسجم مع الاهداف العامة للتربية والتعليم .			
٢	تلبي حاجات المجتمع الفنية .			
٣	تلبي حاجات الطلبة الفنية .			
٤	تتصف بالدقة والوضوح والشمولية .			
٥	تتصف بالتكامل في الصياغة والمعنى.			
٦	تعرف الطلبة بالأسس والمفردات التصميمية .			
٧	تغرس القيم التربوية والاتجاهات الصحيحة في نفوس الطلبة .			
٨	تنمي روح التعاون والعمل الجماعي لدى الطلبة .			
٩	تشجع الطلبة على الابتكار والإبداع الفني .			
١٠	تتميز بالمرونة وتسهل استيعاب المتغيرات والمستجدات .			
١١	تمكن من ترجمة الاهداف الى انماط سلوكية قابلة للتحقيق .			
١٢	تكسب الطلبة مفهوم التنظيم في العمل الجماعي .			
١٣	تكسب الطلبة مفهوم الصبر والتاني في انجاز العمل الفني .			
١٤	تنمي لدى الطلبة الشعور والإحساس بالمسؤولية .			
١٥	تفي بالغرض لكون التصميم اساسا يتقبل التحديث والتجديد .			
١٦	تفي بالغرض لطول المنهج ومحدودية الاسابيع .			
١٧	يمكن تنفيذ المنهج الحالي في سنة دراسية واحدة .			
١٨	توظيف النتاجات حسب الاقسام العلمية .			
١٩	تطور القدرات الابداعية للطلبة .			
٢٠	تقيد القدرات الابداعية للطلبة .			
٢١	يحتاج الى تنوع كبير بالتصاميم .			
٢٢	تنفيذ مفرداته تحتاج الى سنتين دراسيتين .			
٢٣	هناك تصور في الوسائل المتبعة لتطبيق مفردات المنهج .			
٢٤	تلائم مستوى نضج الطلبة وخبراتهم الفنية والتربوية .			
٢٥	تراعي الجوانب المعرفية للطلبة .			
٢٦	تنمي الاتجاهات الفنية الحديثة لدى الطلبة .			
٢٧	تنمي حاسة الذوق الفني والجمالي .			
٢٨	امتلاك الطلبة الدافعية المطلوبة نحو التعلم .			
٢٩	قلة الممارسة الميدانية للطلبة .			
٣٠	تدني مستوى الطلبة بسبب قبولهم على المعدل .			
٣١	توفير فرصة للطلبة بأجراء اختبار اولى عند القبول .			
٣٢	يفضل اختبار الطلبة قبل قبولهم في الدراسة بالمعهد .			
٣٣	تقويم بعض اعمال الطلبة الجيدة والسيئ منها .			
٣٤	يلبي متطلبات التطور العلمي والتكنولوجي .			
٣٥	تعميق التفكير والبحث العلمي عند الطلبة .			

٣٦	يراعي مفهوم التتابع في التعليم .			
٣٧	تطوير المنهج من ذوي الاختصاصات .			
٣٨	المنهج الحالي يسمح بالتطور والارتقاء .			
٣٩	المنهج مفيد ومحدد .			
٤٠	العلاقات التصميمية لا حصر لها .			
٤١	تطوير الوسائل المتبعة في تنفيذ المنهج .			
٤٢	الاستفادة من الوسائل الحديثة في تنفيذ المنهج .			
٤٣	الاستفادة من الحاسوب والبرامج المتقدمة في نتاج العمل الفني .			
٤٤	يفضل اطلاع الطلبة على اخر التقنيات الحديثة بالتنفيذ .			
٤٥	يعرف الطالب بأسلوب العمل والتركيب بمختلف الخامات .			
٤٦	يسمح للطلبة بالتعبير عن افكارهم الفنية باستخدام المواد المناسبة .			
٤٧	قلة المواد والخامات بالوقت والمكان المناسب .			
٤٨	قلة الوسائل التعليمية ومنها الحديثة الحاسوب .			
٤٩	يمكن استخدام ما هو متوفر كأنواع الورق والحبر والأقلام والأقمشة والخشب .			
٥٠	يفضل تدريب الطلبة على التقنيات الحديثة في استخدام الخامات المختلفة .			

ت	المعايير لمحتوى المفردات	نعم	لا	الى حد ما
١	ضعف الخصوصية للأقسام العلمية في محتوى المنهج .			
٢	يحمل افكار قديمة من ناحية الاسس والعناصر التصميمية .			
٣	يحتوي على الانظمة التصميمية .			
٤	يحتاج الطالب بتعريف بالأسس و المفردات التصميمية .			
٥	تنمية القدرات الفنية والإبداعية .			
٦	بعض المواد مكررة وتحتاج الى دمج الاسابيع .			
٧	تحتاج نضوج وارتقاء بمستوى الطلبة (فني ، مهاري ، وجداني) .			
٨	يعتمد تنفيذ محتوى المنهج الى كفاءة وتوجيهات الاستاذ المشرف .			
٩	تركيز على كل عنصر من العناصر الفنية على حدة .			
١٠	تطبيق العلاقات التصميمية منفردة ومجتمعة على كل عنصر .			
١١	دمج العناصر التصميمية حسب سياق التمرين .			
١٢	المستوى الفني للطلبة يضعف من تنفيذ المنهج .			
١٣	استخدام المواد التقليدية وغير التقليدية في معالجات مبتكرة .			
١٤	يعتمد التنفيذ على طريقة التدريس .			
١٥	يرتقي المنهج الحالي ومستوى التطور الحديث .			
١٦	يراعي المستوى العلمي والفني للطلبة .			
١٧	يعبر بدقة وشمولية عن الاهداف .			

١٨	يتميز بتسلسل المعلومات داخل الوحدة بشكل منطقي .			
١٩	يراعي المنهج جانب اعداد الطلبة كمدرسين مستقبلا .			
٢٠	يربط بين النظرية والتطبيق بالعمل الفني .			
٢١	مشوق يساعد الطلبة على الفهم والتفكير .			
٢٢	يحتوي على خبرات ونشاطات تعليمية وفنية .			
٢٣	محتوى مفردات المنهج مناسبة للساعات المخصصة لها .			
٢٤	يحقق الاهداف السلوكية (معرفية _ وجدانية _ حركية) .			
٢٥	يسهم في اضافة معلومات ثقافية وفنية لدى الطلبة.			
٢٦	ينمي اتجاهات ايجابية نحو دراسة الفن ونظرياته الحديثة .			
٢٧	يوضح المواد والأجهزة والعدد اللازمة لانجاز العمل الفني.			
٢٨	يوضح خطوات العمل المطلوبة لانجاز العمل الفني.			
٢٩	يرفع من مستوى الذوق والإحساس الفني عند الطلبة .			
٣٠	ينمي الاتجاهات الايجابية نحو الفن والفنانين .			
٣١	يتضمن مشاريع تساعد الطلبة على التعبير عن انفسهم .			
٣٢	يتضمن انشطة ترويحية حرة تلقائية .			
٣٣	ينمي لدى الطالب التفكير الناقد .			
٣٤	يشجع الطلبة على قراءات ومشاهدات فنية خاصة.			
٣٥	يراعي تنوع الانشطة والفعاليات .			
٣٦	يتضمن مشاريع فردية فقط .			
٣٧	يتضمن مشاريع جماعية فقط .			
٣٨	يراعي ميول الطلبة ورغباتهم في دراسة الفن .			
٣٩	يتدرج في عرض الموضوعات الفنية .			

الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الاعلان المطبوع

إيمان طه ياسين

ملخص البحث

تكمن مشكلة البحث بوجود تلك العلاقة الطردية ما بين ازدياد السلع وتنوعها والشركات المنتجة مما يعني زيادة التنافس وتقنيات إخراج الإعلانات التجارية، التي أصبحت منتشرة في كل مكان وفي عصر يتسم بالمتغيرات الكبيرة في الأذواق والمواقف مما دعا المصممين للسعي إلى منجزات تصميمية تتميز بالإبداع والجدة واللامألوفية من خلال اعتماد المصمم في تركيب نصوصه ومفرداته البصرية على الاستعانة بالاستعارات الشكلية الدلالية لتحقيق غايته التصميمية.

لذا سعت الباحثة من خلال الدراسة الاستطلاعية الأولية إلى التعرف على الصيغ الشكلية المتبعة في تصميم الإعلانات التجارية المطبوعة، وأقامت في ضوء ما تقدم الأسئلة الآتية منها:

- هل هناك ملاءمة بين المستعار والمستعار له؟

وتضمنت الدراسة خمسة فصول، تناول الفصل الأول منها مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته، أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري، وقسم إلى ثلاثة مباحث الأول عن مفهوم الاستعارة-مصادرها-أنواعها-وظيفتها الدلالية، أما المبحث الثاني فقد تناول مفهوم الدلالة في التصميم والدلالة الشكلية في تصميم الإعلان التجاري، فيما تناول المبحث الثالث الدلالة العلامية في الإعلان التجاري. وتلا ذلك المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. ثم تناولت الباحثة إجراءات البحث في الفصل الثالث وفي الفصل الرابع تم تحليل نماذج العينة ومناقشتها استناداً إلى مؤشرات الإطار النظري، فيما جاء الفصل الخامس ليتضمن النتائج واهم الاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة.

أهم نتائج البحث:

١- ان قدرة المصمم في بناء موضوع الإعلان وتجسيده والمامه بالأطر التقنية الاخراجية (تقنية عرض الفكرة) واستعانته بالاستعارات الشكلية الدلالية، يشكل متغيرا رئيسا في بناء الإعلان الحديث تصميما واخراجا.

٢- اعتمد المصمم في تصاميمه على وعي المتلقي وادراكه للعلامة الدلالية ادراكا عقليا- ايحائيا بحيث تكاد تختفي النصوص الكتابية باستثناء العناوين، وهذا الامر يختلف عما كان سائدا في الماضي.

Abstract

The research problem lay in the existing of this direct relation between the increasing and the big variety of the goods and the producing companies which mean the increase of the competition and the directing techniques of the commercial advertisings, which become spread everywhere and in an age characterized with the great varieties in the tests and the stances which requires the designers to seek designing accomplishments that are characterized with creativeness , seriousness and unsallity through the designer depending in constructing his / her texts and his/ her visual items on reference forms metaphors to achieve his / her designing purposes.

So the researcher through her primary flying study seek the identifying the manner of the form followed in the designing of printed commercial advertisements , and she evoke in the light of what came above, the following questions which some of which are:

١. Is there a suitability between that which is metaphor taking for and the goods?
٢. Did the metaphor acquire aesthetic reference added to the designed work and the centers of attraction ?

The study included fiove chapters, chapter one tackled the research problem, its importance, its goals, its limits and identifying its idioms, as for chapter two, it contain the theoretical frame and its divided into three inquiries the firsat tackled the concept of metaphor –sources types and its reference function, as for the second inquiry it tackled the concept of reference in designing and form reference in designing of commercial advertisements , while inquiry three tackled the sign reference in the commercial advertisement, and then followed in the indicators which come from the theoretical frame. Then the researcher tackled the research procedures in chapter three and in chapter four the samples were analyzed and discussed basing to the theoretical frame indicators, while chapter five came to include the results and the inferences reached by the researcher.

The most important results :

the designer ability in building the advertisement subject, its embodying, his / her awareing with the directing techniques frames "the technique of showing the idea" and his / her seeking the reference form metaphors, represent main variable in the building of modern advertisement in designing and in directing.

The designer depended in her designing on the receiver awairing and his / her awairing to the reference mark mentally –illusion in a way that the written texts may vanish except the titles.

مشكلة البحث

من المتعارف عليه أن التصميم الإعلاني هو من مجالات الإبداع في فن التصميم الطباعي الذي يحقق صلة اتصال فاعلة مع الجمهور من خلال مخاطبة أذهانهم وأحاسيسهم بأسلوب حضاري مؤثر، واعتماد أساليب وطرق وتقنيات حديثة، لاسيما وأن السنوات الأخيرة شهدت متغيراً نوعياً في وسائل الإنتاج سعياً إلى تقديم منجز تصميمي إبداعي وفي عصر يتسم بالمتغيرات الكبيرة في الأذواق والمواقف، وبناء على ما تقدم سعت الباحثة من خلال الدراسة الاستطلاعية الأولية إلى التعرف على الصيغ الشكلية المتبعة في تصميم الإعلانات التجارية المطبوعة، وأقامت في ضوء ما تقدم الأسئلة الآتية:

- هل هناك ملاءمة بين المستعار والمستعار له؟
- هل حققت جمالية من خلال دقة الاختيار والتوظيف؟
- هل إن الاستعارة للشكل جزئياً أم كلياً؟
- هل شكلت الاستعارة جذباً فنياً، وهل إنها ذات طبيعة شكلية في الجذب أم إنه جذب في موضوع المضمون؟
- هل تحققت عملية إيصال الفكرة (الخطاب) بأداء إبداعي؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في :

- الإفادة من البحث بمادته الموضوعية في المؤسسات والشركات ذات العلاقة الأكاديمية منها ومن قبل المهتمين بدراسة فن الإعلان التجاري الذي أضحى علماً قائماً بذاته.
- أهداف البحث :
- الكشف عن واقع استعمال الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الإعلان التجاري.

حدود البحث

الحدود الموضوعية : الإعلانات التجارية المطبوعة في المجلات .

الحدود الزمانية : ٢٠١٠-٢٠١١. *

الحدود المكانية : المجلات العربية والأجنبية المتوفرة .

تحديد المصطلحات

الاستعارة :

الاستعارة / لغوياً :

* لكونها احدث ما توصلت اليه التقنيات الطباعية، فضلا عن ان المدة الزمنية مناسبة للبحث.

- "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به" (١٧، ص٢٩٣).

الاستعارة / اصطلاحاً :

- "ما يجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعالية من خلال استخدام (الشكل) مباشرة استخداماً يناسب أن تكون إحداهما عدسة لتصوير الأخرى.. فتكشف عن علاقة جديدة" (١٢، ص١١٣).

التعريف الإجرائي :

تتبنى الباحثة تعريف (ريكور) اعلاه لأنه يتماشى وإجراءات البحث.

الشكل :

الشكل / لغوياً :

- "هو الشبه والمثل والجمع : أشكال وشكول" (١، ص٣٧٩).

الشكل / اصطلاحاً :

- "هو تنظيم لعناصر الوسيط المادية التي ينظمها العمل الفني ويتحقق الارتباط بينها" (٧، ص٣٤٠).

التعريف الإجرائي للشكل :

هو ناتج الترتيب البصري بين الهيئات أو العناصر المادية بما تحمله من رموز وإشارات ذات دلالات تعبيرية وبما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون.

التعريف الاجرائي للاستعارة الشكلية :

- توظيف لغة رمزية ذات دلالات مفهومة، تجمع بين شكلين مختلفين لأجل إعطاء الأصل منهما حقولاً دلالية جديدة تنسجم والمتطلبات الوظيفية والجمالية والتعبيرية للعملية التصميمية.

الدلالة :

الدلالة / لغوياً :

- "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول" (٦، ص٦١).

الدلالة / اصطلاحاً :

- "المعنى الذي يفهم من الأشياء في أي رسالة ذات محتوى في العملية الاتصالية، والتي تطلب مرسلاً ومستقبلاً... وتقوم على أساس علاقة ترابط بين طرفين مهمين وهما (الدال والمدلول)" (٣، ص١١).

التعريف الإجرائي للدلالة :

الإشارة الدالة (إيصال معنى) يرتبط بالصورة التعبيرية للمدلول من خلال مثير مرئي تنحصر مهمته في الإيحاء بفكرة معينة تحمل مضموناً تعبيرياً وجمالياً ووظيفياً.

أولاً: مفهوم الاستعارة وأنواعها

لقد خلق الله الإنسان واهباً إياه فكراً ثاقباً قادراً على تحديد التشابه بين المختلفات، وايجاد العلاقات بين المتباينات فكراً بنى للإنسان نظاما من العلاقات قادرا على استدعاء ما في الكون من موجودات وما في الذهن من صور وماهيات، يستخدمه لنقل رسائل او لاستقبال أخرى بما تحمله من أفكار ومواقف ومشاعر، وتشير الى ما

حوله من موجودات منها ما هو معروف مألوف، ومنها ما هـو غريـب، تختلـف في هيئاتهـا وأشـكالها وتفـترق في اوضاعها وبيئاتها، وكل منها مفتقر الى فكر ثاقب وعلامة مميزة تنتزعـه مـن خضـم الغمـوض وتفصـله عـن لجـة الاختلاط ليضمها الى حقل دلالي مألوف تسهل الإشارة اليه والتعبير عنه، فيمكن تصوره ويتأتى ذكـره. ولان الحيـاة تتغير ولها مستجداتها، فان الأفكار تتطور، ولابد لكل هذا من إيجاد صيغ فنية جديدة تواكبه وتتكيف معه.

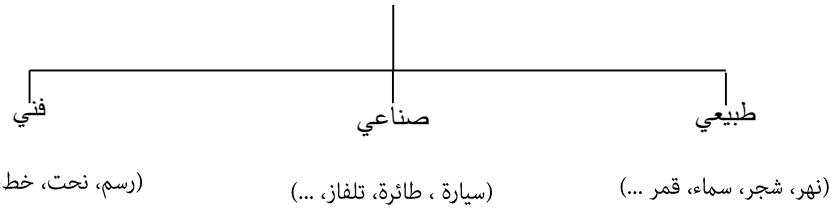
ولعل من اهم آليات التكيف التي لجـأ اليهـا المصـمم في تصـاميمه الإعلانيـة هـو الاسـتعانة بالاسـتعارة الشكلية ... تستعار من صور معروفة ومألوفـة لتشـير الى هـذا الجديـد المركـب. وهـذا يعنـي ان لجـوء المصـمم لتوظيف الاستعارة الشكلية انما يتأتى من الحاجة التصميمية المرتبطة بالإبـداع، اذ يتفـق علـماء الـنفس عـلى عـد الإبداع (حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها انتاج جديد يتميـز بالجـدة والاصـالة والتكييفيـة، كـما ان الجماعة التي يوجه اليها هذا الانتاج تميل الى قبوله على انه مقنـع ومفيـد)(٢٤,P.٢) ، لـذا فالإبـداع هـو عمليـة خاصة بالتعبير الايجابي والارتقاء الابتكاري المتطور الفعال.

ويرى (ريد) ان سيكولوجية الإبداع تتمثل بان يكون للفنان حالة من الاستعداد النفسي والعاطفي، هذا الاستعداد يولد لديه فكرة ما، تستوجب التعبير عنها برمز وشكل مادي مرئي وملموس فيستدعي الفنان (المصمم) عند ذلك خزينه من الصور والأشكال العالقة في ذاكرته. فيقوم بعملية الربط بين احدى تلك الصور والرمز حدسياً. عندها يأتي دور المادة في تجسيد الرمز ومن خلال وعي الفنان وخبراته المتراكمة يخضع الرمـز الاصـلي الى الكثـير من التعديلات ليصبح أكثر رمزية وملاءمة لتلك الفكرة[٢٦،١١].

ان انبثاق الفكرة التصميمية وما يختزنه المصمم من كم صوري انما يعتمد على:

١- مشاهدة الواقع.
٢- ذهن الفنان.
٣- التلقي المعرفي.
٤- وبناء على ذلك فان مصادر الاستعارة متعددة وكما هو موضح في المخطط الذي اعدته الباحثة.

مصادر الاستعارة



ومن المظاهر التي يلجأ اليها المصمم لتحقيق اكبر قدر ممكن من التأثير في رسالته الإعلانية هو استعماله اساليب فنية غير معتادة اذ يرتكز على سحب الاشياء من مألوفيتها واعطاء الاحساس بان المرئيات كما نراها لا كما نعرفها أي اننا نرى صوراً غير الصور المخزونة في ذاكرتنا من خلال التغيير الذي تم عـلى خصـائص الشـكل وايجـاد المتغيرات ضمن انظمة البناء المعتادة تتم معالجتها كنوع من المخادعة المرئية لابصار المتلقي الذي قد يكون اعتاد او تآلف مع نمط معين من الاساليب (التقليدية).

والاستعارة الشكلية قد تكون استعارة كلية او جزئية، وغالبا ما يميل المصمم الى الاستعارة الشكلية (الجزئية) والبناء على ذلك في علاقات جديدة تربط (جزء النص المستعار) مع النسق الشكلي لنظام بنية عمله التصميمي "وغالبا ما يأتي هذا التوظيف كدلالة مغايرة للمعنى الاصلي للشكل الاول (النص) مثل استعارة بعض الأشكال (الصورية) وتوظيفها لزيادة متانة البنية الشكلية، من خلال توظيف شكل مشابه وتأسيس منظومة النص الجديد على اساس حوار متضمن استعارة شكلية لنص العمل، وانشاء توليفة شكلية بين النصين الكتابي والشكلي"(٨، ص١٦).

اذن فقد يلجأ المصمم الإعلاني للاستعارة الشكلية لتحقيق غايات تصميمية يمكن ايجازها بالآتي:

١- القدرة على نقل المعاني المجردة الى صور حسية نابضة تبعث الحيوية في العمل الفني المصمم.
٢- ابعاد الملل والرتابة عن التصميم ومن ثم تحقيق قدرة اعلى على الايحاء والتأثير بالمتلقي.
٣- تأكيد المعنى في اداء فني موجز.
٤- اعطاء المزيد من الدقة في التعبير عن فوائد السلعة وخصائصها قد لايستطيع المصمم تصويرها او التعبير عنها بشكل مباشر.
٥- اضفاء قيم جمالية و(لا مألوفية) تعمل على سحب انتباه المتلقي.

اما الامور الواجب مراعاتها عند توظيف الاستعارة الشكلية فهي: (٩، ص١٠٦)

- مراعاتها لدقة المحاكاة.
- انها مؤقتة مرتبطة بحالة بيانية خاصة.
- مرئية، لذا فهي بحاجة الى قرينة.
- يشترط لدلالتها على الشيء ارتباطها بتركيب الكلام.
- طبيعة المشابهة: اذ انها تمثل القاعدة التي تقوم عليها الاستعارة والرابط بين المستعار والمستعار منه، كما انها الجزء المتغير في العملية الدلالية الشكلية.
- ويمكن تقسيم ما يهمنا من موضوع الاستعارة الشكلية بحسب علاقة المشابه ووظيفتها الدلالية وكما يأتي(٩، ص١٠٧).

اولا: "الاستعارة من حيث المشابهة"

أ. طبيعة المشابهة: (شكلية/ لونية / ملمس)، مكانية (تشبيه مكان المشبه بمكان المشبه به)، وظيفية (مشابهة قائمة على تشبيه وظيفة المشبه بوظيفة المشبه به)، عقلية (أي المشابه القائمة على وجه شبه غير مدرك بالحواس).

ب. درجات وضوح المشابهة (واضحة/ متوسطة الوضوح/ ضعيفة/ غامضة).

ثانيا: الاستعارة من حيث وظيفتها الدلالية

تجديد الألفاظ/ ايضاح المعنى بالتسمية التصويرية/التعبير عن معنى او شيء جديد/ السخرية والتهكم/ المبالغة.

ان الاستعارة في التصميم الإعلاني استعارة حسية مرئية (شكل) على اعتبار ان تصميم الإعلان المطبوع حامل لرسالة إعلامية فهو يعنى اولا وأخيرا بالشكل المرئي المحسوس والتي يقصد بها المصمم محاكاة البنية الشكلية الأولية مع توظيف ما يتلاءم مع موضوع إعلانه.

ومن الجدير بالذكر ان للاستعارة مستويات تتمثل بـ : (٣،ص١٣٦) و (P.2 ,٢٣) .

- الاستعارة الذهنية: وهو الاساس المعرفي والدلالي مثل (الحياة رحلة).
- استعارة مباشرة او استعارة رمزية الدلالة.
- استعارة: نقل الشبه حرفيا لكونها علاقات واشارات للشيء
- استعارات متوسطة التقارب والشبه
- استعارات بعيدة تماما عن الشبه بين المستعار والمستعير
- استعارة تطغى على أخرى للابلاغ، كالمبالغة في الحجوم مثلا.

ان وظيفة البلاغة تحديدا هي الاقناع، أي البلاغة وسيلة تأثير في الجمهور وهي ما يصبو اليه المصمم في جعل عمله الفني أكثر جمالية جاذبية، والاستعارة هي احدى هذه الصور البلاغية.

ثانياً: الدلالة في التصميم

إن حاجة الفن التصميمي إلى الرؤية غير العادية والفكرة المتطورة،، وما طرأ على واقع المعرفة العلمية من تطور وتعمق ودراسة لذلك التطور التكنولوجي وتغير الحياة العصرية... كل ذلك حث المصمم للبحث عن وسائل صورية جديدة، فحل الرمز محل الواقع وأمست الاستعارات الشكلية الدلالية سمة مميزة لتصاميمه الإعلانية، إذ يقوم باستدعاء رمز أو شكل معين وتوظيفه في عمله التصميمي بغية التميز والإبداع (فالعمل الفني بوصفه صورة رمزية يعد عملاً مبدعاً... بل إن الرمز نفسه يبدع من خلال العمل الفني ذاته، ويكون معناه كامناً فيه، بحيث لا يشير إلى شيء ما خارجه.. الفن الرمزي رمز مبدع.. جاء كفكرة متطورة عن أفكارها السابقة) (١٠،ص٣٢).

ولعل ابرز ما يمكن للمصمم تقديمه في العمل الفني هو تفعيله لدلالة المفردة الشكلية وتحويلها إلى دلالات محددة ضمن بنية العمل، مما يعطيها صيغة فنية قادرة على أن تتحول إلى عناصر علاماتية تتشكل وفق نسق ونظام يظهر من خلاله شكل العمل الفني المصمم وهو "يمتلك طاقة تعبيرية عالية تقوض الإحساس بترابط الدال والمدلول عند التشكيل، فالدال يبحث عن مدلول متغير غير السائد وبهذا يتحرك الدال بعيداً عن دائرة المدلول الثابتة" (١٨، ص٢٤٥). هذا المتحرك البعيد عن دائرة المدلولات الثابتة، مولداً معاني جديدة بصفة دلالية من خلال ضخه أفكاراً جديدة (والفكرة المفترضة يمكن بفعل الدلالة أن تنتج لها صوراً وأفكاراً متعددة للتعبير عنها... ويمكن أعطاء نوع من التكثيف أو الاختزال لعدد من المفردات من معطى الدلالة الذي هو أصلا معطى (سيميائي) المحمول بمفرداته (العلامة – الرمز) وعلامات نص العمل الفني الذي يترجم المفاهيم والأفكار بالاعتماد على المعطيات الذهنية والتي كونت نوعاً من العلاقات الدلالية... وبالمقابل هناك علاقات متخفية تربط مجموعة من العناصر التي تعتمد بشكل أكبر على المرجع فالعلاقات الإيحائية هي علاقات غيابية تربط مجموعة من العناصر، اعتماداً على الذاكرة)[١٤،ص٣٦].

إن التصاميم الإعلانية ذات الاستعارات الرمزية أنما تبدأ رموزها وأشكالها التي يعتمدها التعبير كصورة متخيلة وتصل إلى خيال المتلقي حساً مرئياً كما في المخطط:

صورة متخيلة ← صورة مرئية ← حس مرئي

(خيال المصمم) (خيال المتلقي)

الدلالة الشكلية في تصميم الإعلان

إن النظام الديناميكي للشكل من خلال قوة تفعيله داخل العمل الفني عموماً، يصنف (عموما) إلى نوعين رئيسين هما: (الشكل الايقوني – الدلالي)، و (الشكل التقليدي – المتطابق)، وما يهمنا في بحثنا هو النوع الأول، فالبناء الشكلي لتصميم الإعلان المطبوع إنما يمثل منظومة علامية تعد بمنزلة الرصيد الفاعل لولادة العلامة البصرية والإدراكية، كما يعد الشكل قوة ضاغطة في بناء الدلالة في العملية التصميمية كونه يعد عنصراً علامياً لما يحويه من دلالات، وهو أساس للتعبير عن أية فكرة، كما يعد المحفز الأساس لتحقيق الغاية الاتصالية حيث يستقى منه المضمون. لقد كان أحد إسهامات (بيرس) الرئيسة في (السيميولوجيا) هو تصنيف الدلائل (العلامات) في ثلاثة أنماط رئيسة(١٥، ص٨١-٨٢):

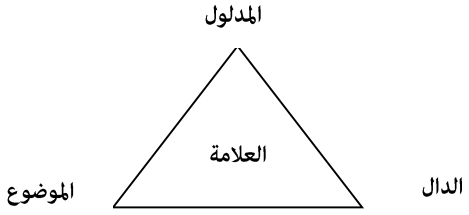
١- العلامة الايقونية أو الصورية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأول، مثل (الصورة الفوتوغرافية).
٢- العلامة المؤشرية أو الاشارية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الصورة والموضوع علاقة سببية منطقية، مثل ارتباط الدخان بالنار.
٣- العلامة الايقونية/الاستعارة: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال (الشكل) والموضوع علاقة عرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه إذ لا يوجد بينهما تشابه أو صلة طبيعية.

وصنف (بارت) الدال على أنه (الشكل)، والمدلول هو (المفهوم) ويتولد التدليل (العلامة) من علاقة الشكل بالمفهوم" (١٩، ص١٣٠-١٣١) وذلك من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الدال (الشكل) والموضوع، قد يتعلق الأمر بالخصائص وقد يتعلق بالبنية، ومثال على ذلك قد يلجأ المصمم إلى استعارة صورة زهرة للإيحاء بالطفولة فالتشابه هنا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشتركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالنضارة والرقة...

وقد ميز (بيرس) بين مكوني العلامة المتلازمين(٢٠، ص٩-١٠):

١- الدال Signifier: وهو العلامة.
٢- المدلول Sigified: وهو المفهوم أو الفكرة التي ترمز إليها العلامة.

وأن كلاً من (الدال) و (المدلول) و (الموضوع) يشكلون كياناً ثلاثي المبنى (العلامة) كما في الشكل الآتي(١٥، ص٧٧-٧٩):



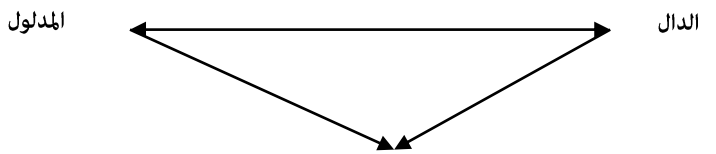
ويرى بيرس أن الدال (شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقول ذلك الشخص علامة معادلة (المدلول)، وأن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها.

وعلى هذا الأساس فان (الدال) هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر "إنه المعرفة المفترضة من خلال وجود مرسل ومتلقٍ... ويستفاد من هذا التعريف أن الدال:

- يحل محل شيء آخر.
- أداة للتمثيل.
- لا يوجد إلا من خلال تحيينه داخل موضوع ما.
- لا يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال وجود (مدلول) يمنح العلامة صحتها" (١٣، ص٧٨-٧٩).

ويقصد (بالموضوع) ما يقوم الدال بتمثيله، سواء أكان هذا الشيء الممثل واقعياً، أو متخيلا أو قابلا للتخيل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق. أما (المدلول) فهو ما تريد العلامة قوله أو ما تستدعيه، أي ذلك الأثر الذي تولده هذه العلامة في الذهن بعد تطور كاف للفكر(١٣، ص٨٨-١٠١). نستنتج مما سبق أن (الدال) و (المدلول) يتحدان في دماغ المتلقي بآصرة التداعي والإيحاء كما في المخطط الذي اعدته الباحثة.

آصرة التداعي والإيحاء



(الموضوع)

وبهذا يكون الشكل الممثل دلاليا مجموعه من الرسائل والإشارات التي تلتقي لتصبح موضوعاً، ولا يمكن أن نصف رسالة ما من دون الدخول في مجال قراءتها دلالياً، وأن الاهتمام بالدالات على مستوى دلالي يشكل سمة جوهرية، فالعلاقة بين الدال والمدلول نفسها تولد المعنى.

إن المصمم اليوم يسعى جاهدا في تصاميمه الى خلق حالة بصرية جديدة من حيث الأسلوب والتقنية بحلة معاصرة ومغايرة للشكل القديم بتوظيفه الرموز والاستعارات الشكلية لاسيما ونحن نعيش عصر الثقافة البصرية التي أدت التقنيات الحديثة فيها الى توسيع حدود وتأثيرات الإعلانات حيث يركز الإعلان على المستهلك وليس على المنتج ذاته، وعلى أساس مبدأ سيكولوجي يقول إن الانجذاب الانفعالي – وليس الإقناع العقلي – هو الأساس في الإعلان، الجاذبية والبريق والشكل هو الأساس وهذه كلها أمور ترتبط بطبيعة الصورة وطرائق تقديمها، وبات المصمم يسعى الى توكيد الدلالات الشكلية (الايحائية) في تصاميمه الاعلانية. عن طريق استعاراته الشكلية، إذ أن الدلالات الشكلية (الإيحائية) يقصد بها المعنى العاطفي الزائد عن الدلالات الإدراكية (المعنى الإدراكي) ومن خصائصها:

١- أنها تختلف باختلاف الأفراد.

٢- أن إدراكها إدراك عاطفي.
٣- أنها تؤدي وظيفة التأثير (وهي غاية المصمم).

إن المصمم الناجح يسعى لإيجاد الجديد لا على مثال، أي انه يسعى إلى اللامألوفية من خلال الاستعارات الشكلية ذات الدلالات الإيحائية (مراعياً خبرة المتلقي وبيئته وثقافته...) معتمداً على الخيال والتلميح للحصول على معان مركبة لشكل واحد ومما يساعد على رسوخ هذا الشكل ودلالاته في الذاكرة إذ يعتمد جانباً كبيراً من التفكير الإنساني على تداعي معاني الرموز في الذاكرة المعرفية المتمركزة في الصور.

ثالثاً: الدلالة العلامية في الإعلان

مع تطور العصر، بات الإعلان التجاري أحد معالم المجتمع الحديث الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فالإعلان يتطور بشكل ملحوظ ليواكب عصره، منتقلا من مجرد معلومة إخبارية عن سلعة ما، إلى صناعة قائمة بنفسها، تؤثر في المستهلك مباشرة، فنجد أن هناك نقلات سريعة في تقنيات الاتصال يسعى الإعلان فوراً لاستخدامها للوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور المستهدف (وحيث إن الفن يتميز عن غيره من الأنشطة الإنسانية بعده الوسيلة الأكثر أهمية في التعبير عن الأفكار: فقد كان للتطور التقني أثر بالغ في تنوع أساليب التعبير لدى المصمم، إذ ابتعد العمل التصميمي عن حدود الصورة المحاكاتية والأسلوب التقليدي.. وسعى في محاولة لتأسيس انساق وأساليب جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال إمكانية الصور المركبة والاستعارات الشكلية على التعبير لكي تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع)(٥، ص٨)، وهذا يجسد أهمية الخطاب الإعلاني في عصرنا الراهن كحقل غني بإيحاءاته وأساليبه وانزياحاته في استحواذه على اهتمام معظم الفئات الاجتماعية، إذ يشكل بؤرة ثقافية للحياة اليومية.

إن عملية الابتكار والتجديد في الفن عموماً وفي التصميم خصوصاً إنما تستهدف قبل كل شيء الفنان ذاته ولها ارتباط وثيق بوعي الفنان (المصمم) وثقافته والى الرؤية الشخصية التي يمتلكها لنفسه وللعالم المحيط به وبالتالي ينعكس ذلك في عمله، وبهذا الصدد يقول (P. Kotler): "إن التصميم الإعلاني عمل ابتكاري يتمتع بحسنتين رئيستين:

الأولى: أنه يشكل جزءاً من الهام فكر فنان مبدع (خيال فني رائع).

والثانية: أن هذا الخيال يتجسد على أرض الواقع من خلال مزيج ابتكاري بين الواقع والخيال لينتج عنهما واقع إبداعي، إلا وهو إعلان فعال". (P1, ٢٢)

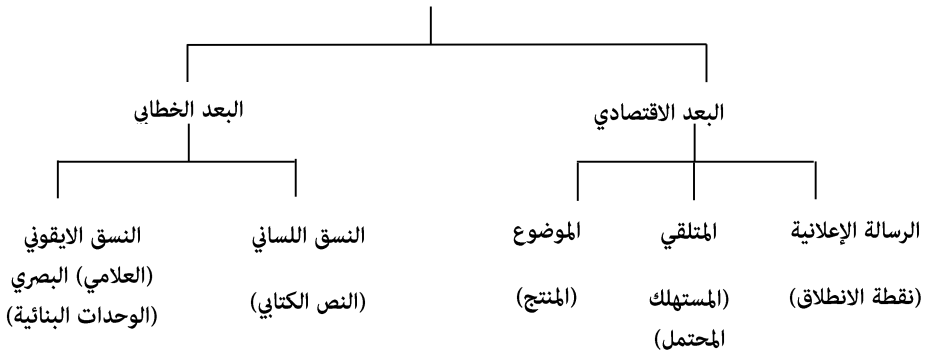
على أن الابتكارية في الإعلان ليست ابتكارية تعتمد فقط على تصورات ومخيلات المصمم وإنما تنتهج قواعد تحكمها آلية التعبير عن الرسالة الإعلانية ووصف معالم أو صفات سلع وخدمات معينة بلغة تلائم الجمهور المستهدف، وهذا يتم من خلال تحليل المصمم للأفكار المتأتية من الخيال والواقع وانتقاء الأنسب من بينها بما يحقق الهدف التصميمي، وهنا يكون الجهد الإبداعي. فالرسالة الإعلانية الناجحة تتضمن خصائص ومميزات وشخوصاً ورموز تعبيرية تتطلب مهارة في دقة اختيار المصمم من أشكال وما تحويه من رموز واستعارات شكلية وعلاقات لونية وغيرها من إضافات نوعية تعد ضرورية في جميع الإعلانات الفاعلة والمؤثرة، ومدى قدرة المصمم على توظيفها واستعمالها غير المألوف من أجل إبراز الفكرة التصميمية المعبرة التي يود إيصالها إلى المتلقي بشكل فني وجمالي.

يتضح مما سبق أن مهمة الإعلان التجاري المطبوع هي الإخبار عن خصائص ومميزات منتج معين بصيغة معبرة ومشوقة تحفز المتلقي للقيام بفعل الشراء، وهذا يعني أن الخطاب الإعلان يفرض التمييز بين قطبين أساسين متبادلين ومتكاملين في الآن نفسه، ويتمثلان في:

- البعد الاقتصادي – الذي يوجد خارج الخطاب.
- البعد الخطابي – بصفته نسيجاً تتشابك فيه مجموعة من العلامات وفق قواعد تركيبية ودلالية.

وللتوضيح فقد أعدت الباحثة المخطط الآتي:

الإعلان التجاري



وما يتعلق ببحثنا الحالي هو النسق الايقوني (العلامي) البصري الذي يتضمن الأشكال سواء أكانت نصوصاً كتابية أم صوراً باختلاف تكويناتها. إن عملية الاتصال الإعلاني تفترض وجود (مرسل) له رسالة معينة ومستقبل (متلقي) يستقبل أساساً خطاباً له مجموعة من المكونات والخصائص التي تجعل منه قارئاً ومؤولاً لهذا الخطاب الإعلاني. وتكمن أهمية (النص الكتابي) بالنسبة للنسق الايقوني، من حيث كونه يوجه القارئ نحو قراءة محددة ويربط بين مختلف مقاطع النسق الايقوني (العلامي) لاسيما عندما يتعلق الأمر بتوظيف الاستعارة الشكلية ذات الدلالات الإيحائية في العملية التصميمية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن المصمم أحياناً – وفقاً لطبيعة الفكرة التصميمية – قد يلجأ إلى الاستعارات الشكلية في تصميم حروف العناوين مثلا بهيئات قد تكون آدمية أو حيوانية أو نباتية... وغيرها، لكن في حالات منحها السيادة مثلا، أو اقتصار العمل المصمم على توظيف النمط الكتابي فقط ... وكذلك فان العناوين قد تسهم في تعزيز الاتصال الإعلاني لاسيما عندما تكون الفكرة مصممة بتقنيات مركبة وذات استعارات شكلية يشوبها بعض الغموض مما يثير رغبة المتلقي وفضوله.

ورغم ذلك تبقى أهمية (النص الكتابي) قاصرة أمام بلاغة الأشكال (الصورية) ودلالاتها وآلياتها المتفاعلة والمؤثرة، فالشكل (الصوري) يمكن توظيفه أحياناً لنقل فكرة كاملة من دون الحاجة إلى نص كتابي لاسيما إذا

توفرت فيها عناصر الفكرة ومسايرتها للزمن والموضوع والجاذبية، فقد أصبح فن التصوير وتحرير الصور ودمجها مع صور أخرى يتيح للمصمم إمكانية التعبير عن الأفكار التي يعجز التعبير عنها بالآلية التقليدية، كذلك إضافة اللمسات التي تقدمها برامج تحرير الصور والنصوص في الحاسوب، وأصبح بإمكان المصمم عبر استعارته الشكلية (الصور المركبة) أن يحيل المعنى إلى شكل كل ذلك أصبح من الأساسيات التي من دونها يبدو الإعلان التجاري المطبوع رتيباً وغير جذاب. وبهذا أمست الدلالة العلامية في الإعلان أسلوباً حضارياً لمخاطبة أذهان المستهدفين وعقولهم ومشاعرهم والتأثير فيهم بعد أن أصبحت الكلمات والعبارات تثير الملل لدى المتلقين، لاسيما وأن الصورة الإعلانية وبفضل التطور التكنولوجي أصبح بإمكانها أن تحيل إلى مواءمة التناقضات وتتشكل من عناصر منتقاة ومعالجة وفق المطلبين الجمالي والفكري الذين يعطيانها بعدا تضامنياً.

وترى الباحثة أن هذه المعالجات ومواءمة التناقضات (بما فيها الاستعارات الشكلية) ينبغي حصر معناها ضمن الخطاب الإعلاني الذي يتجنب أن يكون لإرسالياته البصرية عدة تأويلات تلافياً للغموض حول الوصف الضمني للمنتج. إن نجاح الرسالة الإعلانية وتحقيق الاتصال الفاعل رهين بكثافة الشحنات التي تحملها، وصورها الشاعرية الإيحائية، ذات الطرح الأنيق للمعاني، وهي تنتقل من طبيعة مادية إلى عالم من القيم والدلالات بفضل تلك الهالة التي يضيفها عليها المصمم، لأنه يعرف مواطن الإغراء لدى المتلقي، فيستعمل لذلك الاستعارة الشكلية والتشبيه المناسب لتلعب الصور البلاغية (المركبة) كانزياحات تعبيرية دوراً مهماً في جذب انتباه المتلقي.

مما ذكر نصل إلى أن النسق العلامي الدلالي – محور بحثنا – يكتسب أهميته نظراً لوظائفه التي يمكن اختزالها في النقاط الآتية:

أولاً: الوظيفة الجمالية: وترمي إلى إثارة الذوق ومخاطبة مشاعر المتلقي وإثارة رغبته للشراء.

ثانياً: الوظيفة التمثيلية: تقدم لنا الأشياء والأشخاص في أبعادها وأشكالها بدقة تعجز عنها اللغة في كثير من الأحيان.

ثالثاً: الوظيفة الإيحائية: الصورة تعبير يغازل الوجدان وهي تحاور اللاوعي وتوحي بمشاعر تختلف في طبيعتها من مشاهد لآخر.

رابعاً: الوظيفة الدلالية: إن الوظائف الثلاث الأول تتضافر لخلق عالم دلالي معين، وهذه الدلالة تأتي نتيجة التفكير والتأمل الذي أسسته الصورة لدى المشاهد.

تستنتج الباحثة مما سبق أن توظيف الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الإعلان (الفاعل) لابد له من توافر شروط وإمكانيات فكرية ومادية واجتهادية تتلخص بالآتي:

١- الفكرة الجديدة والابتعاد عن الرموز المتكررة.
٢- خيالية المصمم (الخصبة).
٣- القيمة المدركة للرموز من قبل المتلقي، إذ لا تصلح الرمزية في الإعلان كأداة تأثير فاعلة على المتلقي إلا إذا كانت ادراكات المتلقي للرمزية واضحة وأكيدة، من حيث أهمية الرمز أو أهميته المدركة من قبله.
٤- أنتاج راق لا يعتمد على الإمكانيات التقليدية.
٥- "وضوح الإعلان من حيث التصميم وصياغة الرسالة على أن يبقى الغموض الجزئي مطلوباً في الإعلان لتكريس الإدراك، وحث العقل البشري على التفاعل لمعرفة مكامن الغموض"(١٦، ص٨٢).

٦- عند الاستعارة الشكلية لابد للمصمم من معرفة الواقع الثقافي والمعرفي للمجتمع، فقراءة أية صورة أو شكل دلالي تعتمد على بيئة ذلك المجتمع وتاريخه وكيف ينظر فيه الأفراد إلى الدلالات والمعاني الإيحائية لرموزه الدينية وعاداته وتقاليده...
٧- أن يكون الإعلان (ذو الدلالة العلامية) مدعماً بعلامة تجارية معروفة، اذ غالباً ما ترسخ الرموز في ذهن المتلقي إذا كانت هذه الرموز مرتبطة بعلامة تجارية معروفة.
٨- أن تكون فكرة الإعلان للتعبير عن خاصية فريدة أو متميزة في المنتج المعلن عنه.
٩- الأخذ بنظر الاعتبار عدم المبالغة في الغموض والإيهام مما يربك عملية الاتصال وإيصال الرسالة الإعلانية للمتلقي بالشكل المطلوب.
١٠- أن يجمع الإعلان بدلالاته العلامية ما بين الجمالية والوظيفة "فالإعلان الرمزي مهما كان بارعا في تصميمه ينبغي أن يجسد المنافع النهائية التي قد يجنيها المستفيد من المنتج المعلن عنه بعد الشراء بشكل ابتكاري، وبعكسه فان الرمزية تصبح عقيمة" (١٦، ص٨٣).

إذن فالابتكارية في تصميم الإعلان التجاري (العلامي) تستند إلى تراكم منظم ومنطقي من الحقائق التي تؤلف القاعدة التي يستند إليها الخيال الخصب... أنها عملية تتطلب جهوداً مضنية ودافعية أكيدة وحباً جماً للعمل الابتكاري. فالمصمم لا يأخذ الحقائق والأشكال كما هي، وإنما يحاول من خلالها إيجاد أشكال جديدة وبعلاقات جديدة.

الدراسات السابقة

تود الباحثة ان تذكر في حدود معرفتها واطلاعها الى وجود دراسة سابقة بعنوان (مرجعيات الاستعارة الشكلية لتصاميم الحرف الطباعي) – محمد سعيد الصكار انموذجا- للباحث عبد الجليل مطشر (بحث مقدم الى المؤتمر العلمي لكلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد للعام ٢٠١١ – ٢٠١٢ بغداد). تناول الباحث فيه مرجعيات الاستعارة لاشكال الحروف المصممة من قبل الفنان العراقي محمد سعيد الصكار والكيفية التي تمت بها عمليات الرجوع الى مصادر اشتقاق شكلية تكون نواة لبناء وتصميم اطقم حروفية تصلح للتنضيد بالحاسوب في المدة الممتدة من منتصف سبعينيات القرن الماضي ولحد كتابة البحث وكان هدف البحث كشف المصادر المرجعية لتصاميم الاطقم الحروفية لمحمد سعيد الصكار. يتطابق البحث المذكور آنفاً في مصطلح الاستعارة لكنه يختلف في الميدان اضف الى ذلك ان الحدود التي اعتمدها الباحث تتناول منجزاً تصميمياً لشخصية عراقية اتخذت من تصميم الحروف عالماً للابداع التصميمي وكان الخوض في نصوص البحث اعلاه يتعلق بمنجز شخصي إلا أن البحث الحالي يتناول الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الاعلان التجاري المطبوع (الصورة حصراً). وخرج الباحث بنتائج عديدة اهمها:

- يعد الخط العربي مرجعاً مهما للاستعارة اشتغل عليه المصمم في تصميم اطقم حروفية.
- الاشكال الحرة تعد عاملاً مهماً للرجوع اليها واستعارة اشكال تكون مصادر لتصميم اطقم حروفية عديدة.

إجراءات البحث

منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي لاغراض التحليل وصولا لتحقيق اهداف البحث.

٣-٢ مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث تصاميم لإعلانات تجارية عالمية بقياس (٢٩× ٢١) سم واعتماد الإعلان (صفحة كاملة) من مجموع المجلة ووفقا للمجلات المنشورة فيها والمتوافرة في اسواقنا المحلية وتعود أسباب اختيار الإعلانات العالمية المطبوعة الى تميزها بالاتي:

١- قوة البناء التصميمي للفكرة المقدمة.
٢- تنوع موضوعاتها وتنوع هدفها ووظيفتها.
٣- استخدام احدث التقنيات الإعلانية في اخراج التصميم.
٤- دراسة توظيف الاستعارة الشكلية الدلالية في هذه التصاميم.

وقد تمثل مجتمع البحث بـ(٣٥) إعلانا تجاريا عالميا مختلف المواضيع، استبعدت الباحثة (٥) إعلانات منها لعدم توافقها مع قيمنا الاخلاقية، ولرداءة الطبع للمتبقي منها.

وبهذا اصبح مجتمع البحث (٣٠) إعلانا وكما يلي: (٢٠) إعلانا عالمياً و(١٠) إعلانات عربية (بضمنها المحلي)، ومن ثم اختيار نماذج العينة بصورة قصدية بمعدل نموذج (١) من كل (١٠) نماذج.

عينة البحث

تم اختيار عينة البحث للاسباب الاتية:

١- توافر الاسباب الموضوعية في كل إعلان والتي تخص عنوان البحث واهدافه.
٢- سعة مجتمع البحث.
٣- تعذر حصول الباحثة على اعداد اكبر من المجلات العالمية لعدم توفرها في الاسواق المحلية حاليا بسبب ظروف البلد.

أداة البحث

استندت الباحثة إلى ما تمخض عنه الاطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة لادبيات التخصص، وشملت محاور متعددة ذات تفاصيل تفي بمتطلبات البحث وتسهم في الوصول الى النتائج وتحقيق الهدف المرجو منه.

تحليل نماذج العينة

انموذج رقم (١)

اسم الإعلان: NIVEA

اسم المجلة: MAXIM

العدد: ٦

التاريخ: ٢٠١٠

بلد الاصدار: U.S.A

التحليل

يعد المنتج المعلن عنه (NIVEA) من اشهر المنتوجات العالمية التي تهتم بالعناية بالبشرة بغض النظر عن طبيعة الجنس والعمر للانسان، كما تعني للجميع وفق ذائقية جمالية واجتماعية "الراحة"، وهنا يتضح دور القيمة الشكلية في محور طبيعة المشابهة من خلال استدعاء المصمم مفردة شكلية لمنجز تصميمي صناعي (مقعد الجلوس) المتأسسة اصلا والمتطابقة هدفا ووظيفة مع (NIVEA) الذي يهدف لراحة المستهلك ذاتها، اذن الهدف المشترك للمنجزين هو (الراحة) أي مشابهة وظيفية، والاستعارة هنا جاءت في اولها شكلية بينما جاءت الاستعارة مضمونية ابلاغية من خلال نص أو مفردة (NIVEA).

لقد حقق المصمم مبدأ المبالغة في إعلانه من خلال محاولته التعبير عن ايقونة شكلية معينة وايقونة نصية أخرى لها قيمتها الذائقية الناتجة عن الاستخدام والخبرة والشهرة في الاسواق والتسويق.. حيث لجأ المصمم الطباعي الى مفردة بعينها دون غيرها لتحقيق الايضاح للمعنى بالتسمية التصويرية وقدرتها على التعبير باستخدامه لدالة معينة على مدلول والجمع بين حقلين متباعدين ولكن المصمم بجرأته استطاع من خلال استعارته لتلك العلامة الايقونية (المقعد) ودلالتها الادراكية الايحائية ليحيلها في خدمة هدفه الإعلاني، كما استعان المصمم بالخاصية المشعة لـ(الابيض) في تعزيز الجانب الجمالي والوظيفي، إذ حقق من خلال التباين العالي ما بين المفردة الشكلية والفضاء التركيز وشد الانتباه لاسم المنتج كذلك من خلال قدرته على التحكم في توزيع مساحات الظل والضوء فكان هناك ترابط دلالي- وظيفي ما بين نصف (المقعد) الايسر مع الجهة الاخرى منه، اذ يوحي النصف الايسر بالملمس الناعم والمشرق فضلا عن جماليته الناجمة عن تكرار تلك المساحات المتباينة من حيث الظل والضوء فيما يحمل النصف الاخر (الايمن) النص الكتابي المتمثل بعلامة المنتج (الاسم التجاري) كاشارة الى الترابط والوحدة ما بين العلامة والناتج الوظيفي. وقد تعمد المصمم تكرار هذه العلامة (الاسم التجاري) لأكثر من مرة وأكثر من موضع للتأكيد ولحصر مجال التأويل فالتشابه الوظيفي قد يشوش على المتلقي عن قصدية الإعلان ان كانت تخص الكريم (NIVEA) أو الإعلان عن المقعد.

ترى الباحثة ان المصمم استطاع من خلال دقة انتقائه للشكل المستعار وتنوع القيم الجمالية شكلا ولونا وملمسا ان يقدم رسالة ابلاغية متميزة وسلسلة وجذابة.

انموذج رقم (٢)

اسم الإعلان: SEDAL

اسم المحلة: SHAPE

العدد: ٢٣

التاريخ: ٢٠١١

بلد الاصدار: England

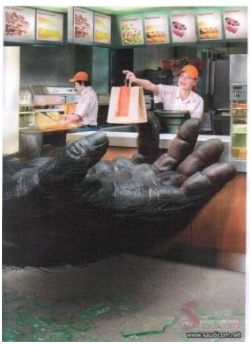
التحليل

يتعلق الإعلان بنوع من مكيفات الشعر (SEDAL)، وقد رأى المصمم ان يستعين بشكل حيواني (الأسد) لتحقيق اكبر قدر ممكن من التأثير في رسالته الإعلانية باستعماله أساليب فنية غير معتادة وسحب الاشياء من مألوفيتها فضلا عما يضفيه من طرافة في الفكرة التصميمية، وشكل هذا الحيوان لم تكن استعارته اعتباطية وانما جاءت لكونه متميزاً بكثافة شعره دون غيره حتى ان احدى قصات الشعر النسائية معروفة باسم (قصة الاسد)، ولهذا فهو يكون انسب ما يمكن التعبير من خلاله عن الفكرة في حال استبعاد الاشكال الادمية الموظفة في الإعلانات التقليدية، اذن فان الاستعارة الشكلية (الجزئية) جاءت من حيث طبيعة المشابهة الشكلية والملمسية والوظيفة الدلالية بايضاح المعنى بالتسمية التصويرية لترسيخ الفكرة من خلال بيان فائدة الاستعمال بالمقارنة ما بين قبل الاستعمال وبعده للدلالة على فاعلية المنتج.

وقد سعى المصمم لتوظيف اللون الاخضر بغية تعزيز الدلالة الرمزية في التعبير عن اعطاء افضل النتائج وتحقيق الارتياح، كذلك جاء توظيفه منسجما مع المفردات الشكلية ضمن العمل ورغم ذلك ترى الباحثة أنه كان بإمكان المصمم احتواء المفردات الشكلية بخلفية بقيمة ضوئية واطئة (سوداء) لخلق نوع من التباين العالي خاصة بعد تصعيده للقيمة الضوئية بالنسبة للشكل المستعار (الاسد) مما يحقق تباينا عاليا وقدرا اعلى من الجاذبية والجمالية وجذب الانتباه.

اما النص الكتابي فقد اقتصر فقط على كلمتي (Before) و(After) وبقيمة ضوئية عالية تدفع الى التتابع البصري ما بين الحالتين (قبل) و(بعد) كما ساهمت بالربط بين مقاطع النسق الايقوني العلامي للإعلان ونجد ان صورة الاسد (الشكل المستعار) في الحالة الثانية (After) يبدو بصيغة شكلية جديدة معبرة عن فاعلية المنتج فكان يبدو وكأنه أكثر ارتياحا وثقة عن الشكل الأول.

انموذج رقم (٣)



اسم الإعلان: THE RESTAURANT

اسم المجلة: Le Nouvel Observateur

العدد: ٢٣٣١

التاريخ: ٢٠١١

بلد الاصدار: France

التحليل

تدور فكرة الإعلان حول مطعم للأكلات السريعة، وقد تعامل المصمم في هذا العمل بجراة، اذ قام بتوظيف استعارة شكلية (جزئية) لحيوان (الغوريلا) في محاولة منه لخلق نوع من الدلالات التشبيهية بينها وبين المتلقي (الزبون) في دلالة ايحائية على مدى الاقبال الكبير على ارتياد هذا المطعم وشهرته وتميز اكلاته حتى انها

امست تغري حتى الحيوانات التي يكاد يكون حضورها خياليا ومستبعدا لاعتبارات عديدة وكان هذا احد مبررات اختيارها وفاعليتها خاصة وان المصمم استغل الفضاء بشكل كامل لمواكبة فكرة العمل واستيعاب تلك المبالغة الشكلية الاستعارية المتمثلة بايقونة (كف يد الغوريلا) وهي بهيئة مفتوحة تبدو من خلال انحناءات الاصابع واتجاه امتداد الكف لهفتها في الحصول على وجبة غذائية لذيذة تلك التي جذبته ليتعدى بيئته والمسافات الزمانية والمكانية ليقتحم هذا المكان عبر تحطيمه للزجاج المنتشرة شظاياه على الارض.

لقد استعان المصمم بهذه الاستعارة الشكلية الايقونية لوظيفتها الدلالية والتعبيرية اضافة الى غرابة الاستعارة ومبالغتها الشكلية التي جعلت منها وسيلة من وسائل الشد البصري وتعميق البعد الرمزي للعمل وما امتلكته من وزن نوعي بفعل اللمس واللون الداكن اكد فاعلية حضورها، كما حاول المصمم من خلالها التحكم بحركة العين عبر المساحة الإعلانية في تتابع بصري كانت انطلاقته تبدا من الشكل الاستعاري (الكف) لتنتقل تتابعيا الى حقيبة الماكولات ثم الى الشخص الادمي (المتمثل بالبائعة) ومن خلال اتجاه نظرة البائعة ينتقل المتلقي بصريا وحسيا الى ما هو خارج حدود التصميم ليعود بعدها الى نقطة الانطلاق مجددا، وهذا يعني تحقيق المتابعة للإعلان بكل تفاصيله منذ نقطة الانطلاق والجذب الى اخرها بالاهمية أي ان هناك نوعا من الترابط المدرك حسيا... كما حرص المصمم من خلال معالجته التقنية لمفرداته الشكلية على استثارة مدارك المتلقي البصرية والنفسية من خلال الالتزام ببعض العلاقات الشكلية التي ساهمت بشكل فعال في تكوين دلالات العمل الوظيفية والجمالية، كذلك عمل المصمم على تفعيل علاقة التباين بشكل عالٍ من حيث اللون والملمس وما تضمنه كل منهما من تنويعات اضافت الحيوية والجاذبية للعمل ككل.

نتائج البحث

١- ان قدرة المصمم في بناء موضوع الإعلان وتجسيده وإلمامه بالأطر التقنية الاخراجية (تقنية عرض الفكرة) واستعانته بالاستعارات الشكلية الدلالية، يشكل متغيرا رئيسا في بناء الإعلان الحديث تصميما واخراجا، اذ غالبا ما يتصف تصميم الإعلان التجاري اليوم بـ(الشكل الايقوني- الدلالي) وليس (الشكل التقليدي- المتطابق).

٢- تتنوع مصادر الاستعارة ما بين الطبيعي (حيواني) كما في الانموذج (٢) و(٣) وما هو صناعي كما في الانموذج (١). وقد لاحظت الباحثة ان استعانة المصمم بالاستعارات ذات المصادر الفنية (الرسومية) قليلة بشكل عام وهذا يعود الى اسباب منها بلاغية الصورة الفوتوغرافية في التعبير والحاجة الى الواقعية التي يحتاجها المصمم في التعبير عن فكرته الإعلانية.

٣- اعتمد المصمم في تصاميمه على وعي المتلقي وادراكه للعلامة الدلالية ادراكا عقليا- ايحائيا بحيث تكاد تختفي النصوص الكتابية باستثناء العناوين، وهذا الامر يختلف عما كان سائدا في الماضي.

٤- جاء ربط الشكل الاستعاري مع الوحدات الشكلية الاخرى مع بعضها البعض من جهة واعطاء مسحة جمالية من جهة أخرى ليسفر عن فهم دقيق لامكانات الانشاء والبناء اللوني الداخل ضمن نطاق الانشاء التصميمي، مع ادراك العمق والوعي اللوني. باستثناء الانموذج (٢) الذي ترى الباحثة ان هناك نوعا من القصور في اختيار لون الفضاء فيه رغم انسجامه مع المفردات الشكلية ودلالته الوظيفية الا انها ترى أن زيادة التباين ما بين الشكل المستعار والفضاء تعني البروز والمزيد من الجمالية للعمل كاستخدام (الاسود) ذي التباين العالي مع الاصفر مثلا.

٥- ان مهارة المصمم ودقته في اختيار الاشكال المستعارة من حيث الوظيفة الدلالية وجمالية المعالجة أدت الى تفعيل الرسالة الإعلانية من خلال تقديمها لفكرة ابتكارية مثيرة تجذب انتباه المتلقي وتستهويه لامتلاك السلعة المعلن عنها.

الاستنتاجات

٦- تاتي اهمية الخطاب الإعلاني (بما يحتويه هذا الحقل من ايحاءات واساليب وانزياحات) في استحواذه على اهتمام المتلقين، لذا فان توظيف الاستعارة الشكلية الدلالية في الإعلان في عصرنا الحاضر تكاد تكون منهجا تسير عليه كبريات وكالات الإعلان في العالم بعد ان اثبت نجاحه في استقطاب اهتمام معظم الفئات الاجتماعية في المجتمعات.

٧- تعد الاستعارة الشكلية وسيلة متقدمة لاجل تحقيق غايات تصميمية عديدة، منها تأكيد المعنى، تحقيق اكبر قدر من الايحاء والتاثير، اضفاء القيمة الجمالية للعمل.. على ان يراعى المصمم مستوى الادراك العام للمتلقين ولا يترك مجال التأويل مفتوحا للمتلقي أو مبالغته في الغموض.

٨- ان توظيف الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الإعلان الفاعل لا تكون اعتباطية، وانما لابد من توافر شروط وامكانيات فكرية ومادية واجتهادية.

قائمة المصادر

المصادر العربية

القرآن الكريم

١- ابن منظور، لسان العرب، ج١٣ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، مطبعة كوستا تسوماس وشركائه، (د.ت)،ص٣٧٩.

٢- احمد مختار عمر: علم الدلالة، ط١، الكويت، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.

٣- انغام سعدون: بنية التعبير في الفن العراقي القديم، ط١، الاردن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٤- بلاسم محمد: الفن التشكيلي- قراءة سيميائية في انساق الرسم، ط١، الاردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

٥- جابر احمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة، ١٩٧٤م.

٦- الجرجاني، ابو الحسن بن محمد علي: التصريفات، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، (د. ت).

٧- جيروم، ستولينتز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة، مطبعة عين شمس، ١٩٧٤م.

٨- الحسيني، احمد رشيد: الحروفية في الرسم العربي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، قسم الفنون التشكيلية/ الرسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٧م.

٩- الخماش، سالم سليمان، اسماء الحيوان المستعملة في حقوق الجماد، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ج٣، عدد (١)، (ب ت).

١٠- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

١١- ريد، هربرت: حاضر الفن، ترجمة: سمير علي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣م.

١٢- ريكور، بول: نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.

١٣- سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل- مدخل السميائيات ش. س. بورس، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.
١٤- سوسير، فرديناند: دروس في علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.
١٥- عبد الله ابراهيم واخرون: معرفة الاخر- مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م.
١٦- العلاق، بشير: الابداع والابتكارية في الإعلان- مدخل تطبيقي، عمان، الاردن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
١٧- القزويني، الخطيب جمال الدين: الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خواجي، ط٣، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٣م.
١٨- موريس ابو ناظر: علم الدلالة الالسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الانماء العربي، العدد (٨-٩)، ١٩٨٢م.
١٩- هوكز، ترانس: البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.
٢٠- ٢. المجلات
٢١- بريتانيكا: التفكيكية والسيمولوجيا، ترجمة: مالك المطلبي، بغداد مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثاني، السنة الخامسة والعشرون، ٢٠٠٤م.
٢٢-
٢٣- ٣. المصادر الاجنبية:
٢٤- Bolton. N. The Psychology of thinking, New York.
٢٥- P.kotler, Marketing Management: Analysis Planning, implementation, and control, Prentice Hall, U.A.S., ٢٠٠٧
٢٦- ٤.مواقع الانترنت:
٢٧- www.annabaa.org/nbanews.htt .
٢٨- محمد محمد يونس علي، جامعة ادنبرا، زيارة الموقع في ٢٠١١/١/١٠.

الوضوح والمقروئية للنصوص الكتابية في تصاميم الاعلانات التجارية

أدور عزيز الاشقر وسحر علي سرحان

ملخص البحث

يُعد مفهوم الوضوح والمقروئية للنصوص الكتابية هدفاً مهماً في سبيل إيصال الرسالة الاتصالية إلى المتلقي بسهولة ، وتمتلك النصوص الكتابية أهمية خاصّة ، لأنها السبيل الأكثر فاعلية في تحقيق هذه الرسالة فضلاً عن تحقيق البعد الجمالي للمادة المكتوبة ، والوضوح في النصوص الكتابية هو الشرط الأساس لقراءتها ، والمقروئية هي سرعة القراءة البصرية للشكل المكتوب ، إذ يؤدي فيها تصميم الحروف دوراً أساسياً يُسَهِّل مقروئية النصوص، ولهذا استوجب الاعتناء بهذه النصوص ودراستها بشكل دقيق من حيث الشكل ، لتسهل قراءتها ومن ثم فهم مضامين النصوص. ولأجل ذلك حدد الباحثان مشكلة بحثهما بالسؤال الآتي: هل سيتحقق الوضوح والمقروئية في تصاميم الاعلانات التجارية؟ تتجلى أهمية البحث الحالي في إغناء الجانب المعرفي للوضوح والمقروئية لدى العاملين في مجال التصميم في الاعلانات التجارية وفتح آفاق علمية باتجاه تطوير الأفكار المقدمة في تصاميم الاعلانات التجارية ، أما هدف البحث فيكمن في الكشف عن مفهوم الوضوح والمقروئية لتصاميم الاعلانات التجارية ، وتضمنت حدود البحث في الاعلانات التجارية الحدود الموضوعية المادية ، والحدود المكانية الاعلانات التجارية العربية ـ والحدود الزمانية عام ٢٠٠٩وهذا ماتضمنه الفصل الأول، وجاء الفصل الثاني ليشمل الاطار النظري الذي تضمن (مفهوم الوضوح والمقروئية،ومتغيرات التنظيم المساحي للنصوص الكتابية ،والعناصر الشكلية في الاعلان التجاري) أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث، إذ إتبع الباحثان المنهج الوصفي طريقة لتحليل المحتوى لغرض رصد الظواهر. إذ تم تحديد وحدة التحليل كونها تحمل فكرة اتصالية متكاملة يمكن إستقاء الأفكار منها عن طريق التحليل،وبذا شكلت (٢٤) وحدة عينات من مجتمع البحث ، أختيرت (٣) عينات بطريقة غير احتمالية قصدية من المجتمع الكلي. وقد توصل الباحثان في الفصل الرابع إلى جملة نتائج واستنتاجات علمية حققت فيها الاهداف المرسومة. ومن هذه النتائج:-

١- ظهر أن الوضوح القرائي من حيث التنفيذ والاستعمال، والمحاذاة ، والمسافات، واختيار الحروف، كانت غير مناسبة، بسبب تصغير حجم البنط نسبةً إلى حجم الاعلان للنصوص الاعلانية ، كما في العينة(١).
٢- إن النصوص الكتابية ضرورة تصميمية ،لأنها تأتي مكملة للصور لتفسرها وتشرحها ، لأن الاعلان يحتاج إلى الدقة والوضوح في تفسير معنى الاعلان ، والهدف منه، ومضمون الفكرة التصميمية كما في العينتين(١)،(٣).
٣- تحقق الوضوح والمقروئية في النصوص الكتابية التي كانت عاملا موثرا في المتلقي وقدرته على استيعاب التوظيف الشكلي ، وفهم معانيه كما في العينة(٢) .
٤- ظهرت المسافات بين الأسطر ، والحروف في النصوص الكتابية كانت غير مدروسة بعناية ، مما أدى إلى عدم الوضوح والمقروئية كما في العينتين (١)،(٣).

ABSTRACT

The concept of clarity and readability of the written texts is an important goal in order to convey the communication idea to the receiver easily; the written texts have special significance because it is the most effective way to fulfill this idea as well as to achieve the aesthetic dimension of the written material, and clarity in the written texts is a prerequisite for reading, and readability is the speed of the optical reading of the written form, as the letters design plays a key role in facilitating the readability of the texts, and thus, it is necessitated to take care of these texts and studied them thoroughly in terms of shape for easy to read, and thus to understand the implications of the texts.

For that reason, the researchers have identified the problem of their research the following question?:

Are the clarity and readability fulfilled in the commercials designs

The importance of the current research is shown in enriching the cognitive side of the clarity and readability for those who involved in the design field in commercials as well as opening scientific horizons towards the development of ideas presented in commercials designs.

As for the objective of this research, it lies in the detection of the clarity and readability concept of the commercials designs.

The research limits of the commercials included the physical and objective limits as well as the spatial limits of Arab commercial ads and time limits in ٢٠٠٩, and that what was included in the first chapter.

The second chapter covers the theoretical scope which included (the concept of clarity, readability and the spatial organizing variables of the written texts and formal elements in the commercials.(

The third chapter is devoted to the research procedure, where the researchers followed the descriptive content as a method to analyze the content for the purpose of monitoring the phenomena.

The unit of analysis is identified for the reason that it bears an integrated communication idea in which ideas can be elicited through the analysis and thus ٢٤ units were formed as samples of the research community in which (٣) samples have been selected using the non-probabilistic intentionality manner of the total community.

The researchers have reached in the fourth chapter to scientific findings and conclusions in which objectives set were achieved. These results include the following

١.The reading clarity in terms of implementation, use, alignment, spacing, and choosing of letters were not suitable due to the decrease in font size compared to the size of the advertisement in the advertising texts as in the sample (١)

٢.The written texts are a design necessity because it is complementary to the images to interpret and explain them because the advertisement needs precision to be interpreted and to show its design idea content, as in the sample (١), (٣)

٣.The written texts are an influential factor in achieving clarity and readability and the ability to absorb the formal employment as in the sample (٢)

٤.Spacing between lines and char

acters in the written texts were not carefully considered which leads to lack of readability and clarity as in the samples (١), (٣).

مشكلة البحث

النصوص الكتابية من العناصر الشكلية في بناء الاعلان التجاري، وتحديد هيكله العام ، وهي وسيلة من وسائل نجاحه ، لانها وحدة متكاملة تحمل شكلا جماليا ، وتتصف النصوص الكتابية بالوضوح ، والبساطه ، وتهدف إلى إعلام القارىء بمحتوى الماده ، وجذب انتباهه ، وتوصيل المعنى الذي يعد قوةً كامنةً تثير المتلقي ، وتجعله فعالا في عمليه الادراك ، والتأويل ، والتواصل.وتتكون النصوص الكتابية من فقره أو عدة فقرات ، أو من كلمة أو كلمتين، أوجملة ، مصاغة بطريقة محددة ، تتضمن الفكرة الرئيسة للاعلان المطلوب توصيله إلى القراء، ولأجل ذلك حدد مشكلة البحث بالسؤال الآتي:ـ هل سيتحقق الوضوح والمقروئية للنصوص الكتابية في تصاميم الاعلانات التجارية؟

أهمية البحث تكمن في :

١- إغناء الجانب المعرفي للوضوح والمقروئية لدى العاملين في مجال التصميم في الاعلانات التجارية.
٢- فتح آفاق علمية باتجاه تطوير الأفكار المقدمة في تصاميم الاعلانات التجارية .

هدف البحث يكمن في :

الكشف عن مفهوم الوضوح والمقروئية لتصاميم الاعلانات التجارية .

حدود البحث

١- الحدود المادية (الموضوعية):ــ دراسة موضوعه الوضوح والمقروئية للنصوص الكتابية في تصاميم الاعلانات التجارية .
٢- الحدود المكانية:ـ اعلانات تجارية في المجلات العربية (الامارات العربية).
٣- الحدود الزمانية:ـ الاعلانات التجارية لعام٢٠٠٩ لرصانة البناء التصميمي للفكرة التصميمية، ولتنوع موضوعاتها والمتوفرة في الأسواق العراقية .

تحديد المصطلحات

١. الوضوح :

عرفه الرازي في مختار الصحاح على أساس الفعل (وَضَح) ،إذ قال : ((الأَمْرُ يَضِحُ "وضوحاً" و"اتَّضَحَ "أي بانَ. و" اسْتَوْضَحَهُ " الأَمْرَ أو الكَلامَ سَأَلَهُ أنْ يوضحَهُ لَهُ)).(٢ ،ص٧٢٦)

وقد ذَكَرَ في باب (ب ي ن) ((البيانَ أيضاً ما يَتَبَيَّنُ به الشيءَ من الدَّلالةِ وغيرها ، و " بانَ " الشيءُ يَبِينُ " بياناً " اتَّضَحَ فهو " بَيِّن " ، و"التَبيين" الإيضاح وهو أيضاً الوضوح)) (٢،ص١٧٢).

عرفه Arnheim (١٦.p١٢٣) هو وضوح المغزى أو القصد لايكون إلا عن طريق ترتيب كل الهيئات في كل متكامل ، يكسب معناه الواضح عبر تجميع عناصره على وفق نظام معين .

وعرف الوضوح من قبل الباحثين تعريفاً اجرائياً بأنه :

المعاني الواضحه،السهلة الفهم من دون تشويش أو التباس لدى المتلقي ، لايصال مايريد المصمم الفصح عن الاعلان .

٢ . المقروئية :

(قَرَأَ) ، إذ عرفه الرازي في مختار الصحاح ((" قَرَأَ " الكتاب " قِراءَةً " و " قُرْءَاناً " بالضم و " قَرَأَ" الشيءَ" قُرْءَاناً " بالضم أيضاً جَمَعَهُ وَ ضَمَّهُ ومنه سُمِّيَ القُرآنُ لأنه يجمع السُّوَر وَيَضُمُّها. وقوله تعالى : (إنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَ قُرْءَانَه) أي قِراءته ، و "القُرّاء" جَمْعُ قارئ)) (٢،ص٥٢٦).

وَرَدَت في بعض المراجع تحت لفظة الإنقرائية ، بأنها ((الدرجة التي تبين مستوى صعوبة المادة القرائية))(. ١٩.p.١٩)

وعرفها الواسطي بأنها : ((تعني سهولة استيعاب العين للشكل المكتوب في مجال القراءة، أي تركيب الحرف الذي يكون الكلمة، وتركيب الكلمة التي تكون الجملة وهكذا، بغض النظر عن محتوى أشكال هذه الحروف أو الكلمات أو الجمل، وحتى عن سرعة الاحتواء الذهني لمعانيها اللغوية أو العلمية)) (١٥،ص٩٠).

اجرائيا :ـ هي سرعة القراءة البصرية للشكل المكتوب وطريقة تقديمها وانسجامها مع بعضها البعض، لتقدم دوراً رئيساً في تصميم الاعلان.

الاطار النظري

مفهوم الوضوح والمقروئية

إن مفهوم الوضوح والمقروئية هي من أهم الصفات التي تتمتع بها الكتابة عموماً ، وليست اللغة العربية فحسب التي تمثل شكل الحروف بجلاء لغرض قراءتها ، وفهم ما بين طيات كلماتها من معانٍ ، يريد المصمم إيصالها إلى المتلقي، وبما أن الكتابة اليدوية تختلف في درجة وضوحها ، ونقائها وتشابه اشكال حروفها من شخص إلى آخر (٤، ص٧٥). فالعين تلتقط المادة المكتوبة وبوساطتها تنتقل إلى مرحلة دراستها ، ومن ثم فهم معانيها ، واستيعاب مضامينها، أي أن المادة المكتوبة تصطدم أولاً بالعين ، ثم تنقل صورها الى العقل لسبر أغوار مضامينها، واستيعاب ما هو مكتوب لا يتم إلا عن طريق العين، التي تصطدم بالحروف أولاً، ثم تنقل صورها إلى العقل لفهم معاني تلك الكتابة، إذ إن الحروف وحدها التي يتم التعامل معها في مجال القراءة، لذا استوجب ا لاعتناء بهذه الحروف ، ودراستها دراسة وافية ، من حيث الشكل والتركيب ، حتى تتم سهولة قراءتها ، ومِنْ ثَم فهم معانيها ، وطريقة تقديمها ، وانسجامها مع بعضها لتقدم دوراً رئيساً في تصميم الاعلان، لذا حرص على اختيار التصميم الأفضل لحروف كتابتها منذ بداية انتشار الطباعة ، والعناية بالمطبوعات، وقد تحققت عبر مراحل طوال، العديد من المحاولات الجادة في هذا الخصوص، إذن فحقل المقروئية هو (حقل علمي بحت، يعتمد على الدراسة الميدانية الموضوعية، وقد استحدثت له أساليب ومقاييس ثابتة، وابتكرت لأجله أدوات مختبرية خاصة، أما النتائج التي يتوصل إليها الباحثون في هذا الحقل فتكون ثابتة لأنها تعتمد الاحصاءات الدقيقة ، ولا علاقة لها بالآراء الشخصية ولا باختيارات بعض القراء الظرفية ، ولا تنطبق المقروئية على الحرف الطباعي فحسب، وانما الكتابة اليدوية تخضع هي الأخرى الى معايير المقروئية)(٢٨p .٢٠)

ونظراً لما تتطلبه المطبوعات بشكل عام ، والاعلانات بشكل خاص ، من حروف ذات وضوح عالٍ ، فإن عرض النصوص الكتابية بشكل أسهل وواضح ، من شأنه أن يزيد سرعة إرسال المضمون إلى عين القارئ ، ومِنْ ثَم فأهمية وضوح أشكال الحروف لا تقل بالنسبة للقارئ من أهمية المضمون، ومن هنا نشأت الحاجة إلى إيجاد

طرائق وأسس لعرض المادة المكتوبة ، أو المطبوعة بشكل يحدث توازناً بصرياً ، يسهل على القراء مهمة القراءة والمتابعة.

ولقد ظهرت في بعض المراجع وكتب الاختصاص على أهمية مراعاة المصمم في اختيار النصوص الكتابية وترتيبها عند تصميم الاعلانات التجارية(لأجل أن يستوعبها القارىء في أقصر وقت ممكن ، وكذلك ضرورة استعمال الألوان المناسبة بحسب نوع الاعلان ، وطبيعة الحروف الشكلية ، وتأثير الألوان في حجم الحروف المستعملة)(٧،ص٢١).أما الوضوح فهو يعني التلقي المباشر من القارئ ، من دون وضع عوائق تعترض وضوح الحرف ، مثلا نوع الخط (شكل الحرف Font) ، لأنه يؤدي في بعض الأحيان إلى إضعاف سرعة إيصال الرسالة إلى المتلقي ، ذلك في حال استعمال نوع الحروف التي لا تتوفر فيها مقومات الوضوح ، المتمثلة بطبيعة الحروف الشكلية ، وما يتعلق بها من خواص اللغة العربية (المتمثلة بالحركات الاعرابية) ، ومدى تناسق أشكالها مع شكل الحرف، ويفضل خط (النسخ) تحقيقاً لمبدأ الوضوح والمقروئية ، لما ينماز به من ليونة في تكوينه ، وحروفه ، لأن الحرف العربي المطبوع صمم منذ البداية على أساس خط النسخ (١١،ص٩٧). وهو من الخطوط التي تمتاز باستقامتها على السطر ، ولا تميل فيها الكلمات والأحرف مثلما هو الحال في خطوط (الديواني، والتعليق ، والثلث).

متغيرات التنظيم المساحي في النصوص الكتابية

إن القواعد الذي ترتكز عليها النصوص حروفاً وكلمات بانتظام. يكون(السطر) الذي هو خط مستقيم يربط بين نقطتين ، هي المسافة التي تمثل عرض السطر في الصفحة المكتوبة.ويؤكد القسطالي (ضرورة وضوحه كونه يعمل على إرشاد الكاتب في سير اتجاه القلم ويحدده، كما أنه يستوعب الحروف في اتساق وانتظام كعقد اللؤلؤ)(١٢،ص١٨٣). وشبه الحروف الحسنة بالجوهر، والسطر بالسمط* كما للسطر في النصوص الكتابية أهمية تتجاوز مفهوم الوظيفة في تكراره على الاعلان ، وتوزيع الحروف ، ويكتسب تشكيل ترتيب السطر الطباعي اهمية بالغة في بنائية الشكل الاساس للصفحة المطبوعة، وغالبا مايمتد السطر أفقيا ، ويمكن أن يتم تنظيمه بطريقة متوازنة متماثلة توحي بالتماسك والهدوء ، كما يمكن أن ينظم بطريقة متوازنة غير متماثلة تشعر المتلقي بوضوح العلاقة المقامة بين السطور والفضاء المحيط به، كما تحدث تقسيماً حركياً في فضاء الصفحة المطبوعة ، والملاحظ أن المسافات الطويلة للأسطر لها تأثيرات واضحة في القارى ، "فعندما تكون السطور طويلة أو قصيره فإن عملية القراءة تصبح مملة ومتعبة "(١٧. P.١٥٥)ويرجع هذا لحركة العين التي تشعر بالتعب لطول السطر ، مع الاشارة إلى أن "اتساع السطور عن الحد المعقول يربك القراء من خلال ضرورة بحثهم عن بداية كل سطر واحتمال إعادتهم لقراءة بعض الأسطر مرة ثانية ، كما إن قصر السطر يودي إلى قطع الجمل وغموض المعاني "(٣،ص٦٤).وإن عملية القراءة للسطور هي عملية تنسيق الخطوط واستعمالاتها، وفقا لطريقة المصمم في اختيار المسافة الملائمة بين السطور ، واختيار الحرف المناسب الواضح،لتسهل مهمة القارىء بتلقي مضمون الرسالة التواصلية (١٣،ص٢١٤).

وتوجد هناك سطورٌ أخرى ذوات أهمية في انتظام النصوص الكتابية في وجود خطين متوازيين من أعلى وأسفل تحتكم داخلها الحروف، وتشترك في ذلك معظم الأنماط الكتابية، فالخط الأعلى تنطبق عليه الحروف

* الخيط : السمط

المنتصبة ، والأسفل تنتهي عنده جميع الحروف السفلى، وسطور أخرى وهمية تنتهي عندها بعض الحروف المقوسة ، والملفوفة ، والمجموعة المحدودة، وتبرز أهمية هذه السطور في ربط أجزاء النصوص الكتابية في تصميم الاعلان مع بعضها ، وإنشاء علاقات ذات تأثير في بنائها ، وتحديد نسبها، وللسطر الكتابي أهمية بالغة في انتظام النصوص الكتابية من حيث استقرار شكل الخط ، وتسلسل الكلمات ، وتحديد مواقع الأحرف من السطر ، فضلاً عن العلاقة التناسبية للمساحة التي تقع فوق السطر الكتابي وأسفله ، فضلاً عن الخطوط الوهمية العديدة ، فإنها تزيد من إحكام بنية النصوص الكتابية.

النصوص الكتابية في الإعلان التجاري

إن الاعلان التجاري يعد وسيلة وغاية إتصالية مؤثرة في المتلقي سلباً أو إيجاباً ، فإذا كان الاعلان ناجحاً من الناحية التصميمية ، فإن ذلك يؤدي إلى وضوح الأفكار التي يعمل بها المصمم لتوصيلها إلى المتلقي بالاعتماد على العنوانات والنصوص الكتابية والصور والرسوم، لذا على المصمم تقديمها بشكل واضح ويسير ، ومفهوم للمتلقي ، فأهمية الشكل لاتقل عن أهمية المضمون. ومن أهم العناصر المكونة للاعلان المهمة هي:

١- العنوان

وهو ((ذلك الجزء من الرسالة الاعلانية، ينشر ويصمم بشكل متميز عن باقي عناصر الرسالة الاعلانية ويرتبط بها، وهو أكثر العناصر فاعلية بالنسبة للمصمم لتحقيق أهدافه)) (١٠،ص١٧٧).لذلك تقع عليه مهمة إيصال فكرة الاعلان التجاري ومضمونه بالكامل ، فهو يقدم الفكرة التي يؤدي إدراكها إلى إستمرار القارئ في قراءة النص، و يسهم في التعريف بطبيعة الاعلان ومحتواه، مما يترتب على المصمم أن يستثمر خبرته في كيفية شد إنتباه المتلقي عن طريق العنوان ولاسيما إذا كان الإعلان موجهاً لمستويات ثقافية متباينة ، وله دوره الاخباري والاعلامي. ويمكن للمصمم إخراج العنوان بحسب نوع الخط الذي يراه مناسباً، ويمكن الإفادة من التنويعات الخطية المنضدة في برامجيات الحاسوب المستلة من الأنواع الرئيسة والبعيدة عن التشويه. لسهولة قرائتها ، وفهمها من القارئ.

ويكون العنوان على نوعين العنوان الرئيس ، والعنوان الثانوي أو(الفرعي)، فالعنوان الرئيس هو (الذي قد يتخذ بعض الأشكال والأساليب المختلفة من إعلان لآخر، كما قد يتضمن أيضا بعض العناوين الفرعية المساعدة للعنوان الرئيس)(٥،ص١٥).

لذا نجد المصمم يسعى ليجعل من العنوان الرئيس محفزاً بصرياً مؤدياً بأكبر فاعلية ممكنة دوره الاتصالي ، وبجمالية تثير رغبة المتلقي وفضوله لمعرفة مضمون الرسالة الاعلانية وإنجذابه نحوها.

ويجب أن يقوم العنوان بوظائف عدة من أهمها :(٨،ص١٦٢).

أ. تحقيق الجاذبية وإثارة الانتباه إلى التصميم.

ب. بإحداث تأثير سريع ومباشر في المتلقي.

ت. استمالة المتلقي (المستهلك) لقراءة النص الاعلاني في حالة وجود نصوص اخرى غير العنوان.

ويختلف العنوان الرئيس عن الثانوي (الفرعي) من حيث الأهمية في الحجم (الحرف الطباعي) والموقع واللون، لذا فإن العنوان الفرعي يتباين تبايناً واضحاً مع العنوان الرئيس، فالعنوان الفرعي يعدّ مكملاً للعنوان

الرئيس بهدف التوسع في توضيح فكرة العنوان ومضمونه، وحلقة الوصل بينه وبين باقي عناصر الرسالة الاعلانية من نص إعلاني وصور ورسوم.

٢- الرسالة الاعلانية (النص الكتابي)

يعدّ نص الرسالة الاعلانية هو (العنصر الأساسي الذي تنقل بواسطته الأفكار، والدعايات الإعلانية إلى القراء بهدف دفعهم لتحقيق الهدف الرئيس للإعلان، وتزداد أهمية التركيز والاهتمام بالنص الاعلاني في حالة الإعلان المقروء خاصة في الصحف والمجلات)) (١٠،ص١٧٨).

وإن القراءة الناجحة للنصوص الكتابية من التحديات التي تواجه المصمم الطباعي والمتلقي على حد سواء ، لأن الأول مسؤولٌ عنها ،والثاني الهدف المقصود لها ، وتبين عن طريق استطلاعات الراي العالمية حول معرفة اثر النصوص الاعلانية في المتلقين إيجابا او سلبا ، إنه يقرأ تلك النصوص عامة إلا فئة محدودة جدا من القراء الاعتياديين تتراوح مابين (٥% الى ٦%) منهم مايشير إلى أن جهدا ووقتا وأموالا تصرف من دون جدوى ، أو فائدة تذكر ، لذا كان على المختصين بهذا الأمر إيجاد آليات اشتغال تساعد في تلقي هذه الاعلانات . على وفق مسارات قرائية ناجحة تحقق هدف هذه النصوص الاعلانية ، على أن نضع ضمن عناية مصممين طباعيين

ويجب أن تكون الرسالة الاعلانية واضحة،وتنماز بالاتجاه إلى الهدف من أقصر السبل، ولكي ينجح النص الاعلاني يجب أن يتبع تطوراً منطقياً في عرض مايحتويه من أفكار بالترتيب الآتي:- (٩،ص٢٠٢).

أ. توضيح مايدعو إليه العنوان، فمثلا تسهيل قراءة النص الأسود الموضوع على صفحة بيضاء.

ب. وضع النص متوافقا مع اللغة المستعملة أو محاذاة النص ، ونوع الخط ، وطول السطر ، والمسافات البيضاء في التصميم (٦،ص١٤٦).

ت. إثبات أهمية الدعوة للمستهلك.

ث. إبراز الأفكار وبعض المزايا التنافسية للسلعة.

ج. تأكيد العمل الذي يجب على المستهلك القيام به.

ويمكن توزيع النصوص الكتابية في الرسالة الاعلانية بحسب المساحة المخصصة للاعلان، مع استعمال بقية العناصر التصميمية من حيث أعدادها وأحجامها.

وتستعمل النصوص الكتابية لتزيين خلفيات الاعلان عبر التكرار، أو تخفيف لون الكتابة كي لاتختلط النصوص الخلفية مع نصوص الواجهة ، وإيصال رسائل تواصلية إضافية تعني التصميم عن طريق القيام باختيار أشكال الكتابة ذات الدلالات الثقافية والحضارية(١٣ ،ص٢١٤).

وإن الامكانيات الهائلة لبرامج الحاسوب التي تتيح للمصمم إمكانية إيجاد تنوعات متعددة ومبتكرة في عمله التصميمي، عبر التنوع في النصوص الكتابية من حيث الحجم، وحيزه المكاني، والتباين بين لون وآخر يجاوره، سهلت كثيراً مهمة المصمم، وأتاحت له فرصة أكبر للتنوع ، وإمكانية التنظيم للعناصر وبطريقة حديثة وجذابة.

مؤشرات الاطار النظري

١- لضمان تحقيق الوضوح والمقروئية للاعلانات التجارية ، يجب مراعاة القدر الذي يتضمن عدم تماس الحروف ، وهذا القدر هو مايعرف (بالنسق الاعتيادي)

٢- يلجأ المصمم أحيانا إلى التنوع اللوني في النصوص الكتابية، مع مراعاة التنسيق اللوني بين الحرف والأرضية ، وصولا إلى تحقيق أكبر قدر من الوضوح للنص، وإثارة التنوع والتشويق في العمل المصمم ككل .

٣- تمتاز النصوص الكتابية بمطاوعتها وجماليتها واشكالها الفنية التي تسهم في تصميم الاعلان التجاري فعن طريقها يتم تعرف هوية الاعلان وموضوعه ، والجهة الصادره عنها، لما تمتاز به الحروف من تنوع أحجامها ورمزيتها العالية في التعبير عن الفكرة .

٤- ترتبط القيمة الجمالية للنصوص الكتابية بمدى قدرتها في التأثير في المتلقي بما تمتلكه من خصوصية المقروئية ، والوضوح، والمعالجات التقنية التي تظهرها دونما تشويه ، على الأخص الحرف العربي الطباعي .

٥- تمتاز بعض النصوص الكتابية بضيق المسافات بين حروفها وأجزائها، لتبدو كتلةً سوداء واحدة ، وغالبا مايعمد المصمم إلى نقل بعض حروف الكلمة التي لايتسع سطر الكتابة للذي يليه،حتى لو أدى ذلك إلى عدم اكتمال معناها ، إذ أنها هي حالة سلبية ، لأنها تؤثر في الشكل والمعنى في آن واحد .

إجراءات البحث

منهج البحث

إتبع الباحثان المنهج الوصفي* وطريقة تحليل محتوى النماذج(١٤،ص٣٦) فقد عرف ستون (Stone) تحليل المحتوى بأنه: (أسلوب بحث لعمل استنتاجات عن طريق تشخيص خصائص معينة ضمن المحتوى بطريقة موضوعية ومنهجية)(p.٥ ،١٨).

مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث تصاميم لإعلانات تجارية مطبوعة عربية منشورة ، واعتماد الاعلان (صفحة كاملة) من مجموع المجلة ، وعلى وفق المجلات المنشورة فيها، المتوافرة في الاسواق العراقية التي صدرت عام٢٠٠٩ ، وقد جمع الباحثان في (٢٠) أنموذجاً ، واستبعدا(٤) إعلانات متكررة بالفكرة التصميمية ، وبالوان مختلفة ، وبهذا أصبح مجتمع البحث (١٦) أنموذجا ، تم اختيار (٤) عينات من مجموع مجتمع البحث الحالي ، وجاء اختيارها تبعا لما يخدم البحث. وأهداف البحث. تعود أسباب إختيار الإعلانات العربية المطبوعة في هذه المدة إلى تميزها بالآتي:-

١- رصانة البناء التصميمي للفكرة المقدمة.
٢- تنوع موضوعاتها وتنوع أهدافها ووظائفها.
٣- استعمال أحدث التقنيات في إخراج التصاميم الإعلانية وتنظيمها.

عينة البحث

لما كانت المجلات الواردة إلى القطر بأعداد كبيرة تتضمن أفكاراً متكررة ومتشابهة من حيث الطروحات الفكرية للاعلانات التجارية، لذا تم اختيار عينة البحث بطريقة غير احتمالية قصدية*

* المنهج الوصفي: هو جمع البيانات والحقائق عن ظاهرة أو موقف معين ، مع محاولة تفسير هذه الحقائق تفسيراً كافياً.

أدوات البحث

تحقيقاً للوصول إلى أهداف البحث استعمل الباحثان إستمارة تحديد محاور التحليل، تضمنت محاور تناولها الإطار النظري، إذ إستند الباحثان في تصميمها إلى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات ، تمثل خلاصة لأدبيات التخصص ، وشملت محاور متعددة ذات تفاصيل تفي بمتطلبات البحث ، واسهمت في تحقيق أهدافه. واستعان الباحثان بإستمارة المحللين الخارجيين للتأكد من سلامة أداة التحليل وثباتها.

تصميم الأداة

من أجل أن يكون التحليل علمياً ومنطقياً ومناسباً للمنهج*، وبعد عرض إستمارة محاور التحليل على الخبراء في التخصص الدقيق، قام الباحثان بترتيب خطوات التحليل بما يناسب تسلسلها المنطقي، وهذا لا يعني أن يلتزم الباحثان بتسلسل هذه الخطوات ،فقد تتقدم أو تتأخر بعضها عن بعض، وقد تأتي أكثر من خطوة في التفسير معاً ، أوتشترك مع بعضها في تعبير واحد، وهكذا سلسلتها بما يخدم بحثها في الاستمارة التي تتكون من الفقرات الآتية:-

١- الوضوح والمقروئية.
٢- متغيرات التنظيم المساحي للنصوص الكتابية.
٣- العناصر الشكلية للاعلان التجاري.

صدق الأداة

تم التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء* ذوي الاختصاص الدقيق والمتخصصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها ، تم الإجماع على صلاحية مفرداتها بعد إجراء الإصلاحات ، وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

ثبات الأداة

الثبات يعني الحصول على نتائج متقاربة في الظروف نفسها حينما يقوم بالتحليل أكثر من باحث في وقت واحد لنموذج محدد في أوقات مختلفة. وهو يؤدي إلى نوع من التوافق في تحليل المحتوى.

لذا فقد عمدا الباحثان إلى أتخاذ الإجراءات الآتية لزيادة ثبات التحليل :-

---

* يجري أختيار الوحدات المكونة لهذه العينة بطريقة يؤخذ فيها بنظر الإعتبار ان تكون قريبة من المتوسط للظاهرة التي يجري قياسها أو بحثها. فالباحث يختار نماذج محددة تتماز بخصائص ومزايا..تمثيلية للمجتمع..وهذه تعطي نتائج أقرب ماتكون إلى النتائج التي يمكن أن يصل إليها الباحث بمسح المجتمع كله للمزيد ينظر في (١ ،ص ٣٣١).

*الخبراء:

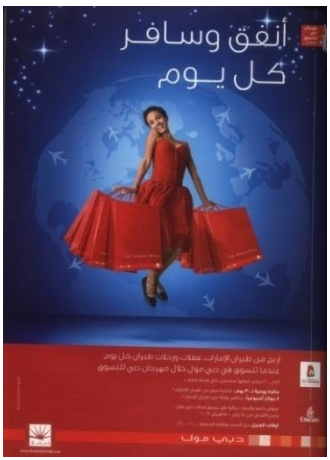
١) أ.م.د.نعيم عباس،قسم التصميم،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد.

٢) د.م.حكمت رشيد ، قسم التصميم،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد.

قام الباحثان بتحليل أنموذج مأخوذ من عينة البحث الأصلية بالتعاون مع محللين خارجيين** من ذوي الخبرة والاختصاص الدقيق استعانا بهم، في تحليل النموذج نفسه للتأكد من سلامة التحليل وثباته.

التحليل

أنموذج رقم (١)



اسم الاعلان : أنفق وسافر كل يوم اسم المجلة: الصدى

العدد:٥١٣ التأريخ: ١/١٤ / ٢٠٠٩

بلد الاصدار: الإمارات/دبي القياس: ٥،٢١ × ٤،٢٧ سم

عدد الالوان: أربعة ألوان نوع الطباعة : أوفسيت

نوع الورق وحجمه: آرت ٨٠غم

تجلى العنوان الرئيس من أربع كلمات كتبت على شكل عمودي فوق بعضها البعض ، ووظفت بحرفة وحس تصميمي عال،لتعطي إيهاما عبر التدرج بالعنوان ، وتموضعها أعلى الاعلان على الرغم من عدم انسجامه مع القيمة اللونية ، مما أدى إلى عدم الاحساس بالتوازن البصري بين أعلى الاعلان وأسفله فضلا عن عدم ملائمة حروفه للنص الكتابي أسفل الاعلان من حيث القياس، والقيمة اللونية ،على الرغم من توظيف العنوان مع الصورة على وجه الخصوص معززاً دلالياً بصرياً ،إذ إنها شكلت الصلة بين مضمون الاعلان وتخصصه على وفق المصمم في استعماله للصورة اساساً معبراً عن الفكرة إذ استعمل صورة اعلانية ذات علاقة وطيدة بموضوعة الاعلان في محاولة منه بالتعبير البصري عن طريق تفاصيل الصورة نفسها المتمثلة بفتاة ترتدي فستانا بقيمة لونية(الأحمر القاتم) في مركز الاعلان، مما أدى إلى جذب المتلقي مما أعطى للاعلان طاقة ديناميكية وأدائية ، وظيفية وجمالية عالية ، أسهمت في تأسيس لغة بصرية خالصة .

**المحللان الخارجيان

١) م.م إيمان طه ياسين ، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

٢) م.م. دينا محمد عناد،قسم النشاط الفني،جامعة بغداد.

أنموذج رقم (٢)

اسم الاعلان :احتفل بالاعياد اسم المجلة: زهرة الخليج

العدد: ١٥٥٦ التأريخ: ١/١٧ / ٢٠٠٩

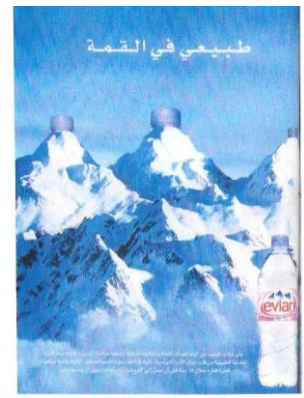
بلد الاصدار: الإمارات/دبي القياس: ٥،٢١ × ٤،٢٧ سم

عدد الألوان: أربعة ألوان نوع الطباعة : أوفسيت

نوع الورق وحجمه: آرت ٨٠غم

وظف المصمم العنوان الرئيس ليتموضع أعلى الاعلان ، محققا اتجاهية أفقية لحركة عين المتلقي وجاء متباينا للقيمة اللونية مع الصورة الموظفة التي تضمنت مجمل الاعلان ، لمنحها طاقة ديناميكية عبر الاحساس بالعمق الفضائي ، معززا لقيمتها الأدائية ، إذ أشار لاختيار صور الهواتف عن طريق التكرار على شكل الدائرة المتمركزة في الاعلان ، محققا جمالية ومحدثاً توازناً بصرياً مع أسفل الشعار ، من حيث القيمة اللونية والحجم ، وبين أعلى العنوان والصورة . وجاءت النصوص الكتابية أسفل الاعلان في الجهة اليمنى بقياس صغير جدا، والمسافات قليلة بين سطر وآخر ، مما أدى إلى عدم الوضوح والمقروئية .

أنموذج رقم (٣)



اسم الاعلان :طبيعي في القمة اسم المجلة: زهرة الخليج

العدد: ١٥٥٦ التأريخ: ١/١٧ / ٢٠٠٩

بلد الاصدار: الإمارات/دبي القياس: ٥،٢١ × ٤،٢٧ سم

عدد الالوان: أربعة ألوان نوع الطباعة : أوفسيت

نوع الورق وحجمه: آرت ٨٠غم

اتخذ العنوان الرئيس في الإعلان المركز البصري بالقيمة (البيضاء) بحجم واضح ومتباين مع الأرضية الزرقاء. وقد اتخذ النص الاعلاني حيزاً في أسفل الاعلان بالقيمة (البيضاء) ، لكنه بحجم بنط صغير لاعطاء قيمة أكبر للعنوان الرئيس،وجاء النص الاعلاني متضمناً ثلاثة أسطر أفقية في الجزء الاسفل للاعلان، وقد نظمت متعامدة

بقيمة لونية (بيضاء)، لكنها على الرغم من القيمة اللونية (البيضاء) التي ميزها بها المصمم ، فقد بدت ضعيفة وغير واضحة بسبب تصغير حجم البنط نسبةً إلى حجم الاعلان ، وبقيمة لونية فاتحة مما أضعف الوضوح والمقروئية ، واعتمد المصمم استعمال الصورة الفوتوغرافية للمنتوج بتقنية اكثر جذباً ووضوحاً ، إذ لجأ المصمم الى المعالجة بالحاسوب عبر تداخل المنتوج بالثلج ، أدى إلى سهولة إستيعاب الفكرة التصميمية وسرعتها وارتباطها بالماء. ومن الملاحظ في أرضية هذا الاعلان استعمال المصمم قيمة الأزرق للدلالة على لون السماء، مما أعطى وضوح بقية العناصر الشكلية وبروزها، وظهر تكرار شكل العلبة في الجانب الأيمن من أسفل التصميم لتأكيد المنتوج. مستعملاً قيمة اللون الأبيض لبروزها على الأرضية .

النتائج

١.ظهر أن الوضوح القرائي من حيث التنفيذ والاستعمال، والمحاذاة ، والمسافات، واختيار الحروف، كانت غير مناسبة، بسبب تصغير حجم البنط نسبةً إلى حجم الاعلان للنصوص الاعلانية ، كما في العينة(١).

٢.إن النصوص الكتابية ضرورة تصميمية ،لأنها تأتي مكملة للصور لتفسرها وتشرحها ، لأن الاعلان يحتاج إلى الدقة والوضوح في تفسير معنى الاعلان ، والهدف منه، ومضمون الفكرة التصميمية كما في العينتين(١)،(٣).

٣. تحقق الوضوح والمقروئية في النصوص الكتابية التي كانت عاملا موثرا في المتلقي وقدرته على استيعاب التوظيف الشكلي ، وفهم معانيه كما في العينة(٢) .

٤.ظهرت المسافات بين الأسطر ، والحروف في النصوص الكتابية كانت غير مدروسة بعناية ، مما أدى إلى عدم الوضوح والمقروئية كما في العينتين (١)،(٣).

الاستنتاجات

١- تحقيق يسر القراءة بالنسبة لاسم العنوان والعنوان الرئيس ، إلا إن العنوان الفرعي لم يكن على درجة عالية من الوضوح ، مما صعبت مقروئيته .
٢- التنوع في حجم حروف النصوص الكتابية كان منسجما تبعا لأهميتها ووظيفتها في الاعلان.
٣- لم يستند المصمم إلى العنوان الرئيس اوالفرعي ، واكتفى بالنص الاعلاني الذي تكون من أربعة سطور متعامدة اثنان بحجم كبير لأظهار أهميته ، وأثنان بحجم أصغر بحيث أخفق من الوضوح والمقروئية.
٤- لم يتعامل المصممون بفاعلية مع مطواعية تصميم الحروف للنص الاعلاني ، فظهرت يسيرة لم تستثمر تصميميا .

التوصيات

١- ضرورة قيام المصمم بمراجعة تصميم الاعلان ومتابعته، من أجل تشخيص السلبيات و تجنب تكرارها ، وذلك لعدم الوقوع في أخطاء تصميمية، ومن ثم للوصول إلى أعلى درجة في وضوحية أشكال الحروف.
٢- ضرورة استعمال الاعلانات في طياتها حروفاً ذات طبيعة قريبة لأشكال الخطوط القاعدية ،من أجل نشر مفهوم الوضوح في أشكال الحروف ودعمها ، لتنمية الذائقة الجمالية للنصوص الكتابية لدى المتلقين .

المصادر والمراجع

١- أحمد بدر، (أصول البحث العلمي ومناهجه)، وكالة المطبوعات – الكويت، ط٥، ١٩٧٩.
٢- الرازي ، محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٣- أشرف محمود صالح ، تصميم المطبوعات الاعلامية، ج١، (الطباعي العربي للنشر والتوزيع)، القاهرة، ١٩٨٨.
٤- الحسيني، إياد عبد الله حسين ، استخدام الخط العربي في المجلات العراقية المطبوعة بالأوفسيت، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨.
٥- سمير محمد حسين، (فن الاعلان) ، عالم الكتب، ط١، القاهرة، ١٩٧٣.
٦- سيمون داناهر ، التصميم الرقمي الثلاثي الابعاد ، بيروت ، الدار العربية للعلوم ، ٢٠٠٩.
٧- الصاوي، أحمد حسين، طباعة الصحف وإخراجها، الدار العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
٨- صفوت محمد العالم، (عملية الاتصال الاعلاني) ، ط٣، مكتبة النهضة العربية المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٨.
٩- صفوت محمد العالم، (مقدمة في الاعلان)، الدار العربية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،القاهرة ، مصر، ٢٠٠٨.
١٠- العادلي ، مرزوق عبد الحكم ، (الاعلانات الصحفية – دراسة في الاستخدامات والاشباعات)،دار الفجر للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة،٢٠٠٤.
١١- العاملي، غادة حسين،المرتكزات الأساسية للتصميم والاخراج الفني، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، بغداد، ٢٠٠٨ .
١٢- القسطالي، أبو العباس أحمد بن محمد الرفاعي، نظم اسئالي السمط في حسن تقويم الخط ، مجلة المورد، مجلد١٥، العدد ٤، تحقيق جلال ناجي، ١٩٨٦.
١٣- محمد الامين موسى ، مدخل الى التصميم الجرافيك ، الشارقة ، جامعة الشارقة ،ط١،٢٠١١.
١٤- ناجح رشيد القادري، محمد عبد السلام البواليز، (مناهج البحث الأجتماعي)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤.
١٥- الواسطي، خليل ابراهيم حسن ، تطوير تصاميم وطباعة العملات الورقية المنتجة محليا في العراق ، أطروحة دكتوراه في فلسفة التصميم الطباعي، كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد،١٩٩٧.
١٦- Arnheim , Rudolf ,psychologyof art ,op.ctt.,collocted essasys,by the regentsof the university of California – London,faber&faber , Limited, ١٩٦٦.
١٧- Rob Carter, Digital color and Type,roto vsion sa,sales&production office Sherida house ,uk,٢٠٠٢
١٨- Stone, Pqhilip J. (A Prospective on content Analysis in Philip) J. Stone and others (eds) , The general and others (eds) , The General Ingweren Cambridge : Aass M.L.T. ١٩٦٦.
١٩- Peter, Graphic Design and reproduction techniques, Hastings House, Publisher New York, ١٩٦٨.
٢٠- William Owen, Moderm magazine design, New York, ٢٠٠٠.

الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي

طالب عبد الحسين فرحان

ملخص البحث

تحظى تقنيات مفردات العرض المسرحي بتحول كبير في لتوظيف الابداعي لعناصرها الجمالية من خامات واشكال وتكوينات وكتل سعيا منها للارتقاء التعبيري الامثل في تجسيد الثيمة الرئيسية للفكرة و الموضوع المطروح ، بما يعزز التعامل مع تقنيات (مفردات الديكور – الاضاءة – الضربات الموسيقية – المؤثرات الصوتية – الازياء – المكياج) ، بحيث تحقق الاجواء المناسبة المتخيلة التي يسعى الى ابرازها ونجاحها كاتب النص ومخرج العرض المسرحي ، وبتشكيل لمسات المشاركة الفاعلة لقدرة مصممي المفردات السينوغرافية ، لشمول تكامل اجواء الفضاء المسرحي ، بأبعاده الثلاثيه للكتل والتكوينات المنظريه ، لما تمتلكه من اضافه عمليه الايهام الطبيعي للمكان والزمان ، وتسلسل البناء الدرامي اثناء اللحظات الدراماتيكية التي تساهم بتطور الاحداث والمشاهد المرئية والسمعية ، وتدخل عناصرها الفيزيائيه من (الضوء – اللون – الظلال) ، مع تجسيم الأجواء الصوتية والضربات الموسيقيه وزخرفه الازياء وجماليه عمليه المكياج ، بعد توفر الاجهزة التقنيه والالكترونية الحديثه التي تغطي جميع متطلبات نجاح خلق العرض المسرحي ، بسحرها ولمساتها الفنيه والجمالية ايقاعاً بصرياً ، بعد فهم وإدراك ملمس القيم الجمالية بأساليبها واتجاهاتها لخلق الذاكرة الحسيه عند المشاهد .

لذا فقد وجد الباحث ألحاجه إلى البحث في دراسة موضوع (الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي) ليكون البديل الأكثر (مرونة – رغبة – قوة) عن المفردات التقنية للخامات ألمنظريه الفيزيائية الملموسة، مع الانجاز بأقل الكلف والأسهل عملاً في سرعة انجاز الإنتاج المسرحي في تحقيق الخطاب البصري الجمالي والإيقاع المحسوس ، بتحقيق المفاهيم المعاصرة التي تتمتع بخطابات معرفيه وجماليه ، ينتقل من خلالها مفهوم الرؤية والتحليل للنص الأدبي .

تأسياً على ما سبق فان الباحث يرى إن هناك ضرورة لاستشراق آليات ذلك الخطاب ، وارتباطه بالمنظومة الصوتية عبر دراسة تحليليه موضوعيه ، سيما وأن هذا الموضوع لم ينل ما يستحقه من الدراسة المنهجية ، ألا بحدود الكتابات المقالية وبعض الدراسات التي لم تتناول الخطاب البصري وتفكيكه وما يؤشر عليه ، وهو خطاب عمليه الربط فيما بينه وبين المنظومة السمعية، التي شكلت لدى الباحث مبررا موضوعيا لدراسة هذا الموضوع في محاوله لتجذير المعرفة الفنية وتبيان الآثار الجمالية لذلك الخطاب ، وصعوبات مساهمه المنظومة السمعية في رفع كفايته لتحقيق الذروة الجمالية والمتعة الفنية التي ينشدها العرض المسرحي .

لذلك حدد الباحث بحثه بعنوان (الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي).

Abstract

Technologies of the theatre show elements get great transferring concerning the creative embodiment of its aesthetic elements including its raws, forms, parts and masses in an attempt to achieve the prin cipal expressive progress to embody the main theme of the idea and the intended subject .

This is within the criterion of supporting the way to deal with technologies (décor elements , lighting music tones vocal affects , fashion and makeup) that achieving the emagintional appropriate atmosbheres which the writer and the director of the theatre show aim to make it present and succeed by furming active participation tunches of the ability of the cinogra . phic – element dsigners in order to invlve the theatre space atmospheres in cluding its three dim – ensions of masses ,visual elements concering what the natural delusion process has an addi-tion to the place andtime and the sequence of the drama building during the dramatic moments which contribute in developing the visual and audio events and scenes .

The physical elements such as (light , colour and shadows) with the empod – yment of the vocal spheres , musical tones , fas –hion clecoration and the aesthetic of makc – up process after the current electronic technical sustems peing available which provide all of success req-uinements of the thatre show creation by its magic .artist , and aesthetic hints and harmoneyed view .

Following understanding and realizing the aes – thetic values touch with its styles and direectinons to creatthe sense memory of the viwers .

Accordingly , the researche found the need to search in the atudy of the subject of (the effective optic address and the vocal sustem in the theatre show) to be the more flexible , wish and strong altern – ativeof the technical elements of the realized physical – viewed servicer presides the little coast achievement and the easiest job towards the speed of achieving the theatre production to achieve the effective optic address and the sensitive harmony by applying the current princi – ples that enjoyend by aesthetic snd knowledge add-ress from which the literary text analysis and view criterion is transferred .

Building on what aforementioned , the vesearcher sees that thene is a necessity to develop the req uinements of that address and its ngagement whith the vocal system acrocc an objective analyst study hence this subject never jiven the due importance in the field of the academic studies ercept some essays and some other studieo which did not deal with the optic address and the wayto dismantle it and what it was marked by .

It is the address process which joins between the optic address and process .

Actuallu it his gave the research an objective justifiicalion to study this subject in an attempt to rooting the technical know ledye and explain the aesthelie affects of that address, the difficultien of the vocal system con, tribution to raise its competent to realize the aesthetic elite and the

technical enjoyment that are quirecl for the theatre show .

The researcher cdued this research (The Effestive LAS optic result , Address and the vocal system of the theatre show.

مشكلة البحث

يعد تأويل نجاح الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي ، من أهم متطلبات طموح رؤى المخرج المسرحي كمجموعه متكاملة من التقنيات البصرية والسمعية التي تحقق تجسيد مفهوم ثيمة تسلسل البناء الدرامي لخلق مشاهد الإحداث ، لفرز المعنى الموضوعي للفضاء المسرحي، التي قد لا نجد في بعض العروض المسرحية تفاعل الخطاب البصري مع منظومة الإيقاعات الموسيقية والصوتية ، لذلك أختار الباحث (الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي).

اهمية البحث

تتبلور أهميه البحث في أضاءة الكشف عن كثير من اللمحات التقنية البصرية والسمعية المجهولة لبعض العناصر التقنية الأساسية في نجاح جماليه العرض المسرحي ، التي تهم المهتمين والمتابعين من إساتذه وطلبه كليات الفنون الجميلة والإعلام ورجال مهني التقنيات الفنية والالكترونية في مؤسسات وسائل الإعلام السمعية والمرئية .

هدف البحث

يهدف البحث إلى إبراز أهميه ومكانة (الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي) ، عند تحويل قراءة فكرة ثيمتها بعد فك رموز شفراتها الجمالية والموضوعية لدى مشاهدي العرض المسرحي .

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على المسح والتحليل ، كأداة مناسبة تتلائم وطبيعة أهداف البحث .

المصطلحات

الخطاب البصري الجما لي:

عرف الخطاب بتعاريف كثيرة ، ولكن اختياره يجب أن ينسجم وفكره موضوع العرض المسرحي الذي يتناسب والمفردات التقنيه التي تساهم في نجاح جماليه العرض المسرحي ، فقد عرفه (الألسنين) كمفهوم : الوحدة المكمله التي تمتد فتمثل اكثر من جمله ، لذلك كان تحليل وتفسير الخطاب عندهم يعني دراسة العلاقات القائمه بين الوحدات اللغويه سواء كانت كتابيه او شفاهيه"(١)، بينما عرفه الكاتب (ديان مكدونيك) وفق مفهوم ألمشاهد العيانيه البصريه على ان : أي ممارسة رسميه وأي تقنيه يتحقق فيها وعبرها نتاجاً اجتماعيا مكونا معاني ، وهذه المعاني تعد جزءً من الخطاب"(٢) ، بينما يرى الكاتب (سويسر) على ان الخطاب : لايعني الخطبة في معناه الاكثر تداولاً، لكنه التفكير والفعل في موضوع معين"(٣) ، ويمكن ان يكون هذا التعريف اقرب الى العملية الابداعية للخطاب البصري الجما لي ، ضمن

تفكيرمسبق وفعل ممنهج للوصول الى تحقيق جمالية العرض البصري ، بينما اقترب تعريف الكاتب (جي ـ أم ـ فلوشن) أكثر مساساً وفعلا للخطاب البصري الجما لي بأنه لغة قابله للتحليل كغيرها من اللغات التي تقوم اساسا على علم العلاقات من اجل التواصل والإقناع "(٤) .

يرى الباحث أن كل ما تقدم من التعريفات تبحث في الخطاب (اللغوي ـ المقروء ـ المسموع) بعيداعن ما يطمح اليه الباحث ، لذلك اقتضى على الباحث صياغة تعريفا اجرائيا يتناسب وأهداف البحث وكما يأتي :

يتبلور معنى الخطاب البصري الجما لي على انه شكلا من إشكال التواصل الجمعي بين المرسل والمتلقي ، مرتبطا برؤى المخرج وإبداع مصمم سينوغرافيا العرض المسرحي ، برموز علاماتية تبث شفرات بصريه تفاعليه تمثل فكرة ثيمة العرض المسرحي ، بعد إنشاء الانسجام (التقني والفكري والجمالي) بينهما .

المنظومة الصوتية

تشمل الالقاء الحواري لأداء الممثل وبقية الحوارات الثنائيه والجماعية للمشاركين الاخرين في تجسيد فعل الشخصيات التي تمثل فكرة موضوع العرض المسرحي ، مع المشاركه الفعليه للضربات الصوتيه التعبيريه ، والتي قد تكون مصاحبه لأداء المغنين والمنشدين بتكامل العزف الاوكسترالي ، التي تساهم مع بقية المفردات التقنيه والالكترونية والبشرية الاخرى ، في نجاح تجسيد تكامل اجواء العرض المسرحي ، وهذا ما اكدته بعض الطروحات الفلسفيه عند الفيثاغوريين في مفهوم تأثير المنظومة الصوتيه في تحقيق المحاوله المعرفيه الحسيه التي يسعى الكائن البشري الواعي الى بثها ليحقق الوحدة والنظام ما بينه وبين حركة اللون والوجود في الطبيعة الحيه والنفس البشرية ، على ان عالم الفن لديهم ما هو الا انسجام وموسيقى" (٥) .

(التعريف الاجرائي)

يعد التعريف الاقرب الى موضوع بحثنا (الخطاب البصري الجما لي والمنظومة السمعيه في العرض المسرحي) ما توصل اليه الدكتور (كاظم مؤنس)، بقوله : حيث يتكامل الخطاب (البصري السمعي المرئي) بتزاوج كلاً من عنصري :-

(الصوت والصورة) فيصبح لكل تشكيل سمعي يعززه ويسانده ويقويه او يشرحه ويفسره فيدعمه من الناحية الدرامية"(٦) .

(الاطار النظري)

مهمات الخطاب البصري الجما لي

تخضع العروض المسرحية الحديثة الى حالات اكتشاف للتطورات(الادبية،العلميةـالفنية،) حالها حال اية منظومة معرفية انسانية تؤمن بالديمومة والاستمرارية الحياتية، وأمتلاك القدرة على مسايرة الحياة والخوض في غمارها ، لإنتاج أفضل القيم الثقافية والجمالية المعاصرة التي تروق للانسان العصري لمتابعتها وقراءة مفاهيم خطاباتها البصرية والسمعية التي تبثها على شكل رموز واشارات خاضعة للرؤيا والتحليل.

يتمتع خطاب العروض البصرية الجمالية(الأدبية والفنية)،مع المفردات الأخرى المكملة للعملية الإنتاجية ،ضمن مفهوم بث العلاقات والملامح والدلالات الاشارية بخطابات (مرئية – مسموعة)قابلة للتحليل

وفك الرموز(الفكرية- الجمالية-الانسانية) التي تواكب عصر الاكتشافات (العلمية – التقنية- الألكترونية) عن طريق انتشار مواقع التواصل الاجتماعي والعلمي والثقافي.

اولا: جمالية العناصر البصرية في االعرض المسرحي

تمتلك العناصر البصرية مفاهيم جمالية وفنية معاصرة ضمن عمليات الاكتشافات الحديثة التي شملت توفير الحاجات الحياتية الحديثة الضرورية، التي تقوم بتقديم الخدمات اليومية بكل سهولة ويسر ،كما هو حاصل في خطابات العروض المسرحية المعاصرة.

ساهمت الاتجاهات النقدية الحديثة في تأسيس مفاهيم جديدة لقراءة العناصر البصرية داخل مفردات العرض المسرحي بأسلوب حديث متطور يكشف المعاني غير الظاهرة خلف خطاب الصورة المرئية ، تفرزه معاني قابلة للتحليل والتوليد ،لإنتاج معاني تحمل معاني أخرى في ذاتها ،مع إمكانية إنتاج تراكم معرفي تخيلي تفرزه فاعلية التقنيات المشاركة الأخرى لأزمنة وأمكنة متداخله ، بحالات جمالية تكوينية وتوليدية متخيلة تخلقها الرؤى الإخراجية والتصميمية لمبدعي العرض المسرحي (المخرج – المصمم).

ثانيا: تقنية المفردات المنظرية الجمالية

قد تفرز خطابات العناصر البصرية الجمالية ،صورا مرئية لغوية كملامح للصورة الفوتوغرافية والصورة الشعرية والصورة السينمائية وصور الطبيعة والواقع المتخيل، وقد يؤيد ذلك الكاتب(نيتشه): إن الفن يثبت لنا مظاهر الحياة المتغيرة والذاتية ،رغبة في السمو والتعبير عن الحياة الحقيقة)"(٧) ،انه كمال الوجود والرغبة في القوة والإبداع.

تتفاعل تقنيات سنيوغرافيا العرض المسرحي فيما بينها لخلق دلالات معرفية لغوية وفكرية وثقافية تتجسد في معانيها خطابات لغات العالم : لتغدو رافدا معرفيا مهما ومحركا لديناميكية المفهوم الثقافي العام)"(٨)، ومن أنواع التقنيات ما يلي:

١- تقنية الإضاءة:-

تعد تقنية عناصر الإضاءة الأكثر فعالية في تجسيد ترجمة التحولات الدراماتيكية في تسلسل البناء الدرامي للوصول إلى بث علامات الثيمة الرئيسية على شكل إشارات وإيحاءات تحمل دلالات واضحة ومعروفة من

قبل المشاهد، وصولا إلى الذروة الأساسية للموضوع المطروح بعد تجسيم الأبعاد الثلاثية للأشكال والكتل والتكوينات، لتساهم بعملية الإيهام الطبيعي لخلق الأجواء الإيقاعية البصرية التي توحي بوجود فعالية المكان والزمان، لمواكبة أسلوب إلقاء حوار الممثل ومتابعة حركاته وتجسيد الحالات النفسية والاجتماعية التي تبرهن عليها الأبعاد(الطبيعية- النفسية- الاجتماعية) لشخصية ادوار الممثلين وسهولة التنقل بين حوادث المواقف الدرامية التي تتطلبها تعددية تغير المناظر المسرحية لنجاح العملية التكاملية لإنتاج الفضاء المسرحي. استغلت بعض المدارس المسرحية التطورالتقني والالكتروني مثل المدرسة (التأثيرية) في استخدام إمكانيات أجهزة الإضاءة المختلفة ، والمتعددة ، الفعاليات، لبث المواقف الجمالية والتعبيرية على شكل إشارات وعلامات فنية تتجلى في الأبعاد المكانية والزمانية الملموسة والمجردة ، وتعمل في المقابل على خلق عالم متطابق مع الواقع"(٩).

تؤكد عروض الأعمال المسرحية القديمة على توفير النور الطبيعي لمشاهدة العروض المسرحية في النهار، وإذا تطلب المشهد وجود ليل يتم الإيحاء بحمل المشاعل النارية لتثبيت رمزية وجود الليل"(١٠)، بينما تتطلب الحاجة إلى استخدام مصابيح الإضاءة الصناعية بعد اكتشافها، وبدا الاهتمام بوضع التنظيرات الفنية المهمة لفعالية تقنية الإضاءة في تجسيد فكرة الموضوع الرئيسي لعقدة بناء التسلسل الدرامي للعرض المسرحي، بحيث أصبحت تقنية الإضاءة المسرحية تقارن بمهمة جماليات إيقاع الضربات الموسيقية في قيمها الدرامية المعبرة بعد ان وصفها المصمم والمخرج المسرحي(أدولف أبيا) بضرورة مشاركتها:كقوة تعبيرية تعمل على توحيد مفردات العمل الفني....والأضواء الحية التي تكتنف الممثل، شانها شان الموسيقى التي تعبر تعبيرا مباشرا عن روح العمل الدرامي"(١١).

تمتاز إمكانية تقنية الإضاءة بتنوع التشكيل الفني والجمالي ،لتجسيد الاجواء العامة والخاصة لموضوع العمل المطلوب بتوجيه تقنياتها (البؤرية المركزة- المنضبطة الموجهة-المتحركة بالاتجاهات المتعددة) مع تنوع إمكانياتها في(الشدة- الخفوت- حيوية الانتقالات بينها) وبفرز درجات حرارتها (الباردة- الدافئة-الحارة)إثناء العروض المسرحية ، ولمختلف اتجاهات المدارس الفنية المسرحية، ويستنتج المخرج (عقيل مهدي): بإمكانية التشكيلات الضوئية على هيمنة الخيال والوهم ويمكن أن يتحول الحدث إلى رؤية ملموسة، إن لم يتحول إلى حلم فهو لا يؤدي المعنى وحده بل يصوغ الشكل الأروع)" [١٢].

قد يصاب متلقي العروض المسرحية بالدهشة والانفعال إثناء تجسيد التشكيلات والتكوينات الجمالية لفعالية الإضاءة في خلق التوتر العاطفي والإدراك الحسي التي تنتهجهما التوهمات بتكامل وتظافر العناصر الفنية بمجموعها، كصياغة جمالية لخطاب العرض البصري الجما لي.

ظهور المخرجين(أبيا وكريج) جعل للخطاب البصري فرصة لتشكيلات الإضاءة في خلق الإيهام ورسمه في مخيلة المتلقي وكأنه منظر سقط من الخلف)"[١٣] ،ليمثل محورا رئيسا في بث الأفكار والمعلومات التي تتناول ثيمة العرض المسرحي على شكل رؤية موسيقية بتشكيلات ضوئية خلقت إيقاعا جماليا يجسد البناء الدرامي للعرض المسرحي ويؤكد ذلك الكاتب المسرحي(فرانك م.هوايتنج):على مهمة مساهمة المؤثرات الضوئية بتكوين الموسيقى المرئية للحالة النفسية)"[١٤] ، وجعل المخرج (ابيا) :من الضوء عنده العنصر المقابل للموسيقى إذ يستجيب بسرعة فائقة لمتغيرات الجو والإيقاع)"[١٥] .

٢- تقنية أ للون :-

جسدت تقنية الضوء الملون الدور الفاعل في ثبات التشكيلات والتكوينات الجمالية بترجمة طرح فكرة موضوع المسرحية ونجاح تسلسل بناءها الدرامي ،كوسيلة تقوم بخلق الاجواء الدرامية ويالتضامن مع بقية التقنيات الاخرى المكملة لبناء سينوغرافيا العرض المسرحي ، وتظهر متعة الضوء في عالم المسرح بالمزج اللوني عندما يكون سطح عنصر المنظر معلوم اللون مثل (مفردات الديكور-الملابس- الماكياج-) ويضاء بلون معين معلوم)"[١٦] ،وقد تنتج الألوان تأثرا فسلجيا على العين البشرية(بموجباتها وترددااتها وانعكاساتها) للحصول على عملية الإدراك الحسي، لتحدث عمليات التفكير والتحليل والتفسير، وحدوث الانفعالات الحسية بوصفه مثيرا مرئيا يؤدي الى عملية الاتصال عند المتلقي.

ساهمت تقنية الضوء الملون في نجاح تشكيل الفضاءات الجمالية لمعالجة تصاعد البناء الدرامي لتجسيد مشاهد الحوادث الدرامية لتبرهن على إفراز إبداعاته التشكيلية والفنية لرسم الأفكار والمعاني والأهداف ضمن سطور ثيمة الموضوع المطروح في الفضاء المسرحي ،وقد تبرهن مساهمة الألوان في الحالات(السايكولوجية-الفسلجية) للألوان الباردة والحارة والدافئة.

بدأت الاستفادة من استخدام الضوء الملون في العروض المسرحية بين عامي ١٨٧٨-١٨٩٨ على يد المؤرخ الانكليزي (هنري ارفنج--Irving)"[١٧]، بعد أن أطفأ أنوار قاعة العرض المسرحي قبل بدء العرض)" [١٨]، وتحضى معرفة اصل الألوان واستخداماتها من قبل العاملين عليها فترجع إلى الاكتشافات العلمية لفرز الألوان التي قام بها العالم(اسحق نيوتن)"[١٩] ،عام ١٧٠٤ من خلال مؤلفه الضخم (optics) بعد تحليل ألوان الطيف الشمسي- إلى سبعة ألوان هي (الأحمر- البرتقالي- الأصفر-الأخضر-الأزرق-النيلي-البنفسجي).

توفر كثافة الضوء واللون يساعدان على تجسيد الجو الدرامي المناسب والمؤثر التي تتطلبها معالجة الحالات النفسية والسايكلوجية واللحظات المفرحة باستخدام الألوان الدافئة ، وأما الألوان الباردة تخصص للمواقف المأساوية الحزينة وقد تعبر عن الحالات الأخرى مثل (الوقار-الجد- الخفة) وحسب متطلبات المشهد الدرامي بعد استخدام الشرائط السللوزية الشفافة الملونة على شكل مادة (جلاتينية- Gelatine) (هلامية- رقيقة- شفافة جافة) تثبت فوق مصدر الضوء، مع إن الانسجام بين توزيع الألوان أثناء العرض المسرحي: يعتمد على ذوق جمالي وحسي، وموهبة من قبل مخرج ومصمم سينوغرافيا العرض ،بعد تنسيق

الألوان على خشبة المسرح، لذلك يلجا بعض المخرجون والمصممون إلى استخدام الألوان الداكنة نوعا ما لتلافي ،الإشعاع القوي لها والتي يمكن أن تؤثر كليا في معالجة العرض المسرحي، زمانيا ومكانيا وجماليا، وقد تمنح دلالات رمزية او فكرية او فلسفية وفقا لعملية التوظيف الدرامي لها)"[٢٠] .

يمكن أن تتنوع التشكيلات اللونية بين مشهد درامي ومشهد أخر حسب طبيعة معالجة الحالة الدرامية حسب رؤى مخرج ومصمم سينوغرافيا العرض المسرحي ، تارة تؤكد على تجسيد حركات وانفعالات الشخصية التي يجسدها الممثل والحالة المطلوبة التي يؤديها وبمساعدة اسقاط اللون المناسب للحالة التي تمر بها الشخصية الدرامية،او يكون التركيز على بعض مفردات المنظر وقد يكون على تشخيص أزياء بعض الممثلين بمساعدة اللون المناسب والضربات الموسيقية المرافقة والمناسبة لها ،وقد يحتاج إلى إسقاط ألوان مضيئة على شعور رؤوس الممثلين باللون المطلوب لتجسيد الحالة النفسية أو السايكولوجية للمثل ، ويمكن

إسقاط لون مطلوب على جدار (السيكوراما) خلف خشبة المسرح، ليمثل الحالة المطلوبة التي يمكن ان تعبر

عن حالات(الفرح- الحزن-الانذار- الخوف الهلع) ، وكذلك يمكن ان تعبر عن جمالية التوزيع الفني والهندسي والمعماري ، لتحقيق تجسيم البعد الثالث للعمق المساحي الهندسي او درجات ظلاله الضوئية المعبرة) "[٢١]، ضمن مفاهيم معاصرة ومتجددة بعد ان توصل المصمم(بول) على أن لكل ضوء ولون قيمة ولكل منها مدلول يظهر في التعبير الفني والرمزي للتكوين الإنشائي أو البنائي في الفن) "[٢٢] .

يحاول مخرجي ومصممي السنيوغرافيا في العرض المسرحي ،إلى استغلال الاكتشافات التقنية الحديثة لإضافة اللمسات الجمالية والفنية لتجسيد مشاهد الأحداث الدرامية ،ولتعميق الوضوح والفهم لتسلسل البناء الدرامي، وصولا إلى عقدة النص المسرحي، وملائمته لمناقشة الثيمة الموضوعية لأهداف النص ومن هذه

الاكتشافات تقنية(الأشعة الليزرية)"(٢٣) التي قد تساهم في إضافة بعض الجماليات الفنية ،وتكريس فهم الموضوع المطروح من قبل المشاهدين ومن ثم استخدام التصميمات التقنية الحديثة في مجال التحكم أوتوماتيكيا في نوعية وكمية وحركة أجهزة الإضاءة وألوانها ،عن طريق التحكم الالكتروني عن بعد والتهيؤ المسبق للإعداد من قبل مصممي الإضاءة باستخدام أنظمة الكومبيوتر (العقل الالكتروني)، الذي سعى في انجازه المهندس والمصمم(جورج ايزنهاور) عام ١٩٤٧، وكان الأول من نوعه للتحكم في الإضاءة المسرحية في (جامعة بيل)، والانجاز الأخر في اختراع جهاز مخفضات الاضاءة من قبل المهندس(ستانلي مكانديس- Mccand elss) في مدينتي (كليف لاندوو أوهايو) على شكل بيانو) "[٢٤].

٣- تقنية ألأزياء :-

أحتسبت تقنية الازياء المسرحية وتصاميمها من المفردات التقنية التي تساهم ضمن خطاب العناصر البصرية المشاركة في نجاح تكامل العرض المسرحي ، بعد أنتقاء ألوان الماكياج المناسبة لطبيعة ألوان الأزياء وتصاميمها داخل التكوين السينوغرافي، ليكمل بعضهما البعض في بث الإشارات الاستدلالية لتحديد زمان ومكان مواقع الأحداث لتفعيل البناء الدرامي ،وتجسيد العلاقات الخاصة للشخصيات ،التي تمثل الادوار الرئيسة وفرز انتماء الموضوع المسرحي سواء كان كوميديا او جادا ....الخ)"[٢٥]

يبدع ممثل الشخصية الواقعية الرئيسة بتجسيد دور ارتداء الازياء التي تمثل الشخصية لايصال وجهة النظر الى متابعي العرض المسرحي، في تحديد ابعاد الشخصية من حيث(جنسيتها-مكا نتها الاجتماعية- ديانتها – ذوقها العام- شخصيتها المنفردة-ومزاجهاالخاص وملامحها المميزة)"[٢٦].

بعد أن يشحنها بالقوة الدرامية لتامين تحقيق جو الايهام ، لغرض تحقيق سلطة الآتصال القوية بين مكونات العرض المسرحي وأستجابة المتلقي لحملة أفكار ورؤى مخرج ومصمم سينوغرافيا العرض "[٢٧] ، بعد أن تتخللها حالآت الأنسجام والتناغم لتجسيد واقعبة الاحداث الدرامية وبناء تسلسلها الدرامي ، على شكل أيحاءات وعلامات تكثيف رمزية ، تنشر الصدق الموضوعي في وقوع الأحداث الانية على خشبة المسرح.

يمكن لتصاميم الأزياء بمختلف عصورها أن تحدد وتاكد على الفترة التاريخية والحالة الأجتماعية المنسجمة، مع طبيعة الحياة اليومية لمختلف شرائح المجتمع ، وقد يكشف الخطاب البصري تعدد آلوانها وتصاميمها الى معاني رمزية وأشارات يسفر منها الشعور السايكولوجي لدى المتلقي ، وتساعد على ذلك أيضا المتغيرات الأنفعالية التي تؤديها ملامح وجه الممثل التي تفرز المعلومات الكامنة في دواخل الفعل الدرامي، مع لمسات الترددات الضوئية واللونية التي تعكسها طبية الأزياء، وانسجام التوافق اللوني المشهد الدرامي الواحد، لتشخيص هوبة الشخصية الفاعلة على شكل علاقات تبادلية متجانسة مع بعضها البعض "[٢٨] من خلال مظهرها الخارجي الذي يشخص مكانتها الاجتماعية وفترة زمانها ومكانها، بعد تكامل عناصر الخطاب البصري الجما لي لسينوغرافيا العرض المسرحي (جماليا وفنيا وتقنيا). يعتمد الخطاب البصري الجما لي على لغة التعبير البصرية بوجود مفردات السينوغرافيا، التي ترسخ صفة الشخصية الممثلة الفاعلة داخل المشهد الواحد ، وتاكيد الحالات الزمانية والمكانية باعتبارها قيما (تشكيلية-عاطفية –درامية) تساهم في صياغة الشكل الجمالي للعرض المسرحي [٢٩]

تساهم تصاميم الازياء المسرحية في وضيفة جمالية الخطاب البصري الجما لي في نقل الاشارات والعلامات ، للافصاح عن تعبيرمعاني الاحداث ودلالاتها المعرفية من خلال ايماءات وحركات واشارات الممثل ، بوصفها مجموعة العلامات اذا ما احسن استخدامها تعطي نتائج هائلة [٣٠] داخل الخطاب البصري الجما لي مع النظومة السمعية في العرض المسرحي.

قد تتاثر نوعية المادة الخام التي تساهم في تصميم الازياء عند حساب مراعاة تاثر ملمسها ، سواء كان ناعما او خشنا في امتصاص نسبة كمية الضوء ، مع وجود زخوفة الالوان وخطوطها وتدرجاتها اللونية (الحارة-الباردة) وتحكمها في نسبة بث دلالات الخطاب البصري ، مع الانسجام مع موضوع النص الادبي الدرامي الذي يجسد على خشبة العرض المسرحي .

تتميز تصاميم الازياء بخطابها البصري الجما لي في قراءة افكارها ومشاعرها الانسانية من خلال احساس الممثل لابعاد جسم الشخصية التي يمثلها ، باعتباره العنصر الحي المتحرك في توظيف جميع المفردات التقنية التي يحويها العرض المسرحي ، على اساس تجسيد موضوع النص بالعلامات المتبادلة في حركة فعاليات العناصر الاخرى المشاركة في بناء تسلسل احداث العمل الدرامي حسب حوادث المشاهد المهمة التي تكون كتلة ديناميكية من العلامات والاشارات .

٤ - تقنية الماكياج :-

يعد فن تقنية الماكياج في العروض المسرحية فنا قائما بذاته ،يتمتع بقواعد الفنون التشكيلية التي تعتمد على جمالية التخيل والإبداع في رسم ملامح صفات الشخصية المسرحية ،وقد يكون مكياجاً بسيطا يحمل بعض الصفات والملامح التي تبرز أهمية ومكانة الشخصية ، بعد ما كان يستخدم سابقا مصمم الماكياج فقط تكحيل الرموش والحواجب ، والصبغة الحمراء على الخدود والشفاه بشكل صارخ ومفرط " [٣١] ، عند أجراء عمل الماكياج لجميع ممثلي الشخصيات المشاركة في العرض المسرحي .

تساهم أجراء عمليات تقنية الماكياج في نجاح الخطاب البصري الجما لي مع بقية مفردات تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي في تعديل اوتغير الملامح الكاملة ، لتعبيرات وجه الممثل أو عند أجراء

العمليات الأكثر أثارة في التلاعب في طبيعة شخصية الممثل ،باستخدام بعض المواد الصناعية المساعدة ،مثل (العجائن والمساحيق والأصباغ واللدائن) التي تساهم في تغير الوجه الحقيقي للممثل ،أو أي جزء من جسمه سواء في تجسيد الأدوار المسرحية والسينمائية التي تمتاز بالتدقيق والمحدودية .

تتنوع مواد الماكياج الفنية بحسب استخداماتها لتجسيد ملامح الشخصية المسرحية المطلوبة ، كالحالات (النفسية – الاجتماعية) التي تدلل على(الغضب – الحزن – العنف – المرض – التعب – الفقر – الغنى) باستخدام مساحيق وأصباغ طرية لتجسيد الحالات المتنوعة مع مواد أخرى زيتية لحماية البشرة من الأشعة الضوئية ، أو لحفظ عملية الماكياج لبقاء مدة أطول في وجه ممثل الشخصية ، بمواد تخلط مع الماء لتكبير وتصغير العينين ،أو وضع بعض المواد من (المعاجين – الأصباغ) لتكبير أنف الممثل وشفتيه بشكل متفتح أو قاتم ، وتشخيص كل لون للدلالة على الحالات النفسية والاجتماعية من خلال لون البشرة .

يتجنب مصمم الماكياج (الماكير) مناطق الإضاءة الحادة على المسرح ، لأنها تؤثر على إتقان عملية ماكياج الممثل وتشويهه ، لذلك يتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة ومصمم الماكياج على استخدام أنواع معينة من

مصابيح الإضاءة الحارة ،وقد يلجا (الماكير) إلى استخدام بعض أقلام الألوان الخاصة بتخطيط بعض التجاعيد على الوجه في حال ضرورة تجسيد ملامح شخصية كبيرة السن ، قد تكون الحاجة إلى صبغ شعر الرأس بالألوان المختلفة ،واستخدام الشعر المستعار (الباروكة) أو لأضافة لحية أو شوارب.

تمثل أجراء عمليات تصميم الماكياج المختلفة تعبيرا جماليا وفنيا ، تبث من خلالها خطابا بصريا فكريا ومعرفيا لأبعاد الشخصيات المسرحية الفاعلة في تجسيد فكرة موضع النص المسرحي ، لتساهم في التحولات الجمالية والدرامية من الناحية التشكيلية التي تخاطب خيال ووجدان المتلقي : كقوة تعبيرية ترتبط بحركة الشخصيات فيتجسد من خلالها ثقل الحركة أو رشاقتها " [٣٢] .

لابد أن يكون هناك أنسجام وتلاقح بين تقنية عمليات المكياج وبين أختيار تقنية الأزياء ، علاقة جمالية وفنية ودرامية مشتركة ، تتناسب وطبيعة تصميم الزي الذي يرتديه الممثل كعنصر بصري مهم داخل العرض المسرحي "[٣٣]، على شكل أشارات أستدلالية للزمان والمكان ، أو الحالات النفسية والأجتماعية وعمر الشخصية وجنسيتها وديانتها ومكانتها الاجتماعية وملامحها الفارقة التي يتحقق من خلالها فنون خطاب الايهام البصري المكثف في الرموز القريبة من مواقع الاحداث ، والتي تهم المتلقي لأستيعاب تفاصيل الموضوع المجسد الذي يتناسب وصفات الشخصيات، بألوانه القوية والبارزة الواضحة بحيث لا تختفي : بفعل الترددات الضوئية اللونية التي تنبعث من أرتداء الزي "(٣٤) لكي يتم توصيل الأفكارالكامنة في دواخل الفعل الدرامي من خلال المظهر الخارجي .

وقد تكون مهمة أجراء عمليات المكياج بالدورالمساعد لتجسيدالأفعال الدرامية لصفات الممثل ،بفعل الخطاب البصري التفاعلي مع التقنيات الفنية الاخرى المشاركة ، التي تشكل قيما ادرامية وجمالية في نجاح العرض المسرحي ، بفعل الدلالات والرموز الانسانية المعرفية التي تفصح عن اهمية الموضوع المطروح، لا سيما في ابرازجسد الممثل وحركاته التي تتناغم مع فعالية التقنيات الاخرى المكملة لسينوغرافيا العرض المسرحي ، التي قد تثير في زيادة الاحساس السيكولوجي لدى المتلقي ، لسهولة استيعابها وفهمها ، وتعميق فكرة الاستجابة لها ، وقد يشير استيعابها ردود فعل سلبية لدى المتلقي ، مثل الانفعالات النفسية (كالراحة والفرح والحزن).

معنى الخطاب السمعي

يعتمد معنى الخطاب السمعي على مجموعة خطابات حوارات الشخصيات المسرحية التي تجسد شخوص فكرة موضوع العرض المسرحي ، بعد ان تتفاعل مع الضربات الموسيقية المناسبة التي تتلائم مع اجواء الايقاع الذي تتطلبه حوادث المشاهد الدرامية التي تنتمي الى احدى المدارس المسرحية ، بحيث تكون في الغالب عنصرا خطابيا سمعيا مهما في نجاح العرض المسرحي ، لتتفاعل مع عناصر تقنيات الخطاب البصري منذ بدايته وحتى نهايته ، ولا سيما اضافة عنصر الخطاب السمعي الثالث (الموسيقى) الذي يتفاعل بمؤثراته الصوتية ليؤكد على صدق واقعية الاحداث في اماكنها الحقيقية التي تتجسد على خشبة المسرح ، ولتساهم في تفاعل وتلاقح الخطاب البصري ، مع الخطاب السمعي لخلق اجواء الايهام المسرحي المتخيل ، لتمثل تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي"(٣٥).

تبنى المخرج المسرحي (بسكاتور) راعي المسرح السياسي الملحمي، تعميق العلاقة بين العرض والتلقي عند تجسيد العرض المسرحي من خلال التاثير(السمعي – البصري) و(الحس الفلسفي)للمنظر في عروضه المسرحية ،معتمدا على بناء النسق التشكيلي المتمازج بين المرئي والمسموع وعلى مستوى مفردات العرض المسرحي .

اولا : الاداء التمثيلي

يعد الاداء التمثيلي لخطاب حوار الممثلين في العرض المسرحي ، واحدا من العناصر الاساسية ، الذي يدخل في صياغة تشكيل الخطاب البصري للعرض المسرحي ،متمثلا بنوع الحركة الفعلية التقنية المباشرة مع الممثلين الاخرين ،غير المباشرة مع مجموعة التقنيات المرئية والمسموعة المشكلة للخطاب البصري في أي عرض "[٣٦](كعنصر فعال يطور ويخدم الفعل المسرحي نحو الذروة ، لوصول افكار واهداف موضوع المسرحية،ضمن المساحة الكافية لخلق أبداع الالقاء الحواري والفعل الحركي الذي تتطلبه مشاهد حوادث المسرحية ، ضمن قيم جمالية ودرامية تشارك فيها المفردات التقنية لمكونات سينوغرافيا العرض المسرحي .

ينسجم الحوار الخطابي للممثل بناءا على ترصين ايقاع علاقات الصراع الدرامية مع الشخصيات المشاركة على ان تفرز تعبيرا دقيقا لما يطمح له مخرج العمل ، لطرح رؤاه وافكاره الجمالية والتقنية المتوالية في العرض المسرحي ، وصولا الى نجاح الخطاب (البصري-السمعي) للأفعال اللفظية المراد تجسيدها على الخشبة وفقا لمقتضيات الرؤية الاخراجية .

قد تساهم خطابات ايماءات الحركات المسرحية المعبرة للمثل بدون خطاب اللفظ الحواري بشكل ديناميكي مع الارتباط الوثيق بالفعل الرئيسي الذي اكده مؤلف النص ، وايد ملائمته مخرج النص بما يتلائم مع فكرة الانتاج المسرحي،كما هو مستخدم الان في العروض المسرحية العصرية ومنها المسرحيات التي من نوع (البرليسيك)"*[٣٧] ، وتزداد هذه الحركات والايماءات غالبا في المسرحيات الكوميدية التي يغلب عليها الخطاب البصري اكثر من الخطاب الحواري ،اذ يكون المهم هو الكشف عن نوايا الكاتب ومقاصده الخفية، أي عن النص الضمني الكامن خلف الكلمات الظاهرة "[٣٨]، ويعد النص الادبي لديهم بمثابة خط الشروع لتاسيس نص مجاور يتحرك بخطابات بصرية ،يضم مغزا فكريا وجماليا وفنيا اثناء العرض المسرحي.

يعتمد القاء الخطاب الحواري على جهد الممثل في تجسيد افعال الشخصية المسرحية ، ومن ثم اضافات مخرج النص ،بعد تبلور الشغل المسرحي (البروفات) التي تخلق الابداعات الدرامية التي يطمح الممثل في تجسيدها بما يتلائم مع مشاهد الاحداث بطريقة مشوقة وتلقائية دون الاقحام والعشوائية .

ثانيا : الضربات الموسيقية

يعد الخطاب السمعي لتقنية الضربات الموسيقية من المفردات الدرامية الفاعلة في مجموعة سينوغرافيا العرض المسرحي ،بعد التطورات التقنية والالكترونية التي شملت جميع الفنون ،كمنظومة (سمعية - بصرية) تساعد في تجسيد مواقع مشاهد الأحداث (المكان –الزمان) يؤلف فيها الكورال الأوكسترالي الموسيقي أيقاع الجو العام لبث الأفكار والدلآلآت والمعارف ، أثناء أستمرار تسلسل أفعال البناء الدرامي الديناميكي لمجريات الأحداث ، ولخلق قيما (جمالية – درامية – فنية) سهلة الوصول والأستيعاب من قبل المتلقي. توصل الملحن (بيوكسيني) الى تحقيق التلاقح الفني بين أيقاع خطاب لحن الضربات الموسيقية مع خطاب صورة

حركة عمل مصابيح الاضاءة ، لتكوين بناء أشارات ودلالات، حوادث مشاهد التسلسل الدرامي وبالتعاون مع مصمم الاضاءة : بتحقيق أيقاعات دراماتيكية فنية معالجا أياها بديناميكية الضوء من خلال الضربات الموسيقية "[٣٩] على شكل أيقاع جرس موسيقي متحرك، لتغذية متطلبات الايقاع بحركات المفردات التقنية المساهمة لبث الافكار التكوينية ، والحفاظ على أستمرار المعالجات لحركة التعبيرات ذات القيم الجمالية والفنية التي تثير الانتباه لدى المتلقي.

يمتلك خطاب الضربات الموسيقية لغة التعبير العالمية المرافقة الى تجسيد مشاهد الحوادث الدرامية في أيقاعاتها المناسبة للاجواء الدراماتيكية لخلق القيم الجمالية الفنية ، التي تضيف دلالات المعاني والأفكار الى شرح فكرة العرض المسرحي ، الملائمة الى (مكان – زمان) بيئة الاحداث واجواءها العامة لتأكيد المفهوم العام لموضوع المسرحية ورؤى مخرجها ومؤلفها باسلوب عصري يفهمه ويتابعه المتلقي.

بدأ أستخدام مرافقة الضربات الموسيقية للعروض المسرحية منذ العصر الاغريقي ، باعتبارها جزءا لايتجزء عن مرافقة الاجواء الدرامية المركبة من (الشعر – الرقص – التمثيل) سواء العروض(التراجيدية – الكوميديه)،وانتشارها بين أوساط الشعب اليوناني ، لغرض التوجيه التربوي والتعليمي لابناءها واعتبارها : علاقة متبادلة بين الموسيقى والشعر،أذ يكون العامل المشترك بينهما هو الميزان الشعري "[٤٠].

ويبرهن الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) على : ماذا يمكن أن يعني اللحن والايقاع وحدهما أذا لم تكن هناك كلمات معها "[٤١]، كما ظهرت في القرن الخامس الميلادي نوعا من المسرحيات الغنائية الراقصة التي تميزت بغلبة عنصر الموسيقى فيها على الشعر، وأسلوب حوار الممثلين في المسرحيات المأساوية على شكل ألقاء وألحان منغمين ، وقد تبعها بعد ذلك أقامة الصلوات في الكنيسة ، وأجراء عمليات تجسيد مواضيع القصص الدينية التي تتضمن الحورات الروحانية المتبادلة بين القسسة ،وبمرافقة الالحان الموسيقية المختلفة أثناء الاداء التمثيلي ، لتجسيد شخصيات أحداث القصص الدينية .

ظهرت أوائل العصور الوسطى جماعة (الكاميراتا) الذين دفعهم الشغف بالفنون والادب ، للبحث عن تجارب مسرحية جديدة بأسم فن (الاوبرا) التي تمثل أرتباط الموسيقى بالدراما المسرحية .. بعد تيني نظرية فكرة الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) التي تؤكد على أن : الموسيقى هي أولا كلمات ، ثم أيقاع ، ثم أخيرا نغمة "[٤٢]،على أساس أن النغمات الموسيقية :جزءا أساسيا في البناء الدرامي المسرحي "[٤٣] ، وقد ظهر لاحقا فن (العمل الفني الشامل) أو نظرية (الدراما الموسيقية) اللتان تبناهما الموسيقي والمخرج (فاجنر) والذي أكد فيها على أن الدراما لايمكن أن تبلغ الكمال ألا أذا تناولت الموضوع الشعبي أساسا لها ، ولايتحقق هذا ألابمشاركة الجمهور ومساهماته التي من شأنها أن د ترتقي بالدراما "[٤٤]، وهي أمتداد متطور لفن (الاوبرا) واستخدام أمثل لأنجازات سينوغرافيا المسرح .

ظهر نهاية القرن التاسع العديد من المخرجين المسرحيين الذين تأثروا بنظرية (فاجنر) وشجعوا على أستخدام الايقاع الموسيقي ، مع ألقاء حوار الممثلين في عروض مسرحياتهم للعمل على تطوير فن الاخراج المسرحي ، ومنهم المخرج (ساكس ماينجن) الذي أنفرد في تصميم وتجسيد مفردات سينوغرافيا العرض المسرحي ، وقد :يرجع الفضل في ذلك الى المخرج (أبيا) في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة أمتزاج العناصر المسرحية في وحدة عضوية ... وكان لابد من مجيء المخرج (كريج) ليضيف البراعة والمبالغة اللتين أجتاحتا مسارح العالم كبيرها وصغيرها "[٤٥] ، بعد أن :أعتمد الموسيقى أن تكون تمرينا للصوت ، والبحث عن الطبقة المناسبة للدور

المسرحي بعد مواءمة كل طبقة صوتية مع آلة موسيقية معينة ، وهو ما نادى به (كريج) عند أخراجه لمسرحية (هاملت) عام ١٩٠٨" [٤٦] ، وتبعه المخرج (مايرهولد) الذي أعتبر :أن الموسيقى كوسيلة تجريدية قادرة على التعبير عن أفكار المخرج "[٤٧] ، وهي وحدها القادرة على التعبيرعن عالم الروح بكل زحمة "[٤٨]، بينما جعل المخرج الآلماني (بريخت) للموسيقى وظيفة جديدة : لم تعد مؤثرا صوتيا فقط بل سعى الى خلق جو مؤثر على المسرح ، بما يوفر حالة الانسجام مع الحدث ، على أنها تكمن وظيفتها في كونها أداة فاعلة في (الأغتراب -alienation) »[٤٩].

والمخرج المسرحي (بيتربروك) ضمن الموسيقى ، ودلالات رمزية جديدة عن قساوة العصر الروماني ، كما في عرض مسرحيتي (شكسبير) (العاصفة وتيتوس أندرونيكوس) وبالتعاون مع المؤلف الموسيقي (لسلي برد جودنر) من أجل تحديد موسيقى القرن السادس عشر- وبالآلآت موسيقية محددة ، بعد أن وضع عدة ميكرفونات صوتية داخل آلة البيانو ، لتضخيم الصوت الموسيقي بالشكل الذي يدل على مؤثر صوتي بشع وغير محتمل لدى المتلقين " [٥٠].

ساهمت الاجهزة التقنية الحديثة في تطور المسرح الموسيقي المعاصر ، بعد أن تغيرت المدركات الحسية والعاطفية للانسان ، الذي أصبح يشعر بالحاجة الى مدى أوسع في الرسائل (السمعية – البصرية) الاكترونية .

الدراسات السابقة

١- دراسة قاسم مؤنس في ٢٠٠٣ " (٥١) :-

٢- تناولت الاطروحة الموسومة (تفكيك الخطاب البصري ودلالاته في العرض المسرحي) مفهوم التفكيك وحل أشكالياته المتمثلة في أمكانية تفكيك الخطاب البصري ، وأعادة تشكيل بنيته من خلال دلالاته وفق شكل جمالية العرض المسرحي .

٣- ضمت الاطروحة ثلاثة فصول وبينها مباحث تسلط الضوء على الجوانب المجهولة في بصريات العرض وفق جماليات الضوء ، ومعرجا على أشكالية الخطاب بمفاهيمه المتعددة، معززا تلك المفاهيم بتجارب مسرحية حديثة لمخرجين عراقين ، وما ترتب عليها من نتائج وأستنتاجات وتوصيات ومقترحات .

٤- يرى الباحث أن الاطروحة لاتلتقي مع بحثنا بما ذكر في عنوان ومحتوى وفصول الاطروحة ، لأنها تتناول تفكيك الخطاب البصري الى دلالات ثم أعادة تشكيله .

٥- دراسة وسام مهدي كاظم في ٢٠١١"(٥٢):-

٦- تناولت الأطروحة الموسمة (تحولات القراءة الجمالية للخطاب البصري في عروض عقيل مهدي تأليفا وأخراجا ، أحتوت الاطروحة على أربعة فصول من بينها مباحث تكشف عن تشخيص الأشارات والدلالات الفكرية والجمالية ضمن الخطاب البصري لعروض عقيل مهدي ، مستشهدا ببعض النماذج لعروض مسرحيات عقيل مهدي ، وماترتب عليها من نتائج وأستنتاجات وتوصيات ومقترحات .

٧- يرى الباحث أن موضوع الاطروحة لاتلتقي مع بحثنا ألا بما يتناسب في تناول الخطاب البصري كوحدة جمالية وفنية ، بينما بحثنا يتناول الخطاب البصري الجما لي والمنظومة السمعية .

ما أسفر عنه الأطار النظري من مؤشرات

يتفاعل الخطابين البصري والصوتي ديناميكياً ، يتم أنتاج المرجعيات المعرفية والفكرية بمعانيها الدلالية ، مع تشخيص القراءات والاشارات التي تفرزها خطابات الكلمات والموسيقى ، لأظهار الحالات (السايكولوجيه – الأجتماعية) التي تمتلك حضورا وترابطا لقيم (جمالية – فنية – فكرية) لمفردات سينوغرافيا العرض المسرحي .

النتائج

١- قدرة الخطاب البصري الجما لي والمنظومة السمعية على أحتواء كل القراءات التي تجمع بين أزمنة متداخلة ذات دلالات توليدية تنتج معنا جديدا.
٢- أستغل المسرح الحديث أستخدام خطابي (الصورة والصوت) اللتان عززتهما الكلمات والموسيقى والحركات ليستوعبهما المتلقي .
٣- أعتبار خطابي (البصري – السمعي) من مفردات التحول في التشكيل الجمالي للصورة والصوت ، وأعادة بناءهما بواسطة مخيلة المخرج ومصمم السينوغرافيا المرتبطة بحواسهما التشكيلية والفنية .

الاستنتاجات

١- كان لأنتاج الخطابين (البصري – السمعي) حضورا متميزا في ايصال المعنى الموضوعي بقراءة دلالالته وأشاراته الى المتلقي .
٢- أستخدام تقنية الوسائل التكنلوجيا والاكترونية والفنية الحديثة ، ساهمت في أشتغال الصورة والصوت بقراءاتها الجمالية والفنية .
٣- ساهمت المفردات السينوغرافيا التقنية والاكترونية في تطوير المنظومة البصرية والسمعية ، من خلال أدواتها وآلياتها الاشتغالية في العرض المسرحي .

المقترحات

١- حث مؤسسات الانتاج المسرحي والتلفزيوني والسينمائي في الاكثار من استخدام مفردات التقنيات الحديثة التي تساهم في نجاح بث الخطابين البصري والسمعي .
٢- أيجاد فرص لمشاركة المخرجين المسرحين في المؤتمرات والمهرجانات المسرحية العربية والعالمية .

التوصيات

١- يوصي الباحث مسؤولي أدارة كليات ومعاهد الفنون المسرحية بالمزيد من العروض المسرحية التي تتناول تجسيد وفعالية الخطابات (البصرية والسمعية) ، لأيصال الأفكار والمعارف الى المتلقي وباحدث الأجهزة التقنية والالكترونية .

المصادر والهوامش

١- فردريك نيتشه – ما وراء الخير والشر (استهلاك لفلسفه المستقبل) – ترجمة : محمد الكغاظ – (المغرب : مطبعه سندي – ١٩٧٣) ص ١٣ .
٢- ديان مكدونيك – نظريات الخطاب – ترجمه : عز الدين اسماعيل – (الجزائر -٢٠٠١) ص ٩ .
٣- سعيد علوش – في الخطاب التداولي العربي والفكر العالمي – (المغرب : مركز الانتماء القومي _ العدد ٧ – ١٩٨٩) ص ١٠٣ .
٤- محمد غرافي – قراءة في السيميولوجيا البصرية – (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ مجلة الفكر ـ مجلد ٣ ـ العدد ١ ـ ٢٠٠٢) ص ٢٧٧ .
٥- اورين اوريان – الفنون والإنسان – ترجمة : محمد الشيخ – (القاهرة : دار النهضة العربية – ١٩٦٥) ص ١٣ .
٦- الدكتور كاظم مؤنس – خطاب الصورة الاتصالية وهذيان العولمة – (الاردن : عالم الكتب الحديث – اربد – ٢٠٠٨) ص٥٦ .
٧- نور الدين الهاني- الفنون التشكيلية في رحاب التكنولوجيا-(تونس: وزارة الثقافة والمحافظة على التراث - مجلة الحياة الثقافية- العدد ١٨٤ - (٢٠٠٧) - ص١٩.
٨- وسام مهدي كاظم – تحولات القراءة الجمالية للخطاب البصري في عروض عقيل مهدي المسرحية – اطروحة دكتوراه غير منشورة – (بغداد:كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد -٢٠١١) ص ٤٥ .
٩- المصدر نفسه - ص ٥٠.
١٠- د.محمد حامد علي- الإضاءة المسرحية (-بغداد –جامعة بغداد- اكاديمية الفنون الجميلة-مطبعة الشعب- ١٩٧٥) ص٢.
١١- برناردهيويت- من مؤلفات ابيا – ترجمة: أمين الرباط- (القاهرة – وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي -٢٠٠٥)- ص ١٩.
١٢- عقيل مهدي يوسف- القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني-(الشارقة دائرة الثقافة والإعلام- ٢٠٠٥) ص٤٧.
١٣- وسام مهدي- الضوء منظومة ديكورية-(بغداد- مطبعة الصباح- ٢٠٠٧)- ص٢٧.
١٤- فرانك م،هواينتج - المدخل إلى الفنون المسرحية: ترجمة كامل يوسف وآخرون – (القاهرة- مطبعة الأهرام التجارية- ١٩٧٠) - ص٣٨١ .
١٥- اريك بنتلي- نظرية المسرح الحديث-ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت-ط٢- (بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة- افاق عربية-١٩٧٥)- ص٢٧ .
١٦- وسام مهدي- الضوء منظومة ديكورية- مصدر سابق –ص١٣ .
١٧- ١٨٣٨ -١٩٠٥ سير (هنري ارفنج- henry irving) كان من أوائل الفنانين الذين عملوا على تطوير استعمال المرشحات اللونية أمام كشاف الاضاءة ذات القطعةالجيريةوبعض الابتكارات المهمة في الإضاءة وهو ممثل ومدير مسرح ومصمم انكليزي (د محمد حامد- مصدر سابق – ص٣٠).
١٨- وسام مهدي- الضوء منظومة ديكورية- مصدرسابق– ص٢٤.
١٩- نيوتن – ضمن تحليل نيوتن :ان اصل اللون هو الضوء ، من خلاله يحلل الضوء، الى الالوان المكونة إلى الطيف الشمسي ،وان مجموعها يكون اللون الابيض .
٢٠- وسام مهدي-تحولات القراءة الجمالية للخطاب البصري في عروض عقيل مهدي -المسرحية- مصدر سابق- ص١٠٣.

٢١- د طالب عبد الحسين فرحان- جمالية المؤثرات الضوئية واللونية في العرض المسرحي- بحث منشور في مجلة مبدأ- (بغداد- الجامعة العراقية- العدد ٢/٢٣ - السنة السادسة عشر-٢٠٠٩) ص٤٥٧ .
٢٢- بول كيلي- نظرية التشكيل- ترجمة:عادل السيوطي-(القاهرة- دار ميرفت-٢٠٠٣)- ص٨٦.
٢٣- تقنية الليزر:تعمل على تضخيم الضوء واللون بواسطة الانبعاث التحفيزي للإشعاع ويطلق عليها (Amplificat bys –timulatcd Emission of radiation light) وقد جاء أول مولود ليزر عام ١٩٦٠ .
٢٤- فرانك م.هواينتج- مصدر سابق-ص٣٨٤ .
٢٥- ينظر :ادون ولسن-التجربة المسرحية-ترجمة ايمان مجازي-(القاهرة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – (٢٠٠١) ص١٧٥.
٢٦- جوليان هلتون-نظرية العرض المسرحي-ترجمة: نهاد صليحه- (مركز الشارقة للإبداع الفكري- دائرة الثقافة والاعلام لحكومة الشارقة-٢٠٠١) ص١٦٧.
٢٧- ينظر:روعة بهنام شعاوي –تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية-(دراسة تطبيقية)رسالة ماجستير غير منشور (جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة ١٩٩٩) ص ٥٣.
٢٨- حمدي عبد المقصود- لمسة المكياج ودورها في التعبير (القاهرة – مجلة السينما والمسرح-١٩٧٥) ص٥٧.
٢٩- ينظر عثمان عبد المعطي عثمان – عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي (القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكاتب-١٩٩٦) ص١٦٣ .
٣٠- جوليان هيلتون – نظرية العرض المسرحي – مصدر سابق – ١٦٧ .
٣١- فرانك م.هواينتج – مصدر سابق – ص١٢٨.
٣٢- فاتن جمعة سعدون – مرجعيات التماثيل في هيئة الشخصية في العروض المسرحية _اطروحة دكتوراه غير منشورة(بغداد-جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة -٢٠٠٥) ص ٨٥-٨٦ .
٣٣- ينظر وسام مهدي- تحولات القراءة الجمالية- مصدر سابق- ص١١٨.
٣٤- المصدر نفسه – ص١٢٠ .
٣٥- ينظر بريخت اوزين فردريك- حياته وفنه وعصره – ترجمة :ابراهيم العريس – ط٢-(بيروت –دار ابن خلدون-١٩٨٣) ص ١٠١ .
٣٦- وسام مهدي – تحولات القراءة الجمالية – مصدر سابق- ص ١١٠.
٣٧- البرليسيك:هي المسرحية الساخرة(السيتيرية)التي تعتمد على موضوع درامي معاصر .
٣٨- سعد صالح –الانا –الأُخر – ازدواجية الفن التمثيلي –سلسلة عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- (الكويت :مطابع السياسة –العدد ٢٧- (٢٠٠)ص ١٩٠ .
٣٩- ينظر M. Byill . Kouis , the lighting Designasan Artist.U.Y:Fastman Kodak,٢٠٠٣.P٤١
٤٠- كورت زاكس- تراث الموسيقي العالمية – ترجمة:سمحة الخولي – (القاهرة بدار نهضة مصر للطباعة والنشر -١٩٦٤) ص٤٨.
٤١- مصدر نفسة – صفحة نفسها .
٤٢- مصدر نفسة – ص ٢٨١ .
٤٣- ينظر شلدون شيلي – تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة – الجزء الاول – ترجمة درويني خشبة –(القاهرة :المؤسسة المصرية العامة للتاليف وللترجمة والطباعة والنشر – ب.ت) ص ٣١٦ – ٣١٧ .
٤٤- Paul Henry Lang the Experience of opera P.٢١٥ .-
٤٥- فرانك م.هواينتج – مصدر سابق – ص ٢٠٢ .

٤٦- علي عبد الله – الموسيقى ودلالاتها في عروض المسرح العراقي – أطروحة دكتوراه غير منشورة – (بغداد : كلية الفنون الجميلة -١٩٩٤) ص ١٠.
٤٧- سعد اردش – المخرج في المسرح المعاصر – سلسلة عالم المعرفة – (الكويت : مطابع اليقظة- ١٩٧٩) ص ٢٢٨.
٤٨- فيسفولد مايرهولد – في الفن المسرحي –مصدر سابق، ص ٩٥-٩٦.
٤٩- فاضل خليل – الموسيقى في المسرح – مجلة الكاتب العربي – العدد(٢٤)- (بغداد: مطابع دار الثورة للطباعة والنشر – ١٩٨٩)ص٣٥.
٥٠- بيتر بروك – المكان الخالي مصدر سابق– ص ٧٤.
٥١- (تفكيك الخطاب البصري ودلالاته في العرض المسرحي)-أطروحة دكتوره تقدم بها قاسم مؤنس عزيز الى كلية الفنون الجملية – جامعة بغداد –هي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه فلسفة باشراف :أ.م.د.جلال جميل محمد – ٢٠٠٣.
٥٢- تحولات القراءة الجمالية للخطاب البصري في عروض عقيل مهدي المسرحية – اطروحة دكتوراه تقدم بها وسام مهدي كاظم الى كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – هي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه فلسفة – باشراف أ.م.د. محمد عبد الرحمن الجبوري -٢٠١١ .

الخطاب البصري في التلفزيون

صالح الصحن

مقدمة

يعد الخطاب البصري في السينما والتلفزيون وسيطا تعبيرياً حاملاً لعناصره السمعية والمرئية وفاعلاً مؤثراً في ذاكرة المتلقي، على وفق انساق متعددة من الاشكال والتمثلات هدفها الاقناع والتأثير والترفيه والامتاع والمعرفة. وهذا الخطاب لن يمر على المتلقي دون عناء فتعدد الاشكال وتقنيات العرض الصوري وتنوع المضامين المستمدة من اختلاف العقائد والمفاهيم والافكار والتصورات قد تصل احيانا الى التقاطع والصراعات بما ينعكس على شكل الشاشة ونظرية التلفزيون. الامر الذي يحفزنا لمعرفة تلك الكيفيات التي يُصنع بها الخطاب سمعياً ومرئياً في التلفزيون والذي يشكل رافدا كبيرا ومؤثراً في مساحة الخطاب الثقافي العراقي في عصرنا الحديث.

ضمن موضوع نقد الخطاب الثقافي العراقي يتجلى الخطاب البصري كأحد روافد الخطاب الثقافي بكثرة تحشيده لمقتنيات الصورة من تقنيات ومعالجات حركية تسترشد بالقيم الجمالية ومنظور العلامات الفاعلة فيها ، في انساق ومقاربات تشكل عالم بناء الصورة كوسيط للخطاب البصري. من هذا نجد ان التلفزيون محطة صورية جارية تواجه المتلقي على مدار الساعة لتحقق معه تواصلا عبر خطابها البصري. واذا ما اردنا ان ننظر ونتأمل ونتذوق ما يجري في هذه المحطة من مصادر مرئية نكون قد اشرنا الى النقد التلفزيوني كونه تقييما لما يعرض من مادة تلفزيونية من حيث بناءها الصوري واكتسابها عناصر اللغة الصورية التلفزيونية فضلاً عن ما تحمله من افكار ومواضيع ومفاهيم ملفوظة تعزز هذا البناء وتساعد على تقويمه، ومما يمكن الاشارة اليه هو التطور التقني الكبير الذي ساد علم الاتصال بتعدد كفاءة الاجهزة الانتاجية للتلفزيون وبظهور العديد من القنوات التلفزيونية الارضية والفضائية بما يكشف عن انفتاح كبير مع المشاهد الامر الذي زاد من تنامي الخبرات جراء المشاهدة والفرز والتمييز لتعزيز قدرات التذوق التلفزيوني والتي نعتقدها ارضية او حاضنة مناسبة لايصال لغة النقد التلفزيوني التي تستهدف المتلقي بشكل عام

مشكلة البحث

تأتي مشكلة البحث المتعلق بنقد الخطاب البصري في التلفزيون من كثرة مصادر بث انواع عديدة واجناس مختلفة منه عبر وسائل واشكال مقيدة بمؤسسات عدة تدير قنوات فضائية ، الامر الذي يخلق حالة الاختلاف والتقاطع والتداخل ، بما يشوش ذائقة المتلقي ، ولنقترب اكثر يمكننا التساؤل ، هل ان الخطاب البصري الذي تبثه اغلب المؤسسات الفنية خال من العيوب والاخطاء وهل انه حقق رغبة الجمهور ؟

تلك هي مشكلة الخطاب البصري في التلفزيون .

اهمية البحث

تأتي اهمية البحث من مدى قوة التأثير التي يتركها الخطاب البصري في ذائقة المتلقي سيما وان تقنيات صناعة الخطاب البصري قد تفردت بالجرأة والخروج عن المألوف وبما ينعكس على مستوى الخطاب الثقافي في البلاد .

اهداف البحث

يتمثل هدف الخطاب البصري في التلفزيون في كشف صياغات بناء الخطاب وشكله المرئي والتعرف عن اللغة المستخدمة فيه لغويا ومرئيا في الفعاليات التلفزيونية .

حدود البحث

تقتصر حدود البحث على ما تعرضه اغلب الفضائيات العراقية من اخبار وبرامج سياسية ومختلفة واعلانات وتقارير وتغطيات وفعاليات بالاضافة الى الدراما العراقية و للفترة التي اعقبت التغيير ما بعد ٢٠٠٣

الخطاب Discourse

الخطاب من الفعل خطب، والاسم الخطب وهو: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل هو سبب الأمر، ويقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير، والخطب: هو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، ومنه قولهم: جل الخطب أي عظم الأمر والشأن[١]. ولن يذهب بعيداً صاحب القاموس المحيط الذي عرفه: الخطب: الشأن والأمر صغر أو عظم، وخطب الخاطب على المنبر خطابة وهي الكلام المسجوع المنثور، ورجل خطيب: حسن الخطبة[٢]. أما الخطاب بوصفه مصطلحاً فقد شاع في الأعلام والسياسة والأدب والفن، وهو ينضوي ضمن نظام اللغة، وقواعدها، ونحوها، وقد أحتل مساحة في أغلب الدراسات والأبحاث المتعلقة بالجمالي وتحليل النصوص، وحمل هدفاً تواصلياً ضمن بنية قائمة على العلاقة التخاطبية بين طرفين، وقد اختلف النقاد والمؤلفون في وضع تعريف خاص به يمثل الدلالات التي يحملها، فيقول مايكل ستابز: أن وحدة خطاب محدد يمكن تعريفها من حيث البناء أو الدلالة أو الوظيفة ((أن استخدام التلفزيون المكثف لأسلوب الخطاب المباشر وضروب سرد المقاطع والمدى الواقعي للتلفزيون وطابعه الدرامي والصحفي وإحداثه غالباً ما تكون تأثيرات خادعة، استطاع بذلك تحقيق تأثير سياسي مباشر داخل هذا المنظور))[٣] ويتجلى في هذا الاستخدام العمق اللغوي مع الشكل الصوري في تكوين ملامح الصلات الفكرية التي تجذب المتلقي وتخاطبه، باستخدام وسائل متنوعة لا تستبعد منها الإيهام والتمويه وإزاحة المعاني، مع الفارق البين بين الخطاب كرواية، والخطاب كصورة مرئية متحركة وفي بحثنا عن مضامين الخطاب وأغراضه ومناوراته، يجدر بنا السعي إلى أيجاد أسلوب فهم المنجز السمعي البصري بعد تفكيك محمولاته وعناصره من اجل التوصل إلى أنتاج المعنى ، والخطاب السمعي البصري الذي نبحث عنه، هو ذلك الخطاب الذي يحتمل أن يكون متعدد الابعاد وأن يتضمن المكونات

---

[١] ابن منظور ، (لسان العرب ، باب خطبة ، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٨) ص٣٦٠

[٢] الفيروز ابادي ، (القاموس المحيط ،باب خطبة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ٢٠٠٨) ص ٧٦

[٣] جون كونر ، (نظرية التلفزيون ، ترجمة: أديب خضور ، سلسلة المكتبة الاعلامية ، دمشق ، ٢٠٠٠) ص١٤

والعناصر الأساسية الحاملة للوظائف المرئية والسمعية، وأن يتعدى إلى مساحات أوسع من مساحة النص وبوقائع تتفاعل فيها ثنائية الشكل والمضمون كبنية عضوية وحيوية تتبنى فكرة الأرسال بالمعدات السمعية والبصرية الى المتلقي، حاملة معها القيم الجمالية والفكرية، وبوعي معرفي غني، ((فالعلاقة العضوية القائمة بين الفكرة والاسلوب أو اللغة والمعنى، أنما تحوي في ثناياها ذلك البناء الموحد بين ما هو سمعي ومرئي، بين الصورة والمعمار/المعمار والفكرة. ولا يمكننا أن نناقش أي منهما بمعزل عن هذه العلاقة التبادلية التي ترهن نضوج احدهما بالآخر داخل وحدة الفلم المكونة من جميع عناصرهما))[٤] وإذا كأن الخطاب الذي نبحث فيه، يتناول نفس الفكر والموضوع نفسه المقتبس من نص سابق آخر، فهذا تكرار من نص إلى نص آخر وأن اختلفت ادواتهما.

ويرى الباحث أن التعريف الإجرائي للخطاب السمعي البصري هو: ذلك الوسيط الحامل للصورة المرئية المتحركة والمعززة بالمجرى الصوتي، بعده رسالة تواصلية أبلاغية تحمل أفكاراً ومعان، موجهة من مرسل إلى متلقٍ بسياق يحدد الفاعلية بينهما، وأن يتمثل الامتياز البصري لهذا الوسيط كمادة خطاب بإثارة الأسئلة وإقامة العلاقات السردية المرئية بين المكونات الصورية والصوتية ورموزها وما تحمل من إيحاءات بحثاً عن المعنى والحقيقة.

النقد التلفزيوني

النقد التلفزيوني هو الكاشف الحقيقي لمعطيات ما يجري على الشاشة من كلام وصورة، وهو الحامل للمقاييس والمعايير الموضوعية في رصد العروض وتقييمها وتحديد ما هو مناسب وما هو غير ذلك بعيدا عن المجاملة والميول غير المبررة .

ويعد التلفزيون مركز الجاذبية البصرية الذي يشتغل على استمالة الجمهور في عرض برامجه المتعددة ذات المساس بحياة الفرد والمجتمع وبشكل آني سواء كانت في نقل الاخبار اول بأول او بتسجيل وعرض البرامج والمسلسلات التلفزيونية والافلام .وعصر اليوم التقني المعلوماتي اضفى على التلفزيون " لغة " سمعية بصرية تتخذ من الشكل واللون والاضاءة والديكور والفضاءات الجذابة والمعبرة اوساطا تعبيرية لتصميم وتجسيد الفعل والحدث والمشهد عبر منظومة المؤثرات البصرية المتقدمة لزيادة درجة الادهاش والتشويق. ذلك ما يسعى لبناء دينامية التفاعل مع الجمهور على اساس الفهم والوعي الفني.

ويمر خطاب الصورة عبر منظومة من التقنيات الجمالية والسردية لتمرير شكله الخاضع لجماليات الاغناء والبلاغة وجاذبية الحدث وطريقة القص. ومما لاشك فيه يشكل العرض التلفزيوني اليوم مباراة ساخنة يقودها الشكل والابهار الذي يبثه الفضاء الواسع المصمم بتقنيات حركية وبصرية. وعلى النقد ان يبدأ بالنص ويعمل على تحليله من العنوان الى الكلمات والجمل والعبارات والصور والمشاهد وتقنيات السرد ومحمولات النص الفلسفية واشكال الابطال ومستويات الحدث واسلوب وطريقة التجسيد، وكذلك الى أي مدى تستطيع الصورة بحركاتها وزاوياها عبر تدفقها المستمر وحبكتها المحاطة بالمشاهد الدرامية ان تحمل الدلالة والرمز والمعنى المنشود. إذ أن " كل منظومة من الإشارات مهما كان مضمونها ومهما كانت حدودها من صور وإيحاءات

[٤] كاظم مؤنس ، (دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري ، عالم الكتب الحديثة ، اربد ، ٢٠٠٧) ص١٩٢/١٩١

وأصوات ملحقة ومهما كانت أغراض ومركبات هذه المضامين التي نعود فنجدها في طقوس أو في بروتوكولات أو مشاهد تمثيلية، أنما تشكل منظومات ذات مدلول أن لم نقل أنها تشكل خطابات " [٥].

والنقد التلفزيوني كما يرى الدكتور نصر الدين العياضي هو وجهة نظر مختصة لخبير يملك الكفاءة المعرفية والفنية اللازمة للحديث عن التلفزيون ، ووجهة النظر هذه لم تكن متحيزة يوما ما الى هيئة السيناريو والاخراج او الانتاج اومنظومة التقنيات، وانما تعد نظرة تقويمية شاملة لكل ما يعرض على الشاشة ويشكل خطابا محمولا بادوات [٦]. و يختلف النقد التلفزيوني في معياره عند تناوله مادة اخبارية او مادة درامية او غنائية او اعلانية وحسب جنس المادة وطبيعة تركيبها وشكلها وتقنيات انتاجها ومضمونها . ومن المعروف ان كل منجز صوري له طقوس وقواعد ، وعلى الناقد ان يكون موضوعيا في معاييره النقدية ،وان يراعي الذائقة العامة للجمهور التي لا تخلو من الاحساس الفني والجمالي ، وان يكشف ويعري الخطاب الصوري الذي يشجع سلبية الاطفال ويحثهم على التمرد ويغريهم على مشاهد العنف، وعليه التحذير من الاكثار من ظاهرة الترفيه على حساب التفكير والتأمل كما اشار اليه الباحث الامريكي بوستمان نيل[٧]. والنقد لا يقتصر على الكتابة فقط. فقد اتخذ شكلا اخر. وفي هذا يشير د. نصر الدين العياضي في كتابه المذكور الى ان التلفزيون الفرنسي يبث ستة برامج تنقد بطرق مختلفة التلفزيون سواء باستعادة ارشيفه وذكريات الاشخاص او من خلال توجيه نظر الصحفيين ومسؤولي القنوات التلفزيونية الى الانحياز او التجاوزات او القصور الذي يشير اليه المشاهدون او السخرية من نجوم التلفزيون ورجال السياسة والاستهزاء ببعض البرامج التلفزيونية لغبائها. يتضح من هذه الغاية هو إشاعة الثقافة النقدية التلفزيونية لدى المشاهد / المتلقي / المتذوق .

فنقد خطاب التلفزيون هو تقويم للمنجز المرئي بمختلف اشكاله وانواعه وهو معني بنقد الاغنية والاخبار والبرنامج والاعلان وكل الفعاليات التلفزيونية والسينمائية التي تحتل مساحة عرض كبيرة في الشاشة. مثال على ذلك، ما عرضته بعض القنوات التلفزيونية الفضائية المحلية من نقل لمباراة كرة قدم جرت في ملعب الشعب الدولي بكادر يبدو انه بحاجة الى مهارات وقدرات اعلى مما هو عليه. اذ ظهرت عيوب الاخراج التلفزيوني من خلال حجوم اللقطات والزوايا وفقدان السيطرة على القطع والنقلات المنساقة وراء فعل الكرة المتحرك والمثير، مما ادى الى تسطيح الملعب بلقطات عامة وكبيرة افقدت التركيز فاعليته في المتعة والمتابعة الدقيقة لنظم اداء الكرة حسب القوانين والاعراف الرياضية .

ان العالم السمعي البصري يتحدث بلغة الحواس ، وان تياره المتدفق المتلألئ بالصور وسرعته القاهرة وإيقاعاته الطبيعية وأسلوبه التصويري، كلها جزء من اللغة الصورية. والخطاب السمعي البصري "التلفزيوني والسينمائي" ليس هو خطاب الأدب ولا نسخة منه، كما يطرح العالم بشكل مباشر، فيقول جان متري في ذلك:" يقدم الفيلم لنا خطاباً عن العالم يرتكز على معطيات محسوسة وماثلة كامنة في المادة، ويتم تساميها على الفور إلى متعال، عن طريق توسط الرؤية الشخصية للكاتب وبواسطة أشكال ومظاهر جديدة وأسرار غامضة

[٥] روجيه اودأن : السينما وأنتاج المعنى، ترجمة: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٦ ، ص٨.

[٦] نصر الدين العياضي: مقدمة في نقد التلفزيون ، دار الافاق المشرقة / ناشرون / الاردن صفحة ٨٣

[٧] في كتابه ازمة التعليم ،ترجمة حسين تمام، الجمعية المصرية للمعرفة والثقافة العالمية ،عام ٢٠٠٢ ، ص ٤٥

جديدة. "[٨] ويكشف لنا م تيري أن الفيلم "سينما، تلفزيون" يحمل خطاباً كونه قولاً، كلاماً، حكياً يتوجه إلى المتلقي لفظاً وكتابةً وصوراً مرئية متحركة، مثقلة برموز اللغة السينمائية "السمعية والبصرية" وذات فاعلية وتأثير بفعل الزخم الدرامي، و الخطاب حسب مفهوم جيرالد برنس، هو أقرب إلى ما اشتغل عليه المؤلف في التوصيفات التي استخرجها من منظومات المنجز المرئي، فيعرفه في معجم المصطلحات السردية قائلاً: " الخطاب يحتوي على "مادة " وسيط للإظهار: شفاهي أو لغة مكتوبة، صور ثابتة أو متحركة وإيماءات... الخ، و" شكل" يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم القصة، وبشكل أدق، تتحكم في تقديم تتابع المواقف والوقائع، ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم وإيقاع السرد، ونوع التعليق"[٩] ، كما أن استخدام التلفزيون المكثف لأسلوب الخطاب المباشر وضروب سرد المقاطع والمدى الواقعي للتلفزيون وطابعه الدرامي والصحفي وإحداثه غالباً ما تكون تأثيرات خادعة، استطاع بذلك تحقيق تأثير سياسي مباشر داخل هذا المنظور [١٠] . يتجلى في هذا الاستخدام العمق اللغوي مع الشكل الصوري في تكوين ملامح الصلات الفكرية التي تجذب المتلقي وتخاطبه، باستخدام وسائل متنوعة لا تستبعد منها الإيهام والتمويه وإزاحة المعاني، مع الفارق البين بين الخطاب كرواية، والخطاب كصورة مرئية متحركة ، فكل منظومة من الإشارات مهما كان مضمونها ومهما كانت حدودها من صور وإيحاءات وأصوات ملحقة ومهما كانت أغراض ومركبات هذه المضامين التي نعود فنجدها في طقوس أو في بروتوكولات أو مشاهد تمثيلية، أنما تشكل منظومات ذات مدلول أن لم نقل أنها تشكل خطابات [١١] .

وفي لغة الشكل الفني، تسجل الصورة جزءً من فضاء حسب تعبير جان متري[١٢]، ولكنها لا تخرج عن حدود الإطار الذي يبث فيها روح "الكل " من بنية مستقلة ومن عناصر تخضع للترتيب المصمم للقيمة الجمالية والفكرية في الصورة.

الخطاب البصري في الاخبار والبرامج السياسية

تشحن الماكنة الاعلامية التي تتبناها القنوات التلفزيونية الحكومية والخاصة كميات كبيرة من نشرات الاخبار القصيرة والطويلة والبرامج المتعددة الاشكال والاتجاهات، وبما تحمل من خطاب يبعث عن التأرجح والتباين من حيث الاتجاه الفكري والايدلوجي، والاختلاف الكبير في تقنيات العرض والشكل البصري المتنوع ، وبطريقة تقديم الاخبار وطريقة عرض الصور، وكذلك امكانية المعالجة بالمؤثرات الصورية، وامكانية الاتصال مع الشخصيات المشاركة في تحليل الاخبار عبر الاقمار الصناعية ومنظومات ال sng ولأكثر من عاصمة، فضلا عن تحديث اجهزة البث والارسال وبكفاءة عالية في تحسين الصورة ، واضافة المؤثرات الصورية لها بأسلوب التعامل مع الطوارىء والمتغيرات التي تتضمنها النشرة، ومما يمكن الاشارة اليه هو اسلوب التحكم بادارة تحرير الخبر وطريقة عرضه وعملية انتقاء المفردات والمصطلحات، مع استخدام الوثيقة والصورة وتركيب المؤثرات السمعية

[٨] جان متري: علم نفس وجمال السينما، القسم الأول، ترجمة :عبد الله عويشق، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٢٩٧

[٩] جيرالد برنس: المصطلح السردي، معجم مصطلحات، ترجمة :عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٣ ، ص ٦٢

[١٠] جون كونر : نظرية التلفزيون، ترجمة :أديب خضور، سلسلة المكتبة الإعلامية، دمشق،٢٠٠٠ ص١٤

[١١] طاهر عبد مسلم : الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة دار الشؤون القافية العامة، بغداد،٢٠٠٥ ص ١٤٤

[١٢] جان متري، مصدر سابق، ص ٧

والبصرية، لاثراء القوة التعبيرية للخبر والحدث الداعمة له ، بما يتيح لنا كشف اساليب الانحياز لهذه الجهة او تلك من هذا الطيف المتعدد الذي تحتويه باقات المجتمع العراقي من سنن وشرائع ومذاهب واطياف واتجاهات.
و لن نحتار كثيرا في البحث عن الخطاب الذي يلوح بالتحريض والعنف والطائفية، وكذلك عن الطرف الاخر الذي يتخذ من التوازن والحياد مع قضايا عامة الشعب ومصالح الجمهور. ومن خلال العرض البرامجي للمواضيع السياسية يتعرض الخطاب الى منعطفات تعيق بناء خطاب ثقافي عراقي يعتمد الميادين كافة ومهنية عالية. وقد يصاب هذا الخطاب بنزعة القصور في التعامل مع تقبل الراي الاخر، الامر الذي يثلم كفة ميزان التوازن في طريقة تبادل الاراء واحترام الاخر وتغليب الخيار الوطني والحضاري للبلاد. اذ تعرض بعض نشرات الاخبار نماذج من صور خرائط وهي تقسم العراق الى اقاليم وبخطوط حمراء شكلت تطبيعا تدريجيا لذائقة المتلقي وذهنيته التي تستنكر مثل هذه الدعوات والصياغات التي ساهمت في رسم التفرقة ، كمصطلحات: المكون الشيعي والمكون السني واقليم السنة واقليم الجنوب، واشاعة مفهوم الرضوخ الى ثقافة التقسيم .

ولقياس مستوى الخطاب البصري للتلفزيون عند بعض القنوات وما يضمره من قناعة واعتقاد خاص، نستطيع ان نراه يتجاهل احيانا تداول الاخبار عن انفجارات كبيرة ومآسٍ تسببت لعدد كبير من المواطنين. فمثلا نرى ان بعض القنوات تعرض تغطيات خاصة عن الانفجارات حزنا وتعاطفا، يعرض هذا الخطاب برامج فكاهية منتقاة بعناية لعرض اجساد الفتيات والحركات الايقاعية، او قد تقتصر نشرات اخباره على تناول الحدث بشكل هامشي ومختصر او عدم تصدر النشرة لأخبار الانفجارات، وليس هناك ما يبرر عدم المعرفة بالخبر بفضل سرعة الانتشار التقني المعلوماتي وتعدد المصادر والوكالات الاخبارية، بما يسجل عدم المواساة لأهالي الضحايا من ابناء المجتمع، وهو كشف لحقيقة التباين الحاصل في منافذ الخطاب.

وقد تتعمد بعض البرامج السياسية في عدد من القنوات باستضافة شخصيات تتطابق لديها الافكار والاتجاهات مع الاخرين ضمن الاتجاه الواحد، لكنها تتجاهل حضور الطرف الاخر الذي لايمكن الاستغناء عنه، وتتعمد برامج اخرى التلاعب ببعض المفردات على اساس الموقف من الحدث والواقعة. فالمستهدفين في الانفجارات يقال لهم قتلى، ضحايا، شهداء وغيرها من التوصيفات التي تنسجم مع موقف القناة والاتجاه الداعم لها ، اما طريقة عرض الصور بلقطات قريبة او بعيدة لضحايا الانفجارات واشلائهم وتمثيل الاجساد مع حجم الكارثة الحاصلة فقد تبعث احيانا على الصدمة. او قد تعبر احيانا عن ترهيب المجتمع وتدمير بناه النفسية والمعنوية والحياتية، فضلاً عن غايات كشف الجرم الذي يقف خلف هذه العمليات.

ان السينما والتلفزيون منافذُ الخطاب البصري وفضاءاته لا تتعامل مع الفعل والحدث والوقائع على اساس نقل الاخبار فحسب، وانما تصل الى مستوى تحليل الاحداث وقراءتها الجدلية على اساس تعدد وجهات النظر واسلوب التعامل مع تداعياتها، وكذلك كشف مستويات تحليل الصورة والوثيقة والمشهد وكل العناصر المرئية بما يتوافق مع هذا التوجه او ذاك، حتى لو وصل الامر حدود التصرف بحقائق المضمون، وهذا مايظهر في برامج الحوارات والافلام الوثائقية والتسجيلية التي تتناول الكثير من المعضلات المثيرة للجدل .

الخطاب في بعض البرامج

تهتم بعض الفضائيات بانتاج برامج ومسلسلات درامية فكاهية لاجل الترفيه وبحركات استعراضية راقصة مدهشة وغريبة، ولغرض استمالة الجمهور وضخ مشاهد الاستعراضات الايقاعية الراقصة، وبما يثير الغرائز والمدركات الحسية بالتركيز على اللقطات القريبة والمتوسطة المتوافقة مع النغم الايقاعي الراقص. وهذا الاسلوب المتبع في البهرجة بفخامة الديكورات وزركشة الملابس المثيرة والفضاءات الساحرة جاء لأغراض تمرير رسائل وافكار ساخرة عبر اشكال مبهرة، فيما عملت بعض القنوات الممولة من جهات خارجية بعض البرامج التلفزيونية التي تدعي التحديث، لكنها تنفذ فكرة التطبيع مع اجواء واخلاقيات المجتمعات الاخرى. اذ تبنت البرامج التي تعتمد النكات الساخرة والهزل بالايحاءات الجنسية والكلام باللغة العامية الدارجة مع تناول مفردات الخمر والجنس والهلوسة، وكأن الامر لم يعد غريبا على ثقافة المجتمع، وبما يخدش الحياء ويثلم مظاهر التحفظ التي عرفت بها العائلة العراقية المحافظة على تقاليدها ، فالقنوات ذاتها اعتمدت في خطابها القصدي اساليب مثيرة للجدل والاستفهام. فقامت ببرامج تجولت فيها.

الكاميرا باحياء فقيرة لتصوير البؤس الواضح على طبيعة سكن الفقراء في احياء من الصفيح ومن البلوك، وباتت توزع الادوات الكهربائية والمبالغ النقدية وبناء البيوت وترميمها، وكأن القناة التلفزيونية مؤسسة خيرية او شركة انتاجية داعمة للمشاريع الصغيرة والكبيرة، اضافة الى واجباتها الرئيسية في صناعة وبث الثقافة والاعلام والفن *.

قد تعتقد مثل هذه القنوات ان ما يدفعها لصناعة هكذا برامج، هو تسليط الضوء على الاخفاقات التي تتكرر في حقول خدمة الجمهور والمجتمع جراء ما تعانيه المؤسسات الحكومية من معضلات الفساد والاهمال وهدر الاموال في مشاريع فاشلة، لكن الوجه الاخر لأهداف هذه الفكرة لا يخلو من كشف وابراز ضرورة العناية بشعب جائع وبائس) تتصدق عليه (الجهات الخيرية رغم ثراءه الاقتصادي .

وتبث بعض الفضائيات العراقية بعض الاغاني لمطربين عراقيين وبمستوى الموجة الجديدة الهاربة عن اصول وتقاليد الغناء العراقي الاصيل، واللجوء الى صناعة فضاءات وديكورات براقة تتراقص عليها عشرات الراقصات العاريات بلقطات قريبة (close) لمناطق ساخنة في الجسد في سعي لرفع مستوى كفاءة الاغنية وترغيبها للجمهور. مع ان بعض هذه الاغاني حملت مفردات في خطابها اللغوي خارجة عن السياق المتداول في الحياة الاجتماعية ، كمفردات: (بتل بتل، موت الكرفج، لنعل ابو اللي دزج، على حظي المصخم) وغيرها من العبارات والكلمات التي تخدش الحياء وتهشم مضمون الخطاب وتحطم الذائقة[١٣]*، وبما يتوافق مع التدني الذي تكالبت عليه من خلال اجواء الليل والتصوير في غرف النوم والملابس الساخنة والحركات الراقصة الماجنة التي تشكل معا خطابا ثقافيا لا يسهم الا في افساد الحياة وتشويه الاذواق ، كما تعرض بعض القنوات برامج تلفزيونية ميدانية تتجول فيها الكاميرا لتسأل عامة الناس عشوائيا عن معان لكلمات معينة قد تحمل بعض الغرابة

والاستفهام. غير ان اجابات اغلب الافراد لا تكون صحيحة مما يكشف عن تدني الوعي وضعف المعرفة. وبتكرار هذه البرامج والتركيز عليها نكون قد خلقنا ظاهرة السذاجة والجهل بما يحط من قدر ومكانة المجتمع ومستواه الثقافي والمعرفي .

وفي الدراما التلفزيونية يشكل الخطاب الثقافي العراقي مصدرا متباينا في حالة تناول المادة التاريخية في الشاشة. وهي قد تحمل من الوقائع التاريخية التي تحتمل التاويل والتفسير والتحريف وتباين في وجهات النظر الدينية والسياسية والاجتماعية .

وفي الوقت الذي تتنافس فيه القنوات التلفزيونية المرتبطة او التابعة لهذه الجهة او تلك، تتبارى على انتاج المنجز التلفزيوني الذي يتناول الواقعة المعينة او الشخصية التاريخية او الدينية المعينة والتي تشكل محط اختلاف وجدل تاريخي وديني ومذهبي، بما يتيح الحرية لاية جهة ان تنظر من الزاوية التي تعتقدها صحيحة. رغم ان هكذا اختلافات لا تخلو من الحساسية والتناقصات والصراعات التي تؤثر سلبا على الذائقة الوطنية التي تعتمد الحقائق المتوازنة*.

وقد تشبّع الخطاب البصري في بعض القنوات العراقية ذات الطابع الديني بالعرض الواسع للبرامج والفعاليات التي تتناول نقل الطقوس والشعائر الدينية والتجمعات الواسعة، فضلا عن برامج الحوارات وانتشار ظاهرة الرد على الاخر بواقع تصوير المصادر والكتب والوثائق والتعرض للوقائع التاريخية والدينية من منظور مختلف .

وفي العرض البصري للبرامج تكثر ظاهرة عرض لقطات قريبة جدا لعناوين الكتب ومصادرها ودور نشرها والاسطر المطلوب ابرازها لغرض تثبيت الحقائق او الاكاذيب بما يساعد على تصعيد وتاثر لغة الخطاب في الكلمة والصورة بين ابناء البلد الواحد، وبما يبعث على القلق والتوتر والصراع وبقصدية التسقيط السياسي والديني والاستحواذ على قبول واستمالة الراي العام.

وتشكل القنوات الفضائية العراقية الدينية منافذ ليست بالقليلة بضخ الفعاليات التلفزيونية الدينية المتعددة الاجناس والاشكال. فهناك البرامج الحوارية التثقيفية والفقه والشريعة والقانون والفتاوى والاشكالات الشرعية او برامج نقل الاحاديث الدينية عبر المنابر. وهناك نقل وقائع الطقوس الدينية التي تشكل فعاليات تعبيرية تشارك فيها الالاف المؤلفة من المهتمين بالقضية ومؤيديها. فالخطاب الديني البصري في العراق خلق نوعا من التوتر والتضاد باسلوب العرض وطريقة تقديمه .

يمكن تصنيف اجناس عرض الفعاليات التلفزيونية التي تتبنى الخطاب الديني على وفق مايلي :

- القران الكريم ترتيلا او تفسيرا، والادعية واحاديث السنة النبوية والاحاديث الدينية للائمة عليهم السلام والمفكرين الروحيين.
- نقل صلاة الجمعة وخطبة الجمعة من الجوامع
- حوارات دينية داخل الاستوديو
- احاديث المنابر الحسينية (نقل وتسجيل من المساجد)

- دورات تعليم القران الكريم
- الطقوس الدينية في المولد النبوي الشريف وفي شهر محرم الحرام بكل فعاليتها
- اسئلة واجوبة وفتاوى عن الاشكالات الشرعية داخل الاستوديو
- احاديث دينية من الاستوديو
- مسلسلات دينية عن شخصيات ووقائع اسلامية بـأنتاج اغلبه عربي او اجنبي
- التواشيح والاناشيد الدينية
- برامج وثائقية تعريفية باماكن العبادة والمراقد المقدسة والاثارية

ورغم المشتركات السائدة التي تحملها الفعاليات الدينية المختلفة والمتنوعة عبر التعدد المختلف من القنوات التلفزيونية، الا ان هناك فروقات واضحة في شكل الخطاب ومضمونه الذي قد يصل الى مدى عمق التزام هذه القناة او تلك وهذا الخطاب او ذاك بالمرجع الفكري او الديني او العقائدي او المذهبي المتبع وبشكل يبعث احيانا عن التزمت والتعصب والنظرة الحادة ، ويتطلب الخطاب الثقافي العراقي وعيا عميقا لجدلية الثوابت العقائدية في التوحيد والقران الكريم والسنة النبوية والتي تشكل جسرا كبيرا ورصينا في ربط العقائد والافكار والمفاهيم على اساس الوحدة .ويتطلب كذلك التعامل مع الوقائع التاريخية بشيء من المرونة وعدم الاطلاق بسبب كثرة التدوينات التاريخية للوقائع وبشكل مختلف ومبالغ فيه. وقد يصل احيانا الى حدود التشويه والتحريف بما يعمل على قوة وخطورة الاختلاف الذي نخشاها ان تتجاوز حدود مثابات الانشقاق والفتنة .

ومما يشار اليه ان بعض القنوات العراقية التي تبث من خارج العراق وبعدد من العواصم وبدعم مالي ضخم فاق السمة الانتاجية لدعم اغلب القنوات الاخرى ، يبدو انها تمسكت بنصيحة راعي القناة على الا تلفظ اسم الجلالة وكل ما يتعلق بذكره وتجلياته. ولا علاقة لها باي فعالية ايمانية دينية روحية تمسكا بما يسمى بالعلمانية ومواكبة العصر الحديث. ونسيت ان المنجز البصري الديني والايماني هو جزء من الحياة. لكنها سخرت لبرامجها فنانات من الدرجة الهابطة وفي ارقى السهرات واوسع التغطيات الخاصة والتي نالت الحصة الاكبر من شاشة العرض. ولو اجرينا احصائية بث يوم واحد - ٢٤ ساعة) - لهذه القناة المقصودة فلن نجد أي ذكر) لمفردة او صورة تتجلى بعظمة الله سبحانه وتعالى .

وتبحث القنوات التلفزيونية عن الاعلانات التي تعزز من رصيدها المادي والانتاجي. اذ بدأت تتنافس فيما بينها على تباين اسعار العرض للمادة الاعلانية وتروج لبضائع استهلاكية وكمالية لم تحمل الصفة الصناعية الوطنية) غير المصنعة عراقياً). فقد تبث القنوات الفضائية على مدار الوقت اعلانات السيارات والعطور والرز والشاي والمساحيق وادوات المكياج والمشروبات والمرطبات وبعدد لا يحصى من البضائع غير العراقية بما تؤسس لثقافة اننا لسنا معنيون بالصناعة وان الصناعة ليست من اختصاصنا كشعب ، وان هذا الامر ينعكس على الواقع النفسي والمعنوي للفرد وهو يطلع عبر الفضائيات وخطاباتها على احدث ما توصلت اليه العلوم التقنيه والهندسية والصناعية من تطورات، في حين يحق للانسان العراقي ان يتسائل : لماذا لانصنع نحن ؟ ولماذا لانرى عبارة (made in Iraq) في منازلنا وشوارعنا واسواقنا ؟ وكأن مساحة العرض البصري للاعلانات تقصدت ان تحرمنا من رؤية هذه العبارة مما شكل تراكما مفهوميا مترسخا في الذات بان يحرمها من الاعتداد والفخر والثقة بالنفس ، ولنتصور مشاركة احدنا في برنامج

مسابقات محليا كان ام عربيا وطرح عليه سؤال :ماهي اهم الصناعات التي تشتهر في العراق ؟ والجواب هو حجم الاحراج الذي سيلاقيه هذا المشارك في المسابقات .

وتشكل الاعلانات احيانا تحديا اعلاميا وسياسيا في بعض الحالات مع الدول والدوائر التي لـديها معضـلة وازمة ، والمنتجات الدينماركية الغذائية والالكترونية (التي جوبهت بالمقاطعة من بعض الدول العربية والاسلامية عقب صدور الصور والافلام التي تسيء الى الرسول الكريم محمد صلى الله عليه واله وصحبه وسلم من قبل احـد الاشخاص الدينماركيين) كانت مثالا لخطاب يراد منه الاختراق والتجاوز وعدم احترام اعراف وقيم وعقائد الدول ، مما ساعد على اجراء حملة كبرى لمقاطعة البضائع واتلافها كي لاتسبب في جرح مشاعر الشعوب الاسلامية

ومن اخطاء الخطاب البصري في التلفزيون هـو محاولـة بعـض الـوزارات والمؤسسـات الحكوميـة عمـل برنامج تلفزيوني اسبوعي يستعرض فيه اهم انجازاتها ومتابعة اخبارها، الا ان تصميم البرنامج لا يخلو من تعظيم المسؤول وطرح اخباره، وعرض صوره بشكل مبالغ فيه ، وكأن البرنامج خصص له وليس لسواه من المواضيع ، فضلا عن ان مستوى تناول المواضيع والتقارير هو عملية تجميل اداء هذه الوزارة او المؤسسة وحجب القصور الواضح في تدني مستوى الخدمة المقدمة للمجتمع ، وهذا يكشف عن تدني مستوى الخطاب وضعف عنـاصر بنائـه التـي فقدت الموضوعية وراحت باتجاه مدح المسؤول عـلى حسـاب كفـاءة الانتـاج ومسـتوى الاداء الـذي يشـتكي منـه الكثيرون .ومثل هذا النوع من البرامج لا يرتقي الى مستوى الحقيقة بصريا لأن الكاميرا تذهب الى المنجز وتتجاهل المعاناة والاخفاقات .

ان التنوع المعروف لعدد القنوات التلفزيونية العراقية وبمختلـف توجهاتهـا واشـكالها المصـممة، يتـيح للمشاهد ان يطلع على مساحات كبيرة واسعة من انواع واشكال وافكار البرامج والفعاليات التلفزيونية. وقد تصل به حد الحيرة في اختيار مشاهدة هذه المادة في هذه القناة او تلك، ولكن المراقب لأداء فعاليات هذا التنوع وهذا العدد يدرك ان هناك تشابها كبيرا بين برامج القنوات وافكارها واشكالها وطرائق تقـديمها ومعالجاتهـا الاخراجيـة، فضلا عن ان هناك محاولات لأقتباس افكار واشكال برامج عربية او اجنبية وتقليدها ، الا ان مثل هذه المحـاولات لم تكن موفقة احيانا بسبب ضعف الاداء والمعالجة البصرية للبرنامج سيما وان الفضاء حريص على ان يطلعك عبر عشرات الالاف من القنوات الفضائية العربية والاجنبية بما يتيح للمتلقي المشاهد ان يتعرف على شكل ومضـمون البرنامج المقدم عربيا او عالميا والمقارنة مع النسخة المقتبسة المحلية .

مواضيع الخطاب

الخطاب الثقافي المرر سمعيا وبصريا في الدراما التلفزيونية والبرامج المتنوعة يتعرض الى بعـض القضـايا الهامة في حياة ومستقبل الانسان والمجتمع. ولكنه يهمل تنـاول مواضـيع هامـة اخـرى لهـا مـن اهميـة كبـيرة في حياتنا. فالسيناريوهات التي تكتب لم تحاكي قضايا جوهرية مثل: لمـاذا نحـن غـير قـادرون عـلى الصـناعة قياسـا بالشعوب الاخرى ؟ ولماذا لاتنهض السينما في العراق ؟ ولماذا لا نملك ابنية وابراج شاهقة وملاعب رياضـية كبـيرة. ولماذا لا يتناول قضايا عدم الحفاظ وعدم ترميم او تأهيل وادامة الاثار الحضارية والتراثية في البلاد ...؟ وان كتاب السيناريو يعرفون جيدا حجم الفساد والتدهور الذي وصلت اليه مفاصل الحياة وبكافة ميادينها، لكـنهم حـاولوا المرور على مثل هذه القضايا ولكن دون عمق. هذا بالاضافة الى المستويات التي لم تصل اليها ميـادين وقطاعـات

التعليم والصحة والنقل والسياحة. وهل من المعقول ان بلدا مثل العراق لا يملك خطوط المترو التي تمتلكها دول لا تمتلك ثروة العراق؟ ولماذا نتحول الى شعوب مستهلكة فقط او سوق لتصريف بضائع الدول الاخرى ؟
ولم يتناول الخطاب الثقافي العراقي في برامجه التلفزيونية اين يذهب الفتية والفتيات من الشباب الذين تخرجوا من الجامعات العراقية ؟ وكم عددهم ؟ وكم عدد الذين تم تعيينهم ؟ وكم عدد الذين يبقون دون تعيين ؟ وهل اخذ بعين الاعتبار ماذا لو بقي اكثر من خمس او عشر سنوات دون ان يمارس اختصاصه ؟ واين تذهب معارفه ومعلوماته ؟ وكم صرفت عليه الدولة ليكمل دراسته على اكمل وجه ؟ ان الثقافة التي تحاكي هكذا تساؤلات يكون قد وضع الجهات الحكومية المختصة والمعنية امام استفهام لابد من الاجابة عليه لأجل معالجة هكذا معضلات معقدة وهامة في حياة المجتمع.

وتفتقر القنوات التلفزيونية العراقية الحكومية والخاصة الى الاهتمام الامثل ببرامج الاطفال والاعتماد على بعض البرامج التقليدية غير المتجددة التي تعتمد الترفيه المجرد من عناصر التحصين المعرفي والذهني، الامر الذي يسمح باختراق رغبات واذواق وافكار ومشاعر اجيال عديدة من قبل خطاب الاخر الموجه والحامل لمقتضيات التمرد على القيم والاعراف الاجتماعية والاخلاقية. وهناك اسباب تقف وراء خلو الفضاء البصري المخصص للاطفال عن عناصر الاهتمام وهي :

- لم تكن هناك محاولات وتجارب جادة تعتمد الطفل غاية في توجهاتها الفنية والاعلامية والثقافية
- لم تعمل المؤسسات المعنية بتامين احدث الاجهزة التي تعنى بصناعة الدمى وافلام الكرتون على وفق اجهزة الحاسوب وبرامجه المتطورة
- ليست هناك دائرة مختصة بتربية برامج الاطفال وعدم وجود قناة متخصصة ببرامج الاطفال
- عدم وجود دورات لتاهيل وتطوير كفاءات الراغبين في العمل في برامج الاطفال
- عدم فتح قنوات الاتصال مع المؤسسات العربية والاجنبية التي سبقتنا في تجارب برامج الاطفال
- عدم تخصيص ميزانية خاصة لدعم مشروع تربية برامج الاطفال .

وفي برامج تعتمد الكشف المتعمد والقصدي في اختيار المواضيع التي تتبناها بعض القنوات التلفزيونية وعن مواضيع لم يتعود عليها المشاهد العراقي لمظاهر محرمة معززة بوثائق مصورة ومفبركة احيانا كونها من المواضيع التي تحسب على الملفات المحرفة او ضمن الخطوط الحمراء لكثرة ما تتسم بالحساسية الاخلاقية والسلوكية كالمخدرات والعلاقات المحرمة وطرح المواضيع الجنسية والتعرض على اماكن البغاء وشبكات الدعارة وموضوع الشذوذ الاخلاقي.. لغرض اثارة الراي العام وجذب عدد اكبر من المشاهدين والتبجح بألجرأة وبمفردات (حصريا ، سبق صحفي ، خاص جدا (وكأن الكشف عن هذه المواضيع يعد" فتحا " للمعضلات التي اعتادت بعض الشبكات زراعتها في هذا المجتمع او ذاك اذا ماوجدت لها الارض الخصبة لادامة نموها عبر سقيها بمياه واسمدة تعد بمثابة الترويج لمثا هذه المواضيع. وقد تعد مادة دسمة للتدوال وطرحها عرضة للتفسير والتاويل والاجتهاد عبر الافكار والمفاهيم المتعددة .

وان الشيء الاهم من هذا هو ان المؤسسات الاعلامية التي تطرح هكذا ملفات لم تسعَ مهنيا ولا علميا ،لا بدافع المسوؤلية للعمل ولا التنسيق مع الجهات ذات العلاقة، لغرض المكافحة او التاهيل او الحد من هذه الظواهر، ولو بقدر نسبي من التغيير او التنسيق مع مراكز الابحاث المرتبطة بالدوائر المعينة بشوؤن الافعال والسلوكيات المشار اليها و لكن الاخطر والاغرب هو ان تسعى بعض المؤسسات الانتاجية لأنتاج هذه المواضيع

بمشورة جهات خارجية لأغراض قد تصل حدود فضح البنية الاخلاقية للمجتمعات وتطبيع الجمهور على مثابات التحلل والانحراف الاجتماعي بدوافع مبدأ الاسقاط واشاعة ما وراء الحداثة وما يجب على المجتمعات ان ترى وتتكيف .

ولا يعتمد خطابنا الثقافي في السينما والتلفزيون على المادة التلفزيونية او السينمائية المنتجة عراقيا فقط، وانما يتعدى ذلك حدود ما تعرضه القنوات التلفزيونية في فعاليات برامجية او درامية عربية او عالمية شريطة ان نفهم خطط العرض فيما اذا كان بمستوى التبني ام بمستوى الاطلاع ومعرفة خطاب الاخر. فضلا عن ان الخطاب الثقافي العراقي سمعيا ومرئيا يمكن ان يسهم في زيادة المعارف ومساحات الترفيه والتشويق والاطلاع على ما يجري في المجتمعات الاخرى من خلال ضخ برامج وفعاليات متعددة عربية وعالمية .

وقد تنساق بعض القنوات التلفزيونية الى التاقلم مع مبدأ الظاهرة ارضاء لرغبة الجمهور دون الرجوع الى التاثيرات المضادة المتولدة جراء هذا التاقلم . فمثلا بدات القنوات الفضائية المحلية تتنافس بعرض المسلسلات المدبلجة وبحرص شديد يصل حد التكرار، الامر الذي ساعد على اشاعه بعض المفاهيم والسلوكيات والاشكال التي لا تنسجم والذوق العام. وكذا الحال بالنسبة الى التنافس الذي ساد القنوات العراقية ايام شهر رمضان في عرض المسلسلات الكوميدية الراقصة والمشهورة باستعراضاتها المبهرجة التي لا تتلائم مع حرمة وطقوس هذا الشهر. ومهما يكن من امر فان مثل هذه الظواهر تعد بمثابة انسياق الخطاب البصري السمعي وراء تقليد عروض الاخر التي لا تخلو من تاثير او تبنٍ رغم الاطلاع والمعرفة لها .

وكثرت في الاونة الاخيرة ظاهرة انتشار البرامج التي تعتمد على الاتصالات الهاتفية لغرض تنشيط السمة التفاعلية مع الجمهور ولكن هناك برامج تعتمد ايضا بالدرجة الاساس على الاتصالات، لكنها احدثت تراجعا في بنية البرامج وكيفيات معالجتها . فظهور البعض من عامة الناس على الهواء مباشرة وبدون تحضير مسبق يسفر احيانا عن اخطاء متعددة منها لغوية او معرفية وعدم دقة المعلومات التي قد تشوش افكار ومفاهيم الجمهور . فضلاً عن ما يحصل من مزاح خارج عن اللياقة الاجتماعية في المكالمات الهاتفية التي تحصل وقد تصل حد السب والشتم والتجاوزات الاخلاقية بما يثير النعرات وتحفيز الصراعات بين ابناء البلد الواحد المتعدد الاطياف ، ولكن الاشتراطات العلمية تكفل اساليب تمرير الخطاب عبر منافذ مخطط لها ووفق تنظيم مسبق باختيار العينات القادرة على ابداء وجهة نظرها بطريقة حضارية واصولية دون اللجوء الى كشف عيوب بعض الافراد بحجة العفوية او التلقائية التي تتسبب في زرع ثقافة محاطة بالسذاجة والاخفاقات . ومما يثير القلق من ان هناك دوافع قصدية تعمل على مثل هكذا خطاب وترسم له ارضية مشوقة وفضاءات جذابة حسب اختيار الديكورات وطريقة الاخراج واختيار الشباب والفتيات الجميلات الانيقات الامر الذي يلزم المشاهد بالمتابعة .

الدراما العراقية

تشكل الدراما معلماً كبيراً من معالم الثقافة العراقية في مساحة العرض البصري. وتاريخ مكانة الدراما العراقية تبين من خلال الرصيد الكبير كماً ونوعاً لشواخص درامية اثبتت جدارتها وكفاءتها الفكرية والجمالية المتمثلة بحسن الصنعة وطريقة بناءها المحملة بعناصر التشويق والامتاع والمعرفة. وقد تناولت الدراما العراقية مواضيع متعددة منها الاجتماعية والسياسية والتاريخية والدينية والكوميدية وبتجارب ناجحة حققت خطوات

هامة في بناء السيناريو للمسلسل التلفزيوني العراقي واضفاء المعالجات الاخراجية المتجددة بعيداً عن الترهل والسذاجة، الامر الذي بقي عالقاً في ذاكرة المتلقي وخبراته المتراكمة في المشاهدة والتذوق .

ان المفردة الأساسية في لغة السينما والتلفزيون هي الصورة ومدى ارتباطها بالحركة وبما تشكل من قيمة جمالية وحمل للمضمون المنبثق من الموضوع أو الحكاية[١٤]. ومما يمكن الاشارة اليه هو التنوع المختلف لمصادر الانتاج والرعاية للمسلسل الدرامي بما يلزم النص التلفزيوني تحقيق بعض الافكار والمفاهيم والاهداف المتوافقة مع الجهة المنتجة والراعية للعمل. وقد لعبت معالجات التجسيد الصوري دوراً مؤثراً في كشف صور الجرائم وبشاعة التعامل مع الانسان وحجم التدمير والمقابر الجماعية وصور الفساد الاداري والمالي والاجتماعي واشكاليات سلوك بعض الافراد ، فضلا عن كشف التاريخ المشرق لشخصيات هامة لعبت دوراً وطنياً مشرفاً في التصدي لقمع السلطات وجبروت الادارة. اضافة الى مظاهر ومشاهد التغني بصروح البلاد وفضاءاته الواسعة وقصص الحب والحياة الانسانية فيه عبر الدراما التلفزيونية.

ويتعدى ذلك التناول الى مستوى الدراما التي تبنى على قصص ومواضيع وحكايات درامية وافلام تعتمد التمثيل والتجسيد الصوري للوقائع على اساس البنى التكوينية لوحدة الزمان والمكان وبؤرة الحدث ووقائع نشوءه عبر دفق متنام من العقد الثانوية والحكايات الفرعية بمعالجات اللقطة وبناء المشهد التعبيري بتناغم حيوي بين الضوء واللون والشخصية والفعل والحركة والمكان والموسيقى بمقود سردي يذهب بالحدث تدفقاً لغاية الذروة عبر المعطيات الدرامية والنبض التعبيري.

وقد شكل الخطاب الثقافي العراقي في الدراما التلفزيونية مصدراً متبايناً في حالة تناول المادة التاريخية في الشاشة. ربما تحمل من الوقائع التأريخية التي تحتمل التأويل والتفسير والتحريف وتباين في وجهات النظر الدينية والسياسية والاجتماعية. وفي الوقت الذي تتنافس فيه القنوات التلفزيونية المرتبطة او التابعة لجهات بعينها، فأنها تتبارى على انتاج المنجز التلفزيوني الذي يتناول الواقعة المعينة والتي تشكل محط اختلاف وجدل تأريخي وديني ومذهبي. وان ذلك يتيح الحرية لأية جهة ان تنظر من الزاوية التي تعتقدها صحيحة باختلافات لا تخلو من الحساسية والتناقضات والصراعات التي تؤثر سلباً على الذائقة الوطنية المثقلة بالحقائق المتوازنة .

ولسنا بصدد اثارة الاراء النقدية لبعض الاعمال التلفزيونية العراقية جميعها ففيها من استهوى الجمهور وتعاطف معها وفيها من لا يرتقي الى مستوى ذائقة الجمهور. وما جرى من احداث سياسية واجتماعية ساخنة في البلاد جراء الحروب والصراعات السياسية منح القنوات التلفزيونية رغبة الرعاية لهذا المسلسل او غيره شريطة ان يتبنى وجهة نظر معينة وان يكشف الملف المعين وبما يختلف مع وجهات نظر متعددة تتبناها بعض القنوات الاخرى ، واصبح من الشائع على الكاتب ان يتخذ ويتناول مواضيع الملوك والرؤساء والقصور الحاكمة ودور النساء في هذه القصور مع ان الخطاب البصري يفتقر الى معالجة الانسان ، الفرد ، المواطن ، الذات ، المرء ونظام الحياة ، والمستقبل الذي تعرض الى انتهاكات الحروب وتداعياتها .

تجرات بعض الاعمال وكشفت عن مراحل تاريخية مهمة في حياة المجتمع والبلاد رغم ما شابها من عدم دقة في بعض المعلومات التاريخية. أما في الجوانب التقنية فقد يمس الخطاب البصري آليات الأداء للممثل

[١٤] فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٧ ، ص١٤٠

العراقي وطرائق التعبير والتجسيد التي لا تخلو من الافراط احيانا . كما ان الاستخدام التعبيري لفلسفة الصورة عبر حركات الكاميرا واحجام اللقطات لبناء معمارية المشهد في اطر التكوين المشبعة بالقدر المطلوب من اضاءة المكان الذي تجري فيه الاحداث والتي قد نراها احيانا غير مستوفية الشروط التعبيرية للفكرة. ورغم ذلك تدور العجلة الدرامية عبر شاشات الفضائيات بخطابات متعددة وتقنيات مختلفة يجعلها تعيش اشكاليات لا تعبر عن هوية فنية واضحة مقارنة بنظيراتها العربية.

مشاكل في طريق الدراما

تلاقي الدراما التلفزيونية العراقية بعضا من المشكلات التي اثرت سلبا على مستوى اداءها ومنها :

- فقدان الرقابة .
- عدم وجود معاهد مختصة لتدريس الانتاج وعدم وجود شركات متخصصة في قطاع الانتاج بأستثناء بعض التجارب الناجحة كتجربة شركة الخليج للمخرج صلاح كرم وشركة سومر للمخرج فيصل الياسري وشركة الزقورة للمنتج عباس كامل وكذلك تجربة المنتج سيد مهدي رضا المعروفة بغزارة انتاجها التي تتنامى مع العصر بأستمرار.
- عدم وجود رابطة لكتاب السيناريو والاخراج .
- عدم وجود مراكز ابحاث ظاهرة الاستبيان وتقييم الاعمال وكشف ذائقة الجمهور .
- الظروف الامنية واختيارات الاماكن المطلوبة للتصوير.
- عدم وجود قانون للتلفزيون يعنى بشؤون الدراما ينظم لوائح العمل وتصنيف العاملين واستحقاقاتهم المالية .

١- فقدان الرقابة

تفتقر مؤسساتنا الفنية والاعلامية الى دور الرقابة الذي يشرف على فحص النصوص وتقييمها على اساس المعايير الابداعية والجمالية باعتبار الرقابة هيئة مهنية مختصة محايدة وعليها ان تعمل على وفق نظام شبكة لا تسمح بتمرير الافكار والمفاهيم الملوثة، وان ترفض الافكار المتخلفة والمتعصبة والمتطرفة، وتعمل على صيانة الخطاب الثقافي العراقي وابقائه حياً منفتحاً متسامحاً مواكباً للعصر وقويا مثقلا بالمعرفة وقابلا للجدل، وان يحمل قصدية التاويل وتعدد المعاني ويشتغل على مطرقة الشكل والمضمون والبناء الجمالي .

وبفقدان الرقابة كشفت لنا بعض المسلسلات الاجتماعية او التاريخية او السياسية بعض الهفوات الناجمة عن اخطاء معرفية بتاريخ وحقيقة الوقائع التاريخية كمسلسل سليمة باشا وابو طبر والدهانة والباب الشرقي واخر الملوك وغيرها. ويبقى دور الرقابة ضروريا من خلال سلطته التي لا تسمح بمرور العمل الفني الضعيف فنيا او العمل الذي يحمل الاساءة للذوق العام او التجاوز الذي يمس القيم الاجتماعية والروحية والاخلاقية او الذي يثير النعرات والتعصب بما يفكك نسيج المجتمع الواحد.

٢- معاهد ومؤسسات الانتاج

لا توجد في العراق مؤسسات او معاهد تدريس الانتاج التلفزيوني والسينمائي بمستوى التخصص وتعليم مناهج الاحتراف الفني عدا بعض المفردات التعليمية التي تعنى بتدريس مادة الانتاج في كلية الفنون الجميلة

ومعاهد الفنون كدروس مكملة للمنهاج. ورغم التجارب الانتاجية التي اسهمت منذ نشأة الدراما التلفزيونية في تطوير مستوى الدراما في العراق وافرزت العديد من اسماء الشركات الانتاجية التي يقودها المنتجون المتمرسون، لكنها لم تكن بمستوى الشركات الانتاجية الكبيرة التي تضم ورشا للديكور ومخازن للأزياء والاكسسوارات المختلفة واستوديوهات للخدع والحيل الفنية، بل وحتى العاملين هم انفسهم يتنقلون مع هذا المنتج وذاك وحسب التكليف. ولم نرى ضمن الخطط المستقبلية اي سعي لفكرة بناء مدن الانتاج السينمائي التلفزيوني والتي تحمل اسماء (المدن الاعلامية) في البلدان المجاورة التي تحظى بتعدد كبير من الاجواء المختلفة ومواقع متعددة للتصوير كالصحراء والجبال والبحيرات والغابات والمدن والقرى وغيرها.

٣- رابطة كتاب السيناريو

وتفتقر المؤسسات الفنية في العراق الى انشاء رابطة او اتحاد او هيئة او مجلس يضم كبار الكتاب الدراميين وكتاب السيناريو في العراق، والتي باتت له الحاجة كبيرة لصناعة النص السينمائي والتلفزيوني بشكل محترف ومستوف لشروط الصنعة فكرياً وجمالياً، سيما وانهم بمثابة العقول الراجحة والمختصة والمسؤولة عن تطوير الخطاب الثقافي العراقي في هذا الاختصاص الحيوي. وبوجود الرابطة نكون قد اطلعنا على خطط ترشيح المواضيع التي تتناول الوقائع التاريخية الدينية الاجتماعية والمواضيع المعاصرة ومعضلات المجتمع وازمات الفرد وتطلعاته.

٤-مراكز الابحاث

من المعايير والسياقات المهنية في عمل الاعلام والثقافة والفن هو جس نبض الجمهور ومعرفة درجة تذوقه وتقبله للمواد التلفزيونية المعروضة له. ذلك ما يتطلب تفعيل باب التحليل والبحث والدراسات لمعرفة وكشف طبيعة الخطاب التلفزيوني الذي من المفترض ان يعتمد على ظاهرة الاستبيان واحصاء اراء الجمهور وتصنيف مستوياتهم واجناسهم وتحديد اساليب واتجاهات الخطاب وطرق صياغته واشكال تنفيذه شكلا ومضمونا ومدى تقبل الجمهور له ومستوى التاثير الذي يتركه لدى المتلقي وردود الافعال التي قد تتولد من هذا الاعمال الفنية.

وهذه الصيغ لم تكن غريبة على الهيكل الوظيفي المهني لبناء المؤسسات الاعلامية والثقافية والفنية. اذ تعد مراكز الابحاث والدراسات من المفاصل التقويمية الكبيرة التي تساند في تطوير عمل هذه المؤسسات. ولكن اغلب مؤسساتنا الاعلامية وبالذات القنوات التلفزيونية لم تكن بمستوى التمسك بنظام استطلاع اراء الجمهور وجداول الاستبيانات، لأكتشاف مستويات التقبل والرفض والتفاعل الاستهجان للمادة التلفزيونية المعروضة .

٥-الظروف الامنية واختيار اماكن التصوير

لاقت الدراما التلفزيونية العراقية بعض المشكلات الانتاجية. اذ تلكئت بعض المحاولات الرامية الى انتاج دراما عراقية وتصويرها الاحداث في مواقع غير عراقية بسبب الظروف الامنية المقلقة في البلاد ، وهو ما فتح منافذ الاغتراب الذي اصبح عائقا في التجسيد التعبيري الذي يفترض دينامية الحدث المكونة من الفعل والشخصية والمكان وبما اعاق الخطاب من تمرير قناعاته في خلق اجواء البيئة والفضاء الدرامي الذي يحتوي منعطفات ذروة

الحدث وعقدته الرئيسية، سيما وان الذائقة العراقية عارفة جيدا بتفاصيل المكان وطرازه وتاريخه وشكله وحضوره التعبيري في الحدث، لأن ذاكرة المكان مفجر حقيقي للنمو الدرامي وتدفق مساره، مع اننا نطمح الى ان يتشبع السيناريو الذي ينتجه الكاتب العراقي بعدد واسع من التنقلات المكانية وخاصة خارج البلاد لأتاحة الفرصة للدراما العراقية ان تخوض تجارب حديثة كي تهيء حالها بأحدث الاجهزة واجمل واهم المواقع والاماكن خصوصا اذا ما استعانت بخبرات عالمية في التصوير والاخراج والتمثيل والمؤثرات البصرية لتقدم قصة بأمكانها ان تصبح للتداول والتذوق العالمي والخروج من المحلية والانغلاق .

خاتمة

بتعدد القنوات الفضائية التي تضع لعرضها البصري خطابا خاصا بها وتمرره من خلال الشاشة قد يتعامل المتلقي بكم كبير ومختلف، الامر الذي يطرح التنوع ويثير التشويش والتناقض والاختلاف وهذا مايتطلب الدراسات والبحوث والندوات والمؤتمرات لكافة وسائل الاعلام لخلق توافق وانسجام وتعدد بما يرضي المتلقي ويبعده عن القلق ويقدم له نكهة خطاب عراقية مستمدة من ذائقته . اضافة الى ذلك نحن بحاجة الى برنامج نقدي تخصصي يهتم بمتابعة معطيات الادب في القصة والرواية يناقش تحليليا ماوصلت اليه مدارس النقد في العراق من تقنيات في الصنعة والتناول وكيفيات تحويلها الى السينما والتلفزيون كقصص ووقائع درامية. وكذلك بحاجة الى برنامج تحليلي سينمائي يستضيف فيه اكثر من مختص في شؤون الاخراج والسيناريو ويعمل على اثارة الجدل التفسيري لفيلم منتخب يكون قد سجل اهمية كبيرة في الدرس السينمائي. وحبذا لو ينتج برنامجاً قادراً على طرح جلسات نقدية لرصد البرامج الشائعة في الشاشات العراقية وتقويمها بما ينمي رفعة الذوق وتهذيب متطلبات التذوق الفني لها .

وتفتقر البلاد حاليا الى المؤسسة التي تختص بشؤون الدراما التي تضم كبار النخب المختصة بالاخراج والسيناريو والتصوير والانتاج وبقية الاختصاصات العاملة فيها . وعلى هذه المؤسسة اذا ما انشئت ان تعقد ورش العمل والمؤتمرات الفنية لطرح الخطط الكفيلة بانتاج الاعمال مع تصنيفها حسب المواضيع . وان يدير هذه المؤسسة كفاءات مشهود لها في العمل والمنجز الابداعي ، وان تخصص لها ميزانية كافية وتصنع نظاما للاجور والميزانيات ولوائح العقود مع الفنانين الخارجيين و العمل على استقطاب العاملين في مختلف اختصاصاتهم ومنحهم رواتب واجور متقاربة على الاقل مع الدول المجاورة والشركات الانتاجية، وتخليص الفنان العراقي من التذمر والمعاناة وارتياد المقاهي والثرثرة اليومية عن العوز وشغف الحياة. وليس بالضرورة ان يكون عاملي هذه المؤسسة كلهم من الموظفين والملاك الدائم . ولكن يحبذ الاختيار والتكليف مع كل الكفاءات والمهارات بقدر من الاتفاق والعقود المعروفة انتاجيا .

ومن الضرورة ان تتعامل هذه المؤسسة مع هيئة استشارية من الكفاءات والنخب والاختصاصات في شوؤن علم النفس والاجتماع والطب والفن والثقافة والاعلام والفقه والشريعة والقانون والسياسة للتداول المبرمج بشان الخطط المطروحة والتي تلائم ثقافة المجتمع وتوجهات العصر.

جماليات التجريب
في الافلام التلفزيونية القصيرة

عبد الباسط محمد علي مهدي

Abstract

Experimentation Multi effective and fertile grew human desire to discover new ways to express beauty in artwork .And dabble term experimentation in the performing arts and arts architecture, cinema and television in the test forms and interest in the visual effects and movements seek to establish and beauty and schools of thought in literature and art. This study aims to identify….

مشكلة البحث و الحاجة إليه

من بديهيات المنطق المعرفي عند فلاسفة الفن و الباحثين و المؤلفين و المخرجين في كل عصر ذلك التنوع المستفيض من الآراء الجمالية في إثراء الصورة الفنية بوصفها سلطة فعلية تمارس الفعل و تحث على رد الفعل ، و خاصية هذه الرؤى تبلورت صياغتها وفق فلسفة العصر و ما ينتجه من وسائط مادية – تقنية ذات صلة حميمية بالعناصر الفنية المشتغلة في بنية الصورة و على فعل التجريب الذي أرسى الكثير من القواعد و الخصائص الفريدة و السمات المميزة ، والى تطوير أشكال جديدة للفن على اعتبار إن المنطق الجمالي – التكنولوجي هو الذي يقف وراء عملية الإبداع (م٣١-ص٢٩) و إن التقنية و الشكل هما اللذان يعطيان المضمون دلالته الحقيقية (م ٤١ – ص١٣) .

فإذا كان الفيلم التلفزيوني القصير فنا فهو فن السينما، وما كان للسينما أن تكون فنا مزدهرا لو لم يكن في تاريخها علماء مبتكرون و فنانون تجريبيون ساعدوا المخرجين و المنظرين على إرساء قواعد السينما بوصفها الفن السابع في القرن العشرين . و ما كان للفيلم التلفزيوني القصير اليوم أن يكون فنا بصريا جميلا لولا التدفق التكنولوجي الرقمي لأنظمة التصوير و الصوت و المونتاج و العرض الذي فتح الآفاق مشرعة للمخرجين الشباب على مبتكرات تجريبية و إبداعية شديدة التأثير في بلورة الأساليب و الاتجاهات و في تجديد الأشكال الدرامية و الجمالية للفلم ، وغير الدرامية لبرامج التلفزيون الأخرى . و حتى عد التكنيك التلفزيوني قريبا جدا إلى التكنيك السينمائي و يبدو إن قلة من المخرجين على علم بالمفاهيم التجريبية ، وأن الكثير من المخرجين و طلبة الفنون ممن لا يستطيعون أن يستشعروا بصريا جماليات التجريب في السينما و التلفزيون ، فضلا عن خوض مغامرات تجريبية في الإعداد والإخراج والتصوير . و عليه يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما هي الكيفيات التي يمكن لجماليات التجريب أن توظف و تشتغل في الأفلام التلفزيونية القصيرة وإن الحاجة لهذه الدراسة تساعد المخرجين و الباحثين و طلبة الفن التلفزيوني إلى التواصل الإبداعي مع فعل التجريب كمنهج للابتكارات و التجديد في بنية الصورة للفيلم التلفزيوني القصير .

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية :

١- إضافة معرفية لبعض جوانب الفن التلفزيوني عامة و الفيلم القصير خاصة .

٢- إفادة طلبة الفنون السينمائية والتلفزيونية في إنتاج و إخراج الاطاريح في مناهجهم الدراسية.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على خصائص جماليات التجريب ، و آلية اشتغالها في الأفلام التلفزيونية القصيرة .

حدود البحث

يتحدد البحث في دراسة الأفلام التجريبية التلفزيونية القصيرة ذات المضامين المتنوعة . و المنتجة بكاميرات تلفزيونية رقمية لعام ٢٠١١-٢٠١٢ .

تعريف المصطلحات

١- **الجمالية**

عرفها أرسطو بـ (الانسجام مابين مكونات العمل الفني سواء كان فنيا أو طبيعيا من خلال سمات التنوع مابين الفن ذاته و علاقته مع نظائره) (م٣٠-ص١٩). و عرفها (كانت) بـ(الإدراك الذي يصاحبه إشباع الحاجة الجمالية عن طريق الشعور بالمتعة الخالية من اي منفعة (م٢٦ -ص١٦). و عرفها آخر بـ (انه معيار الشيء الرائع الذي يمتاز بالتناسق و التناغم)(م٤-ص١٥). أو هو ذلك الذي لدى الرؤيا يسر كونه موضوعا للتأمل (م١٩- ص٢٧٢). و يعد كل من (سانتيانا و گاريت)الجمالية بأنها استجابة لإثارة مرئية أو شعورية أو مادية تسبب المتعة لنا (م ٤٥-ص٤٢) و عرفها المعماري الايطالي (البرتي)بـ (الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معا في أي موضوع بنسبة و علاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر ، أو تغييره أو إزالته ،اللهم إلا إذا أردنا به سوءا(م ٤٥ -ص٤٢) والتعريف الاجرائي للجمالية هي الإدراك الحسي بالانسجام مابين مكونات العمل الفني الرائع الذي يمتاز بالتناسق و التناغم كونه موضوعا للتأمل .

٢- **التجريب**

ورد أصل كلمة تجريب Experimention في اللغة العربية من الفعل جرَب: تجريبا ، و تجربة المجرب: تجريبيا من اختبرته و امتحنته(م١٠ -ص١٢٧) و ورد في اللغة أيضا بمعنى الاختبار و الامتحان ، و التجربة و الشدة و المحنة . و هوما يعمل أولا بقصد التمرن لتلافي النقص عند الاضطلاع به . و جمعه تجارب(م ٦ -ص ٦٢).

وفي الاصطلاح ورد التجريب بوصفه اختبارا منظما لظاهرة يراد ملاحظتها ملاحظة منهجية (م٦-ص٦٢). و في المعجم الفلسفي يتحدد المفهوم بخبرة يكتسبها الإنسان عمليا و نظريا ، باعتباره بحثا دائما عن تجديد وسائل الاتصال بين الفنان و المتلقي المتذوق للتجربة الجمالية ، و غالبا ما يكون التجريب تحولا في الأسلوب السابق السائد إلى أسلوب اقدر على طرح الخطاب(م ٨- ص٤٥). و عرف أيضا ، بأنه آلية قصدية في تحقيق الافتراض ماديا أو موضوعيا أو الذي يخضع الفن لتجربة أصلية أو مشاعر صادقة في التعبير تمتلئ بالخبرة و الريادة التجريبية و في تنظيم عناصر العمل الفني على أسس جمالية و فكرية و بالتالي تأسيس متحول أسلوبي

على صعيد الحركة الفنية (م ٥٠-ص١١) والتعريف الإجرائي للتجريب ...اختبار منظم و بحث منهجي دائم ، يخضع الفن لتجربة أصلية قادرة على طرح الخطاب بأساليب جمالية و فنية جديدة.

٣- **الفيلم التلفزيوني القصير**

يقصد الباحث بالفيلم التلفزيوني القصير : هو الفيلم المصور بكاميرا فيديو رقمية يتناول موضوعات قصيرة في زمن لا يتعدى الـ (٣٠) دقيقة.

الإطار النظري

أولاً: توطئة جمالية

قد يجد القارئ في كتب فلسفة الفن و الدراسات النقدية ، ورود مصطلح الاستطيقا (Aesthetics) ذات الأصل اليوناني مرادفا لمفهوم الجمال و الجمالية في رؤية الأشياء و إدراك جاذبيتها و موضوعاتها و قيمها ، ولم يعثر الباحثون على المقطع الزمني الذي انبثق منه التفكير في ما هية الجمال و علاقته الحميمة مع الفنون ، لان الجماليات عامة بالإضافة إلى معارفها قد تواجدت عبر طريق تاريخي يمثل آلاف السنين في تاريخ تطور الثقافات المختلفة (م٣٣- ص٣) . و العارفون بتاريخ فلسفة الفن يعلمون إن الجمال عند الإغريق قد اخذ مكانة نبيلة في العقل الفلسفي في تحليل و تفسير الظواهر الكونية و الطبيعية و ما بعد الطبيعة و الخيال : فكان عند (أفلاطون) يتمثل في عالم الله ، عالم الكمال المطلق والمثل و الحقائق الثابتة و قد يتجسد في الأرض أو في عالم الحس المتغير بصورة مادية ، فنرى وجها جميلا او طبيعة جميلة أو زهرة جميلة أو لوحة جميلة ، نفهم رغم اختلاف المواضيع هناك جامع مشترك هو مفهوم الجمال (م٤٤- ص٢٥). فكل ما يتجسد في الأرض ، ما هو إلا محاكاة و تقليد الجمال المطلق للموضوع الذي يحاكيه سواء كان المحاكى طبيعة أو خيال (م٣٠-ص٤٠) . و قد اخذ أرسطو بهذه الآراء الأفلاطونية ، و لكنه افترق في تحديد ماهية هذه المحاكاة من حيث التطبيق (م٣٠-ص ٤٩). لافتا الأنظار إلى إمكانية محاكاة الفعل الإنساني و التعبير الفني من حيث الأخلاق إلى أفاضل و أراذل و أشرار و أخيار و كاشفا النقاب عن النوعيات الجمالية في التراجيديا و الكوميديا (م٣٠-ص٤٠) .و أما (سقراط) فقد أثرى النظرية الجمالية في بعدها الحسي، باعتبار الجمال يرى و يسمع (م٣٣-ص٤). و بما إن الجمال بالمعنى الواسع للجمالية كان وما يزال احد القيم الجوهرية التي يجب أن تنمي في شعور الناس إلى جانب الحقيقة و الخير (م٣٩-ص٢٤٤) ، و بما إن الجمالية في معناها الواسع تعني محبة الجمال ، كما في الفنون ،و ما يستهوينا في العالم المحيط بنا، و إلى مجموعة القيم و الأفكار و العواطف و المعتقدات حول مكانة الفن و الجمال في الحياة (م١٩- ص٢٧٤) فقد ظهرت الجمالية في القرن التاسع عشر في أوربا و أمريكا ، مشيرة إلى شيء جديد تمثل أفكارا يعنيها في الحياة و الفن ، كفكرة معالجة الحياة بروحية الفن و فكرة الفن من اجل الفن (م١٩-ص٢٦٩). أمثال (هيغل) ذو النزعة المثالية و (كروتشه) الذي وصف الجمال بعلم التعبير و المعاني ، و(سانتيانا) الذي جعل الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة و استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة . وقد أقر الفلاسفة بحصول متعة شعورية وجدانية لدى المتأمل في الجميل يمثل اعترافاً ضمنياً بالمنفعة اللذية او منفعة الاستمتاع بوصفها أولى المنافع التي تفضي اليها مباشرة الموضوع الجمالي بالإدراك والتلقي (م٥٦-ص١٥٩) . و (ديوي) الذي جعل من التجريب حركة ديناميكية و خبرة جمالية و مظهرا لحياة كل حضارة . وأما (كانت) فقد أثار الكثير من المشكلات الجمالية في عهده ، مثل مشكلة الحكم الجمالي و مشكلة صلة الشكل بالمضمون في العمل الفني و مشكلة علاقة الفن

بالطبيعة او مشكلة تصنيف الفنون و مشكلة الصلة بين الجميل و الجليل (م ١- ص٩) . هذه الآراء المتنوعة خلقت جدلا واسعاً في المسائل الجمالية أثرت و تأثرت في التيارات الفكرية التي كانت سائدة في القرن العشرين فدخل عدد غير قليل من الشعراء و علماء النفس و الأدباء و المسرحيون و السينمائيون إلى عالم جماليات الفنون وحفزتهم على التجديد الدائم و ابتكار أساليب جديدة و طرق تعبير غير مألوفة و تقليدية في أعمالهم الفنية . و كان (جيروم) دائما يحث على دراسة علم الجمال بطريقة النشاط التجريبي. لأنه الميدان الذي يكسب المرء لأكبر قدر من المعرفة عن الفن و فهم أي شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية (م٢٨-ص٣٦).

إن الجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة ، و هذا يتباين من متذوق لآخر تبعا لوعيه الاجتماعي و الثقافي (م١٢-ص١١) . و انه يكمن في الاستجابة الذاتية للشخص بفعل أثارته بحافز خارجي ، إي إن الإحساس بالجمال يقبع في دواخلنا شيء ما . أو شيء ما خارج أنفسنا، يجعلنا نشعر بهذا الإحساس من الجمال (م٤٥-ص٤١) إنها ملائمة اتصالية بين طرفين . الأول نابع من مدركات و تجارب المتذوق و الثاني من المثيرات الحسية للمنبه الفني الذي يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها و هذان العاملان يشيران إلى إن الجمال يقترن دائما بالفن ، و إن مفهوم الجمال يرافق الشخص الرائي الذي يتطلع إلى العمل الفني (م٤٥-ص٤٠) ، فيتحتم على الفن ان يكون جميلا . بل استطاع الجمال عبر التاريخ إن يرافق الموسيقى و الشعر و الرسم و الهندسة و فن العمارة و المسرح و السينما . و أن يكون السمة المميزة و الدالة لأصالة و حداثة العمل الفني ، و قد يكون سر الأشياء الجميلة يتمظهر في الحرف و الخط و الكلمة أو الصوت و الحجر، أو قد يكون في اللون والإضاءة والتصوير أو قد يكون الجمال مجتمعا في الوحدات المكونة للشكل . أو بالمحتوى الراقد أو المتحرك مع عناصر الشكل وإن هدف الجمالية إنارة العمل الفني دون الاهتمام بفاعله لذا استخدم مصطلح (الجمال الحر) على الشكل الذي لا يدل على إي شيء في حد ذاته و (الجمال المندمج) على الشكل المندمج بكائن ما أو موضوع ما (م٥٥_ص٤٦) و لذلك من الصعب أن يخضع الجمال لمعايير أو قوانين معينة بل يجب إعداده (م١٢-ص٥) . و إن تتعدد قيمه الجمالية و تتنوع أبعاده المثيرة في مرتسمات و ملامح عناصر الشكل الفني أو في الطاقات التعبيرية للموضوعات. وبما إن إدراكنا للعالم الخارجي ناتج من تأويل الإحساسات تأويلا يزودنا بالمعلومات عن طريق الحواس ، و إن الإبصار و السمع أرقى حواس الإنسان ، و إنهما أفضل الوسائل الإدراكية التي نتلقى بهما المعلومات عن عالمنا ، أو نتكيف معه ، و بفضل قدرتهما على التمييز الدقيق ، نستطيع أن نميز مزيجا معقدا من الألوان أو نمطا موسيقيا أو صورا ذهنية أو مرئية ' و قد سميت هاتان الحاستان عند علماء النفس بالحواس العليا أو النبيلة ، لأنها اشد رهافة و حساسية من الحواس الدنيا . و أما مصطلح العالم الخارجي فقد دل على الكيفية الخاصة لتصور العالم و إدراكه والتعامل معه في حقبة تاريخية معينة أو داخل ثقافة معينة أو في مجال معرفي معين (م ٥٧ _ ص٩٦) أو هو الأفق الذي يعيش به الإنسان ويشكل مجال همة واهتمامه وهذا بالضبط الدور الذي يضطلع به العمل الفني من حيث هو كشف وإظهار لحقيقة موجود ما (م٤٩_ص٣٢)

و بما إن الفن السينمائي و التلفزيوني فن الإبصار و السمع ، و إن صانع العمل الفني في هذا الميدان مبدع الحالة البصرية و السمعية . فقد أصبحت الصورة المرئية مركزا للاهتمام التجريبي و حقلا منتجا للجماليات . انعكس ايجابيا على تطور مفاهيمنا للسينما و التلفزيون باعتبارهما الحقل المنعش للتجديد و التطوير و لتعظيم شأن الصورة. و لم تنشأ الصور المتحركة كفن بل نشأت كآلة ، و قد شاءت لها الظروف إن تأخذ مظهر فنون السرد و الوصف من الرواية . و فنون الدراما والملحمة من المسرح و إن تتلمس السبيل بفعل الابتكار و

التجريب إلى إرساء نظرية قصة تروى بالصور (م٣٤-ص٣٧٠) و قد تنبأ (البرت فولتون) بأن آلة التلفزيون ستحل محل آلة السينما في نقل الصور (م٣٤-ص٣٦٩) و من دون شك إن التلفزيون قد سعى في بدايته إلى أن يمارس السينما حسب تعبير (سيرج داني) كما سعت الفوتوغرافيا أن تمارس التشكيل (م ٢٣-ص٣٠٢) ، و أن يشترك مع السينما في سمات استخدام الصور المتحركة ، و إشراك المشاهدين في سرديات تمثيلية ، إلا إن ما يتفرد به التلفزيون بمعنى ما هو إحالته واتكاؤه إلى أشكال و آليات معروفة على نحو مسبق في ثقافتنا و بعض هذا الخاص في التلفزيون ينطبق أكثر ما ينطبق على البث التلفزيوني للبرامج المتسمة بالواقعية (م ١٤-ص ١٧٤-١٧٥) و إن الأسلوب الأجدى للإحساس بتميز التلفزيون جماليا يمكن التوصل إليه من خلال انعكاس إمكانياته كوسيلة الكترونية بصرية لها أمكانية نقل الصور الحية إلى مسافات بعيدة ، و خلق الانطباع بالمشاهدة الفورية و إن رؤية الأشكال المتعددة للنشاط التصويري التلفزيوني تعطي الوسيلة مظهرا دراميا وتعطي الحدث الإنساني الواقعي عبر سلسلة دقيقة و محكمة من اللقطات الفنية المتتابعة التي تصور الأجساد و الوجوه و الأحداث الجارية في بعدها الفني و الجمالي (م٣٦- ص٥) و إن البرامج التي تعرض أحداثا معينة كـ (تلفزيون الواقع) والبرامج الوثائقية و الوثائقية –الدرامية ، فهي تحاول تقديم العالم الحقيقي أو تقديم أحداث وقعت حقا على نحو تمثيلي أو متابعة مجموعة من الناس الحقيقيين في أمكنتهم الحقيقية و في تفاصيل حياتهم الفعلية (م١٤-ص١٧١)، و حتى برامج الحديث التلفزيوني و هو بمنظور ما يمتلك مقومات جماليات العمل الدرامي (الموضوع ، الشخصيات ، الحوار، الصراع، الحركة) (م٢٠- ص٢١) ، و إن اللغة التعبيرية التلفزيونية المنبثقة من الخصوصية التكنولوجية للتلفزيون ، تمتلك عناصر تجسيد فني غنية و متنوعة (المذيع ، النص ، الضوء ، الألوان ، الموسيقى، الديكور) تجعلها قادرة على الدلالة و التعبير و التفاعل الاتصالي(م٢٠-ص٢١) . ومن جماليات الحداثة الالكترونية البصرية للتلفزيون . استعماله نظام خاص به و هو عبارة عن جمع للعلامات البصرية و الشفوية الدالة بوضوح ، مثل صور الأشخاص و الأمكنة ، و تعالج بتقنيات التسجيل و المونتاج الرقمي بين الحقيقي و الفني (م١٤-ص١٧٨) و في الغالب تكون العلامات البصرية التي تسجلها الكاميرا (صور و بيانات) و الشفوية (كلام و موسيقى و مؤثرات) و هي غالبا ايقونية و دالة ، تظهر ما سجلته الكاميرا و تحمل تضمينات و إيحاءات تتيح للمشاهد معاني هي أكثر من تلك التي تتأثر من مجرد الرؤية أو الاستماع لشيء ، لشخص او مكان (م١٤-ص٢٠٤) و هذه العلامات البصرية و الشفوية تعمل كمؤشرات مفيدة تمكننا من الإمساك بفكرة إن القيم البصرية هي في الأعم الأغلب الحامل الرئيسي للفكرة و الأساس الذي تبنى عليه أو تنطلق منه الأشكال التعبيرية – الجمالية (م٢٠-ص٢٣).

ثانياً : فلسفة التجريب

التجريب موضوع خصب و حيوي ، نشأ مدفوعا برغبة الإنسان في اكتشاف قوانين الكون و العالم الذي يعيش فيه ، متأثرا و مؤثرا فيه. ولم يقتصر المصطلح اشتغالا على فنون الرسم و العمارة و المسرح و الموسيقى ، بل اشتغل التجريب في كل تفرعات الإبداع ، سواء كانت علمية أم إنسانية ، فلا فرق بين علم الفيزياء و الطب والكيمياء أو الشعر والرواية و السينما . بل للتجريب متسعات غير مقننة بدساتير عمل أو قوانين وضعية ، و إنما هي كونية تتسع معه و تنتهي عند فناءه (م٤٧ – ص ٧) . و مهما كانت نتائج التجريب مذهلة و مدهشة ونافعة فهي غير مقدسة ، بل ان النتائج قد تكون احتمالية و ليست بقطعية ، وقد نؤمن بها اليوم و نثبت صحتها،

وبتعاقب الأزمان و الأجيال قد يبطل الاعتقاد بصحة النتائج. وهذا يدل إلى إن حاجة الإنسان الملحة لإدراك العالم من حوله و رغبته في استكناه أسواره ، هي حاجة إلى الفهم و حسن التصور و إلى التغيير و إعادة بناء العالم رغبة منه إلى إيجاد المعنى (م ٥٨ – ص٢١).

ففي أواسط القرن التاسع عشر و خلال فترة قصيرة نسبيا ظهر بالتعاقب الانطباعيون و النقطيون و التكعيبيون، و غيرهم مجموعات مختلفة من الفنانين ، كل منها تحاول أن تجد نظيرا مماثلا لتحقيق الإيصال مع العالم الذي يدركونه من حولهم و كل مجموعة رأت إن من الضروري بناء مفردات بصرية و قواعدية خاصة بها تختلف عن تلك المفردات السائدة آنذاك (م٤٥ –ص٥٩). و إن الذي كان سائدا (نظرية المحاكاة) في الفنون و التي تؤكد على العلاقة بين الفن و بين التجربة الإنسانية خارج الفن ، فإما أن يكون الفن مرآة مباشرة للحياة و أما أن ينهل من الحياة ويحاول إيضاحها (م٢٨ –ص ٢٢٧) . و أما ذوو النزعة التجريبية فيروا إن الفن منفصل تماما عن الأفعال و الموضوعات التي تتألف منها التجربة الإنسانية ، و إن الفن إذا شاء أن يكون فنا فينبغي ان يكون مستقلا مكتفيا بذاته (م ٢٨-ص٢٢٧) . و هذا هو جوهر (النظرية الشكلانية)، و هي من أهم تجليات الفن الحديث ، الذي أنتجه عصر الحداثة و الثورة الصناعية و التي أفرزت بدورها مفاهيم عديدة معبرة عن النزعة الجمالية و منها : (م٥٢- ص٥٨) .

١- ان ما يكون جوهريا في الفن و ينبغي أن نتوجه إليه في إدراكنا ليكون إدراكا جماليا و نقيا ،هو الشكل الفني الذي يمثل في مجمل العلاقات المكانية و الزمانية الكائنة بين أجزاء العمل الفني ، كالعلاقات بين الخطوط و الألوان في اللوحة ، واللغة و الأسلوب و الصور في العمل الشعري و الحبكة الدرامية وتطور البناء الدرامي في المسرحية، وسياق الأصوات الذي يعبر بذاته عن جمالياته في العمل الموسيقي.
٢- إن الإدراك الجمالي هو شعور او انفعال خالص ينصب على الشكل الفني ، بحيث ينأى بنا عن الواقع ويحررنا من الحياة .
٣- إن الفن(كل ذي دلالة و الصورة ذات الدلالة و الصورة المعبرة بذاتها) فكل معبر بذاته و من ثم ينبغي للمتذوق ان لا يبحث عن معنى العمل الفني خارج إطار تعبيره الجمالي.

فقد رأى بعض النقاد والدارسين ان وراء الشكل عالما لا بد من رؤيته و إخراجه و الاهتمام به على قاعدة أن الفن للفن ، فتعصبوا للشكل حسب تعبير (علي جواد الطاهر) فرأوه كل شيء و عدوا المضمون تابعا له و يحمل دعاة الشكل اسما خاصا فهم (شكليون او صوريون) ولهم سلطان خاص و جمعيات و مؤلفات ومريدون ، وآخرون يرون عالما من الأفكار و العواطف يسمى بـ(المضمون ، المحتوى ، الموضوع) و يدعون إلى الاتحاد بين الشكل والمضمون على قاعدة إن الفن للحياة ، و يرى آخرون ان الشكل والمضمون واحد لا يتجزأ ، ولا موجب للتقسيم ، كما سارت عليه الدراسات الأسلوبية موحدة في المصطلح شكله و مضمونه (م٧ – ص ٣٠٨-٣٠٩) فلا يوجد شكل بلا محتوى ، و لا محتوى بلا شكل ، كما ان الحقيقة في نظرية المعرفة تصرح بأنه لا يوجد ذات بلا موضوع ، و لا موضوع من دون ذات ، فانا أفكر في شيء و الشيء موضوع للتفكير ، فكل شعور هو شعور بشيء ، و كل فكر له مفكر فيه . فالذات ترى فيها العالم من خلالها و يصبح العالم مرئيا من خلال الذات والعالم يحدد رؤية الذات و الذات تحدد منظور العالم فلا توجد رؤية بلا مرئي ، و لا مرئي بلا رؤية ، و كلاهما جزء من تطور التاريخ (م ٥٢-ص ٨). و لقد تمخضت عن هذه النزعة الجمالية و الفلسفية في الفن الحديث تيارات و حركات فكرية طليعية ، تسيدت عصر الحداثة و ما بعد الحداثة . و خلقت جدلية تفاعلية دينامية بين كل الفنون مهما اختلفت وسائطها التعبيرية ، و مهما اختلفت الاجتهادات النظرية و الفلسفية في إيجاد تصنيفات متباينة للفنون.

(م ١٥ –ص ٢٣) و لدى تقييم عام للفنون الجميلة في فترة نشوء الحركات الطليعية ، لا يمكن تفادي الاستنتاج بأن تلك الفترة كانت مرحلة تجريبية ، و التي كان لها قوانينها المقبولة لدى الرأي العام ، و قد تعرضت كلا و بشكل عنيف للتشكيك ، و أخضعت لأهداف و أساليب جديدة (م١٣ – ص٥). و حتى يكون الفنان طليعيا عليه ان يخرج خروجا فعليا و حقيقيا عن المألوف ليكون في الطليعة (م ٣- ص ٧) وهذا المنطق أساسه التمرد على ما هو موجود ، والبحث عن موقع في خضم الوجود (م ٥٨ – ص٢١) و أساسه أيضا النشاط التجريبي الذي يعتمد على كسر القواعد المتوارثة ، أو تجاوز التقاليد في محاولة عن اكتشاف وسائل جديدة للتعبير بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج (م٥٠ – ص٧) . و عادة يتمظهر الوعي التجريبي في التجربة المنظمة علميا ، بدلا من المبادئ النظرية المسلم بها (م ٩ –ص١). و ان المشتغل في هذا الحقل يمر بحالة من اللا استقرار و اللا ثبات ، و العمل باستمرار على اكتشاف عناصر جمالية تضيف لمسات متقنة و تتفرع عنها صور واضحة ، هي الأخرى لا تستقر على سطح الكمال ، و تبقى متأرجحة لحين زجها مرة أخرى في صراع الصيرورة ، لتتخذ إشكالا تتسامى جماليا و فنيا تاركا عدة قواعد و ارتكازات تصلح و تتيح للآخرين للتأسيس عليها و ربما تصبح منهجا ثابتا (م٤٧-ص ٧) .

ويعتقد (جون ديوي) ان لفلسفة التجريب بعدين الأول يسميها بالتجربة القبلية و هي التجربة المتأتية من التفاعل بين الفرد و البيئة المحيطة ، و تكتسب أما بطريقة إرادية أو طريقة لا إرادية ، و تخزن في ذاكرة الفرد و تتحول إلى أفكار و تجارب سابقة ، و ثانيا يسميها بالتجربة البعدية و هي التجربة التي تحقق في ذهنية الفنان (صورة ذهنية) قبل ظهورها و تساعد في إكمالها لتجربة القبلية ، و غالبا ما تكون هذه التجربة فردية كما يراها (ديوي) ، و إن لها بدايتها الخاصة و تسمى بـــ(عملية المخاض) و نهايتها الخاصية تركيبة العمل الفني(م٢٤_ص ٦٤) و بما إن العمل الفني بطبيعته موضوع فردي فإنه يظل على الدوام مرتبطا بصاحبه و بالأصل الذي نشأ منه ارتباطا عضويا بحيث لا يفهم احدهما فهما تاما بدون الآخر (م٢٧_ص٤٦). وليس العمل الفني إلا إبداعا يمثل أداة الإنسان لفهم العالم و رؤية الواقع ، لان كل فعل بشري إنما ينطوي حتما على عملية إضفاء للمعنى على ما كان في الأصل خلوا من كل معنى (م٥٨ – ص٢٣) و إن الإبداع الفني ليس ذاتيا فقط ، و ليس تعبيرا عن صيحات انفعالية عن ذاتية الفنان ، بل رؤية تعكس بناء حضاريا برمته بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه كائن رامز للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية (م٥٨-ص٢٤). لان الطبيعة الإنسانية مرنة وظيفيا و ان الحقيقة يمكن معرفتها من نتائجها التجريبية ، عندما توضع في موقف عملي فعلي، و أن التفاعل بين الفرد و ما يحيط به من أشياء قادرة على صنع الحقيقة و لذلك تشدد الفلسفة البراغماتية و الذي ينتسب لهم (جون ديوي) على مبدأ التجريب و أتباع طريقة المحاولة و الخطأ عن طريق عمل الأشياء و ممارستها (م٣٢ – ص ٤٢) . فالشاعر و القاص و الكاتب و المخرج و الرسام يشتركون جميعا في إنهم يمرون بتجارب فنية و في إنهم يبدعون أعمالا فنية و قد يكون لاختلاف الشكل و الأداة المستخدمة في انجازه اثر في طريقة كل منهم في الإبداع خاصة (م١٥ – ص ٢٥). و نتيجة للجدل الحاصل بين الثقافات و الفنون و الحضارات حدثت تطورات كبيرة في الفنون و أثرت جماليا في الأشكال الفنية مثلما تأثر (دوس بادوس) سينمائيا بـ(ازنشتين) وأسلوب (فيرتوف) بالكاميرا – عين في روايته ، و تأثر (كريفيت) من الإمكانات المميزة لتشارلز ديكنز ، و تأثر ازنشتين بمسرح (كابوكي) و شعر (هايكو) و التي قادته ظاهريا إلى فهمه للمونتاج (م ١٥ – ص٢٤).

وتشير الدراسات النقدية و البحوث الأكاديمية إلى إن القوانين التي شرعها أرسطو في الدراما في القرن الرابع قبل الميلاد ، واجهت الكثير من التحولات الأسلوبية في تجريب الأشكال و اللعب في بنية الفعل و

الشخصيات و الزمان و المكان ، حتى عدت تلك التجارب في صيرورتها و ديمومتها مذاهب و مدارس لها فلسفتها الجمالية و الفنية ، و قواعدها الضامنة لوجودها فتكرس مصطلح التجريب في المسرح و الذي يعني (المسرحيات التي تختلف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة) (م ٤٠- ص٩) فهو بالنسبة إلى (ستانيسلافسكي) يعني أهمية الممثل ، في حين اعتقد (كريج) ان الممثل يمكن الاستغناء عنه تقريبا ، إذا ركز في إمكانيات السينوغرافيا على المسرح ، و ركز كل من (مايرهولد) و (راينهارت) في أهمية المخرج في حين ركز (آ بيا) في استخدام الضوء ، و أما (بريشت) فقد عني شأنه شأن معلمه (بيسكاتو) باستكشاف طبيعة المسرح التعليمية (م٣ – ص٧). وفي نهاية القرن التاسع عشر اشتغل مصطلح التجريب في الفنون التشكيلية عندما أسس (اديجا ديجا و مانيه و مونيه) الحركة الانطباعية على أساس التحرر من طرق التصوير القديمة و استعمال أساليب جديدة (م ٥١ – ص١٦٨) و الاهتمام بالتأثيرات البصرية للأشياء و بالإضاءة و استخدام الألوان في تصويرهم (م٤٢-ص١٠٦) و مع مطلع القرن العشرين ولد الفن التجريدي في الرسم و النحت منتجا أشكالا لا تحتوي على صور العالم الخارجي و لكن يعبر عنها و على المتلقي أن يلم بدلالات ما يعبر عنه عبر ردود أفعاله (م٥٥ –ص٤٤) و بسرعة انتقل مصطلح التجريب إلى الأدب على يد (اميل زولا) الذي تأثر بنظرية (دارون) فاستعمله تحت اسم (الرواية العلمية) داعيا إلى التحرر من النظريات الكلاسيكية و الرومانسية (م٥١-ص١٦٨) . و أما جيمس جويس فيصفه الناقد (والتر الن) واحدا من أعظم الروائيين المبدعين الذين خلقوا شكلا فنيا في عصرنا ، يمكن مقارنته باليوت في الشعر و بيكاسو في الرسم و سترامنتسكي في الموسيقى ، و ان منهج النظرية الجمالية في إبداعاته تركزت في الجانب السايكلوجي للكشف عن أبعاد العوالم الداخلية للشخصيات من خلال ربط الوعي و اللا وعي في العقل الإنساني و التجربة (م ٦٠- ص١٦١). و منذ ظهور رواية (يولسيس) تعج الساحة الأدبية بالعشرات من الروايات ذات الاتجاهات العبثية واللا معقولية و الحداثوية كما ينسب لها، روايات مفعمة بالتعاسة و صارخة و مدمرة و مأساوية إلى درجة التمزق ، تعتمد دفعات متناوبة من التوهج تخبو تارة و تتألق تارة أخرى ، دونما نظام او ضابط أو تهيئة او تمهيد كما هو في عالم فاوست و فرجينا وولف و فوكنر . اضافة الى ذلك ركز التجريب على صيغ السرد و نماذجه و قضية العلاقة بين البنى القصصية و بنى الإشكال الأخرى من كتابات النثرية ، مثل كتابة التاريخ و السيرة الذاتية والتحقيق الصحفي و الاعترافات ، معتبرة الرواية حالة أنموذج للتنظيم الواعي للتجربة (م٤٨-ص٥٣).

ثالثاً : الخصائص التجريبية في الفيلم القصير

كلما تستدعي الضرورة إلى قراءة الفيلم القصير، قراءة فنية و جمالية يتحتم علينا العودة إلى المناشئ التجريبية والأصول التاريخية. وما يهمنا في التقصي، هو الكشف عن الخصائص التي ميزت هذا النوع الفيلمي على مستوى التجريب، وتطور الأساليب والاتجاهات السردية .لاعتبارات بالغة الأهمية ، منها أن الفيلم القصير في شكله ومضمونه قابل للتكيف مع طيف واسع من الأهداف الجمالية ، وأنه يعالج لحظة مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية ،ويعالج حالة عاطفية ومزاجية مثلما تفعل القصيدة او ملحوظة تأملية عميقة كما تفعل القصة القصيرة ، والاعتبار الآخر مرونة الشكل ، فيمكن اختيار فيلم قياس (١٦ملم) ا وفديو او أي فورمات رقمية ، فكلها تستخدم في صناعة الفيلم القصير لقلة التكاليف واستغنائه إلى (نجوم) نظراً لطبيعته غير التجارية (م٣٥-ص٢٠٧).

ففي فرنسا و مع نهاية عام ١٨٩٥ عرض الإخوة لوميير مجموعة من الأفلام القصيرة، لا يتجاوز طول كل منها (١٥) متراً ، عبارة عن لقطة واحدة طويلة لأحداث اعتيادية ومواضيع واقعية ذات صبغة وثائقية، أطلق

عليها مصطلح الفيلم الوثائقي، ذات الخاصية الواقعية في رصد الأحداث عند وقوعها، دون اللجوء الى التمثيل او إجراء تعديل او تدخل في مجرى الأحداث او إعادة البناء والتكوين (م ٤٢ - ص ١٢) . وبما إن طول الشريط الفيلمي داخل الكاميرا لم يزد في ذلك الوقت عن دقيقتين او ثلاث، فلم يكن هناك تقديم قصة او توليف للفيلم (م ١١ - ص ١٧٣) . الا ان فيلم (رش البستاني) كان مشهداً حكائياً سبق التفكير في سرده، مما يدل على تطور الذهنية الفنية و الدرامية للإخوة لوميير في معالجة المواضيع القصصية لتعطي تأثيراً يقوم على فعل يدعو إلى إثارة الضحك والاستغراب وبأسلوب متواضع في الفكرة (م ٤٦ - ص ٤١)، اما (جورج ميليه) فقد استطاع أن يدخل في أفلامه القصيرة أجواء خيالية وسحرية، وقصصا تعتمد على التمثيل، كما صنع أفلاما أكثر طولاً وزمناً، ففيلم (مسألة دريفوس) يتكون من (١٣) مشهداً و طول كل مشهد (١٩،٥) متراً، استغرق عرضه (١٥) دقيقة (م ٣٤ - ص ٥١) ، وقدر (جورج سادول) أفلام (ميليه) ما بين (٦٠٠-٨٠٠) فيلم قصير، تنوعت بين الوثائقية التاريخية و القصص الفنتازية المتعلقة بالجن و الشياطين والخيال العلمي (م ١٦ - ص ١٨) ،. وكانت هذه الأفلام حافزاً للعاملين في صناعة السينما وفي إنتاج أفلام قصصية أطول، وان تجارب (ميليه) أحرزت تحولاً و تطوراً ملحوظاً لم يكن مألوفاً في طريقة السرد الفيلمي، كما استطاع سرد قصص من عده أجزاء، وانشأ تسلسلاً منطقياً بين اللقطات المنفصلة (م ٢٥ - ص ١٨) وان يطور الفن السينمائي في بنيته الدرامية ويقودها إلى أسس لترتيب اللقطات في هيكل الفيلم بناءً على تطور الحدث و تسلسله (م ٤٦ - ص ٤٢). وبهذه المفاهيم الفنية و الدرامية تأثر الأمريكي (بورتر) بأفلام (ميليه) في ترتيب وسرد الحكايات الفيلمية، فدرسها و تفحصها و ركز اهتمامه في تنظيم المشاهد و مونتاجها باستخدام التضادات والانتقالات (م ٣٧ - ص ٤٧) . فأخرج فيلم (رجل مطافئ أمريكي) اعتبره النقاد الخطوة الأولى نحو مبدأ تركيب الفيلم (م ٢٧ - ص ٨٠)، ثم اخرج فيلم (سرقة القطار الكبرى) ثمان دقائق، صنفه النقاد بأول فيلم حقيقي جاء على الطريقة الصحيحة، محققاً بذلك تقدماً مذهلاً في التكنيك السردي والمشاهد المتضاربة، وفتح الباب امام أسلوب سينمائي غير مرتبط بأسلوب وتقاليد المسرح، كاشفاً وظيفة المونتاج وقوة تأثير رواية قصة على الشاشة (م ٣٤ - ص ٨٠)، والانطلاقة السينمائية الأخرى التي أثبتت فاعليتها التجريبية الفائقة، والتي سجلت انتقالات متصاعدة في التاريخ السينمائي تجسد في ظاهرة (كريفيت) الذي اعتبره السينمائيون الرائد في صنع التطور الحقيقي لفن السينما، فلقب بأبي التكنيك وأبي الفيلم (م ١٧ - ص ١٨٨) أو صاحب الذهنية المؤسسة في السينما (م ٥٣ - ص ٦٤) . فقد عمد إلى زيادة المشاهد في الفيلم، واستمد مواضيعها من المصادر الأدبية التي كان مغرماً بها وخاصة روايات (تشارلز ديكنز)، وكان يرى إن القيم القصصية ما كان لها ان تتحول إلى السينما دون معالجات واختلافات مع المكان المعد للتصوير ومع وضعية الكاميرا (م ٥٣ - ص ٦٠) فحاول أن يرفع مستوى المضمون الفكري للأفلام القصيرة إذ ذاك، والذي لا يستغرق عرض الفيلم الواحد منها سوى عشرة الى خمس عشرة دقيقة على اقل تقدير (م ٥ - ص ٤٩). وفي عام ١٩١٥ اخرج (كريفيت) فيلم (مولدامه - ١٥٠ دقيقة) و هو أول فيلم طويل، وصفه (ميتري) بالتحفة البدائية ، ولكن أصيلة لسينما بوصفها فناً (م ٤١ - ص ١٩) .

السينما في جوهرها (آلة وفن وتجارة) ظاهرة عالمية، نمت وتطورت أيضا خارج فرنسا وأمريكا، بين الفترة الممتدة ما بعد الحرب العالمية الأولى وحتى عام ١٩٢٥ حيث انطلقت في هذه الفترة قوى سينمائية جديدة ومدهشة، يقف المرء مذهولاً أمام الأنماط الإبداعية الخالصة في الأساليب والاتجاهات (م٣٧– ص٨٤) ففي فترة العشرينات سيطرت مدرستان على التطور الفني والجمالي للسينما الأولى في ألمانيا والثانية في الاتحاد السوفيتي (سابقاً)، وبعد الحرب العالمية الثانية ظهر الفيلم الروائي الانكليزي ذو الأسلوب التسجيلي والمدرسة الايطالية

الجديدة، والفيلم الياباني الذي جمع بين القديم والأفكار العصرية (م ٤٣ - ص ٥٧) . و كان الفيلم القصير في ألمانيا مدرسة و حقل تجارب للفيلم الروائي الطويل، شأنه في ذلك شأن الأفلام القصيرة الأخرى في كل أنحاء العالم (م ٦١ - ص ١١٠) . فقد تبنت الحركة التعبيرية في ألمانيا أسلوبا جديداً في المعالجة السينمائية وذلك في التركيز على المواضيع الذاتية التي تتحكم فيها الحالات النفسية والخيال والتصور، مع تبسيط في الحبكة الدرامية والتقليل من حركة الفعل في البنية السردية ، استجابة إلى تقنيات تداخل الأزمنة والأحداث المتقطعة او تضمين أحداث عرضية ، عبارة عن مشاهد ولوحات صورية، يعتبر كل منها قائم بذاته (م ٢٩ - ص ٤١٩) و الموجه الجديدة في فرنسا، تبنت الأسلوب الانطباعي في أفلامها الشاعرية والاهتمام بالسطح الفني في التجريب، وفي فضاءات الصورة الدالة وجدانيا ،مع غياب التسلسل الزمني المنطقي لمتواليات الحدث في بنية الفيلم (م ٢١ - ص ٧٤)، إن هذه الموجة الجديدة تريد لكل شي أن يكون لغة تعبيرية ، فلا غرابة ان تكون كثيرٍ من الأفلام غير واضحة كلياً او جزئياً بالنسبة لبعض الجمهور ، بسبب دقة أحداثها وغرابة موضوعاتها أو بسبب افتراض خاطئ ينسب إلى المشاهد معرفة مسبقة بهذه الأحداث والموضوعات (م ٥٩ - ص ٣٧) ، لان طبيعة السرد التجريبي يسير في نظام لا خطي على النقيض من النموذج الخطي المتمثل بتتابع شكل تقليدي ومنطقي من مقطع في الزمن إلى المقطع المجاور له أو من أطار تتبع مسار الشخصية (م ٣٥ _ ص٢٨٠). قد اعتبر (ارنهايم) أساليب واتجاهات الموجة الجديدة بالذروة في تاريخ السينما (م ٢١ - ص ٤٠) .

وغالباً ما يستخدم مصطلح السينما التجريبية او الطليعية في النقد المعاصر لوصف أي فيلم يتناول تقنيات جديدة و مبتكرة ، ويعبر عن أفكاره ويعالجها بأساليب لم يتطرق إليها احد من قبل (م ٤٢ - ص ٢٦)كالرغبة في تفادي السر التقليدي ذي العلاقة القوية بالشخصية أو الحبكة أو الحل او تتحاشى كل تلك العناصر على ان يكون للشكل والأسلوب قدرة وأهمية على تجسيد جوهر السرد التجريبي أكثر من المضمون (م٣٥_ ص٢٧٩). واغلب هذه الأفلام التجريبية وقتها اقل من نصف ساعة في الطول، واغلبها صور بقياس (١٦) ملم و قليل من صانعي الأفلام تحول الى سوبر (٨)ملم لكي يقلل من النفقات (م ١٧ - ص ٤٩٦) وأيضا يستخدم فيلم قياس (١٦) ملم في النتاجات التلفزيونية، مع الاحتفاظ بنفس المستويات العالية لنوعية الصورة ولسهولة نقلها وفلم قياس (٨ ملم) استخدم بشكل احترافي ذي الميزانية المنخفضة في إنتاج الأفلام القصيرة ومواد الجريدة السينمائية (م ٢٢ - ص ٦٠). وإضافة التقنيات الرقمية للفيديو سمات وخصائص وإمكانات هائلة للتعبير عن السرد التجريبي لأنه يتيح للعناصر التجريبية والإنتاجية التي كانت عالية التكاليف ان تكون مرنة وبسيطة وغير مكلفة في التسجيل وفي تجريب المشاهد (البروفات) (م٣٥- ص٢٧٩) . وأما مستويات التجريب في الأفلام القصيرة فتشمل الإعداد، والتجسيد المرئي في مختلف الأشكال، وعلاقة هذه الأشكال ببعضها البعض، وما ينتج عن هذه العلاقات من تأثيرات. (م ٣٨ - ص٦٧) واتجاهات هذه الأفلام تعترض على أسلوب الحكاية السردية في الفيلم و تجعل منه تجربة بصرية وإيقاعات خالصة، اعتماداً على الحيل التكنيكية والتوليف الفعال وحركة الكاميرا . (م ٤٢ - ص ٣٨) ولعل معظمها باستثناء القلة لا نصوص لها عموماً والأبنية السردية التقليدية نادرة أو نادراً ما تروي قصة فهي لا تحتوي على حبكة وبعضها لا يحتوي على شخصية ولكنها تميل إلى سبراغوار فكرة أو عاطفة أو خبرة بأسلوب غير مخطط (م ١٧ - ص ٥٠٠) ففي الأفلام التجريبية عموماً تظهر شخصية المخرج كصانع للعرض في تأسيس وتأويل النصوص الكلاسيكية شكلاً ومضموناً وبعيداً من هيمنة المؤلف (م ٥٤ - ص ٤). وقسم بعض مؤرخي السينما حركة التجريب في الأفلام القصيرة إلى ثلاث مراحل . (م ١٧ - ص ٥٠٣)

١- فترة الدادائية والسريالية (١٩٢٠ – ١٩٣٠) ومركزها برلين وباريس .
٢- الفترة الشاعرية (١٩٤٠- ١٩٥٤) ومركزها الولايات المتحدة وانكلترا .
٣- الفترة السرية وتبدأ من عام ١٩٥٤و لغاية وقتنا الحاضر و مركزها بالدرجة الأولى أمريكا .

و قد أجمل الباحث (هشام جمال) التيارات والمدارس التجريبية في العالم إلى (التعبيرية ألمانية ١٩١٨-١٩٢٦ ، الواقعية الشعرية الفرنسية ١٩٢٢-١٩٥٧ ، الواقعية الجديدة الايطالية ١٩٤٤-١٩٥١ ، المدرسة البولندية ١٩٥٥-١٩٦٣، الموجة الجديدة الفرنسية ١٩٥٨-١٩٦٥ ، السينما الجديدة في البرازيل ١٩٦٢-١٩٧٢ ، مدرسة ربيع براغ ١٩٦٢-١٩٦٨، سينما كوبك الحرة ١٩٦٣-١٩٨٠، جماعة الخمسة سويسرا ١٩٦٨-١٩٨٠، مدرسة بودابست١٩٦٩-١٩٨٥واخيراً مدرسة الدوغما _الدانمرك ١٩٩٥-) (م ١٨- ص٢٤٦) . وتتصف هذه الأفلام بالأجواء القاتمة والكآبة ، وغرائبية السرد ، والتعبير عن قلق ما ، والإحساس الشاعري بالإحباط العاطفي ، والمعاناة المتوقعة والتتوق إلى التطهير ،وإحساسا بعدم الانسجام مع الحياة العادية ، والميل إلى أحداث غير متفائلة في مناطق منعزلة (م ١٨ ص٢٤٦) و عموماً إن الأفلام التجريبية هي انعكاس أمين لمجتمع في مرحلة انتقالية تهدده الأزمات ، وتقلقه الحروب ، وإنها تعبر عن توترات أصحابها وشعورهم بالتوعك والمضض في قلب المجتمع (م٤٠_ص ٣١٤). واعتبر نقاد السينما فيلم (كلب أندلسي) الذي شارك فيه (بونويل وسلفادوردالي) أهم الأفلام التجريبية القصيرة في تاريخ السينما ، لقولهم (ليس هناك فلم قصير آخر لا يزال ينجح في صدمة المتفرج وتشويشه مثل فيلم كلب أندلسي) . (م ٣٥ - ص ١٦) .

فالسينما المستقبلية، والشاعرية، والخالصة، والمستقلة، وسينما - عين، وسينما تحت الأرض، والسرية، والسينما الحرة والمباشرة، كلها سينما طليعية - تجريبية، اشتغلت ونمت وتطورت في ورش ومختبرات الفيلم القصير في باريس ولندن وموسكو وبرلين ونيويورك ، لرسم جماليات فن الصورة المتحركة.و إن الخطابات تتبادل عناصر التأثير والتأثر بين بعضها البعض، مهما تباعدت منطلقاتها الفكرية و تناقضت آلياتها التعبيرية والأسلوبية ومهما اختلف نسقها السردي فأنها تتبادل الخطابات من خلال استعاره العناصر التي تساعدها على إعادة تكييف بيئتها و تنشيط خصائصها وتجديد منطلقاتها (م ٢ - ص٥) وان خطاب الفيلم القصير استعار الكثير من الخصائص الدالة في ترسيم سماته الفنية والجمالية، ساهمت فيه بنى مجاورة تنتسب إلى المسرح و الأدب والرسم والموسيقى والنحت والخيال والواقع، و بنى أخرى تنتسب إلى سجلات آلة التصوير والمونتاج والعرض والصوت وفن الكرافك، وواكبت هاتان البنيتان معاً، وساهمتا في إنضاج لغة المرئيات و المسموعات للفيلم القصير، حتى عُد إحدى النتائج المباشرة للحداثة وما بعد الحداثة. ولا غرابه في أن تكون الأفلام القصيرة للإخوة لوميير و جورج ميليه قد ألهمت المنظرين في صياغة أبنية النظرية الواقعية والانطباعية في السينما، وان التجريب قد حفز السينمائيين في توليد وسيط تعبيري فريد من نوعه، أرسى دعائم الاتجاهات والأساليب الجمالية والفنية في الإخراج والمونتاج والتصوير والإعداد، واستمر إنتاج الأفلام القصيرة وتوسعت جغرافية الإنتاجية من أمريكا وأوربا وروسيا إلى الصين واليابان وكوبا و العراق ومصر والخليج العربي .

إجراءات البحث

منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي أسلوبا علميا في هذا البحث كونه يمثل أفضل المناهج في تحليل الإعمال فيصفها وصفا دقيقاً ويعبر عنها كمياً وكيفياً وصولاً إلى استنتاجات وتعميمات تساعد في تطوير المجال الذي ندرسه .

عينة البحث تم اختيار وتحديد عينة البحث وفق الخطوات الآتية :

١- المسح الاستطلاعي لمجتمع البحث والذي اشتمل على عدد كبير من الأفلام القصيرة والمعروضة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنيت)

٢- تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية . ممثلة عن المجتمع الأصلي من حيث صلاحيتها للتحليل وتنوع المصادر الإنتاجية العالمية واستخدام التقنيات الرقمية في الإخراج من اجل إبراز الخصائص الجمالية للتجريب والية اشتغالها في الفيلم التلفزيوني القصير .

أداة التحليل استخلص الباحث المؤثرات في الإطار النظري وهي :

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة .

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى . لغرائبية السرد والأجواء

٣- الاعتماد على الحيل التكنيكية والتوليف الفعال وحركة الكاميرا

استعان الباحث بخبراء تقنيات فن المونتاج الرقمي والكرافك في تحليل العينة وهما

١- السيد ميثم هاشم مصمم كرافيك ومونتير في قناة الفرات وكربلاء الفضائية

٢- السيد أزهر الحكيم مصمم كرافيك ومونتير في قناة آفاق والوحدة وكربلاء الفضائية

تحليل العينات

أنموذج رقم (١)

اسم الفيلم : sinead ،زمن العرض :٤،٣٢دق ، جهة الإنتاج :withen temptation ، البلد: هولندا ، سنة الإنتاج : ٢٠١١ المخرج : Joeri Holsheimer

قصة الفيلم تدور حول امرأة مدمنة على المخدرات . وزوج يريد مساعدتها للخلاص من الإدمان والتفرغ في تربية ابنتهما (سوزي) فيتشاجران أمام ابنتهما وترتفع أصواتهما فيطلب الزوج من زوجته مغادرة المنزل فتشهر علية المسدس فيندفع الزوج مسرعاً نحوها فتطلق عيله النار وتصيبه في عضده ويتقدم الزوج حاضناً زوجته ، فتطلق رصاصتان وتخرجان من ظهره فيسقط الزوج ميتاً ثم يسقط المسدس من يد زوجته أرضا.

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة.

ففي المشهد الأول يعرض الفيلم في زمن قدرة (١،١١) دقيقة وبأسلوب صوري مبتكر عملية إعادة كيفية قتل المرأة لزوجها إمام ابنتهما في صالة البيت وذلك باستخدام عكس حركة الفيلم وبتقنية(reverse) وتقنية الحركة البطيئة (slow motion) للمشهد بأكلمة . ففي اللقطة الأولى يرتفع المسدس من الأرض لتمسكه

يده المرأة، ثم نهوض الزوج الميت من الأرض واحتضانه للزوجة والدماء السائلة تعود إلى فمه . ثم رجوع عكسي- لرصاصتين من فضاء الصالة مع قطرات متناثرة من الدماء إلى ظهر الرجل فيلتئم الجرح وكأنة لم يصب بطلق ناري . ومن ثم صوت دوي ا لرصاص من المسدس ، ثم رجوع الزوج عكسياً إلى باب الصالة لتعود الرصاصة الأولى رجوعا عكسياً إلى عضد الزوج ومن ثمة تسبح في فضاء الغرفة حتى تستقر في فوهة المسدس مع رجوع اللهب الناري للمسدس وفي المشهد الثاني يعرض الفيلم الأسباب التي أدت إلى عملية القتل في المشهد الأول

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى لغرائبية السرد والأجواء .

في المشهد الثالث (الأخير) لم تتوضح معالم السرد رغم جماليات الأجواء وحركة الاشياء وحركات الكاميرا فيها . وتبدأ التفاضل من داخل صالة الموتى في إحدى المستشفيات تفتح أبواب الصالة فتدخل عجوز جالسة على عربة المعوقين باتجاه جثة مستلقية على سرير ومغطاة بكفن، العجوز تمد يدها وتمسك إطراف الجثة بقوة فترجف الجثة و تهتز بشكل عنيف في مكانها مما أدى إلى تحرك عنيف أيضا لأسرة الموتى الفارغة في الصالة والى تصادمها مع بعضها البعض في وسط الصالة وبالجدران، وبعد لحظة السكون في المكان تختفي العجوز فتجلس الجثة (الزوجة) ويزاح عنها الكفن وتنظر إلى الكاميرا ثم تخرج شبة عارية من صالة الموتى باتجاه الباب والممرات وينتهي الفيلم .ان عدم وضوح هذا المشهد يثير تساؤلات المتلقي ويطرح التساؤل المشروع ، من هي العجوز ؟وما هي رمزيتها في هذا المشهد؟ والى أين ذهبت الزوجة شبة العارية خارج صالة الموتى ؟ إن هذا المشهد يجعل الرائي يفكر كثيراً لاستنباط المعنى أو ظلال المعنى على اقل تقدير، ومدى ترابطه مع مشاهد الفيلم

٣- الاعتماد على الحيل والتكنيك والتوليف الفعال وحركة الكاميرا .

يلاحظ في هذا الفيلم الاستخدام الواضح لتقنيات عكس حركة الفيلم (reverse) وتقنيات الحركة البطيئة (slow mation) والتي تستطيع الكاميرا ان نصور الآلاف (الفريمات) في الثانية الواحدة لتظهر أدق التفاصيل في المستويات المرئية . وكذلك استخدام برامج الكرافيك في صنع الرصاصة والدم ووهج ردة الفعل المسدس عند الإطلاق . وكذلك الدقة في الاكساء الجيد للرصاصة والإضاءة الساقطة عليها وتناثر الدماء مع حركة الرصاصة في الإطلاق أو في الرجوع العكسي للرصاصة وفي اللقطة التي يكون فيها الزوج حاضناً زوجته إثناء القتل ، استخدم المخرج وهج الإضاءة على وجه الزوج للإيحاء بوهج الرصاصة . وهذا أيضا يعطي جمالية واقعية للمشهد

أنموذج رقم (٢)

اسم الفيلم : whatll 1t take ، زمن العرض : ٤،٤٤ دقيقة ، اسم المخرج : graham coxon ، جهة الإنتاج : future shorts ، البلد : أمريكا ، سنة الإنتاج : ٢٠١٢

الفيلم عبارة عن حركات راقصة يؤديها الفرد في الطرقات والحدائق تتناغم حركياً مع الإيقاعات الموسيقية ويعرض الفيلم حركة الرقص لشخص واحد مكوناً من أجزاء عدة أشخاص يؤدون نفس الرقصة في أماكن عدة أو في نفس المكان وكأنهم ارتبطوا حركيا روحيا مع الرقصة فالفرد الراقص تكون إحدى يديه لامرأة والأخرى لرجل والساقين لآخرين والصدر الآخر تودي هذه الأجزاء مع الفرد الراقص حركات موزونة إيقاعيا في المكان وهذه الأجزاء يعرضها الفيلم على أشكال هندسية (مربعات ، مستطيلات ، مثلثات ثم تتجمع الأجزاء الهندسية على شكل (frames) دائرية تسبح في الفضاء المدينة وتسقط أرضا ثم يعاد حركتها من جديد .

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة.

اهتم الفيلم بالأشكال الهندسية التي تحمل أجزاء الراقصة (الرأس ، يد ،رجل ،صدر) ولصقتها مع الأعضاء الراقصة للفرد . وهم يتحركون في الشوارع والأسواق وهذه الأشكال الهندسية اشبه بالرسوم التكعيبية في اللغة التشكيلية .وان الأسلوب التقني الصوري في هذا الفيلم ليس بالصعب وإنما يحتاج إلى جهد ووقت كبيرين لأن صنع الأشكال فيه يعني تصوير الفرد بشكل منفرد مع ضبط التوقيت والتزامن في حركات الرقص ثم يستطيع المونتيرقطع جزء من (الفريم) أو الإطار ويركب على الأعضاء الجسدية للراقص المنفرد فيظهر صورياً وكأنه مكونا من عدة أشخاص يؤدون الحركات الراقصة في المكان الواحد وللفرد الواحد.

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى للغرائبية السرد والأجواء

لا يحمل الفيلم أي فكرة ولا قصة ولا حبكة وإنما يستعرض أشكال صورية هندسية تمتلك أبعاد جمالية في التكوين والتنظيم والتتابع و الحركة و الايقاع.

٣- الاعتماد على الحيل والتكنيك والتوليف الفعال وحركة الكاميرا .

وظف الفيلم تقنيات الرقمية (٣d tracking) وهي تقنية التقاط حركة الكاميرا الأبعاد الواقعية وتحويلها إلى تقنيات الكاميرا الافتراضية في البرامج الثلاثية الأبعاد والتي تفيد في وضع المجسمات ثلاثية الأبعاد في المشهد الواقعي المصور وتصنيع ظلالا للمجسمات والإضاءة ، ومحاكاة مسقط الإضاءة للمشهد بحيث لا يشعر المشاهد بوجود شيء غير واقعي في المشهد كما استخدم تقنية (mask) مونتاجياً لتحريك الشخصيات الواقعية أمام إطار المجسمات ثلاثية الأبعاد وذلك عن طريق التحرك frame by frame للشخصية الواقعية حتى خروجها من الكادر لإعطاء واقعية للمشهد والإيحاء بعدم وجود شي مصطنع . واستخدم الفيلم أداة (crop) للفيديوهات الموضوعة حيث تحدد هذه الأداة جزء من الفيديو ليظهر في صورة مع إمكانية تحريك وتسجيل حركة(crop) كما استخدم مقبس خاص في برنامج (after effects) يسمى (٣d card) لتقطيع الصورة وتحريكها بشكل موزائيك.

أنموذج رقم (٣):

اسم الفيلم :tick tock ، زمن العرض: ٤,٤٩دق ، تأليف و إخراج و مونتاج:len chi ، البلد : أمريكا ، سنة الإنتاج:٢٠١١

الفلم عبارة عن مزحة بين صديقين (وليام و مولن) يعيشون في غرفة واحدة في مجمع سكني للطلبة . يتناول (وليام) حبة من دواء ما فيخبره (مولن) بان الدواء الذي ابتلعه سام و مميت ، فيرتبك (وليام) ويحاول أن يخرج الدواء من معدته ولكنه لا يستطيع ، فيخرج من الغرفة و المجمع السكني بأقصى سرعة باتجاه المجمع السكني للطالبات فيخبر صديقته (لي) هاتفيا بقدومه ويرمي الجهاز في الحديقة ، و يتقدم مسرعا نحو المجمع فيسلم محفظته للأمانات ، ثم يصطدم برجل يحمل أوراقا ، و يدخل إلى المجمع حتى دخوله لغرفة صديقته (لي) التي كانت بانتظاره ، ليعتذر إليها عن حماقته لأنه اخذ منها شيء ما دون علمها ، و ليصرح بحبه لها ، فيدخل صديقه (مولن) و يخبره بان الدواء غير سام و إنها كانت مزحة.

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة.

في البدء يشير الفيلم إلى إن ما نشاهده يعود بنا إلى الوراء من خلال عكس حركة عقارب الساعة الجدارية المعلقة في غرفة الفتاة ، و ان ما نشاهده هو نوع من تقنيات فلاش باك(flash back) و لكن الأسلوب الجديد و المبتكر هو عكس الأحداث زمانيا و مكانيا فعليا باستخدام تقنية (reverse) عكس حركة الفلم مونتاجيا ، بمعنى إن الفيلم بدأ بعرض نهاية القصة ثم يتتابع الفيلم رجوعا عكسيا لحركة الشخصيات حتى بداية

القصة و التي تكون في نهاية الفيلم . و في عملية عكس حركة الفيلم استخدم المخرج براعته في طريقة نطق الحوارات بالمقلوب لكي يطابق نطق الكلام بالطريقة الصحيحة ليعطي المفهوم و يحافظ على المعنى.

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى للغرائبية السرد والأجواء

لا يمكن إدراك و فهم الفيلم من العرض الأول أو الثاني و ذلك لغرائبية طريقة السرد الصوري و الأحداث ، و إنما يحتاج المشاهد لفهم الموضوع إلى التركيز الدقيق بين الحركة الطبيعية و عكس الحركة رجوعا و إلى تتابع بعض التفاصيل الدقيقة و التي تبدو للوهلة الأولى بان عكس الحركة هي الحركة الطبيعة ، مثلا حركة فتح باب الغرفة تماثل حركة غلق الباب عكسيا ، وإخراج المحفظة من السروال تماثل حركة إرجاعها إلى السروال ، و لذا برع المخرج في الإيهام البصري للحركة بين ما هي حركة طبيعية وعكس الحركة الطبيعية .

٣- الاعتماد على الحيل والتكنيك والتوليف الفعال وحركة الكاميرا.

صور الفيلم بكاميرا رقمية محمولة من بداية الفيلم و حتى نهايته . و قد برع المخرج - المصور في التوظيف الجمالي و الفني لحركة الكاميرا و اختيار الزوايا المتنوعة مع الأحجام المختلفة في ملاحقة الشخصيات و حركتهم في المكان مع التوظيف الدقيق لتقنيات المونتاج في عكس حركة الفيلم و الذي أدى إلى الانتباه و التركيز على التأثيرات البصرية للشكل أكثر من المضمون.

النتائج

١- استأثرت الأفلام التجريبية التلفزيونية القصيرة ، عينة البحث بالتوظيف الفني و الجمالي للتقنيات الرقمية لبرامج المونتاج ، كتقنية (reverse) في عكس حركة الفيلم (tick tock) و المشهد الأول من فيلم (sinead) و استخدام تقنية (٣d tracking) لالتقاط حركة الكاميرا الواقعية و تحويلها إلى حركة كاميرا افتراضية عن طريق المجسمات ثلاثية الأبعاد لإعطاء صبغة واقعية للمشهد كما في فيلم (what ll it take) ، و تقنية أداة (crop,٣dcard) في تقطيع اللقطة (frame) إلى أجزاء هندسية الأشكال و لصقها أينما يستوجب ذلك فنيا، كما في فيلم (what ll it take) .

٢- استخدام التقنيات الرقمية للكاميرا الفيديوية ، كتقنية الحركة البطيئة (slow motion) كما في فيلم (sinead) و التي تستطيع تصوير الآلاف من (الفريمات) في الثانية الواحدة ، كما استخدمت كاميرا (HD-RED ٥K) ذات الجودة الفائقة علما إن الكثير من الأفلام السينمائية صورت بهذا النوع من الكاميرات مثل فيلم (Spiderman, under world)

٣- الاعتماد على فن الكرافيك في تصميم جمالية تفاصيل المشهد الصوري للرصاصة و اكسائها لمعانا في حركتها و كذلك صناعة التوهج لإضاءة لهب إطلاق الرصاصة و كذلك تصميم الدماء و تناثره في الفضاء او عودة الدماء السائلة إلى فم القتيل مما أضاف للصورة رؤية جمالية و فنية في تشكيلها العام و في حركة المستويات المرئية للرصاصة و الدماء كما في فيلم (sinead).

٤- اتسمت الأفلام التجريبية لعينة البحث بإرساء دعائم جمالية للأساليب الفنية في المعالجات الصورية ، و ابتكار تقنيات جديدة للسرد التجريبي للفيلم التلفزيوني القصير ، كأسلوب عكس حركة الفيلم بدلا من تقنية (فلاش باك) السائدة للعودة زمانيا في عرض الأحداث ، و كسر البناء الدرامي التقليدي الأرسطي (البداية ، الوسط و النهاية) إلى بناء مبتكر و مقبول من الناحية الفنية ، و ذلك في أن يكون الحل – التطهير ، بداية الفيلم و أن تكون المقدمة – الاستهلال المنطقي في نهاية الفيلم التجريبي كما جاء في فيلم (sinead) و (tick tock).

٥- اتسمت بعض الأفلام التجريبية عينة البحث باللا قصة و اللا حبكة ، بل الاهتمام بجوهر الشكل وهندسة حركته الفنية و الجمالية في بنية الصورة التلفزيونية كما في فيلم (what ll it take)، و البعض من الأفلام فيها قصة و لكنها غير واضحة المعالم و المضامين في العرض الأول ، بل تحتاج إلى عدة مشاهدات بصرية لقراءة و فك الشفرات التي تبثها عناصر الشكل و الشخصيات . كما في فيلم (sinead) و (tick tock).

الاستنتاجات

١- تلعب التقنيات الرقمية في الكاميرات الفيديوية و برامج المونتاج و فن الكرافيك دورا فنيا و جماليا في صناعة و ترتيب بناء الأشكال البصرية للأفلام التلفزيونية القصيرة غير التقليدية (التجريبية) في طرح الخطاب .

٢- للأفلام التجريبية إطار نظري مفتوح الآفاق ، و مرن غير مقيد بمعايير ضابطة ، و يمكن إدراكه و تحليله و تفسيره تبعا لعدد مشاهدات المتذوق للفيلم و وعيه الثقافي .

التوصيات

١- يوصي الباحث بتدريس مادة التجريب في الفنون و خاصة الفنون السينمائية والتلفزيونية ضمن مناهج الدراسات الأولية والعليا.

٢- يوصي الباحث الطلبة بإنتاج وإخراج الأفلام التجريبية القصيرة ضمن مشاريع (اطاريح) التخرج.

٣- يوصي الباحث بدراسة مقارنة بين جماليات الفيلم القصير التقليدي و الفيلم التجريبي القصير.

المصادر

أولا - الكتب العربية والأجنبية

١- إبراهيم (زكريا) ، فلسفة الفن في فكر المعاصر ، مصر ، مكتبة مصر ١٩٨٨

٢- أبو زيد (نصر حامد) ، الخطاب والتأويل ،ط١ ،الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠

٣- أفنز (جميز رووز) ، المسرح التجريبي من ستاسلافسكي إلى بيتر بروك ، تم إنعام ، نجم جابر ، بغداد . دار المأمون للترجمة والنشر ٢٠٠٧

٤- أميسياكوف (م) ، موجز تاريخ النظرية الجمالية ،تر باسم سقا ،بيروت دار الفارابي ١٩٧٩

٥- ايفرسون (وليم .ك) ،السينما الأمريكية ،سنوات د.و كريفيت ،نور الدين الرازي القاهرة ،دار المعارف ١٩٧٣

٦- الحسني (جعفر باقر) ،معجم مصطلحات المنطق ،بيروت ،دار الاعتصام للطباعة والنشر ، ب،ق

٧- الطاهر (علي جواد) ، مقدمة في النقد الأدبي ،ط١ ،بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩

٨- المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ،مصر ،١٩٧٩

٩- الموسوعة الفلسفية المختصرة ،تر فؤاد كامل ،القاهرة ،مكتبة الانجلو المصرية ب،ت

١٠- اليسوعي (لويس معلوف) ،المنجد في اللغة والأدب والعلوم ،بيروت ب ت

١١- بادلي (هو) ،كيف تولف الأفلام ،تر فريد الرازي ،القاهرة ،المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ب.ت

١٢- برتليمي (جان) ، بحث في علم الجمال ،تر أنور عبد العزيز ،القاهرة ،نيويورك ،دار النهضة مصر ١٩٧٠ .

١٣- بورا (س.م) ،التجربة الخلاقة ،تر سلامة حجازي ،بغداد ،دار الحرية للطباعة ١٩٧٧

١٤- بنغل (جوناشان) ،مدخل إلى سيمياء الإعلام ط١، تر محمد شيا .بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ٢٠١١

١٥- ثابت (مدكور) النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ،القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧
١٦- جانكولا (جان بيبر) تاريخ السينما الفرنسية ،تر رندة الرهوجي . الفن السابع (٧٦) دمشق وزارة الثقافة ٢٠٠٣
١٧- جانيتي (لوي دي) فهم السينما ،تر جعفر علي .بغداد ، دار الرشيد ١٩٨١
١٨- جمال (هشام) التكنولوجيا الرقمية في التصوير السينمائي الحديث، دراسات و مراجع (١٣)، مصر- ، أكاديمية الفنون ، مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦.
١٩- جونسن (ر.ق) الجمالية ،تر عبد الواحد لؤلؤة ،موسوعة المصطلح النقدي . سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢
٢٠- خضور (أديب) الحديث التلفزيوني ،ط٢ ، المكتبة الإعلامية (٢٢) دمشق ،وزارة الإعلام ٢٠٠٩
٢١- دادلي (اندرو) نظريات الفيلم الكبرى .تر جرجيس فؤاد الرشدي ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
٢٢- دالي (كين) الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي .ط١ تر ، عصام الدين المصري بغداد كلية الفنون الجميلة .الدار العربية للموسوعات ١٩٨٧
٢٣- دوبري (ريجيس) حياة الصورة وموتها . تر فريد راهي ،بغداد ،دار المأمون للترجمة والنشر ٢٠٠٧
٢٤- ديوي (جون). الفن خبرة . تر زكريا إبراهيم ، القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٦٣
٢٥- رايس (كارل) في المونتاج السينمائي ، تر ، احمد الخضري . القاهرة الدار المصري للتأليف والترجمة ١٩٦٤.
٢٦- ريد (هربرت) معنى الفن ، ط٢ ، تر سامي خشبة ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦
٢٧- زكريا (فؤاد)، التفكير العلمي ، ط٣ ، عالم المعرفة العدد (٣) ،الكويت ، مطابع دار السياسية ١٩٨٨
٢٨- ستو لينتسر (جيروم) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ،ط١، تر فؤاد زكريا بغداد ، كلية الفنون الجميلة مطابع جامعة بغداد ١٩٦٧
٢٩- ستيان (ج .ل)الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق . تر محمد جمول ،دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٥
٣٠- طاليس (أرسطو) .فن الشعر ،ط٢ .تر عبد الرحمن بدوي ، بيروت دار الثقافة ١٩٧٣
٣١- عبد الحميد (شاكر) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي . عالم المعرفة (٣٦٠) الكويت مطابع دار السياسة ٢٠٠٩
٣٢- عطية (محسن علي) الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية ،عمان . دار الشروق للنشر والتوزيع .٢٠٠٦
٣٣- عيد (كمال) جمالية الفنون . الموسوعة الصغيرة (١٦) بغداد ،دار الجاحظ للنشر ١٩٨٠
٣٤- فولتون (البرت) السينما وفن ، تر صلاح عز الدين ، وفؤاد زكريا ، القاهرة المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٦٢
٣٥- كوبر (بات) وكين دانسا يجر .كتابة سيناريو الأفلام القصيرة ، تر احمد يوسف القاهرة ، المركز القومي للترجمة ٢٠١١
٣٦- كورنر (جون) التلفزيون والمجتمع ، ط١ ،تر أديب خضور ، المكتبة الإعلامية (١٥) دمشق ، وزارة الإعلام ١٩٩٩
٣٧- لوسون (جون هوادر) السينما العلمية الإبداعية ، تر علي ضياء الدين ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٢
٣٨- ليسا (صوفيا) جماليات موسيقى الأفلام ، تر غازي منا فيجي ، دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٧
٣٩- محمد سعيد (أبو طالب) علم النفس الفني ، بغداد كلية الفنون الجميلة ، مطابع التعليم العالي ١٩٩٠
٤٠- محمد (حياة هاشم)الدراما التجريبية في مصر ١٩٦٠-١٩٧٠ و التأثير العربي عليها ،بيروت دار الأدب ١٩٨٣
٤١- متيري (جان) السينما التجريبية تاريخ منظور ومستقبلي ،تر عبد الله عويشق الفن السابع (٢٠) دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٧

٤٢- معجم المصطلحات السينمائية ، تر و إعداد خيرية البشلاوي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب العربي ٢٠٠٥
٤٣- نايت (اوثر) قصة السينما في العالم ، تر سعد الدين توفيق ، القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٧
٤٤- نجار (رمزي) الفلسفة العربية عبر التاريخ ،ط٢ ، بيروت ، دار الافاق الجديدة ،١٩٧٩
٤٥- نوبلر (ناثان) حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ط ١،تر فخري خليل بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧

ثانياً__ الرسائل الجامعية

٤٦- شريف (دريد) التوليف وتأثير الدرامي في الفيلم الروائي العراقي ،بغداد كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير ،غ.م. ١٩٨٧

ثالثاً ___ الدوريات والصحف

٤٧- أبو الغوث التجريب اكتشاف مستمر البينة الجديدة العدد ٥٦٢، ٢٠٠٨
٤٨- براوبري (مالكوم) الرواية اليوم ،تر سلمان الواسطي ، الثقافة الأجنبية (٣) بغداد دار الجاحظ للنشر ١٩٨٢
٤٩- توفيق (سعيد) الفن كرؤية للعالم ، عالم الفكر العدد، ٥ الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٠- حافظ (جلال) ملاحظات عن التجريبية ،مجلة الفصول العدد (٤١) ، القاهرة الهيئة المصرية العامة ١٩٩٥
٥١- حمادي (عبد الرحمن) التجريبية المسرحية وأزمنتها في المسرح ، مجلة التوباد العدد(٢١) ٢٠٠١
٥٢- حنفي (حسن) رؤية العالم المقدس . عالم الفكر العدد (٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٣- سلومون (ستانلي ج) بنية الفيلم الحديث ، تر شهاب احمد ،الثقافة الأجنبية العدد(١) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦
٥٤- شامل (وليد) الثقافات والمسرح التجريبي مصر والعراق نموذجاً .التآخي العدد (٥٦١٣) بغداد ٢٠٠٩
٥٥- فاليي (دورا)الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي ، تر سعيد علوش ، الثقافة الأجنبية العدد (٢) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٧
٥٦- البوادي (عبد الجبار) . الفن بين المتعة والرسالة ، عالم الفكر العدد (٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٧- الدواي (عبد الرزاق) مجتمع المعرفة معالم رؤية ،عالم الفكر العدد (٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٨- التليلي (عبد الله جمعة) حاجة الإنسان إلى تمثل العالم عالم الفكر العدد(٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٩- ميتز (كرستيان) لغة السينما ،تر محمد علي كردي الثقافة الأجنبية العدد (١) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦
٦٠- نوري (شاكر) جميس جويس في النقد الأدبي الحديث الأقلام العدد (١١) بغداد دار الجاحظ للنشر ١٩٨٠
٦١- وبرنسلر (فبلاوم) الفيلم الألماني الحديث ،تر إقبال أيوب ، الثقافة الأجنبية العدد (١٩) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦.

ميديا يوربيدس بين النص والعرض المسرحي المعاصر

عادل كريم سالم

ملخص البحث

ليس من المتاح لنا ان نرجع في الزمن ونرى المسرحيات القديمة ومنها مسرحيات عمالقة التراجيديا الاغريقية القديمة (اسخيلوس، سوفوكلس، ويوربيدس) من خلال عيون جيل مضى، واذا تمكنا ان نرجع الى نتاجاتهم المسرحية فمن المؤكد اننا لن نتذوق او نستسيغ لكثير مما نشاهده من تلك العروض التقليدية ولن نطيق الطقوس الدينية التي كانت تصاحبها كما ان الرقص والموسيقى في نمط المسرحية الاغريقية القديمة كان يمثلان جزءا كبيرا من مظاهر العرض المسرحي ترى هل تستطيع اعيننا واذاننا نحن جمهور القرن العشرين ان نتقبل تلك المظاهر وما كانت عليه انذاك؟

انها حتما ستبدو اشبه بمقتنيات متحفية ليس الا. لذا فاننا نجد انفسنا في ضوء ما تقدم مضطرين عند القيام باخراجها ان نجددها ونلبسها ثوبا معاصرا دون ان نكتفي باعادة عرضها وحده، اخذين بنظر الاعتبار مد جسر بين الماضي والحاضر على ان يبني هذا الجسر عن طريق خلق وحدة انسجام بين المسرحية القديمة كما كانت عليه في عصرها وما يجب ان تكون عليه في عصرنا هذا لتقترب من ذوق متفرجنا المعاصر اما جوهر هذه الرابطة فيمكن في تحقيق الاتي:

- هدف المؤلف. أي المضامين والافكار التي توخى ان يبثها الى الجمهور.
- ملائمة العرض المسرحي لذوق الجمهور المسرحي المعاصر.

ولعل من بداهة ما تواضع عليه المهتمون والدارسون للاخراج المسرحي ان يكون على راس ما يشغل المخرج المسرحي ان يصب جهده الاخراجي في خدمة النص المسرحي وجمهوره، اذ ليست المسرحيات الطرازية هي ساحة ملعب تستعرض فيها مواهب المخرج، وليس من حقه ان يغير من معناها او فلسفتها ليقابل معنى او احساسا الا ما تجيزه له المسرحية ومعناها.

وعلى وفق هذه الرؤية، قام المخرج د. عادل كريم بتقديم مجموعة مسرحيات من التراث الاغريقي القديم من دون ان ينحرف في تجربته الاخراجية المعاصرة عن هدف وفلسفة المسرحية، بل حاول جاهدا ان يحافظ بشكل امين على خطاب المؤلف الدرامي، وان يوثق الرابطة بين النص كما كان عليه (باستثناء بعض الاجراءات التي وجدها ضرورية لتعزيز وتحقيق تجربته) وبين ذوق متفرجه المحلي. فقدم بعضا من مسرحيات الشاعر المسرحي سوفوكلس (انتكونا، اليكترا، اوديب ملكا) وبعضا اخر كان من نصيب المؤلف المسرحي يوربيدها الذي كان يمثل الضلع الثالث للمثلث التراجيدي الاغريقي (اسخيلوس، سوفوكلس، ويوربيدس) مختارا له مسرحية (ميديا) ومسلطا الضوء عليها في بحثه هذا نموذجا تطبيقياً لهذا النوع من المسرحيات الاغريقية التي قدمها برؤية اخراجية معاصرة ومتطلعة الى واقع ارحب وساحة طرح اشمل لقضايا الانسان المعاصر، لما تحمله هذه المسرحية (التي تمثل نموذجا من نماذج المسرحية الاجتماعية) من قدرة على الانفتاح باتجاه واحدة من مشكلات عصرنا ذلك

ان الاحداث والمواقف التي مرت بها (ميديا- المراة) الاغريقية، هي ما يمكن ان تواجهه المـراة في عصرنا الراهن على نحو او اخر، حيث يكشف مضمون المسرحية عن وجهة نظر يوربيدس الاخلاقية وموقفه من تعاسـة الوضع الاجتماعي للمراة الاغريقية في العصر الاغريقي القديم.

Abstract

It is not available for us to go back in time and see plays old and it plays giants tragedy ancient Greek (Aeschylus, Sofokls, and yourbedes) through the eyes of a generation ago, and if we were able to go back to Ntegathm play it is certain that we will not taste or Nstassig for much of what we see from these offers will not afford the traditional religious rituals, which was accompanied also dance and music in the style of ancient Greek play was representing a large part of the theater see manifestations Can our eyes and ears we twentieth century audience to accept those appearances, and it was then?

Inevitably it will look like a museum bycollection not only. So we find ourselves in the light of the foregoing forced When you do remove it that werenew and wewear dress contemporary without limit ourselves to re-display alone, taking into consideration a bridge between past and present to build this bridge by creating a unit harmony between the theatrical old as it was in its time and it must be in our time approaching taste Mtafrjna the contemporary The essence of this association can achieve the following:

- The goal of the author. Any content and ideas that envisaged broadcast to the public.
- Appropriate theater to the taste of the contemporary theater audience.

Perhaps one of the a priori what humility him interested and scholars to bring theater to be on top of what operating theater director that hurt his excretory in the service of the text of theater and its audience, as it is not plays prototype is Square Stadium reviewing the talents of the director, has no right to change the meaning or philosophy matched or a sense of meaning, but what permitted him play and meaning.

And according to this vision, the director d. Adel Karim provide a range plays heritage of ancient Greek without being sidetracked in his directorial contemporary purpose and philosophy of the play, but tried hard to maintain a secretary's speech Author drama, and documents the link between the text as it was (except for some of the measures which he found necessary to promote and achieve his experience) and between a bystander local taste. Introduced some of the plays poet, playwright Sofokls (Antekohna, Electra, Oedipus king) and some another was awarded to playwright Iorbidha who was representing the third side of the triangle tragic Greek (Aeschylus, Sofokls, and yourbedes) selected him play (Media) and highlighting them in his research that model of an applied for this type of plays Greek submitted by seeing getmeout contemporary and forward-looking to the reality of welcome and Piazza put more comprehensive issues of modern man, what carries this play (which represents a model of models of theatrical social) ability to openness towards one of the problems of our time so that the events and attitudes that passed out (Media - Women) Greek, is what can be faced by women in our current way or another, where the content of the play reveals the point of consider ethical yourbedes and position of the misery of the social status of Greek women in the ancient Greek era.

هدف البحث

١. اخضاع النص الاغريقي القديم لاسس ومفاهيم عصرية ترتبط بمنطق عصري ينسجم مع واقعه الاجتماعي المعاش، تحقيقا لما تصبو له التجربة بين الاصالة والمعاصرة.
٢. توظيف الادوات المسرحية والكشف عن امكانياتها المتعددة في تجسيد الرؤية الاخراجية المعاصرة.

اهمية البحث

١. احياء النصوص الطرازية ومنها الاغريقية التي غادرها منطق العصر ومفهومه في محاولة للكشف عما يتجسد فيها مما هو متجدد في قيمه ودلالاته.
٢. الكشف عن معطيات التجربة الفكرية والجمالية للنص الاغريقي القديم امام جمهور لا يخضع لمقاييس العصر الذي كتبت فيه.
٣. تقديم مثال للتعامل مع النص الاغريقي القديم يمكن للمهتمين في مجال الاخراج المسرحي وضعه نصب اعينهم في تقديم معالجات اخراجية لاحقة في المسار ذاته، تمتلك رؤيتها الخاصة.

النص والمعالجة الاخراجية

ان وظيفة المخرج الاساسية في معالجاته للمسرحيات الاغريقية القديمة ان يعمل على تفسيرها تفسيرا خلاقاً وابداعياً الى جمهوره، لذا ينبغي عليه ان يحقق نوعاً من وحدة المعالجة تنسجم فيها فلسفة النص القديم والمعالجة الاخراجية المعاصرة ذلك "ان المسرحية الاغريقية القديمة لها شعائريتها التي تتسم بها فضلا عن اصولها وتكنيكها القديم الذي لا يمكن للمخرج المعاصر ان يتجاهلها، كما لا يمكن في نفس الوقت ان يقدمها كما لو كان يقدمها من خلال متحف اثري"[١].

واستنادا على ما تقدم من اساسيات قام المخرج في تجربته الاخراجية لمسرحية (ميديا)* بجملة اجراءات على بنية النص الدرامي، وجدها مناسبة بل ملحة لتحقيق رؤيته في ملاءمة النص الاغريقي لذوق متفرجه المحلي ومن هذه الاجراءات:

١. اختزاله كثيرا من الاستطرادات اللفظية الاخبارية والمبالغات الوصفية في اكثر من موقع داخل المسرحية، قاصدا في ذلك لملمة النص بشكل مركز ومكثف ليوصل معانيه وافكاره الى وعي المتفرج بوقت اقصر وبجهد اقل، وفي محاولة منه لتقديم النص بشكل تحتل فيه الصورة المسرحية المكانة الاولى في العرض المسرحي، من دون ان يخل مقصه باساسيات النص ومن دون ان يشعر المتلقي بذلك الاختزال، اذ من المعروف ان هذا النوع من المسرحيات يستغرق وقت عرضه على خشبة المسرح اكثر من ساعتين ونصف فيما لو عرض على الصورة التي جاء عليها، وهو ما يمكن ان يبعث الرتابة والملل في نفس المتفرج المحلي، الذي يختلف ذوقه وايقاعه عن متفرج عصر المسرحية الذي كتبت له.
٢. اعادة صياغة بعض المقاطع الحوارية لبنية النص الدرامي، بلغة قريبة يسهل تقبلها وهضمها من قبل المتفرج المحلي، فقد اعترف (هوراس) في كتابه (فن الشعر) بانه (ينبغي ان تقترب شخصيات ابطال

* ميديا: مسرحية قدمها قسم التربية الفنية على قاعة مسرح الشعب (بغداد) وشاركت في مهرجان المسرح العربي الثالث.

التراجيديا) الينا عن طريق تحدثها من ان لاخر بلغة عادية"[٢]، حيث ان المسرحية الاغريقية القديمة "يتسم حوارها بايقاعات ونماذج شعائرية متعاقبة واخص مميزاته انه لم يكن حوار اللغة اليومية بل كان حوار الدراما الشعائرية"[٣]، نقول ان مثل هذا كثيرا ما يصعب تقبله من قبل متفرجنا المحلي فضلا عن النص الذي ترجم الى لغة عالية تتفق واللغة المكتوبة بها اصلا مما يصعب ايضا على المؤدين (الممثلين) وهم – من الطلبة- ايصال افكاره ومعانيه الى المشاهدين ونقل وتوصيل المشاعر التي تكتنف الشخصيات الى قلوبهم.

٣. حذفه المقدمة (البرولوك)* التي تاتي على لسان (المربي) مما ترتب عليه حذف شخصيته من العرض المسرحي، وعوض عنه باسناد بعض حواراته التي وجدها ضرورية الى شخصية (المربية) التي هي من جنس البطلة (ميديا) ولم يخل هذا الالغاء ببنية العرض المسرحي وثقل مضامينه وتنامي الاحداث فيه، ومن دون ان يشعر المتفرج بهذا الحذف، وللمخرج تجربة سابقة لمثل هذه الطريقة في المعالجة في تجربته الاخراجية لمسرحية (اليكترا) حيث ازاح شخصية (بيلاد) صديق البطل التراجيدي (اوريست) مانحاً حواراته الى شخصية (المربي) في عرضه المسرحي، دون ان يخل بخطاب المؤلف الدرامي (سوفوكلس) ودون ان يشعر متفرجه بهذه الازاحة، لقد "حذف المخرج الكثير من مقومات النص التراجيدي المعهودة، ولكنه عوض عن هذا بان شد متفرجه منذ البداية، ليجعله شاهدا على ماساتها"[٤].

لقد وجد المخرج في ابعاده لشخصية (المربي) من بنية العرض المسرحي مبررات مقنعة تتلخص في :

- البرولوك فقد وظيفته الدرامية في عصرنا هذا، لان المتفرج يريد ان يرى الاحداث الدرامية مرئية عن طريق الصور المسرحية، لا ان يخبر عنها وصفياً عن طريق الخطابات الطويلة والمباشرة، وهذا ما اشار اليه المخرج البولوني (كروتوفسكي) بقوله "ان جمهور المسرح يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع ويلم بالاحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال الكلمات"[٥].

- ان من سمات النص الاغريقي الاسهاب في الاستطرادات الوصفية المبالغ فيها، اذ ان القاريء لهذه النصوص يستطيع ان يلاحظ هذه السمة بكل وضوح. اذ انه سيجد بان حوار (المربي) في افتتاحية مسرحية (ميديا) كان في الغالب متسماً بالسرد، والوصف المسهب وغير المؤثر في تنامي الاحداث لذا وجد المخرج وفق منطق العصر ان هذا لا يستقيم له، فقام في ضوء ما تقدم بابعاده كسرا للرتابة والملل الذي قد يصيب متفرجه المحلي.

- بما ان المخرج قد التقى في رؤيته الاخراجية مع رؤية (يوربيدس) المنحازة في نصرته للمراة والمتمثلة في دعوته الصريحة والواضحة الى الزواج المتكافيء. وحرية المراة في اختيار الزوج "فلا يجب على المرء ان يتطلع للزواج من طبقة اعلى من طبقته او اقل منها، وان يكون للمراة الحرية في اختيار زوجها مثلما للرجل الحرية في ذلك"[٦].

* البرولوك.. جز من التراجيديا يسبق ظهور الجوقة اول مرة على المسرح قد يتم في صيغة ديالوج متبادل بين شخصيتين في الاقل او في صورة مونولوج تؤديه شخصية واحدة، ومهمة تهيئة اذهان المتفرجين للموضوع المعالج.

ارتاى المخرج في عرضه المسرحي ان يحذف دور (المربي) وان يمنح بعضاً من حواراته التي وجدها ضرورية الى شخصية (المربية) التي هي من جنس البطلة، لتعزيز دورها في الاحداث الدرامية من جهة ومن جهة اخرى ليجعل منها مكبر صوت لهواجس (ميديا) وعذاباتها لان ما يقع على البطلة (ميديا) يقع عليها وعلى مثيلاتها كون في الغالب ان المراة على مر العصور تشعر بانها مسلوبة الحقوق.

٤. اضافته بعضا من الحوارات على لسان (الجوقة)* ومنها (ويلاه..ويلاه..لقد طعنت سيدتي ميديا في كرامتها انها الان تبكي وتنوح، نواح الثكلى)[٧]، والتي وجدها المخرج مناسبة لموضوعة النص الدرامي وضرورية لتعميق واغناء العرض المسرحي بالدلالات التي تخاطب وعي جمهور المسرحية وتكسب استجابته لما تقدمه من طروحات من المشكلات الاجتماعية والنفسية لبطلة المسرحية التي يراها الجمهور اسيرة معاناة تستحق العطف والرثاء منه.

ان المخرج في معالجته ذهب الى ما ذهب اليه المخرج الالماني (ليوبولد حسنر) من ان "المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة والتي يمكن ابداعها من خلال حرية المخرج في اعادة النظر في النص المسرحي وحسب تفسيره"[٨].

٥. لاجل ان تحقق تجربة المخرج اهدافها المرسومة لها، قام المخرج باعادة تركيب الجوقة باطلاقها من دورها المحجم في بنية النص الدرامي لميديا، ومنطلقاً بها من مواقعها الكتلوية الساكنة الى مواقع اكثر ديناميكية في العرض المسرحي متبنياً ما اراد (ارسطو) لها ان تعد "واحداً من الممثلين فتكون جزءاً داخلاً في الكل وتشترك في التمثيل لا كما عند يوربيدس بل على طريقة سوفوكلس"[٩]، ولاجل ابراز سلطتها الجديدة والمؤثرة في العرض المسرحي، عمد المخرج الى تحميلها بعضاً من المقاطع الحوارية التي كانت تجري على لسان البطلة والمربية الموزعة في اكثر من مشهد من مشاهد المسرحية، لاسباب دفعه النص اليها واخرى جمالية من مثل:

- كون الجوقة تتكون من نساء هن من جنس البطلة (ميديا)، وبما انهن في نفس الوقت يماثلنها في مصيرها الفاجع "ان اعضاء الجوقة عند يوربيدس يتكونون في الغالب من اشخاص قريبين من الشخصية الرئيسة"[١٠].

ارتاى المخرج وفق رؤيته التجسيدية المعاصرة ان ينقل مركز الفعل من الخاص (ميديا) الى العام (الجوقة) كصدى لمشاعر ميديا ومكبر لصوتها تنقل به حالاتها وانفعالاتها الجياشة الى الجمهور "لان الانفصال عن الزوج يسيء الى سمعة الزوجات"[١١]، هذا المقطع كان يجري على لسان البطلة في بنية النص الدرامي فيما اسنده المخرج في عرضه المسرحي الى الجوقة، لان لسان حالها كان يشير الى المراة المستلبة وواقعها الاجتماعي المتخلف.

- بما ان الجوقة والمربية من جنس البطلة وجد المخرج من هذه القربى مرتكزا لان يمنح بعضا من المقاطع الحوارية للمربية الى الجوقة، لتحريك الوجود الساكن للجوقة من جهة، ومن جهة اخرى انها معا يمكنهما بوساطة هذه الحوارات المتناوبة فيما بينهم ان يوظفوها بتكوينات جمالية ذات ايحاءات معبرة، لا تستطيع المربية لوحدها ان تعبر بها عن مصير البطلة المعذب "اواه..اواه..اواه..لقد طغت

* الجوقة: مجموعة من المغنين او الراقصين او المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة او تفاريق، وتشترك في التمثيل بتعليقاتها على الاحداث او بتحاورها مع الممثلين او بصمتها.

سيدتي في كرامتها..انها الان تستصرخ، تندب حضها العاثر، تتذكر بالم وحزن كيف خانها زوجها ياسون بعد ان عاهدها على ان لا يخونها طالما هو على قيد الحياة"[١٢]. كما اسهم ذلك فضلا عما تقدم في خلق الجو العام لمحنة (ميديا)، وفي اثارة الشفقة عليها وعلى كل النساء اللائي يشعرن بالدونية في المجتمع الاغريقي القديم.

- ان الجوقة يمكن الاستفادة منها في تجسيد الافكار المجردة باسلوب التشكيل المرئي عبر صور جمالية دالة تسهم في اثراء العرض المسرحي بما تعطيه من متعة بصرية موحية مجربا بها المخرج مفهوم المخرج "كوردن كريك" الذي يرى "ان المسرح ملزم بان يعي حاجات النظارة البصرية اذا ما اراد ان يحصل على قلوبهم. ان خلق الصورة منبع لعملية الخلق الفني وفيها اساس المسرح كفن حي"[١٣].

دلالات الجوقة في المعالجة الإخراجية

اتسم المسرح المعاصر بتوجه المخرجين فيه الى اخذ النصوص المسرحية القديمة والقيام اما باهمال العناصر التي كانت ذات اهمية في عصرها لاسباب عديدة، قد تكون وقتية او محلية، واصبحت الان غير ذات موضوع لعصرهم. او اكمال ما اخفاه المؤلف المسرحي، وذلك ان يكشفوا عن الاجزاء المختفية بوساطة مخيلتهم وبوساطة استعمالاتهم لتلك المصادر. او انهم يحاولون عن طريق الاخراج والشكل الفني ابراز افكارهم وفي ضوء ما تقدم حاول المخرج عن طريق رؤيته الاخراجية المعاصرة تسليط الضوء واثارة الانتباه في عرضه المسرحي على دور الجوقة الذي اهمله المؤلف (يوربيدس) في بنية النص الدرامي (ميديا). اذ وجد في هذا العصر امكانيات غير محددة في اثراء العرض جمالياً وفكرياً لذا سعى المخرج الى طرق ابواب التجريب ومنها خوفه وتجاوزه للوظيفة التقليدية لدور الجوقة المتمثلة باناشيدها المنفصلة عن احداث المسرحية (ميديا) كما اراد يوربيدس ان تكون ذلك لان التجريب "هو كسر مدرك والاتيان بمدرك جديد"*.

استثمر المخرج الاهمال والتحجيم لدور الجوقة في نص ميديا في اعادة تركيبها وصياغتها من جديد ومن دون الاخلال باساسيات ومنظومة افكار النص الدرامي وملتقيا المخرج مع الراي القائل: "ان الماساة لم تكن تقوم اصلا الا على الجوقة، العنصر الذي ينبغي عمل حسابه قبل كل شيء ولا ينبغي اهماله ابدا"[١٤] فاسند لها دوراً فاعلا ومؤثرا في العرض المسرحي محملاً اياها مهام جديدة اوحت بامكانية توظيفها بعلامات دلالية تمتلك القدرة على بث عدة شفرات لتكوين بنية دلالية تتناسب وذهنية المتلقي المحلي، وحين يبتعد العرض عن هذا التوجه فان ذلك يشكل مثلبة تفقده جماليته ووضوح افكاره المعاصرة.

ويمكننا ان نجد تفسيراً فكرياً وجمالياً لكل تكويناتها التي جسدها المخرج في عرضه المسرحي وحسب تسلسل المشاهد الاتية:

- "ويلاه..ويلاه..لقد طعنت سيدتي ميديا في كرامتها..انها الان تستصرخ تبكي. تبكي وتنوح نواح الثكلى"[١٥].

جرب المخرج في هذا المقطع الحواري استثمار الموروث الشعبي المحلي بتشكيلات جمالية تشكل في دلالاتها المتعددة دلالات الجمهور الاجتماعية في طقوسه عاداته وتقاليده من خلال مسرحته لتلك

* د. عبد المرسل الزيدي، مناقشة رسالة ماجستير للطالبة ضياء كريم رزيج والموسومة (التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، في عام ١٩٨٩.

الظاهرة التراثية التي تقام في الماتم (المناحة، نثر الشعر، ضرب الارض بالاكف واللطم على الصدور)، وكل ذلك في محاولة من المخرج لاخضاع النص الاغريقي للانتاج المعاصر في تحقيق الاثر المطلوب في المشاهد وكما يدعو (بريخت) الى ذلك من خلال تاكيده على ما يسميه بـ Gest. ان المخرج في محاولته هذه اعطى تجسيداً حياً ومرئياً لواقع حال البطلة (ميديا) وتصعيدا لحدة التوتر لدى المتفرج بايقاعات ممزوجة بالدهشة البصرية لما يحدث امامه فضلا عن ان هذا الاستثمار قد يشكل جزءا من عملية تحديث النصوص الاغريقية القديمة التي ينبغي ان "تجيب بعمق على الاسئلة التي تقلق متفرجنا المعاصر"[١٦].

- "واحسرتاه يا ولدي..انا لا اعرف ماذا افعل من اجل انقاذكما..انا حزينة على مصيركما يا ولدي"[١٧].

جرب المخرج في هذا الحوار استثمار بعض التنغيمات الفلكلورية من موروثاتنا العراقية في عملية خلق الجو العام مستعيناً بالنغمات المعبرة عن مدى الصلة الحميمة بين الام ووليدها على المستوى الشعبي الاصيل (دللول يلولد يا بني عدوك عليك وساكن الجول).

ان غاية المخرج في محاولته هذه، هي توظيف النص الطرازي (الاغريقي) ونقله من بيئته التقليدية الى بيئة جديدة اوحت بامكانية تطويع هذه النصوص القديمة الى اشكال جديدة يمكنها ان تقرب العرض من ذوق المتفرج وان تستثير ذهنه بقضايا الانية.

- "...لان الانفصال عن الزوج يسيء الى سمعة الزوجات"[١٨]

"أي عار يجلل جبين رجل تزوج من جديد عندما يهيم ولداه وزوجته التي انقذت حياته كالمتسولين"[١٩] في هذه الحوارات التي وردت على لسان الجوقة في العرض المسرحي، والتي عبر فيها (يوربيدس) عن موقفه الاخلاقي تجاه المراة في عصره. حاول المخرج ان يستثمر الاهزوجة الشعبية المحلية وتوظيفها بتكوينات جمالية لابراز بعض الافكار الجوهرية وايصالها الى المتلقي بشكل مؤثر، فضلاً عن دورها في شحذ الهمم واستثارة العاطفة لسحب المتلقي للتعاطف مع ما تواجهه المراة من امتهان لكرامتها.

- "ويحي ...انت خائف مني..تخشى ان يلحقك شر من جانبي، لا ...لا تخشى ذلك..لا تتوجس خيفة مني يا مليكي كريون"[٢٠].

استخدام المخرج في هذا الديالوك الذي ورد على لسان البطلة ميديا والذي اسنده المخرج في عرضه المسرحي الى الجوقة) اجسام الجوقة للتعبير عن تكوين يرمز به الى حيوان "الاخطبوط" بحركته، وذلك لابراز فكرة محاولة الجوقة الاخطبوطية لاحتواء غضب الملك (كريون) والحيلولة بينه وبين البطلة (ميديا). وبهذه الصورة الفكرية والجمالية التي عبرت عنها الجوقة بحركتها قد استند فيها المخرج الى ما اشار اليه المخرج، كروتوفسكي بان "العديد من التشكيلات والصور المسرحية تتمثل باجساد الممثلين انفسهم باذلين جهدا كبيرا في ايصال الحالة الى المتفرج"[٢١]

- "اذا سوف تطردني ولن تستجيب لتوسلاتي يالوطني الحبيب كم اتحرق شوقا وحنينا اليك الان"[٢٢].

في هذا الحوار الذي جرى بالتناوب على لسان البطلة والجوقة، حاول المخرج توظيفه عن طريق اجساد الممثلين (الجوقة) والادوات (العصي) التي تحملها في انتاج دلالة (العربة) الشبيهة بـ(الهودج) والتي اراد المخرج التعبير عنها في (نطاق جمالية العرض) عن رحيل البطلة عن وطنها، فقد "حرك المخرج، جوقته واقام

تكوينات بالعصي التي تحملها على شكل ترسيمة مؤسلبة لهودج نقل الزوجة ميديا وكانه يشيعها الى العالم الاخر"[٢٣].

ان المخرج في تصويره الجمالي هذا حاول ان يلامس مفهوم المخرج (مايرهولد) في اعتماده جسم الممثل للدلالة على الاشياء المرئية وتشكيل الصورة الجمالية في العرض المسرحي. فانه يرى "بان المخرج يعد جسراً بين المتفرج والممثل عن طريق حركات الايدي واوضاع الجسم وتشكيلاته، والتي من شانها ان ترغم المتفرج على فهم الحوار بالصورة التي يسمعه بها المخرج عبر اجسام الممثلين انفسهم، فالكلمات لا تقول كل شيء، ان الكلمات للسمع، اما الصورة فمن اجل العين، وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط اثرين بصري وسمعي"[٢٤].

- "هل اضرم النار في بيت عرسهما، ام اتسلل خلسة حيث يمتد الفراش لاغمد سيفاً باترا كلا لن افعل ذلك فانهم اذا امسكوا بي سيصبح سجني بل موتي اضحوكة لاعدائي"[٥٤].

حاول المخرج في هذا المقطع الحواري الذي جاء على لسان البطلة (ميديا)، الاشتغال على تجسيد صوري مستعيناً باجسام الجوقة وعصيها كدلالة تعبيرية عن رهبة السجن.

ان المخرج في تجسيده لهذه الرؤية الفكرية والجمالية حاول ان يقترب من رؤية المخرج الانكليزي (كوردن كريك) في "ان الانطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات هو اكثر الوسائل فاعلية"[٢٦].

- "ميديا ..ماذا تريد يا اسفل الناس جميعاً

ياسون: (يصفعها) الا تكفي ايتها المجنونة عن اطلاق مثل هذه الكلمات.. "[٢٧].

في هذه الحوارات حاول المخرج ان يزج الجوقة بالاشتباك مع (ياسون) بالعصي والايادي، لاحتواء غضبه والحيلولة بينه وبين (ميديا)، وهو ما اشار اليه، د. عقيل مهدي بقوله "حرك المخرج جوقته واقام تكوينات بالعصي لتضييق الخناق على رقبة الزوج ياسون"[٢٨].

جرب المخرج بهذه السلطة الجديدة التي حملها الى جوقته، ان يضيف بعداً معاصراً يكسر المالوف التقليدي المتمثل بعدم اشراك الجوقة في اعمال العنف، ليلتقي المخرج مع الكثير من المعاصرين الذين عابوا على الجوقة الاغريقية "موقفها المتخاذل لانها تكتفي بذرف الدموع على البطل دون ان تفعل من اجله امراً ذ بال"[٢٩].

- "لقد انقذت حياتك. احببتك. الا انك لم تكن عادلاً فيما فعلت عندما خنت زوجتك وهجرتها"[٣٠].

في هذا الحوار اضفى المخرج بعدا معاصرا من خلال اضفائه اجواء محكمة معاصرة بهيئاتها (دفاع، قاضي، محلفين، شهود، متهمين). ولم يكتف المخرج بهذه الصورة التي رسمها بل استعان باجسام الجوقة والعصي في توليد دلالة مرمزة (لميزان) يكون ياسون في أي كفتيه غير المتوازنتين انطلاقا من موقف المحاكمة والمقاضاة الذي لعبته الجوقة تجاه ياسون كمتهم مدان.

- "اما انت يا صديقاتي ساحدثكن عن كل خططي"[٣١].

في هذا الحوار الذي تدبر فيه (ميديا) خطة للانتقام من زوجها، حاول المخرج المواصلة على تجسيد تشكيل صوري ذي دلالة موحية لشكل (خيمة) شكلها باجسام الجوقة وعصيها، للتعبير عن جو المكيدة والوقيعة من قبل البطلة وبالتضمن مع افراد الجوقة الذين شكلوا عنصراً فعالاً في عملية التخطيط. حاول المخرج

بهذه الوظيفة التي منحها الى الجوقة ان يضيف بعدا معاصراً كسر فيه التقاليد السائدة في المسرح الاغريقي والمتمثل بالتزام الجوقة جانب الحياد التام.

- "عزيزي ياسون ارجو ان تغفر لي ما بدر مني..لقد حدثت نفسي والقيت عليها اللائمة عندما افكر في هذه الحماقات ادرك كم كنت غبية..لننسى كل خصام.."[٣٢].

لقد استثمر المخرج في اثناء هذا الحوار الذي كان على لسان (ميديا) وجود الجوقة بتهيئة جو الاغراء والوقيعة، ذلك باستخدام اجسام الجوقة والادوات (العصي) التي يحملونها (مستغنياً عن قطع الديكور في تشكيله) لخلق صورة تشكيلية ذات دلالة موحية لـ(سرير) لمساعدة ميديا في ايقاع زوجها ياسون في الشرك الذي اعدته لقتل العروس ووالدها الملك (كريون).

وهو ما اشار اليه د. عقيل مهدي بقوله: "كان السرير استعارة موفقة، حيث لعب دور نواة تنبثق منها حبكة العرض المسرحي عند تاليف مكونات الاخراج، فهندسة الاعمدة وابهاء القصر تتغير وتتراجع الى الخلف وتتحول الى ما يشبه الظلام امام حضور طغيان (السرير) الذي ينبثق من الاعماق السحيقة بقوة الاغراء، التي لم تعترض الفكرة الاخراجية الجديدة في السيطرة على فضاء العرض"[٣٣].

ان المخرج في محاولته هذه لامس مفهوم المخرج كروتوفسكي الذي اشار فيه "تتم تحولات كبيرة في شخصية الممثل: فالممثل يمكن ان تلعب سكرتيرة او رئيسة عمل، ثم تليفون، ثم الة كاتبة ثم اريكة"[٣٤].

لم يكتف بهذه الدلالات التي اوجدها المخرج لجوقته بل انه منذ اللحظات الاول لعرضه المسرحي قد استثمر الجوقة استثماراً ديناميكياً ومؤثر في سير الاحداث الدرامية، اذ استثمرها في تفسير وجهة نظر المؤلف الاخلاقية وموقفه من المراة في عصره، وذلك بانفتاح حركة الجوقة امام حركة وتنقلات البطلة (المراة) واعاقتها لحركة ياسون (الرجل) ومن ثم تحجيم حركته، هذا من جهة ومن جهة اخرى فانها كانت تتشكل حسب اللحظة الدرامية فقد تحولت من جوقة (ميديا) الى جوقة الملك (كريون) وذلك بوساطة الوشاح (الذي كن يحملنه على اكتافهن) ذو الوجهين الازرق الغامق الذي تمثل به جوقة (ميديا) والبصلي الفاتح الذي تمثل به جوقة الملك (كريون).

اذ تمكن المخرج بهذه الوسيلة ومن دون الاستعانة بجوقة اخرى ان ينقل مشاهديه الى قصر الملك (كريون) حيث يرى بشكل مرئي حادثة مصرع العروس ووالدها (كريون) والى جانبهما الجوقة، تبكي وتنوح على مصير الملك وابنته.

الادوات والمعالجة الاخراجية

الى جانب الجوقة، استخدم المخرج الادوات المتمثلة بالعصي التي اخذت ابعاداً تشكيلية منظرية متعددة في العرض المسرحي حيث لعبت دوراً اساسياً في تحقيق ما قد يعجز الديكور الثابت عن تصويره من خلال المعطيات الاتية:

- قدرتها في الانفتاح على الكثير من الصور والدلالات ذات التشكيلات الرمزية، والتي كانت تستبدل باختلاف الضرورة الدرامية في العرض المسرحي لميديا. مما اسهم في اثراء العرض جماليا وتقريبه من ذوق المتلقي.

- كانت لخفتها تسمح باجراء تغيير سريع في تشكيل الصورة المسرحية والدلالات التعبيرية حيث صار المنظر يظهر سريعاً ويختفي حسب اللحظة الدرامية.
- الديكورات التي تتواجد في ان واحد، تعطي للمتلقي الصورة الكاملة عن المسرحية من اول نظرة، لان الديكور نفسه يكشف فضاءاً معيناً مقدراً وقوعه مستقبلاً في حين تجعل مفردة العصي المشاهدة يتساءل مع نفسه، ماذا سيكون وراء استعمال هذه الاداة مستقبلاً في العرض مما ستخلق طيلة العرض المسرحي.
- بوساطتها استطاع الممثلون تكوين المناظر المسرحية المتعددة (وبتكاليف انتاجية قليلة) وهي مهمة اضافية توكل الى الممثل، في حين جرت العادة ان ينفذ الديكور ويعني هذا لا وجود للديكور في عرض ميديا الا في لحظة وجود الممثلين (الجوقة) والعصى التي يحملونها.
- حاول المخرج استنطاقها في ايجاد الايقاعات الموسيقية المختلفة لخلق الجو العام النفسي الى جانب اصوات الممثلين انفسهم، اذ استبعد المؤثرات الموسيقية التصويرية من عرضه المسرحي معتمداً في توليدها تلك الادوات والممثلين معاً.

لقد حاول المخرج في تجربته هذا الاستفادة من مفردات المسرح الشرقي، الذي كان يستعمل الملحقات (الادوات) لايجاد التاثير الدرامي الرمزي في استعمالاته.

كما استند المخرج في تجربته هذا الى ما راه كروتوفسكي بان "الاكسسوارات، اما ان تكون شخصيات تشارك الممثل اداءه وتقييم حواراً معه ومع الاخرين، واما ان تترك لانها في هذه الحالة تكون امتدادات صناعية زائفة"[٣٥].

من بين الدلالات التي انتجتها هذه الادوات في عرض ميديا المسرحي هي: قرابين، اطفال، عربة، سجن، رماح، دروع، خيمة، شجرة، ميزان، سرير.

المخرج والفضاء المسرحي

اسس المخرج تجربته الاخراجية منذ تصميمه للعرض المسرحي على فرضيات تعتمد في خطوطها على خرق الثوابت في العرض الكلاسيكي، ومن دون الاخلال بجوهر الثوابت، فهو يعتمد على طرازية العرض في الديكور والازياء وابقائه على البنية التقليدية للمتن الحكائي، فضلا عن تاكيده على اساليب الصد والتنغيم في الاداء الصوتي اما "الاداء وغناء الكورس يجب ان يكون على جانب كبير من الاهمية، كلمات الجوقة كلها قابلة للتلحين، كما ان حركة الابطال يجب ان ترسم بعناية فائقة، فالحركة في المسرح الاغريقي تتميز بجلالها ووقارها"[٣٦]. وهذا ما يعزز وقوف المخرج في منطقة الخطاب الكلاسيكي.

وعلى الرغم من هذا فان المخرج سعى مجرباً الى خرق فضاء المعمار المسرحي التقليدي باعتماده على فضاءات متعددة لكشف مساحات الفعل الدرامي ملتقياً مع وجهة نظر المخرج (آبيا) الذي كان يرى "ان الفن الدرامي لن يعاد تشكيله دون ان يعاد اولاً تشكيل المكان الذي يدور فيه"[٣٧] . فكان الفضاء الاول يكمن في خشبة المسرح التقليدي، اما الفضاء الثاني فكان يمثل باحة (قاعة الشعب) التي صممت في هيئة نصف دائرة، وهذه استعارة من معمارية المسرح الاغريقي، لقد كان المخرج محقاً عندما اختار قاعة الشعب لتقديم عرض مسرحية (ميديا)، اذ ان هذه القاعة تتوفر فيها امكانية عظمى لخلق الاحساس الملكي، لما اشتملت عليه من اعمدة،

وزركشة هندسية تليق بالملوك وتتناسب وعروض المسرح الشعائري بكل سماته التقليدية، ولنا في هذا الصدد تجربة المخرج (راينهارت) الذي اخرج مسرحية (اوديب ملكا) و"اتخذت من صالة السيرك، ساحة لانشاء الحركة التي اراد بها ان تقترب وتتشابه مع ما كان يعمل في المسرح الاغريقي ولخلق الالفة بين المتلقي والممثل"[٣٨].

لقد استثمر المخرج الفضاءات المتعددة في تعرية مستويات الصراع التراجيدي فكان فضاء مسرح (العلبة) الايطالي، مسرحاً لشخصيات الملك (كريون) و(ياسون) زوج البطلة (ميديا) في حين كان الفضاء الدائري مسرحاً تتحرك عليه شخصية (ميديا) والجوقة كرديف لها، وبالتوزيع الثاني الذي نفذه المخرج يكون قد ماثل..دون ان يكون له سابق اطلاع، تجربة المخرج الانكليزي (بيتر بروك) في "تقديمه مسرحية اوديب ملكاً لمؤلفها (سنيكا) في باريس ١٩٦٨ التي وزع فيها الكورس في الصالة وعلى المسرح وجعله يئن ويضرب الارض بقدميه"[٣٩]. ان هذين المستويين يرسلان للمتلقي فكرة الرفعة والعلو في الفضاء الاول كمساحة مكانية للشخصيات من هذا الطراز، وفكرة الدونية والانسحاق في الفضاء الثاني كمساحة مكانية للشخصيات تقع تحت وطأة سلطة فضاء (العلبة) الا ان المخرج لا يفصل بين هذين الفضائين بل يداخل بينهما في مساحات توتر الفصل الدرامي ليولدا فضاءاً مسرحياً واحداً في النهاية.

وثمة فضاءات اخرى قدمت صيغة تجريبية اخرى في معمار المسرح التقليدي تجسدت في استخدامات الممرات الجانبية للقاعة والشرفة المطلة على باحة التمثيل، ومنطقة (الرحب) الواصلة بين الفضائين الاول والثاني، ولا يكتفي المخرج بهذا بل يعزز هذه المحاولة باستخدامه دوال تعبيرية في منطقتين اساسيتين الثابت في استخدامه للاعمدة والمدرجات التي اوحت بطرازية القصر وثقل المكان المرادف لثقل الكتل المكونة للديكور، والمتحرك في استخدامه للممشى الذي سرعان ما يتحول الى سريري عن طريق اجسام الجوقة وادواتها (العصي).

ان المخرج بطريقته هذه حاول ان يستفيد من تجربة المخرج الروسي (اوخلوبكوف) الذي (استخدم الخشبات المتعددة في العرض المسرحي فنقل الحدث الى مكان الجمهور، فاحياناً يدور الحدث على خشبة مستقلة بارزة فوق رؤوس الجمهور (اذا كانوا بالبلكون) ان ترتيب الخشبة ومكان الجمهور يتغير وفق مقتضيات المسرحية"[٤٠].

لقد كان المخرج يسعى من خلال استغلاله المتعدد للفضاءات تحقيق الاتي:

اولا: الخروج عن رتابة المسرح التقليدي وذلك بايجاد تكييف جديد للعلاقة بين المتلقي والممثل في خلق الالفة بينهما، كما نادى بها المخرج الفرنسي (انتونين ارتو). الذي كان من دعاة المسرح الدائري (الحلبة) حيث كان هدفه فيه "ايجاد روابط اوثق بين الممثلين والنظارة، وروابط اوثق مما يمكن ان يحققه المسرح التقليدي"[٤١].

لقد تمكن المخرج في عرضه المسرحي من خلق الالفة، عندما كشف العرض عن تداخل الشخصيات المسرحية مع الجمهور، حتى ليظن الرائي ان الجمهور يسهم في العرض المسرحي، وان تميزت الازياء بطرازيتها ذلك ان المخرج اعتمد التداخل في الدخول والخروج والالتصاق مع الجمهور، وفي حالات اخرى تبوح الشخصيات ببعض افكارها، وهي تخاطب الجمهور، كما فعلت (ميديا) حين واجهت الجمهور لتقول "اننا معشر النساء اتعس الكائنات الحية حظاً فان علينا ان نشتري زوجا بثمن باهظ لننصبه سيداً علينا فان لم نفعل كان في ذلك تعاستنا المريرة، وهنا تواجهنا اعقد المشاكل: هل الزوج طيب؟ هل هو خبيث؟ لان الانفصال عن الزوج يسيء الى سمعة الزوجات"[٤٢]. اذ اراد المخرج بهذه المواجهة ان يمس شغاف قلوب المشاهدين بقضية (ميديا) التي هي في نفس

الوقت قضية النساء عامة هذا من جهة ومن جهة ثانية هي دعوة صريحة من ميديا ان تكون للمراة الحرية في اختيار زوجها، ومن جهة ثالثة ليهيء المخرج العلاقة العضوية الحميمية التي ينشدها بين الجمهور والعرض المسرحي، والتي حاول بها في ان يقترب من اسلوب المخرج (اوخابكوف) في رؤيته الاخراجية لمسرحية (الام)* حيث كان "العرض يحتل فراغاً دائرياً في وسط الصالة وتشرك (الام) الجمهور في الاحداث باشكال مختلفة، كان تطلب من المتفرجين القريبين منها ان يمسكوا الخبز والسكين حتى تهيء مفرش المائدة"(٤٣).

ثانيا: اراد المخرج في استثماره المتعدد للفضاءات- ومنها الفضاء الدائري الذي لم يستغله للمرة الاولى في عرضه لمسرحية (ميديا) بل سبقتها تجارب سابقة في تقديمه عروض (اوديب ملكاً، اليكترا) في المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة- ان يقول لمتفرجه بان ما يجري ويحمل كثيرا من دلالات الصدق، اذ ان من المعروف بان التراجيديا الاغريقية القديمة، كانت تمتاز بانها رموز شعائرية، القصد منها اعلاء الحدث وليس مضاهاته او مشابهته بالحياة، فالشخصيات اكبر من الحياة نفسها كونهم شبيهي الالهة او ابطالا اسطوريين.

لقد حدد الناقد (نور ثروب فراي) مستويات الشخصيات من زاوية نظر الجمهور لها بالوجهة الاتية "اذا نظر افراد الجمهور الى الشخوص على اعتبارهم ارفع شانا منهم على نحو غير محدد، بصفتهم الهة، فنحن في منطقة الاسطورة، اما اذا نظر اليهم بوصفهم بشراً يتفوقون عليهم فنحن في المجال البطولي، اما اذا كانوا ينظرون اليهم على انهم في المستوى نفسه كانفسهم، فنحن في نطاق الاسلوب الواقعي، اما اذا نظروا اليهم من شاهق باعتبارهم موضع سخرية، فهذا يعني المفارقة في مختلف انماطها"(٤٤).

ورجل ان تكون الشخصيات في العرض المسرحي لميديا في مستوى الجمهور، لم يكن امام المخرج مناص الا ان يقوم بعصرنة مفهوم البطل وتقربه الى المتفرج المحلي وذلك بانزال البطل التراجيدي من عليائه، وجعل ماساته ومعاناته في مستوى المتلقي ذلك "ان الشخصيات العظمى في التراجيديا الاغريقية لم يقدموا على المسرح كشخصيات لها نظائر في الحياة الواقعية فجأوا صور مجردة اشبه بشخصيات المثالين العظماء"(٤٥).

وعندما اختار مسرحية (ميديا) ليقدمها لجمهور مهبط القرن العشرين، لا يستطيع ان ينكر انه اهتز امام مضمونها القديم الجديد، الذي كان وما يزال يشكل قضية من قضايا الانسان المعاصر: العلاقة بين الزوج والزوجة، وما يجب ان تقوم عليه من اسس الاحترام والتكافؤ في الزواج، والمخرج في هذه الحالة لا يستطيع فكاكاً من مواجهة هذه القضية.سواء استطاع من خلال اشلوبه المعاصر في الاخراج ان يخلق جواً حواريا مع المتفرج حولها، او ان يجسد احداث الماساة كما اراد لهاغ يوربيدس وحسب، وفي الحالة الثانية سوف تبقى الشخصيات في عالمها الاسطوري وفي مستوى اعلى من مستوى المتفرج، وهذا ما يتعارض مع رؤية المخرج الذي توخى فيها من المتفرج ان يؤمن بان ما يجري امامه على فضاء المسرح الدائري له صلة وثيقة بالحياة، لذا اختار المخرج الطريق الاول الذي يتضح فيه وظيفة المخرج كمفسر، وهو في هذه الحالة يربط الماضي والحاضر، وينبه الجمهور الى ما في عناصر القضية من تشابه مع الواقع الذي يعيشه، وهو ما يجري النقد على تسميته بالاسقاط. لذا انعكست الرؤية في تفتيت اسطورة البطل ولملمتها من جديد من خلال تغيير النظم الاشارية للشخصيات بما يخلق وحدة للدلالة ما بين الشخصية والجمهور وكلما كانت الشخصيات مقنعة بلغتها المسرحية، ومعبرة عن الدلالات

*الام: رواية كتبها مكسيم غوركي، ثم اعدها للمسرح المخرج الروسي نيكولا اوخلوبكوف.

الاجتماعية والفكرية لمشاهدي العرض. تكون اكثر تماساً وتاثيرا في الجمهور لان "تجليات الحياة النفسية الجمعية، من حيث انها جميعاً يكمل بعضها الاخر: فاي اتصال بل أي رمز واي محتوى يمكن ان يكون له معنى يغير انصهار النفوس الذي يخلق امكانية الفهم المتقابل للرموز"[٤٦]. فضلا عما تقدم فان المخرج فقد استثمر فضاء المسرح الدائري في تداخل حركة الممثلين والمجاميع الواسعة والسريعة والمتغيرة بدلالات تشكيلية مرمزة، تولد شفرات متوازية ما بين البطل وفضاءه الجديد مع شفرات المتفرجين وكل ما يملك من موروث حيث تحدث عملية المزاوجة ما بين الشفرات جميعا ليولد العرض مرة ثالثة بعد نهايته.

ثالثا: توخى المخحرج من تداخله في الفضاءات ان يهيء الى تداخل اخر في تلك المزاوجة و الثنائية بين التمثيل الايهامي والتقديمي منطلقاً في تحقيق ذلك من الفكرة القائلة "ان المسرح الاغريقي الكلاسيكي الذي استخدم اقنعة وتوسل برقصات واغان ومؤثرات مسرحية غير عادية، كان لا يتسم بالايهام مثل المسرح الاليزابيثي وتاسيساً على ذلك يجب على الممثل ان يحقق انفصالا عن الشخصية ذلك ان الاسلوب الملحمي القديم لا يسمح بالتقمص الشخصي"[٤٧].

وفي ضوء ما تقدم تم تداخل اخر على مستوى العرض والجمهور غايته تحقيق معاصرة من خلال بث الشفرات والدلالات في عمقها وحسها معتمداً على المزاوجة بين الايهام واللاايهام، فقد ارتاى المخرج ان يتقمص الممثل الشخصية على اسس الخلق الفني في البحث عن اغوارها ومكوناتها وتفجير عواطفها ومشاعرها "ان كل ما يحدث على المسرح يجب ان يكون مقنعاً للممثل نفسه ولزملائه (الممثلين) وللجمهور، يجب ان يولد الايمان بان كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات الايمان بان كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن ان يتحقق تفسيره في الحياة الواقعية، ويجب ان تكون لحظة مشبعة بالايمان بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل وصدق ما يصدر عنه من افعال"[٤٨].

وفي الوقت نفسه كان هناك كسر للايهام من خلال خلق بؤرة تداخل مستحدثة بين الشخصية المبنية على اسس الايهام والكيفية الاخراجية المبنية على اسس التقديم.

في ضوء حفل العرض بين قطبين متنافرين ظاهرياً، ملتحمين في نظامهما الاخراجي، وكان التداخل يغوص في اعماق العرض، ليخلق لنا وشيجة جديدة عمادها الاساس، هو وحدة العرض المبنية على التداخل في مستويات الفضاء، الخشبات والشفرات. وعلى سبيل المثال مشهد المواجهة الذي يجري بين (ميديا-المراة) وزوجها (ياسون-الرجل) الذي يستعرض فيه كل منهم فضائله على الاخر، فتمركز المشهد في بؤرة الحلبة التي كانت وسيطاً للجمهور، مما جسد حقيقة تلك الثنائية باستخدام الصوت كمفردة اخراجية، حيث لم يستخدم الهمس انما استخدمت الاصوات بدرجات عالية لكسر الايهام من جهة، ولتنبيه الجمهور من جهة ثانية ولخرق الثوابت المعروفة عبر تشكيل روح المشهد الدرامي واشراك الجمهور كخلفية متداخلة مع المشهد، كشهود لحقيقة ما يجري ولبيان راي الجمهور. أي من طرفي الصراع على حق ياسون ام ميديا؟

ان المخرج في محاولته هذه كان يبغي خلق لغة عصرية قادرة على استيعاب هاجس الجمهور، وتقريب تلك الاعمال الدرامية لجمهوره.

النتائج

نستنتج من خلال طريقة المخرج في معالجته نص ميديا اخراجياً:

١. حذف واضافة بعض المقاطع الحوارية لاعادة تحميل العرض المسرحي دلالات قريبة من المتلقي.

٢. التداخل بين العرض اجمالاً والجمهور من خلال استخدام الترميزات المستحدثة للجوقة وذلك باستنطاق وظائف للجوقة تكون ابعد غوراً من تلك التي حددها لها النص اليوربيدسي.
٣. بث الدلالات الاجتماعية المعاصرة في ثنايا العرض وتوليدها من جديد بعد تحميلها الكثير من الاشارات والايماءات القابلة لادراك المتلقي.
٤. امكانية استثمار الموروث المحلي الشعبي في محاولة تجسيد النص الاغريقي القديم وفق رؤية معاصرة.
٥. تحوير وظيفة الادوات المسرحية التقليدية، واستحداث وظائف جديدة لها واعتمادها كاساس في بث الدلالات وايصال المعاني والصور المدركة او القابلة للادراك.
٦. استخدام الممثلين في تجسيد المنظر المسرحي (من خلال الادوات العضي) المتحرك والمتغير طبقاً للحالة النفسية، العاطفية والفكرية حيث صار المنظر يظهر سريعاً ويختفي حسب الضرورة الدرامية.
٧. تحقيق عمليات التداخل في مستويات النص والعرض المسرحي.
٨. تحقيق المزاوجة بين التمثيل الايهامي والتقديمي بين اداء الممثلين من جهة والكيفية الاخراجية من جهة ثانية.

الهوامش

١. احمد زكي، المخرج والتصور المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص ٦١.
٢. مولوين ميرشفت، كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي احمد محمود (الكويت) المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩، ص ٢٥٦.
٣. احمد زكي، المصدر نفسه، ص٥٥.
٤. د. عقيل مهدي، الحصاد المسرحي لعام ١٩٨٧- تكامل الابداع في عروض كلية الفنون الجميلة، جريدة الجمهورية (بغداد) ٢٠ كانون الاول، ١٩٨٧.
٥. سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٧)، ص٩٩.
٦. حسين الشيخ، دراما يوربيدس، دراسة في الفكر الاجتماعي في اثينا القرن الخامس ق.م، عالم الفكر (الكويت) العدد الاول (يونيو ١٩٨٢)، ص ١٢٩.
٧. يوربيدس، ميديت، ترجمة كمال ممدوح حمدي، مجلة الاقلام (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣)، العدد (٥)، ص ٧٤.
٨. سعد اردش، المصدر نفسه، ص ١٩١.
٩. ارسطو، فن الشعر، ترجمة د. ابراهيم حمادة (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧)، ص ١٧١.
١٠. د. جميل نصيف، قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي (بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥)، ص ٢١٦.
١١. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٢١٦.
١٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٤.
١٣. سليم الجزائري، مخرجون عالميون، الاقلام (بغداد، العدد الاول، ١٩٧٩)، ص ٩١.
١٤. اوديت اصلان، فن المسرح، ترجمة د. سامية احمد (بيروت، اين للطباعة والتصوير، د.ت)، ص ٣٠٣.
١٥. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٤.
١٦. الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر (دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦)، ص ١٥٥.
١٧. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٥.
١٨. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٧
١٩. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٨.

٢٠. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٨.
٢١. جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة د. كمال قاسم نادر (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص٢٤.
٢٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٨.
٢٣. د. عقيل مهدي يوسف، النسوية في ميديا، جريدة الثورة (بغداد، ٢١ تشرين اول، ١٩٩٢).
٢٤. د. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل (بغداد، مطبعة الجامعة، ١٩٨٨)، ص ١٥٧.
٢٥. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٩.
٢٦. اوديت اصلان، فن المسرح، ج٢، ترجمة د. سامية احمد (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢)، ص ٦٨٧.
٢٧. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٠.
٢٨. د. عقيل مهدي يوسف، النسوية في ميديا، جريدة الثورة (بغداد، ٢١ تشرين اول، ١٩٩٢).
٢٩. د. عبد المعطي شعراوي، دور الكورس في مسرحيتين، مجلة المسرح والسينما، (القاهرة، العدد٥٢، ابريل، ١٩٦٨)، ص ٢٧.
٣٠. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٠.
٣١. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٤.
٣٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٥.
٣٣. د. عقيل مهدي يوسف، النسوية في ميديا، جريدة الثورة (بغداد، ٢١ تشرين اول، ١٩٩٢).
٣٤. سعد، اردش، المصدر نفسه، ص ٣١٤.
٣٥. سعد، اردش، المصدر نفسه، ص ٣١٣.
٣٦. احمد زكي، المصدر نفسه، ص ص ١٤٢-١٤٣.
٣٧. جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي، ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة، دار الفكر العامة، ١٩٧٩)، ص٦٥.
٣٨. د. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل (بغداد، مطبعة الجامعة، ١٩٨٨)، ص١٩٠.
٣٩. د. عقيل مهدي، المصدر نفسه، ص ٢٢٥.
٤٠. جيمس روس، ايفانز، المصدر نفسه، ص ٦٩.
٤١. نادية كامل، انتونين ارتو والمسرح الحديث، المسرح والسينما، (القاهرة: العدد٥٢، ابريل ١٩٦٨)، ص ص ٢٩-٣٠.
٤٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص٧٧.
٤٣. سعد اردش، المصدر نفسه، ص٢٤٨.
٤٤. مارتن اسلن، تشريح المسرحية، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨)، ص٣٩.
٤٥. احمد زكي، المصدر نفسه، ص٧٢.
٤٦. جان دوفينينو، سوسيولوجية المسرح، ج١، ترجمة حافظ الجمالي، (دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦)، ص٦٥.
٤٧. احمد زكي، المصدر نفسه، ص١٨٠.
٤٨. قسطنطين، ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ترجمة د. محمد زكي العشماوي، (القاهرة، ١٩٦٠)، ص ٢٢١.

تصميم وحدة نمطية في ضوء نظريات التعلم المعرفي وأثرها في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية ودافعيتهم في تعلم مادة علم الجمال

رعد عزيز عبد الله

ملخص البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

١. بناء وحدة نمطية مقترحة لمادة (علم الجمال) للصف الثاني / قسم التربية الفنية في ضوء نظريات التعلم المعرفي.
٢. التحقق من أثر الوحدة النمطية المقترحة في تحصيل طلاب المرحلة الثانية ودافعيتهم نحو تعلم مادة علم الجمال.

وللتحقق من الهدف الثاني تمت صياغة الفرضيتين الآتيتين:

١. لا يوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين متوسط درجات طلاب (م.ت) الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة ومتوسط درجات طلاب (م.ض) الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي لمادة علم الجمال.
٢. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين متوسط درجات طلاب (م.ت) الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة ومتوسط درجات طلاب (م.ض) الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية في مقياس الدافعية لمادة علم الجمال.

وقد اقتصر البحث الحالي على المحددات الآتية:

١. الحدود الزمانية: الفصل الدراسي الأول من العام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢
٢. الحدود المكانية: الصف الثاني – قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة – بغداد
٣. الحدود الموضوعية: الوحدة النمطية المقترحة لمادة علم الجمال وفق نظريات التعلم المعرفي.

وتضمن الفصل الثاني مبحثين ، إذ تناول المبحث الأول المنحى المعرفي في التعلم، أما المبحث الثاني فتناول (علاقة الخبرات الجمالية بالوحدات النمطية) وقد شكل هذين المبحثين الفصل الثاني من الدراسة، أما الفصل الثالث فقد تناول إجراءات البحث المتمثلة بـ (تصميم الوحدة النمطية، وبناء الاختبار التحصيلي، وتصميم تجربة الوحدة).

أما الفصل الرابع فقد ناقش الباحث أهم النتائج التي توصل إليها بعد تطبيق الوحدة النمطية المقترحة على (م.ت) وفق الخطة التدريسية الخاصة بذلك، مدعماً رأيه بأهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث في ضوء النتائج، وقد أوصى الباحث ببعض التوصيات في ضوء نتائج واستنتاجات البحث، وفي نهاية الفصل اقترح الباحث بعض الاقتراحات التي يراها مفيدة في الدراسات اللاحقة لدراسته. وقد ختم البحث بعرض لأهم المصادر والمراجع التي عرج عليها البحث والملاحق.

Abstract

This research aims to:

١ – Make a proposed module for (aesthetics) for the second stage - Department of Art Education under education theories.

٢ - Verification from the effect of the proposed module on student achievement and motivation towards learning aesthetics material.

To verification the second goal we wording these two hypotheses:

١- There are no individual differences with statistically significant at level (٠,٠٥) between the student's scores average. (Experimental group) who studied according to the proposed module and the average student's scores (control group) who studied in the usual way for the achievement test for the Aesthetics material.

٢- There are no individual differences with statistically significant at level (٠,٠٥) between the student's scores average. (Experimental group) who studied according to the proposed module and the average student's scores (control group) who studied in the usual way for the motivation measurement for the Aesthetics material.

This research is limited to the following determinants.

١ – The times temporal: first semester in the academic year ٢٠١١-٢٠١٢

٢ – The area temporal for second stage - Department of Art Education - college of Fine Arts in Baghdad

٣-The objectivity temporal: The proposed module for Aesthetics according to under the education theories .

The second chapter includes two units, the first units (oriented cognitive science), and the second unit handled (relationship aesthetic experiences stereotypes units), and we can notes these two units in chapter two .

Third chapter show the search procedures of (module design, make the achievement test, and design experience of the unit).

The fourth chapter discussed the most important result after application module proposed (Experimental group.) according to plan teaching

And the researcher supported his opinion with the most important conclusions of the results, and the Researcher gives some recommendations in light of the results and the conclusions of research, at the end of the chapter researcher suggested some useful suggestion for Subsequent study.

مشكلة البحث

إن تنامي وتسارع حركة المعرفة وبشكل مضطرد، دعى إلى ضرورة مواكبة هذه الحركة السريعة في مجال التربية الفنية، وتوجب على المتخصصين في هذا المجال متابعة تلك المستجدات وتطبيقها في عمليات التدريس، واختيار السبل الكفيلة بتحقيق الأهداف التعليمية التعلمية على وفق أسس النظريات المعرفية، وذلك لمواجهة المشكلات التي تواجه الطلبة بعدما وضع العصر تلك المشكلات أمام مخططي المناهج ومصممي التعليم ومنفذيه ليجعلوا من أهمية التعرف على خصائص طلبتهم واحتياجاتهم وقدراتهم، وتحليل المحتوى التعليمي وبناء الاختبارات المحكية المرجع وتطوير استراتيجيات التعليم من أوائل استراتيجياتهم وبطريقة تتماشى مع روح العصر، وذلك للتأكيد على أن الأساليب التي تعتمد الحفظ والتلقين لم تعد مناسبة لتدريس مادة (علم الجمال)، وهذا ما أدى إلى انخفاض مستوى تحصيل الطلبة، وهذا الانخفاض في التحصيل يتأتى من عدة أسباب - وبحسب الدراسات التي تناولت هذا النوع من البحوث- فمن تلك الأسباب نوعية الاستراتيجيات المتبعة في تدريس المادة المذكورة، فضلاً عن النتائج المترتبة على تلك الاستراتيجيات غير الملائمة ومنها عزوف الطلبة عن الدراسة وكثرة غياباتهم النابع عن قلة دافعيتهم للتعلم في هذه المادة بالتحديد، ما أدى بالضرورة إلى انخفاض مستوى الحرص العام لدى الطلاب وضعف حماستهم تجاه تحقيق التفوق العلمي، وقلة وعيهم بأهمية التفوق والمواظبة والنجاح في هذه المادة لما تحمله من أهمية خاصة في مناهج التربية الفنية.

إن الموقف السلبي الذي يتبناه الطالب تجاه مادة (علم الجمال)، يأتي نتيجة الأساليب الخاطئة في تدريس هذه المادة من قبل المدرس ذاته، إذ توقف أمام الأساليب التي لا تعتمد الطرائق الحديثة في التدريس والتقنيات المتطورة في تدريسها، وأغفل أهمية هذا الدرس، فضلاً عن عدم متابعته الواجبات البيتية التي يكلف بها طلبته ليرتفع مستوى الحرص والنجاح في هذه المادة ذات الأهمية الخاصة، زيادة على وجود ضعف في تنظيم المحتوى لمادة (علم الجمال)، وكذلك ضعف ارتباطه بالمعلومات التي يتلقاها الطالب في المرحلة الجامعية، أي المواد المجاورة، وتأسيساً على ذلك تتبلور مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي:

هل بناء المعرفة في مادة علم الجمال يجعل طالب الصف الثاني قسم التربية الفنية محوراً للعملية التعليمية عن طريق التركيز على أداء الواجبات البيتية والمشاركة الفاعلة داخل الصف سيؤثر في تحصيل الطالب ودافعيته نحو التعلم؟

ولما لم تكن هناك دراسات قد اهتمت في تنمية تحصيل طلاب قسم التربية الفنية في مادة علم الجمال وتنمية دافعيتهم نحو التعلم، وبناء أنموذج تدريسي يعتمد النظريات المعرفية أساساً في استراتيجيات التدريس المتبعة نشأت الحاجة إلى هذه الدراسة.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي في الآتي:

١. تحفيز التفكير لدى الطالب عن طريق استعمال تقنية التعليم في تخطيط بيئة التعلم وتعيين الأهداف والغايات.
٢. محاولة التكيف مع مطالب المجتمع لمعالجة المشكلات التعليمية وتطوير العملية التعليمية التعلمية عن طريق بناء نماذج تدريسية حديثة تتيح الفرص أمام المتعلمين لتنمية الجوانب المعرفية والوجدانية والمهارية والاجتماعية والخلقية لدى الطالب.

٣. إن تدريس مادة (علم الجمال) بات علماً يتطلب معرفة منظمة بأصوله وأساليبه وستراتيجياته وكيفية التخطيط له ليحقق أهدافاً محددة.
٤. الحفاظ عن طريق نماذج التدريس هذه على تفاعل نشط مع المتعلم ، وقياس تقدمه نحو تحقيق أهدافه.
٥. تنمية الجانب المعرفي والعقلي لدى الطلبة وذلك بتطوير البنى المعرفية لديهم وزيادتهم بالتفاعل مع المواقف التعليمية التي تهيأ لهم.
٦. أن يتاح للمدرس الذي يدرس وفق نماذج تدريسية دوراً يختلف عن دوره التقليدي الذي يقتصر على نقل المعارف وتلقينها ويتميز بالتجديد المعرفي.
٧. يتماشى البحث الحالي مع الاتجاهات الحديثة لبناء وتطوير ستراتيجيات تدريبية توظف في عملية التدريس لتحقيق الأهداف التربوية المنشودة.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى الآتي:

١. بناء وحدة نمطية مقترحة لمادة (علم الجمال) للصف الثاني قسم التربية الفنية في ضوء نظريات التعلم المعرفي.
٢. التحقق من أثر الوحدة النمطية المقترحة في تحصيل طلاب المرحلة الثانية ودافعيتهم نحو تعلم مادة (علم الجمال).

ولتحقيق الهدف الثاني تمت صياغة الفرضيتين الآتيتين:

٣. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين متوسط درجات طلاب (م.ت)[١] الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة ومتوسط درجات طلاب (م.ض)[٢] الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية في الاختيار التحصيلي لمادة (علم الجمال).
٤. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين متوسط درجات طلاب (م.ت) الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة ومتوسط درجات طلاب (م.ض) الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية في قياس الدافعية لمادة (علم الجمال).

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على

١. الحدود الزمانية: الفصل الدراسي الأول في العام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢.
٢. الحدود المكانية: الصف الثاني/ قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ بغداد.
٣. الحدود الموضوعية: الوحدة النمطية المقترحة لمادة (علم الجمال) وفق نظريات التعلم المعرفي.

[١] رمز الباحث للمجموعة التجريبية بـ (م.ت) وسيرد هذا الرمز أينما وردت كلمة (المجموعة التجريبية).
[٢] رمز الباحث للمجموعة الضابطة بـ (م.ض) وسيرد هذا الرمز أينما وردت كلمة (المجموعة الضابطة).

تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

١-الأنموذج التدريسي

عرفه الخوالدة وآخرون : " صيغة من الأطر التنظيمية التي تقوم على وجهات نظر تفسيرية لتحقيق أهداف عامة تتعلق بعملية التعليم تستند إلى البحوث والنظريات لعلم النفس المعرفي.(الخوالدة ١٩٩٧ ص٣٤)

وعرفه الدريج بأنه: " أداة تحليل أو أسلوب في التحليل بقدر ما يساهم في التطور التقني للتعليم بوجه عام ، فانه يساهم أيضاً في إرساء دعائم علم التدريس".(الدريج ١٩٩٨ ص٣٢)

وبناءً على ما تقدم يعرف الباحث (الأنموذج التدريسي) إجرائياً وكما يأتي:

(مجموعة من الاستراتيجيات وظفها الباحث لتدريس مادة (علم الجمال) للصف الثاني قسم التربية الفنية ضمن الوقت التعليمي داخل غرفة الصف ، بهدف تحقيق نواتج علمية تعلمية وفق النظريات المعرفية).

٢-نظريات التعلم المعرفي

عرفها عبد الرحمن: " تفسيرات لطرق حدوث التعلم وهي تؤكد على الروابط الموجودة بين أعمال الفرد وكل من أفكاره وخبراته السابقة ومهاراته العقلية.(عبدالرحمن ١٩٩٨ ص٢٥٣)

استناداً على ما تقدم يعرف الباحث (نظريات التعلم المعرفي)إجرائياً وكما يأتي: (هي تلك النظريات التي اهتمت بتفسير أشكال التعلم وطرق حدوثه التي تم توظيفها من قبل الباحث في بناء أنموذجه التدريسي لمادة (علم الجمال)).

٣-التحصيل الدراسي

عرفه فاخر: " المستوى الذي يتوصل إليه المتعلم في التعلم المدرسي أو غيره مقرراً من قبل المدرس أو الاختبارات المقننة".(فاخر ١٩٨٨ ص١٢)

وعرفه الخليلي: " النتيجة النهائية التي تبين مستوى الطالب ودرجة تقدمه في تعلم ما يتوقع منه أن يتعلمه".(الخليلي ١٩٩٧ ص٦)

وبناءً على ما تقدم يعرف الباحث التحصيل الدراسي كما يأتي.

(مقدار ما اكتسبه الطالب من معلومات ومعارف مقاسة بالدرجة الكلية التي حصل عليها في الاختبار التحصيلي المعد وفق المستويات المعرفية من تصنيف (بلوم) وهي (التذكر، الاستيعاب، التطبيق، التحليل).

٤-الدافعية للتعلم

عرفها الزيود وآخرون: " حالة داخلية في المتعلم تدفعه للانتباه إلى الموقف التعليمي والقيام بنشاط موجه والاستمرار في هذا النشاط حتى يتحقق التعلم.(الزيو ١٩٨٩ ص٥٧)

وعرفها الخوالدة وآخرون: " حالة داخلية في المتعلم تدفعه للانتباه والتفاعل مع ما يجري في المواقف التعليمية والاستمرار في المشاركة إلى أن تتحقق لديه الأهداف.(الخوالدة ١٩٩٧ ص٢١٠)

وعرفها الباحث إجرائياً بالآتي:

(هي الرغبة في الحصول على معلومات ومحاولة الاستزادة من المعرفة وتجاوز الصعوبات التي تحول دون الحصول على المعرفة، وهي حالة داخلية لدى المتعلم).

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً: المنحى المعرفي في التعلم

يفترض المنحى المعرفي أن التعلم يأتي عن طريق استعمال استراتيجيات التفكير المتاحة للفرد وهو نتيجة محاولات جادة لفهم العالم المحيط. ويأتي التعلم نتيجة اكتساب بنى معرفية يتم اكتسابها وتثبيتها عن طريق الخبرة السابقة وتفاعلها مع الخبرة الجديدة لدى الفرد، وبهذا يتم اكتساب أنماط هرمية معقدة التركيب قوامها المعاني والدوافع والاتجاهات والمهارات.

يتركز المنحى المعرفي على المتعلم ويجعله محوراً لعملية التعلم إذ يفترض" أن الأفراد يدركون ما يواجهونه بصورة مختلفة ومرتبطة بالطريقة التي يدركونها"(نادية ١٩٨٩ ص١١٤)، ويحدد ذلك بما لدى المتعلم من معارف وأبنية معرفية واستراتيجيات معرفية، ويمكن تلخيص أهم المبادئ التي نادى بها منحى التعلم المعرفي بالآتي:

١. تتطور البنى المعرفية وتزداد بالتفاعل مع المواقف التي تتهيأ للمتعلم.
٢. التعلم المعرفي هو تعلم يركز على المقارنة ويشجعه على المشاركة لتطويع مادة الموضوع لفهم المتعلم.
٣. إن ما لدى المتعلم من معلومات وأفكار هي التي تؤثر في ما يمكن أن يتعلمه، أو أن ما يتعلمه يعتمد أساساً على ما يعرفه بالفعل.
٤. فهم السلوك لا يقتصر على ملاحظة السلوك الظاهر.
٥. يحدث التعلم كلما بذل المتعلم جهداً أكبر
٦. تحدد وظيفة المتعلم بتوليد صور جديدة من الخبرة وتنظيمها وصياغتها إذ تنعكس قدراته العقلية واستراتيجياته المعرفية في معالجة القضايا والمواقف التي يواجهها.
٧. يتعزز التعلم عندما تترك الحرية للمتعلم للتعبير عن أفكاره ورأيه دونما فشل أو تقريع.
٨. تزداد مساهمة المتعلم في مواقف التعلم كلما استثيرت دوافعه لمواصلة النشاط المقدم له.
٩. تعد المفاهيم التي يكونها المتعلم بنفسه مفاهيم فردية، وتأتي نتيجة ارتباط المعارف التي يكتسبها بخبراته السابقة.
١٠. يستدل على تكوين البنى المعرفية عن طريق النشاطات المعرفية التي يقوم بها المتعلم كالتذكر والفهم والاستدلال وحل المشكلات.

ومما سبق يستدل الباحث على أن الطرائق التي يتعلم بها الفرد من وجهة نظر النظرية المعرفية تختلف عن الطرائق السائدة، إذ تركز هذه الطرائق على انتباه المتعلم ودافعيته مع المحافظة على استمرارها في الموقف التعليمي، إلى جانب تشجيع المتعلم على البحث عن العلاقات بين الأفكار وايجاد الروابط بين الخبرات الجديدة والسابقة عن طريق استعمال المخططات المفاهيمية للتعرف على تناسب المعلومات الجديدة ومحاولة دمجها ضمن الإطار المعرفي للمتعلم.

إن الاستراتيجيات التعليمية التي تعتمد النظريات المعرفية تجعل أدواراً محددة لكل من المعلم والمتعلم وهذه الأدوار هي أساسية لإنجاح العملية التعليمية التعلمية، ولقد عبر عنها قطامي بالآتي: (قطامي ٢٠٠٠ ص١٧١)

	دور المعلم		دور المتعلم
١	يهيئ المعلم الظروف المناسبة والمواد والمواقف التعليمية	١	يتفاعل المتعلم مع الظروف والمواقف لتطوير مخزونه وأبنيته المعرفية
٢	يعمل على تطوير معرفته العلمية للمواضيع وأساليب البحث عن المعرفة والمعلومات	٢	يستعمل وسائل واستراتيجيات للحصول على المعرفة من مصادرها المختلفة
٣	ينظم المعرفة ويقدمها بأسلوب حيوي وفاعل	٣	يشخص وينظم ويدون المعرفة المقدمة له.
٤	يثير النقاش ويطرح الأسئلة ويقدم الخبرات بنشاط وحيوية.	٤	يساهم في النقاش وإدارته وطرح الأسئلة بهدف الوصول إلى تعميق الخبرة والمعرفة
٥	يختار الانشطة والمواد المناسبة لمستويات المتعلمين الذهنية والانمائية.	٥	يتفاعل مع الأنشطة بحيوية بهدف تمثيل واستيعاب الخبرة ودمجها في بنائه المعرفي

إن الاهتمام في مجالات التعليم والتعلم أدى إلى ظهور كثير من النظريات التي تبحث في سيكولوجية التعلم وتحديد شروطه وأسباب حدوثه.، وما يؤثر فيه، فضلاً عن خصائص الفرد المتعلم لما لها من أهمية في إحداث التعلم، ونواتج التعلم، ويرى الباحث أن من المفيد ذكر بعض تلك النظريات وبما يخدم بحثه ويحقق أهدافه ومن تلك النظريات هي:

أولاً: نظرية (الارتقاء المعرفي) لبياجيه

استندت نظرية بياجيه على ثلاثة جوانب متميزة يتطور خلالها التفكير عند الفرد وهي: (الازيرجاوي ١٩٩١ ص٣١٧)

البنية العقلية (الذهنية) Cognitive Structure

يشير (بياجيه) إلى أن امتلاك الفرد لبنى معينة ذات طبيعة بايولوجية، وتتآزر هذه البنى لتشكل بنى معرفية جديدة، وتتطور بتقدم العمر (الخبرة) عن طريق الاحتكاك مع البيئة أو الدافع الذي يعيشه الفرد، وبهذا يتحقق نمواً في البنية الذهنية للفرد، ويعاد تشكيلها في كل مرة يتعرض لها الفرد للتعلم.

الوظائف العقلية

إن نزعة الفرد إلى ترتيب وتنسيق العمليات العقلية ضمن أنساق تمثل إحدى الوظائف العقلية التي يطلق عليها (التنظيم)، أما الوظيفة العقلية الثانية تتمثل بنزعة الفرد إلى التلائم مع البيئة التي يعيش فيها وتمثل (التكيف)، ويشترط (بياجيه) وجود أربعة مفاهيم لفهم كل من (التنظيم) و(التكيف)، وأن هذه المفاهيم هي: (الخليلي ١٩٩٦ ص١٢٩)

١. المخطط Schema
٢. التمثيلAssimilation
٣. المواءمة Accommodation

٤. التوازن Equilibrium

أما (المخطط) فيعني تنظيم الأحداث كما تدرك من قبل الفرد وتتكيف وتنمو على وفق الارتقاء أو النمو العقلي للفرد، أما (التمثيل) فهي تعني تحويل تلك المدركات إلى مخططات عقلية ضمن الهيكل العقلي لدى الفرد، بينما تمثل (المواءمة) نزعة الفرد إلى تعديل ذلك السلوك لتلائم البيئة المحيطة به، أي يتم تغيير المخططات العقلية بما يتلاءم مع البيئة المحيطة به. (جون ١٩٧٠ ص٣٢٠)

أما (التوازن) فهو عملية ذات أهمية خاصة إذ يتم عن طريق تحقيق التوازن بين التمثيل والمواءمة لتأمين تفاعل كاف بين الفرد المتعلم وبين بيئته، أي تحقيق حالة التعادل المعرفي.

ج- مراحل النمو العقلي

إن تكوين مفهوم معين في حياة الفرد التعليمية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمراحل نمو الفرد إذ يتم عن طريقها تطور لغته ومهاراته وتفكيره من المحسوس إلى المجرد، إذ يتمتع الفرد بخاصيتي الاستنتاج والاستقراء.(فاخر ٢٠٠٤ ص١٥١). لقد بين (بياجيه) أربعة مراحل عمرية للنمو العقلي هي:

١. المرحلة الحسية الحركية The Sensori-motor Stage
تبدأ هذه المرحلة من الولادة وحتى السنة الثانية، وتكون فيها المخططات العقلية غير مترابطة.

٢. المرحلة ما قبل العمليات الاجرائية Preoperational Stage
تمتد هذه المرحلة من السنة الثانية إلى السنة السابعة، وفيها تظهر اللغة كوسيلة لعكس المؤثرات المحيطة بالطفل، ويتمكن من رسم مخططات عدة، في محاولة منه لتخطي الحواجز المحيطة به.

٣. المرحلة الاجرائية العيانية Concrete Operational Stage
تبدأ هذه المرحلة من السنة السابعة إلى السنة الثانية عشر من عمر الطفل، وتتميز بنمو العمليات الإجرائية المحسوسة، أي يصبح الطفل قادراً على القيام بعمليات التصنيف وأداء مهام الاستدلال الكافي، الذي يستدل عليه من قبل الحواس لكنه غير قادر كلياً على حل المشكلات المجردة.

٤. مرحلة العمليات المجردة Formal Operational Stage
تبدأ من السنة الثانية عشر وحتى نهاية العمر، وتتميز بظهور القدرة على استيعاب التفكير المجرد والمنطق الصوري والعمليات الشكلية، أي اشراك الافتراضات مع المحسوسات لحل المشكلات وبطريقة منظمة وتنظيم العلاقات، وبذلك يمتلك الفرد نظاماً متوافقاً يتم عن طريقه ضبط المتغيرات لظاهرة محددة وبذلك يتحقق التوازن لعمليتي التمثيل والمواءمة.

ثانياً: نظرية (الادراك التكويني) لبرونر ١٩٦٠

إن هذه النظرية هي امتداد لنظريات التعلم المعرفي ودراسة العمليات المعرفية، إذ تستند هذه النظرية إلى ثلاثة جوانب أساسية هي:

١. النمو المعرفي
٢. تعليم المفاهيم وتبويبها
٣. التعلم الاستكشافي

١. النمو المعرفي:(يعقوب ١٩٩٢ ص١٤٨-١٤٩)

يتميز هذا النوع من النمو بقدرة الفرد على اظهار الاستقلالية في الاستجابة، وبذلك يتحقق التعلم، وعندئذ يتم تخزين المعلومات الجديدة وتنميتها لدى الفرد، وفيها يتم التعبير عن الأحداث بالكلمات والرموز، وهذه الكلمات والرموز دلالة انجاز الأشياء، ومن هنا يتحقق التقدم في النمو المعرفي لدى الفرد المتعلم عن طريق التعبير كأن يكون رمزياً أو لغةً، وتعد اللغة واحدة من أساليب التعبير وعن طريقها يكون التعليم أكثر سهولة، إذ يتم عن طريقها التعبير عن الأفكار والنفاذ من نمط التفكير الحسي- إلى التفكير المجرد.(محمد / موقع الوحدة الإسلامية).

٢. تعليم المفاهيم وتبويبها: (يوسف ١٩٩٠ ص٢٦٢)

يتم تعليم المفاهيم عن طريقين أولهما تكوين المفهوم وثانيهما اكتساب المفاهيم ويتعلق الأول بتكوين مفهوم جديد لم يسبق للمتعلم أن تعلمه واعطاءه تسمية خاصة تشير إلى تصور جديد في ذهن المتعلم وهو اسم المفهوم الجديد.

أما الشطر الثاني فيتم بجمع الأمثلة الدالة على المفهوم وتصنيفه بطريقة تمكن المتعلم من تحديد صفاته المشتركة مع المفاهيم السابقة واظهار المشترك بينهما، وتحديد الشروط التي تمكن هذا المفهوم من الانتماء إلى فئة محددة وفق خصائص محددة، وأن هذه الخصائص تتغير من مفهوم إلى آخر، وأن هذا التبويب يتغير، تبعاً للتدريب العقلي للفرد المتعلم، ولقد حدد (برونر) خمسة عناصر أساسية في تعلم (اكتساب) المفهوم هي: (Pruner ١٩٦٨ P.٦)

أ. اسم المفهوم Name: تمثل كلمة تقدم لترمز إلى فئة معينة.
ب. الأمثلة Examples: تمثل أمثلة المفهوم وأخرى أمثلة لا تمثل المفهوم ويتم التمييز بينهما
ت. الخصائص الأساسية Attributes: تمثل الصفات العامة التي تمكن المتعلم من وضع الأمثلة ضمن فئتها.
ث. القيمة المميزة Attributes value: تمثل صفة المفهوم وخاصيته التي يتم التمييز على أساسها بين المفاهيم
ج. عزل القاعدة Rule: تمثل التعريف الذي يوضح الخصائص الأساسية للمفهوم.

٣. التعلم الاستكشافي

ان المتعلم الذي يحاول التعلم من واقع التجريب والاستكشاف، تتاح له الفرصة لحفظ تلك المعلومات بشكل منظم، مما يزيد من فرص استظهارها ومساهمتها في التغلب على مجمل المشاكل التي تصادفه، إذ أن طريقة الاستكشاف في التدريس تضع المتدربين في مكان الباحث المتقصي أو المستكشف، ويؤكد (اوزبل) في هذا الصدد على لسان (عبدالسلام) أن التعلم بهذه الطريقة يتطلب من المتعلم أن يكتشف المكونات الأساسية والأواصر التي تجمع تلك المكونات لأي مشكلة في بنيتها المعرفية وبذلك يكون صاحب السبق في المعرفة البنائية للمفاهيم والحقائق.(عبدالسلام ٢٠٠١ ص٢٠٥)

للاستكشاف ثلاثة أنواع هي:

١. الاستكشاف الموجه Guided Discovery

يعد هذا النوع أسلوباً مفصلاً في بعض المواقف التعليمية، ومنها تعليم مهارات التفكير، إذ تقوم أسئلة مثيرة لاهتمام المتدربين واثارة مشكلات تستدعي الحل بدلاً من كيفية شرح حلها وجعل المتدرب يمارس حلها بنفسه تحت مراقبة المعلم والوقوف على أهم تمفصلاتها. (الزند ٢٠٠٤ ص٢١٨)

٢. الاستكشاف شبه الموجه Semi-guided Discovery

تقدم في هذا النوع مشكلة محددة للمتدربين وتعطى معها بعض التوجيهات والارشادات وتمنح فرصة التفكير للمتعلم في التعامل مع هذه المشكلة، ولابد من اخفاء النتائج المسبقة لهذه المشكلة أو طريقة حلها، ويفضل أن تكون هذه الطريقة بالتطبيق بعد النوع الأول، حتى يتمكن المتعلم من ربط المعطيات بين المشكلة في النوع الأول وبين النوع الثاني، لتكون لديه دربة حقيقية بربط المشاكل والوقوف على مسبباتها، وبالتالي محاولة حلها بشكل كامل في مواقف مشابهة يمر بها المتعلم في حياته المعرفية اللاحقة. (عبدالسلام ٢٠٠٤ ص٢٠٥)

٣. الاستكشاف الحرUnguided Discovery

يعد الاستكشاف الحر صنف آخر ينمي عند المتعلم القدرة على استكشاف ذاته، وامكانيته في استعمال الوسائل البحثية المتاحة، الذي وضع مقترحه في البحث من خلالها على تخوم علم البحث التجريبي وفقهه الخاص عن أشكال الحلول المناسبة لمشكلته، التي لم يزوده المعلم بأي نوع من التوجيهات لحلها، أو أي نمط ملفوظي من شأنه تقريب شكل الحل للمتعلم، فيبقى المعلم مراقباً شدة الحراك والردود السريعة والحوار المعرفي لدى المتعلم، معتبراً اياها آليات عمل تقادمية توصل المتعلم إلى الحلول المناسبة. وينبغي أن لا تهمل مسألة الاستقلال النسبي للأجزاء ذاتها أي قواعد المطابقة مع مشاكل تمثل معرفة قبلية للمتعلم ذاته.(عبدالسلام ٢٠٠٤ ص٢٠٥). وبهذا المعنى تتكون لدى المتعلم نوع من استراتيجية (الماثيماجينك Mathemagenic)*.

يجد الباحث أن الغرض الحقيقي في استعمال طريقة الاستكشاف ضمن استراتيجية التعلم المعرفي، هو نمو مساحة المتعلمين عقلياً وتطوير قدراتهم المعرفية على (الاستدلال والاستنتاج) لتتشكل الافتراضات الاضافية، انطلاقاً من عروض متنوعة لطبيعة المعرفة المكتسبة التي ينبغي أن تُقَيم الافادة والحدود والجدوى من طريقة الاستكشاف في إطار تقويمي جامع يحسن استخراج الحلول فيه ليكون بمثابة مفتاح حلول يرجع المتعلم إليه متى شاء بحسب خصوصية بنية المادة العلمية التي تخضع إلى نوع محدد من المحاكمات الفعلية بالنظر إلى علاقة المبادئ والمفاهيم التي تتضمنها وبالتالي تنظيم المعرفة الناتجة من التعلم، ولابد من ذكر مزايا التعلم بالاستكشاف وهي: (رجاء ١٩٨٦ ص٢٣٧)

١. ينمي الذاكرة ويقويها ويزيد من انتقال أثر التعلم.
٢. يساعد في اكتساب مهارة حل المشكلات.

*الماثيماجينك Mathemagenic: مصطلح يدل على الأنشطة التي يقوم بها الطالب التي تتواءم مع انجاز أهداف تعليمية محددة في مواقف محددة، للمزيد ينظر: وليم عبيد: استراتيجيات التعليم والتعلم في سياق شفافة الجودة، ط٢، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص٢٣٦.

٣. يزيد من دافعية المتعلم، ويؤدي به إلى الانتقال من الاعتماد على الثواب الخارجي إلى الاعتماد على التعزيز الداخلي.
٤. يساعد على تنمية الابداع في التفكير عالي الرتب.

ثانياً: علاقة الخبرات الجمالية بالوحدات النمطية

١. الجمال والخبرة الجمالية

يشغل الجمال بشكل خاص دوراً ذا أهمية بالغة في حياة الفرد منذ القدم، ويعد مظهراً من مظاهر التعبير للفرد، والمرآة العاكسة لمشاعره التي تعلو فوق الماديات، ولما كانت التربية الفنية تنظر إلى الشخصية الإنسانية ككل وفي ترابط بين جميع أجزائها فإن الخبرة الجمالية عامل هام في نمو شخصية المتعلم وارتقاء الجانب الروحي لديه، وأن المجتمع الذي يعي أهمية الجمال هو بالحقيقة يتجه نحو الكمال والرفعة ويستطيع أن يرتفع فوق مستوى الحياة العادية ويحقق التوازن المجتمعي.

- **الاحساس الجمالي**

إذا التفتنا إلى من سبقونا بمجال علم الجمال، نجد من الصعب تحديد مفهوم شامل للجمال بصيغة مطلقة، ويصعب تحديد العامل المشترك بين الفنون واطلاق حكم الجميل عليها في آن واحد أو بشكل منفصل، إذ في كل لحظة يتم تحديد نظام محدد يحيل الفوضى إلى إنتظام والاعجاب الفني الحق، إنما يصدر عن فئة الأفراد ذوي الاحساس العالي أو الشعور المرهف وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون إدراك مكنونات العمل الفني التي تتسم بطابع الجمال والنظام (محمد عبدالرحمن ١٩٧٦ ص٢٤)، ويحاولون تفكيك أجزاءه بشكل يتيح لهم معرفة تمفصلاته والوقوف على بنيته التكوينية، وبهذا يستطيعون اطلاق الاحكام الجمالية عليه.

- **مقومات الفن**

يعنى الفن بدنيا الحواس، لا بدنيا الأفكار المجردة، فموضوع الجمال أو الفن الذي يمثل الخلق والاستمتاع، ولما كان الفن على هذا الاساس يعني الخبرة الحسية، كانت التربية الجمالية تهدف وتتجه بكل غاياتها إلى تنمية الادراك الحسي والارتفاع بمستواه، وعلى هذا الأساس يجد الباحث أن الخبرة الجمالية تمثل حالة الاتزان بين الفكر العقلي ورؤية الطبيعة من وجهة الاحساس الجمالي، ففي التقدير الجمالي والخلق الفني تعمل الناحية المادية والروحية في اتحاد ولحمة شاملة، وكذلك تساعد عملية التأكيد الجمالي على الخبرة التربوية وديمومة الاحتفاظ بالصورة الكلية للخبرة الإنسانية.(أبو ريان ١٩٩٧ ص٢٠٣)

يمتاز المنجز الفني الجمالي- بأن موضوعة الخبرة الجمالية فيه - موضوعة فردية وليست عامة وفي هذا الصدد يختلف الانجاز الجمالي عن الانجاز العلمي، فالعلم يبدأ بذهن متأهب يلاحظ الأشياء الفردية الدقيقة، ولكنه ينتهي بتصنيفات ومبادئ عامة وقوانين ونظريات شاملة فيها الفردي والجزئي، ذلك لأن العلم يبنى على الجزئيات والمفاهيم المجردة، أما المنجز الجمالي فيبنى على المدرك الحسي، ويرى الباحث أننا نستطيع تلمس الخبرة الجمالية بين الخبرات الحياتية الأخرى التي تتضمن صفة جمالية، والخبرات الجمالية تتضمن فكراً أو نشاطاً، وتجتمع الخبرات العقلية والعملية مع الخبرة الجمالية لتنتج المنجز الابداعي بصبغات متنوعة.

- **الادراك الجمالي:**

إن اكتشاف الشكل الجمالي يتطلب توقعاً لكيفية انتهاء العمل الفني، فمعرفة أن هناك خطة معروفة من قبل ومعدة من قبل، تتجه إليها الأشياء بطريقة أو بأخرى وتحقيق هذا التوقع عند المتعلم هو أعلى مرحلة من مراحل الخبرة الجمالية.(Johan ١٩٣٤ P.٣٥) ولايتحقق ذلك إلا بفضل التدريب والمران على مكونات العمل الفني وتذوقها فنياً والالمام بالنظريات التي تفسرها فالإدراك يصبح أكثر عناداً لأنه يتضمن كل العناصر التي سبق ملاحظتها ويمزج بينها جميعاً في خبرة منسقة متميزة، سيتخيل المتعلم الإجابات المختلفة عن طريق الحواس التني لايتمكن من دونها من التفاعل مع بيئته تفاعلاً سلبياً.. وتعد هي الأساس لردود الأفعال التي يقوم بها.

- **الفن والجمال**

يشير الفن إلى العمل الإنتاجي، أما الجمال إلى الإدراك والاستمتاع، فالفن عملية ايجاد وابتكار، والجمال هو تقدير لهذا المنجز أي الخبرة من ناحية الاستمتاع والتقدير وهو يوضح نظرة المتلقي لا نظرة المنتج (الفنان)، ومن هنا يجد الباحث أنه لايمكن الفصل بين الإنتاج (الفن) وبين التقدير (الجمال) ولانستطيع أن نقيم تمييزاً فاصلاً بين الفن والجمال، وبينهما علاقات وروابط أساسية يتأثر كل منهما بها ويؤثر في الآخر ، ويقودنا هذا إلى الفصل بين المادة والشكل، والفن في تعبيره تنتقل الذات فيه لتتشرب المادة بطريقة مميزة، كي تخرجها من جديد لهذا العالم في شكل يجعل منها موضوعاً جديداً، بمعنى أن هذه الناحية الفردية بالتعبير لاتقتصر على العمل الفني بل تتعداه إلى الاستمتاع الجمالي،(محمد غلاب ١٩٦٤ ص١٥٠-١٦٣) فالذي يستمتع جمالياً بمنظر قد يبحث فيه من الناحية الأكاديمية فيما هو خبير فيه، أو من الناحية التاريخية أو الناحية النفسية، علماً أنه إذا نظر إليه نظرة جمالية فإنه سيجد تكون مادته الذاتية الجديدة بالنسبة له.

٢. الوحدات النمطية المفهوم والتصميم

يتألف هذا النظام التعليمي المكثف من مجموعة من المكونات الهادفة إلى مساعدة المتعلم على كسبه لقدرات ومهارات في ضوء الأسس والمبادئ العامة لعلم التصميم التعليمي الذي يمثل التطور الأهم والأحدث في تكنولوجيا التعليم، ويضم هذا العلم الكثير من النظريات والنماذج التي تهدف إلى توفير طرق التعليم المثلى التي تساعد الطالب على التعلم العال، إذ تساعد المعلم على اتباع أفضل الطرق التعليمية في أقل وقت وجهد ممكنين عن طريق استبعاد غير المجدي والواجب توفره الذي يحول دون تحقيق الأهداف المرغوبة، وتعود فكرة الوحدة النمطية إلى الفيلسوف (هربرت سبنسر)*، إذ رأى بأن الهدف المحدد في التربية لايتحقق إلا إذا وضعت المادة في شكل وحدات مترابطة (محسن ٢٠١٠ ص٦٥)، وقد جاء هذا الأسلوب محاولة للخروج عن الأساليب التقليدية والتخلص من تلك الأسلبة التي وضعتها قيود أساليب التعليم المنهجية المحددة، معتمدة في الوقت ذاته على نظام التعلم الذاتي، وهي تعد أداة رئيسية في برامج تدريب المعلمين، مما أكسب تبنيها خاصية (معقولية) كامنة فيما يتصل بين الوسائل والغايات أو النتائج المترتبة عنها، فإيثارها لنظام التعليم الفردي الذي يطلق عليه الوحدات الصغيرة أو المقررات الدراسية المصغرة، أو وحدات التعلم الذاتي النمطية،(محمد صلاح ١٩٦٧ ص٤٣٦-٤٤٠) ما

* هربرت سبنسر: فيلسوف ومفكر أنكليزي عبر في كتابته عن آراءه التربوية ومفهوم التربية وأهدافها ومفاهيمها وطرقها، للمزيد ينظر : محسن علي عطيه، أسس التربية الحديثة ونظم التعليم، (عمان دوار المسيرة ٢٠١٠)، ص٩٢.

هو إلا تأكيد على موضوعية الخروج من المألوف والتجدد في نتائج العملية التعليمية، تساعد على تنظيم أفكارنا التي هي بالأساس جزء من خبرتنا، إذ تساعدنا على إقامة علاقة كافية من أجزاء أخرى في خبرتنا الماضية، كونها تعتمد على مواصفات محددة.

١. التركيز على الأهداف ثم المناشط: تركز الوحدات النمطية على ما يتوقع تحقيقه من الأهداف، إذ تتسم بالتخطيط العقلاني وسمة هذا التخطيط أنه "عملية علمية محايدة،ذات بناء مؤيد للتكنولوجيا، الذي بدوره يسهم في بناء تكوين قادر على إحداث تغيرات أكثر إيجابية وفعالية"(سعدية ١٩٨٠ ص١٨)، كما أن هذا التركيز جعل من النسق التعليمي وأشكاله المختلفة موضوعاً للتفكير الجاد.

٢. التوجه الشخصي للدراسة: إن الوحدات النمطية تبقي المتعلم في حضرة التعلم الذاتي الذي يتيح لرواده من مناوشة التعليم خارج غرفة الصف أو المؤسسة التعليمية، لذا يتوقف على مدى سرعته في تلقي المعارف وتبقى وحدة التركيز الأداة الأنجح في المبحث وبنية الظواهر المدروسة، وهذا ما يقدم تقدماً ملموساً على اكتساب المهارات والمعارف.

٣. التقييم النسبي: حتى نجيب عن تساؤلات تكتسب أهمية خاصة كونها تنبعث من صميم المشكلات التي صممت من أجل حلها الوحدات النمطية ومن أمثلة تلك التساؤلات (هل استطاع المتعلم أن يكسب المهارة؟) وضعت آلية لقياس درجة اكتساب المهارة أو المعرفة وهي الاختيارات القبلية البعدية، ووجوب اشتقاق تلك الاختيارات من الأهداف المعرفية والوجدانية والنفس حركية المحددة للمادة التي زرعت الوحدة في رحمها.

مكونات الوحدة النمطية

تتشكل الوحدة النمطية من عدة أجزاء على النحو الآتي:(محمد متولي ٢٠٠٥ ص١١٤)

١. عنوان الوحدة النمطية: توجب فيه الدقة وإيضاح الدلالة عن المضمون.

٢. المقدمة: بحيث تتناول ملخصاً عن أهمية الوحدة النمطية والحاجة الفعلية للمتعلم إليها، وموضوعات الوحدة وأنشطتها المختلفة.

٣. الهدف النهائي: يمثل النتاجات النهائية المتوقع إنجازهابعد تنفيذ متطلبات التعلم الواردة في الوحدة ذاتها.

٤. الأهداف المرحلية: تشير إلى ما يقوم به المتعلم من أدوات فرعية متتابعة مقسمة إلى أهداف سلوكية مستندة إلى مجالات التعلم المعرفي والوجداني والحركي (سامي ٢٠١٠ ص٤٥١).

٥. متطلبات التعلم السابق: تشير إلى ما يحتاج المتعلم من معارف ومهارات قبلية من أجل تنفيذ التعلم الجيد في ضوء الأهداف المرحلية والخبرات التعليمية للمتعلم.

٦. الاختبار القبلي: تحديد احتياجات المتعلم في دراسته للوحدة النمطية وقياس أداءاته في أثناء الوحدة النمطية وتحديد البداية في التعليم.

٧. مصادر التعلم: نعني بها كل ما يحتاج إليه المتعلم من مساعدة خارجية سواء أكان ذلك من قبل المعلمين أو المواد والأجهزة والأدوات التي يتطلبها العمل في إنشاء تنفيذ الوحدة النمطية.

٨. الأنشطة التعليمية: تمثل الخبرات التي يمكن أن يكتسبها المتعلم من تنفيذ الوحدة النمطية والتعرف على مدى اتقانه لمادة التعلم في الوحدة عن طريق الاختيارات الذاتية، ويجب أن تتراوح عدد الأنشطة بين ٣-٨ أنشطة، فطبيعة الأهداف النهائية وما يرتبط بها من اهداف أدائية تحدد ضمن قالب نوع الخبرات أو الأنشطة التعليمية التي يجب تضمينها في الوحدة النمطية

اجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل عرضاً لمجتمع البحث وعينته، وإجراءات بناء أدوات البحث واجراءات تطبيق الوحدة النمطية والوسائل الاحصائية المستعملة في تحليل بيانات البحث ومعالجته.

منهج البحث: اتبع الباحث المنهج التجريبي لكونه أكثر المناهج العلمية ملاءمة له.

مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من طلبة الصف الثاني- قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، للعام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢ البالغ عددهم (١٠٨) طالب وطالبة.

عينة البحث: تم اختيار شعبة (أ) والبالغ عددها (١٨) طالب وطالبة وبواقع (٣) طلاب، و(١٥) طالبة، لتكون (م.ت)، وشعبة (ج) والبالغ عددها (١٨) طالب وطالبة وبواقع (٥) طلاب و(١٣) طالبة لتكون (م.ض)، وتم اختيار العينة بالطريقة العشوائية البسيطة.

تكافؤ المجموعات: حصر الباحث المتغيرات التي لها تأثير في إكساب الحكم الجمالي، وقد شملت هذه المتغيرات التي خضعت للتكافؤ بالآتي:

أ- **متغير العمر الزمني:** يقصد به عمر الطلبة محسوب بالأشهر، ثم الحصول على البيانات المتعلقة بهذا المتغير في بطاقات الطلبة (هوية الأحوال المدنية) إذ حسبت أعمار الطلبة من تاريخ الولادة ولغاية يوم تطبيق التجربة، ثم حساب متوسط العمر الزمني لطلاب المجموعة (م.ت) فكان (١٩٧,٨٩) ومتوسط العمر الزمني للمجموعة (م.ض) فكان (١٩٨,٨٩). وبعد اختبار دلالة الفرق بين المتوسطتين باستعمال الاختبار التائي لعينتين مستقلتين ظهر أن الفرق لم يكن ذي دلالة إحصائية، إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (٠,٧٥)أصغر من القيمة الجدولية البالغة (١,٩٦) عند مستوى دلالة (٠,٠٥) ودرجة حرية (٧٣) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في هذا المتغير.

ب- **المستوى العلمي:**لتمكين الباحث من معرفة ما يمتلكه الطلبة في (م.ت) و(م.ض) من معلومات في مادة علم الجمال وقبل الشروع في الدراسة افترض الباحث مايأتي:

لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلبة العينتين (م.ت)و(م.ض) في الاختبار القبلي:

قام الباحث باخضاع المجموعتين إلى الاختبار القبلي وتم إيجاد المتوسط الحسابي والانحراف المعياري وقيمة (T)المحسوب لدرجاتهم باستخدام الاختبار التائي لعينتين مستقلتين كما مبين في الجدول الآتي:

المجموعة	المتوسط	الانحراف المعياري	قيمة (T)المحسوبة
م.ت	٧٠,٦٠٥	١٠,٩٠١	٠,٣١
م.ض	٦٩,٨٦٤	٩,٧١٠	

وعند فحص النتائج ظهر أن الفرق لم يكن ذي دلالة إحصائية إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (٠,٣١)أصغر من القيمة الجدولية (١,٩٦)عند مستوى الدلالة (٠,٠٥) ودرجة حرية (٧٣) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في هذا المتغير.

ج- **الجنس:** لتكافؤ عدد الطلاب بين المجموعتين (م.ت)و(م.ض) تم استبعاد طالبتين من شعبة (أ) ليكون عدد الطالبات (١٣) طالبة، واستبعاد (طالبين) من شعبة (ب) ليكون عدد الذكور (٣) طالب، وبذلك يتحقق التكافؤ وكما يأتي:

المجموعة	عدد الطالبات	عدد الطلاب	العدد الكلي
م.ت	١٣	٣	١٦
م.ض	١٣	٣	١٦

أدوات البحث

أولاً: تصميم الوحدة النمطية

أعد الباحث وحدة نمطية وفق نظريات التعلم المعرفي في مادة علم الجمال*، ليمكن المتعلم من دراسة النسق التعليمي، وتحت إشراف المدرس، وقد جرت عملية تصميم الوحدة النمطية في سلسلة من الخطوات المتتابعة والمنظمة وكما يأتي:

١- تحديد عنوان الوحدة النمطية:

استمد الباحث عنوان وحدته النمطية من هدف بحثه لتصبح (وحدة نمطية على وفق نظريات التعلم المعرفي في مادة علم الجمال)

٢- تحديد حاجات الفئة المستهدفة:

لغرض تحديد الحاجات الرئيسية للفئة المستهدفة، قام الباحث بدراسة استطلاعية موجه إلى عينة من طلبة قسم التربية الفنية/ الصف الثالث الذين درسوا مادة علم الجمال في العام الدراسي الماضي (٢٠١٠-٢٠١١)، وقد بلغ عددهم (١٨) طالب وطالبة، وقد قدم الباحث استبانة مفتوحة حملت السؤال الآتي: س/ ما الصعوبات التي واجهتك عند دراستك لمادة (علم الجمال) من الناحية النظرية التقويمية؟

٣- تحديد الفئة المستهدفة:

قام الباحث بدراسة الفئة المستهدفة بدراسته الحالية، وهم يمثلون مجتمع البحث مراعياً الجانب الخصائصي للمرحلة العمرية التي تنتمي إليها الفئة، ليحدد الباحث الأهداف التي تلائم هذه الفئة من حيث الإدراك والتجربة التعليمية.

٤- الأهداف الخاصة لمادة علم الجمال:

تضمنت الأهداف الخاصة لمادة (علم الجمال)* بحسب مفردات المنهج المعمول بها في قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة، التي من شأنها مساعدة المصمم على تحديد محتوى المادة التعليمية والعمل على تنظيمها واختيار طرائق التدريس المناسبة لها، فضلاً عن صياغة الأهداف السلوكية التي تصف بدورها لأشكال

*علم الجمال: مادة دراسية ضمن مفردات المناهج المقررة قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة - بغداد

*تم اعتماد الأهداف الخاصة لمادة علم الجمال المتضمنة في الاستمارة السنوية التدريسية الخاصة بمدرس المادة.

الأداء المختلفة والمتوقع أن يكتسب في نهاية تطبيق الوحدة من قبل المتعلم وبواقع (٤) أهداف سلوكية لكل درس من دروس الوحدة ليكون العدد الإجمالي للأهداف (٢٠) هدف سلوكي في كامل الوحدة النمطية.

٥- تحديد المحتوى التعليمي:

أخذ الباحث بعين الاعتبار حاجات الفئة المستهدفة بعد دراسة نتائج الدراسة الاستطلاعية والأهداف العامة لمادة علم الجمال والأهداف السلوكية، وبعدها تم تحديد المحتوى التعليمي وفق الإجراءات التالية:

أ- الرجوع إلى المفردات المعتمدة في دراسة مادة علم الجمال للصف الثاني – قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة – بغداد.

ب- مواءمة المفردات المذكورة مع حاجات الفئة المستهدفة.

ت- تعديل المحتوى بما يتلاءم مع الفئة المستهدفة

ث- تضمين المحتوى استراتيجيات نظريات التعلم المعرفي وبشكل ضمني وهي:

١. الدعوة.
٢. الاستكشاف.
٣. اقتراح التفسيرات والحلول.
٤. اتخاذ الإجراءات.

٦- تنظيم المحتوى التعليمي:

في ضوء ما تقدم، تم تصميم الوحدة النمطية، بالتوافق مع مادة علم الجمال، وتضمنت عدة دروس ، تم صياغة هدفاً تعليمياً وأهداف سلوكية واختبارات أدائية لقياس كل هدف ولكل درس من دروسها، علماً أن الأهداف السلوكية المصاغة وضعت لأجل قياس مدى اكساب مهارة الحكم الجمالي لدى المتعلم، وقد صممت الدروس بتقنية السلسلة المترابطة، ولأجل التحقق من فاعلية محتوى التصميم النمطي الوحدوي، تم عرض التصميم على خبراء (ملحق ١) من ذوي الاختصاص في المؤسسات التعليمية المناظرة لكلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية، للتأكد من شمولية المحتوى وتغطية موضوعة البحث وفي ضوء أجابتهم تم تعديل الوحدة وإضافة بعض الأهداف السلوكية دون حذف أي جزء منها.

ثانياً: بناء الاختبار التحصيلي

قام الباحث بتصميم الاختبار التحصيلي واعتماده في الاختبارين (القبلي والبعدي)، إذ شمل الاختبار (٤٥) فقرة صممت لقياس كل هدف من الأهداف السلوكية الموضوعة لكل درس وبشكل يتلاءم مع إكساب الحكم الجمالي للمتعلمين وفق نظريات التعلم المعرفي وقد عرض الاختبار على مجموعة من الخبراء المختصين لتحقيق هدفه، وبغية التغلب على الصعوبات وتلافيها قبل تطبيق الوحدة النمطية قام الباحث بالآتي:

*التجربة الاستطلاعية:

قام الباحث بتطبيق الاختبار على عينة استطلاعية من مجتمع البحث تألفت من (١٨) طالب وطالبة من طلبة الصف الثاني شعبة (ب) في قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، وبعد فرز الإجابات توصل الباحث إإلى:

أ- **زمن الإجابة:** تراوح بين (٤٥-٥٥) دقيقة.

ب- **القوة التمييزية** للفقرات: تم ترتيب الإجابات بشكل تنازلي وفقاً للدرجات النهائية للأختبار، وتم حساب القوة التمييزية لكل فقرة من خلال استخدام المعادلة التمييزية ، وأظهرت النتائج أن (٣) فقرات تم استبعادها لأن معامل تمييزها أقل من (٠,٢٠) في حين تراوح معامل التمييز للفقرات الأخرى بين (٠,٢٠-٠,٥٠) وقد تم اعتماد الفقرات البقية. (روبرت ١٩٦٧ ص٥٧)

جـ- **صعوبة الفقرات:** طبق الباحث المعادلة الخاصة بصعوبة الفقرات ، وقد تم حذف (١) فقرة كونها حصلت على أقل من (٠,٢٠) وحذف (٢) فقرة كونها حصلت على أكثر من (٠,٨٠)، وذلك لأن معامل الصعوبة المقبول سيتراوح بين (٠,٢٠-٠,٨٠). (صبحي ١٩٨٥ ص ١٢٨-١٢٩)

٧- مدة التجربة:

تم تحديد التجربة بحسب نظريات التعلم المعرفي بواقع (٥) دروس، مدة كل درس (٢) ساعة وبما يضمن قياس إنماء الحكم بعد تطبيق التجربة، لتكون مدة التجربة الكلية (١٠) ساعات وبواقع (٥) أسابيع متواصلة لضمان تراكم المعرفة.

٨- إجراءات تطبيق الوحدة النمطية:

تم تطبيق التجربة على العينة المذكورة، بعد طبع وتزويد (م. ت) بنسخة من الوحدة ليقوم الباحث بتدريسها لـ (م.ت) وفق خطة تدريسية مصممة وفق نظريات التعلم المعرفي (ملحق-١-)، وتدريس (م.ض) وفق الطريقة الاعتيادية، وفق خطة تدريسية اعتيادية (ملحق-٢-) واستعان الباحث بالوسائل التعليمية الحديثة والأنشطة التعليمية التي تترافق مع جدية البحث وتسهم في كسب المتعلم مهارة الحكم الجمالي.

٩- الوسائل الإحصائية:

استعمل الباحث الوسائل الإحصائية الآتية:

١. مربع كاي (١٢٢) لقياس دلالة الفروق عند تقدير الصدق الظاهري لفقرات الاختبار لمعرفة صلاحية كل فقرة.(الغريب ١٩٦٢ ص ٥٦١)
٢. معادلة صعوبة الفقرات، للتحقق من مدى صعوبة الفقرات للأختبار.(البياتي ١٩٩١ ص٢٩٣)
٣. معادلة تمييز الفقرات، لإيجاد القوة التمييزية لفقرات الاختبار.(جورج ١٩٩١ ص٢٢١)
٤. معامل ارتباط بيرسون لحساب معامل الثبات بطريقة إعادة الاختبار.(الزوبعي ١٩٨١ ص٢٤٠)
٥. تحليل التباين الأحادي لاختيار دلالة الفروق بين المجموعتين عند إجراء التكافؤ بينهما في متغير العمر الزمني. (البياتي ١٩٩١ ص ١٨٣)
٦. الاختبار التائي(t-test) في حساب اختبار فرضيات البحث. (أحمد سليمان ١٩٨٩ ص٣٤٠)

النتائج ومناقشتها

أولاً: عرض النتائج: سيتم عرض النتائج وفق تسلسل هدفي البحث وكما يلي:

الهدف الأول: بناء وحدة نمطية مقترحة لمادة (علم الجمال) للصف الثاني/ قسم التربية الفنية في ضوء نظريات التعلم المعرفي

وقد تم تحقيق هذا الهدف عن طريق قيام الباحث بعدد من الإجراءات المتضمنة في مراحل بناء الوحدة النمطية التي تم عرضها بالتفصيل في الفصل الثالث (إجراءات البحث).

الهدف الثاني: التحقق من أثر الوحدة النمطية المقترحة في تحصيل طلاب المرحلة الثانية ودافعيتهم نحو تعلم مادة علم الجمال.

ولتحقيق هدف البحث الثاني، تم اشتقاق فرضيتين من هذا الهدف، وسيتم عرض النتائج الخاصة بهذا الهدف، حسب تسلسل الفرضيتين وعلى النحو الآتي:

"لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين متوسط درجات طلاب (م.ت) الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة ومتوسط درجات طلاب (م.ض) الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي لمادة علم الجمال.

تم رصد درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في التحصيل الدراسي، وقد أظهرت النتائج وجود فرق بين متوسطي درجات تحصيل المجموعتين (م.ت) وكانت (٣٦-٧٠) ومتوسط درجات تحصيل طلاب (م.ض) وكانت (١-٦٢)، ولاختيار دلالة هذا الفرق استعمل الباحث الاختبار التائي لعينتين مستقلتين فكانت القيمة التائية المحسوبة (٣,٠٩) عند مستوى الدلالة (٠,٠٥) وهي أكبر من قيمتها الجدولية البالغة (١,٩٦) مما يعني أن هذا الفرق دال إحصائياً كما في جدول (١)، وهذا يعني تفوق طلاب (م.ت) الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة، على طلاب (م.ض) الذين لم يدرسوا وفق الوحدة النمطية المقترحة.

جدول (١)

يبين المتوسط الحسابي والتباين والقيمة التائية لدرجات تحصيل طلاب المجموعتين

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	التباين	القيمة التائية المحسوبة	الدلالة الاحصائية*
م.ت	١٦	٧٠,٣٦	١٣٨,٩٧	٣,٠٩	دالة
م.ض	١٦	٦٢,١	١٢٥,٥		

اختبار الفرضية الثانية

"لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين متوسط درجات طلاب (م.ت) الذين درسوا على وفق الوحدة النمطية المقترحة ومتوسط درجات طلاب (م.ض) الذين درسوا وفق الطريقة الاعتيادية في قياس الدافعية لمادة علم الجمال".

تم رصد درجات الطلاب في مقياس الدافعية نحو تعلم علم الجمال، فأظهرت النتائج الإحصائية وجود فرق بين متوسطي درجات الدافعية لتعلم علم الجمال بين المجموعتين (م.ت) و(م.ض)، إذ بلغ متوسط درجات الدافعية لتعلم الأحكام الجمالية لطلاب (م.ت) (١٢٤,٩) ومتوسط درجات (م.ض) (١١٢,٠٢)، ولأختبار دلالة هذا الفرق استخدم الاختبار التائي لعينتين مستقلتين فكانت قيمة (ت) المحسوبة (٣,٤٧)، وهي أكبر من قيمتها الجدولية البالغة (١,٩٦) عند مستوى الدلالة (٠,٠٥). وهذا يعني أن الفرق بين متوسطي المجموعتين دال إحصائياً

*القيمة التائية الجدولية عند مستوى (٠,٠٥) ودرجة حرية ٧٣ تساوي (١,٩٦).

كما في الجدول (٢)، وهذا يعني تفوق طلاب (م.ت) الذين درسوا وفق الوحدة النمطية المقترحة على طلاب (م.ض) الذين لم يدرسوا الوحدة النمطية في الدافعية لتعلم علم الجمال، وبهذا ترفض الفرضية الصفرية التائية.

جدول (٢)

يبين المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لدرجات مقياس الدافعية لتعلم علم الجمال للمجموعتين

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	التباين	القيمة التائية المحسوبة	الدلالة الاحصائية
م.ت	١٦	١٢٤,٩	١٩٨,١٤	٣,٤٧	دالة
م.ض	١٦	١١٢,٠٢	٣١٠,٣		

ثانياً: تفسير نتائج البحث ومناقشتها

بينت نتائج البحث أن للوحدة النمطية المقترحة أثر ايجابي في التحصيل الدراسي والدافعية ويعزي الباحث ذلك إلى فاعلية الاستراتيجيات المنظمة في تلك الوحدة المقترحة وتنوعها إذ وضعت كل استراتيجية لتحقيق هدف تعليمي معين، كما أنها أختيرت ونظمت على وفق أسس ومبادئ نفسية وتربوية مستنبطة من المنحى المعرفي وكما يأتي.

١. إن بدأ الدراسة بعرض منظم متقدم أتاح للطلاب في (م.ت) ربط ما يجب تعلمه وادماجه في مخططاتهم الذهنية والعمل على ايجاد تكامل بين المفاهيم
٢. التركيز على الاغراض السلوكية أثر في سلوك الطالب والأستاذ ايجابياً وبالتالي رفع التحصيل الدراسي للطالب، إن قائمة الأغراض السلوكية التي أعطيت للطالب كواجب بيتي كانت موجهات ساعدت الطالب على تحديد ما يراد تحقيقه وإنجازه كما أنها كانت موجهات للدراسة المستقلة.
٣. عندما قدمت الأغراض السلوكية في بداية الدرس كمنظمات متقدمة ساعدت على التركيز على العناصر السلوكية القابلة للملاحظة.
٤. قيام الباحث بتوضيح علاقة المعلومات المسبقة بالمادة الدراسية الجديدة ساعدت على تمييز الحقائق والمفاهيم الجديدة عن الحقائق والمفاهيم الموجودة أصلاً في البناء المعرفي لدى طلاب (م.ت).
٥. ان أسلوب المناقشة المتبع في تحديد التعريف لكل من المفاهيم الرئيسة والفرعية يساهم في تمييز معناها وتحديد خصائصها إذ أن التعلم يصبح أكثر بقاء وفائدة.
٦. تنوع الأنشطة التعليمية وتحمل طلاب (م.ت) مسؤولية تنفيذها بالدرس، يعد دعماً للتنظيم المعرفي الذي يتوصلون له، ويتيح لهم فرصة تقويم ما تم إنجازه.
٧. إن اختيار الطريقة الاستكشافية وأسلوب المناقشة كان مناسباً لخصائص طلاب الصف الثاني الذين يتميزون بقدرتهم على التعبير بالألفاظ وعلى التفكير التحليلي.

ثالثاً: الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث استنتج ما يأتي:

١. إمكانية بناء وحدات نمطية تتناسب مع مرحلة دراسية معينة دون الحاجة إلى تطبيق مواد جاهزة.
٢. إمكانية استخدام الوحدة النمطية الحالية المقترحة في ضوء الإمكانات المتوافرة.

٣. استخدام الوحدة النمطية المقترحة ساعد على رفع تحصيل الطلاب الدراسي في مادة علم الجمال.
٤. استعمال الوحدة النمطية المقترحة ساعد على زيادة دافعية الطلاب نحو تعلم مادة علم الجمال.

رابعاً: التوصيات: في ضوء نتائج واستنتاجات البحث يوصي الباحث بما يأتي:

١. الإفادة من الوحدة النمطية المقترحة في تدريس مادة علم الجمال، في المرحلة الثانية/ قسم التربية الفنية.
٢. الاهتمام باستعمال التقنيات التعليمية بصورة عامة، وبناء وحدات نمطية تدريبية بصورة خاصة تتناسب مع خصائص الطلاب وطبيعة المادة وبمختلف الاختصاصات.
٣. الإفادة من مقياس الدافعية للتعلم نحو علم الجمال، أداة للكشف عن دافعية الطلبة للتعلم في بداية السنة.
٤. إصدار دليل ارشادي للمدرسين يوضح استراتيجيات الوحدات النمطية المقترحة.
٥. ضرورة تضمين دورات طرائق التدريس لمدرسي الجامعات على التقنيات التعليمية ومنها الوحدات النمطية.
٦. الاهتمام بالواجبات البيتية كجزء متمم لعملية التدريس الصفي.

خامساً: المقترحات : يقترح الباحث الآتي:

١. إعادة تجريب الوحدة النمطية في أقسام التربية الفنية في الكليات المناظرة بهدف تعميم النتائج.
٢. إجراء دراسة لتعريف فاعلية الوحدة النمطية في مادة التذوق الفني.

قائمة المصادر

١. أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. (القاهرة: دار الجماعات، ١٩٩٧).
٢. أبو علام، رجاء محمد: علم النفس التربوي ، (الكويت: دار القلم، ١٩٨٦).
٣. أحمد سليمان عودة وخليل يوسف الخليلي: الإحصاء للباحث في التربية والعلوم الإنسانية، (عمان: دار الفكر، ١٩٨٩).
٤. الازيرجاوي، فاضل محسن: أسس علم النفس التربوي، (العراق: جامعة الموصل، ١٩٩١).
٥. جورج أي فيرغسون: التحليل الإحصائي في التربية وعلم النفس، (بغداد: دار الحكمة، ١٩٩١).
٦. جون كونجر وآخرون: سيكولوجيا الطفولة والشخصية، تر: محمد عبدالعزيز، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٠).
٧. الخليلي، يوسف خليل: التحصيل الدراسي لدى طلبة التعليم الاعدادي، (المنامة: وزارة التربية، ١٩٩٧).
٨. الخوالدة، محمد محمود وآخرون: طرق التدريس العامة، ط١، (صنعاء: مطابع الكتاب المدرسي)، ١٩٧٧م.
٩. الدريج، محمد: التدريس الهادف، ط١، (الرياض: دار العلم، ٢٠٠٤).
١٠. روبرت مبكر: الأهداف التربوية، تر: جابر عبدالحميد، بغداد: ب. ط، ١٩٦٧)
١١. الزند، وليد خضر: التصاميم التعليمية-الجذور النظرية- نماذج وتطبيقات عملية، (الرياض، ب. ط، ٢٠٠٤).
١٢. الزوبعي، عبدالجليل إبراهيم، وآخرون: الاختبارات والمقاييس النفسية، (الموصل: دار الكتب، ١٩٨١).

١٣. الزيود، نادر فهمي وآخرون: التعلم والتعليم الصفي، ط١، (عمان: دار الفكر، ١٩٨٩).
١٤. سامي محمد ملحم: سيكولوجيا التعلم والتعليم الأسس النظرية والتطبيقية: (عمان: دار المسيرة، ٢٠١٠).
١٥. سعدية عمر علي بهادر: أطوار ميادين الاكتشاف: مجلة تكنولوجيا التعليم، ع٥، ١٩٨٠.
١٦. صبحي خليل عزيز: أصول وتقنيات التدريس والتدريب، (بغداد: مركز التعريب والنشر، ١٩٨٥).
١٧. عاقل فاخر: علماء نفس أثروا في التربية، ط١، (سوريا: دار شعاع للنشر والعلوم، ٢٠٠٤).
١٨. عبدالجبار البياتي وزكريا أثناسيوس: الإحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس، (بغداد: الثقافة العامة، ١٩٩١).
١٩. عبدالرحمن عدس: علم النفس التربوي، (عمان: دار الفكر، ١٩٨٨).
٢٠. عبدالسلام مصطفى: اتجاهات حديثة في تدريس العلوم، (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠١).
٢١. الغريب، رمزية: التقويم والقياس النفسي والتربوي، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٢).
٢٢. فاخر عاقل: معجم العلوم النفسية، ط١، (بيروت: دار الرائد، ١٩٨٨).
٢٣. قطامي، يوسف وآخرون، تصميم التدريس ، (عمان: دار الفكر، ٢٠٠٠).
٢٤. قطامي، يوسف: تفكير الأطفال وطرق تعلمه، (عمان: الدار الأهلية، ١٩٩٠).
٢٥. قطامي، يوسف: نماذج التدريس الصفي، ط٢، (عمان: دار الشروق، ١٩٩٨).
٢٦. محسن علي عطية: أسس التربية الحديثة وتنظيم التعليم، (عمان: دار المناهج، ٢٠١٠).
٢٧. محمد بو بكري: موقع الوحدة الإسلامية www.Alwihdah .com
٢٨. محمد صلاح الدين مجاور، فتحي الديب: المناهج المدرسي أسسه وتطبيقاته التربوية (الكويت: دار القلم، ١٩٦٧).
٢٩. محمد عبدالرحمن: الإنسان (القاهرة: الأنجلو المصرية، ١٩٧٦).
٣٠. محمد غلاب: الخصوبة والخلود في انتاج افلاطون، مذاهب وشخصيات، (القاهرة: ب. ط، ١٩٦٢).
٣١. محمد متولي غنيمة: التخطيط التربوي، (عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٥)
٣٢. نادية شريف: أثر استخدام المنظمات المسبق والأسلوب المعرفي على التعلم، مجلة دراسات تربوية، القاهرة، المجلد الرابع، ج (١٧).
٣٣. يعقوب حسين نشوان: المنهج التربوي من منظور إسلامي، ط١، (الأردن: دار فرقان، ١٩٩٢).
٣٤. Pruner: Studies in cognitive growth, New York, June ١٩٦٨.
٣٥. Johan Dewey: Art as experience , mintors , balchand co. New York, ١٩٣٤. P.٣٩

ملحق (١)

أسماء السادة الخبراء

ت	اسم الخبير	الاختصاص	مكان العمل
١	أ.د. منير فخري صالح	تربية فنية / طرائق تدريس	هيئة التعليم التقني
٢	أ.د. ماجد نافع عبود	تربية فنية / طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
٣	أ.د. عاد محمود حمادي	تربية فنية / طرائق تدريس	كلية التربية الأساسية/جامعة ديالى
٤	أ.م.د. كريم حواس علي	تربية فنية / طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
٥	أ.م.د. إبراهيم عبدالرزاق	فنون تشكيلية /رسم	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

(ملحق ٢)

أنموذج الخطة التدريسية وفق النظريات المعرفية

اليوم والتاريخ: المادة:

الصف والشعبة: الموضوع:

أولاً: الهدف الخاص

ثانياً: الأهداف السلوكية.

ثالثاً: الوسائل التعليمية.

رابعاً: المقدمة.

خامساً: سير الدرس.

يتم تقسيم الطلاب إلى مجموعات صغيرة تتضمن كل مجموعة (٤) طلاب، وتكون خطوات سير الدرس وفق استراتيجيات النظريات المعرفية وكما يأتي:

المرحلة الأولى: الدعوة.

المرحلة الثاني: الاستكشاف.

المرحلة الثالثة : اقتراح التفسيرات والحلول.

المرحلة الرابعة: اتخاذ الإجراء (القرار).

ويتم في كل مرحلة من هذه المراحل طرح تساؤلات على المتعلم وطلب الإجابة عليها وصولاً إلى المرحلة الرابعة، ويتم إعطاء ورقة عمل إلى الطالب والطلب منه اتخاذ قراراً حاسماً بصددها.

(ملحق ٣)

أنموذج خطة تدريسية وفق الطريقة الاعتيادية

اليوم والتاريخ: المادة:

الصف والشعبة: الموضوع:

أولاً: الهدف الخاص

ثانياً: الأهداف السلوكية.

ثالثاً: الوسائل التعليمية.

رابعاً: المقدمة (٥) دقائق فقط.

خامساً: العرض (١٥) دقيقة.

سادساً: الخلاصة (١٥) دقيقة

سابعاً: التقويم (١٥) دقيقة.

يتم فيه توجيه عدد من الأسئلة للمتعلمين، ويكون وقت الإجابة عليها محدد.