جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

المؤتمر العلمي السادس عشر
لكلية الفنون الجميلة
(ضرورة الفن والافاق المستقبلية)

للفترة من ٢٦-٢٧ /٣/ ٢٠١٧

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

ضرورة الفن والآفاق المستقبلية

المؤتمر العلمي السادس عشر

2017/3/27-26

المؤتمر العلمي السادس عشر لكلية الفنون الجميلة

((ضرورة الفن والافاق المستقبلية))

لماذا ضرورة الفن؟ لأن الفن يتيح الإرادة والحرية والثقافة والسلام ، والسلام قيمة يتطلع لها الانسان باستمرار ، والانسان قيمة القيم بكونه الصانع الأول لكل الفنون من حيث الفكرة والجمال عبر التاريخ، لذلك ننتمي اليه من خلال العلاقة بين الفن والمجتمع كتاريخ وحاضر ومستقبل.

لذا يعد المجتمع عمق انساني وحضاري وهو الأساس في تكوين الثقافات. المؤتمر بذاته لا يعني شيئاً كمكان لأننا لا ننتمي الى المكان بل ننتمي الى الانسان الذي يقيم بذلك المكان.

وما يطرحه الانسان في هذا المؤتمر العلمي السادس عشر من بحوث وآراء وأفكار ورؤى متقدمة متطورة متواصلة مع الجديد عالمياً هو الذي يعني شيئاً.

الأستاذ الدكتور قاسم مؤنس عزيز

عميد كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

اللجنة التحضيرية للمؤتمر العلمي ١٦ لكلية الفنون الجميلة

(ضرورة الفن والافاق المستقبلية)

ت	الاسم	اللقب العلمي	القسم	الصفة
١	أ. د. رعد عبد الجبار ثامر	أستاذ	معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العاليا	رئيساً
٢	أ.د.نصيف جاسم محمد.	أستاذ	قسم التصميم	عضواً
٣	أ.د.ماجد عبود الكناني.	استاذ	قسم التربية الفنية	عضواً
٤	أ.د. احمد هاشم الهنداوي.	استاذ	قسم الفنون التشكيلية	عضواً
٥	أ.م.د.متي عبو بولص.	استاذ مساعد	قسم السينما والتلفزيون	عضواً
٦	أ.م.د.عماد هادي.	استاذ مساعد	قسم المسرح	عضواً
٧	أ.م.د.هاشم خضير حسن.	استاذ مساعد	قسم الخط والزخرفة	عضواً
٨	أ.م.فراس ياسين.	استاذ مساعد	قسم الموسيقى	عضواً
٩	م.ثامر جعفر	مدرس	وحدة الاعلام والمعلوماتية	عضواً
١٠	م.م. صادق كاظم عبدعلي	مدرس مساعد	قسم الشؤون العلمية	سكرتارية المؤتمر
١١	السيدة منى عبدالمنعم عباس	-	قسم الشؤون العلمية	سكرتارية المؤتمر
١٢	السيدة ندى حمود محمد	-	مديرة الوحدة المالية	عضواً
	السيد حيدر محي فاضل	-	قسم السينما والتلفزيون	عضوً

توصيات المؤتمر العلمي السادس عشر لكلية الفنون الجميلة

أنعقدت اعمال المؤتمر العلمي السادس عشر لكلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد وتحت عنوان ((ضرورة الفن والافاق المستقبلية)) للفترة من ٢٦-٢٠١٧/٣/٢٧وقد كانت محاور المؤتمر:

١. ضرورة الفن في عملية تنمية الذائقة والوعي الجمالي لطلبة التعليم العام .
٢. دور الفنان في بناء رؤية مستقبلية حياتية جديدة للمجتمع .
٣. تعزيز الفن للتواصل الثقافي والجمالي على وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة .

وعلى مدى يومين ومن خلال ثلاث قاعات انعقدت في كل قاعة جلستان، وقد كانت البحوث المشاركة اكثر من ٣٧ سبعه وثلاثون بحثا تناولت محاور المؤتمر في اختصاصات الفنون المسرحية ،الفنون التشكيلية ،الفنون السينماوالتلفزيون ،وفنون التصميم ، والموسيقى ،والتربية الفنية ،والخط العربي والزخرفة ...كما كان في هذا المؤتمر مشاركة لبحث من خارج العراق من تونس ،اضافة الى مشاركة عدد من الباحثين من كليات الفنون الجميلة في بابل والبصرة .

ان كلية الفنون الجميلة /جامعه بغداد وهي تعقد مؤتمرها السادس عشر في هذا العام ضمن ظرف استثنائي بكل المقايس والظروف المعروفة للجميع ، ورغم ذلك فأن الكلية بادارتها واساتذتها وطلبتها وكافة المنتسبين تنجز اعمالها بطريقة حازت على اعجاب الجميع وخير دليل حصول كليتنا على المركز الاول على جامعة بغداد/ وفق تصنيف اداء الجامعات الحكومية وهذا مؤشر مهم على قدرة الكلية بادارتها واساتذتها على الانجاز المتقدم والخطوات الواثقة التي تخطو بها الكلية .

لقد خرج المؤتمر العلمي السادس عشر بعدد من التوصيات يمكن لنا أجمالها بالآتي :

١. ضرورة فتح آفاق جديدة من خلال أقامة علاقات بين اصحاب المنجز العلمي والفني من أساتذة وطلبة وكافة الجهات المجتمعية سوى كان ذلك مؤسسات الدولة او القطاع الخاص .
٢. ضرورة الانفتاح على المشاركات الخارجية للباحثين والدارسين على المستوى العربي والعالمي بما يحقق لمؤتمرات الكلية مستقبلا أنتشارا وتواصلا مع الباحثين ، وبذلك تأمل اللجنة التحضيرية ان يكون مؤتمر العام القادم مؤتمرا دوليا وان تتم تهيئة الظروف المناسبة لذلك .
٣. أن البحوث المشاركة في هذا المؤتمر كانت ضمن المحاور المحدده له وان جاء البعض منها ضمن الاطار العام لعنوان المؤتمر.
٤. بناءا على عدد البحوث التي شاركت في المؤتمر والتوصيات التي خرجت بها هذه البحوث نجد من الضرورة ان يتم أعداد وتنظيم مناهج قسم التربية الفنية وأضافة تخصص أخر بما يتعلق الامر بمسرح الطفل وخيال الظل وصناعة الدمى وهذة

التوصيه سيتم رفعها ودراستها من قبل اللجنة العلمية في القسم العلمي واللجان الاخرى .

٥. توصي اللجنة التحضيرية ان يكون أيام المؤتمر القادم على مدى ثلاثة أيام بسبب المشاركة الواسعة للبحوث أو حسب البحوث المشاركة .

٦. يوصي المؤتمر بحث السادة التدريسيين على ان يولوا أهتماما خاصا بالبحوث التطبيقية لأن من اهداف كليتنا ان تزاوج بين النظرية والتطبيق .

وختاما نقول كل عام وكليتنا تزهو بالانجازات العلمية وهي تسطر تفوقها على صعيد الجامعه والعراق والاصعده الاخرى ...نقول اخيرا شكرا للجهود الكبيرة والدعم الذي حظت به اللجنه التحضيرية وسكرتارية المؤتمر من السيد العميد رئيس المؤتمر ومن كافه منتسبي الكلية ...شكرا لاننا كنا معا من أجل تحقيق أنجاز علمي مبدع والى لقاءات أخرى.

أ. د. رعد عبد الجبار ثامر

معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا

وقائع جلسات المؤتمر العلمي السادس عشر

اليوم الأول (٢٠١٧/٣/٢٦)

المكان: قاعة قسم السينما والتلفزيون	الجلسة: الاولى	رئيس الجلسة: أ.د. قاسم مؤنس عزيز

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
أ.د. سلام جبار	الخطاب الصوري للارهاب انموذجا لانفوميديا	أ.د.وسام مرقص
أ.د. جواد الزيدي	المرتكزات التقويضية في اللوحة الخطية المعاصرة	أ.د.عبد الرضا بهيه
أ.د. نصيف جاسم	النص الكرافيكي بوصفه مجالا للقراءات المتعددة	أ.د. أنتصار رسمي

المكان: قاعة قسم السينما والتلفزيون	الجلسة: الثانية	رئيس الجلسة: أ.د. رعد عبد الجبار ثامر

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
أ.د.أحمد هاشم الهنداوي	آلية اشتغال اوكسيد الزنك كمعتم لزجاج الخزف الواطى الحرارة	أ.د.زينب كاظم صالح
أ.د.حسين علي هارف	الثراء الفني والفكري للموروث الشعبي في بابات خيال الظل	أ.د.سعد عبد الكريم
م.د.زينب عبد الامير	الدمية التعليمية ودورها الاتصالي في تربية الذائقة الجمالية	أ.م.د.هيلا عبد الشهيد

المكان: قاعة الدراسات العليا- قسم التصميـــــــم	الجلسة: الاولى	رئيس الجلســـة: أ.د. أنتصار رسمي

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
أ.م.د. باسم الغبان + م.م.وسام حسن هاشم	الفعالية والكفاية في تصميم الفضاءات الداخلية لمسارح الدمى	أ.م.د.علاء الدين كاظم
أ.م.معتز عناد غزوان	اشكالية التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي	أ.م.د.نعيم عباس
م.د.سحر علي سرحان	التشكيل العلاماتي والتواصلي في تصميم اعلام الدول العربية	أ.م.د.شيماء كامل
م.د.زينب عبد علي+م.د.نبيل احمد	جمالية الوحدة في التصميم وفق مفهوم الحداثة	أ.م.د.فاتن علي
م.م.اخلاص عبد سلمان+م.م.آراء عبد الكريم	المعاصرة في تصميم العناصر الانتقالية للفضاءات الداخلية السكنية	أ.م.د.بدريا محمد حسن

المكان: قاعة قسم الفنون التشكيلية	الجلسة الاولى	رئيس الجلســـة: أ.د. زهير صاحب

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
أ.د.بلاسم محمد جسام	تراجيديا العنف في الفن العراقي المعاصر	أ.د.سلام جبار
أ.د.جبار محمود	الفن وآفاق التداول	أ.د.أحمد الهنداوي
أ.د.سلوى محسن+م.م.حسين عبد علي محمد	التحول الادائي في الحقل البصري الرقمي	أ.د.بلاسم محمد جسام
أ.م.د.نضال يونس	التغريب في الرسم العراقي المعاصر	أ.د.سلام جبار
أ.م.د.أيهاب احمد	فاعلية العرض الادائي التشكيلي المباشر في تنمية الوعي والذائقة الجمالية (دراسة تطبيقية)	أ.د.جبار محمود

م.د.فلاح الشكرجي	مكان الرسم قراءة في تحولات المفاهيم والانماط	أ.م.د.نجم عبد حيدر
محسن علي	الخطاب النحتي العراقي المعاصر ودوره في التواصل الجمالي والثقافي	م.د.احمد جمعه زبون
أ.م.مكية الشرمي – تونس	تجربة الفنان علي رضا سعيد مابين التمازج الثقافي والوعي الجمالي المغترب في الفن المعاصر	أ.د.نصيف جاسم
أ.د.سلوى محسن حميد+د.ايمان خزعل	الادائية في فنون مابعد الحداثة	أ.د.محمد الكناني

اليوم الثاني ٢٠١٧/٣/٢٧

المكان: قاعة قسم السينما والتلفزيون	الجلسة: الأولى	رئيس الجلســة: أ.م.د. هند محمد سحاب

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
م.دلال حمزة+ فاطمة عبدالله	دور الخبرة الجمالية في نمو التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة	أ.م.د.باسم قاسم
م.م.رغد فتاح	توظيف تصميم شعارات القنوات الفضائية العراقية	م.د.مها مؤيد

المكان: قاعة قسم التصميم	الجلسة: الأولى	رئيس الجلســة: أ.د.محمد عبد الرحمن الجبوري

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
أ.د.طه الهاشمي	العمى الادراكي والتكوين في الصورة السينما	خارج المؤتمر
أ.د.صالح مهيدي+م.م.فاضل عرام	القيم الجمالية في الاناشيد المدرسية	أ.د.ماجد نافع
أ.م.د.بان جبار	الفلم والجمهور بين الاتصال والتعبير	أ.م.د.ماهر مجيد
م.د.نجيب صليوه+ م.د.سلمان علي حسين	العلاقة الجدلية بين الاعلام المرئي وتوظيفه في السياسة الامريكية	أ.د.طه حسن

عبد الكريم خنجر	تأثير الكوميديا دي لارتي في اداء الممثل في كوميديات شكسبير	أ.م.د.رياض موسى
أ.د.أنتصار رسمي	دور الفنون في التواصل الثقافي والحضاري بين المجتمعات	أ.د.نصيف جاسم

المكان: قاعة قسم الفنون التشكيلية	الجلسة: الأولى	رئيس الجلســة: أ.د. جواد الزيدي

اسم الباحث	عنوان البحث	المعقب
أ.م.د.ميسم هرمز	مستقبل التعبير عن المعنى في الموسيقى العربية	أ.د.م.أحسان شاكر
أ.م.د.وليد حسن	اهمية الغناء الشعبي في بناء شخصية الطفل	أ.م.د.احمد جهاد
أ.م.د.صباح عطيه	نظرية الافعال الكلامية في النص الحواري وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة	أ.م.د.كريم حواس
أزهر داخل	التعددية الثقافية في لوحات الفنانين العراقيين المغتربين	أ.م.د.سلام أدور
أ.م.د.تحرير علي حسين	المفاهمية والتواصل الثقافي في التشكيل العراقي المعاصر	أ.م.د.أنغام سعدون
م.فرات جمال	التوظيف الزخرفي لبنية الشكل في الازياء العراقية القديمة	أ.م.د.هاشم خضير
م.م.محمد كاظم	بلاغة النص البصري وترميز المعنى في المنجز الخطي	م..د.وسام كامل
أ.م.د.فراس علي حسين	استراتيجية الركن الفني ودورها بمعالجة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال	أ.د.رعد عزيز

فهرست البحوث

الْفَنُّ وَافَاْقُ التَّدَاُول ٢١

أ .د. جبار محمود العبيدي ٢١

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ٢١

الخطاب الصوري للارهاب انموذجا لانفوميديا الفن المعاصر ٢٨

أ د سلام جبار ٢٨

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ٢٨

تراجيديا العنف في الفن العراقي المعاصر (معرض محرقة الارهاب في الكرادة انموذجاً).... ٤٠

أ د بلاسم محمد ٤٠

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٤٠

آلية اشتغال اوكسيد الزنك (ZnO) كمعتّم لزجاج الخزف الواطئ الحرارة ٥٥

أ د. احمد هاشم الهنداوي ٥٥

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٥٥

فاعلية العرض الأدائي التشكيلي المباشر في تنمية الوعي والذائقة الجمالية (دراسة تطبيقية)٧٠

أ . م . د . إيهاب احمد عبد الرضا ٧٠

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة ٧٠

تجربة الفنان علي رضا سعيد ما بين التمازج الثقافي والوعي الجمالي المغترب في الفن المعاصر ٨٢

أ .م. مكية الشرمي ٨٢

المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس (تونس) ٨٢

التعددية الثقافية في لوحات الفنانين العراقيين المغتربين ٩٩

أ . م . د أزهر داخل محسن ٩٩

كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة ٩٩

الخطاب النحتي العراقي المعاصر ودوره في التواصل الجمالي والثقافي..... ١١٣

أ .م. محسن علي حسين ١١٣

كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة ١١٣

المفاهيميه والتواصل الثقافي في التشكيل العراقي المعاصر..... ١٢٧

أ .م.د. تحرير علي حسين ١٢٧

جامعة البصرة /كلية الفنون الجميلة ١٢٧

التحول ألأداتي في الحقل البصري الرقمي ١٤٥
أ.د. سلوى محسن حميد الطائي ١٤٥
م.م. حسين عبد علي محمد نجار ١٤٥
مكان الرسم قراءة في تحولات المفاهيم والانماط ١٦٥
د. فلح حسن حسين شكرجي ١٦٥
جامعة صلاح الدين - أربيل / ١٦٥
كلية الفنون الجميلة ١٦٥
الثراء الفني والفكري للموروث الشعبي في بابات خيال الظل لـ (إبن دانيال) ١٧٩
ا.د. حسين علي هارف ١٧٩
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ١٧٩
نظرية الأفعال الكلامية في النص الحواري وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة ١٩٥
أ.م.د. صباح عطية سويبج ١٩٥
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة ١٩٥
استراتيجية الركن الفني ودورها بمعالجة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال ٢٠٦
أ.م.د. فراس علي حسن الكناني ٢٠٦
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية ٢٠٦
دور الخبرة الجمالية في نمو التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة... ٢٢١
أ . م. د. دلال حمزة محمد ٢٢١
أ . م . د . فاطمة عبد الله عمران ٢٢١
التغريب في الرسم العراقي المعاصر لوحات الفنان هادي نفل انموذجا دراسة تحليلة ٢٤١
أ . م نضال محمد يونس العفراوي ٢٤١
جامعه بغداد/ كليه الفنون الجميله ٢٤١
الدمية التعليمية ودورها الاتصالي في تربية الذائقة الجمالية ٢٦٤
د. زينب عبد الأمير أحمد ٢٦٤
النص الكرافيكي بوصفه مجالاً للقراءات المتعددة ٢٨٠
أ.د نصيف جاسم محمد ٢٨٠
دورالفنون في التواصل الثقافي والحضاري بين المجتمعات ٢٩١
أ.د انتصار رسمي موسى ٢٩١
جامعة بغداد /كلية الفنون الجميله ٢٩١

الفعالية والكفاية في تصميم الفضاءات الداخلية لمسارح الدمى..... ٣٠٥
ا.م د باسم قاسم الغبان..... ٣٠٥
م.م وسام حسن هاشم..... ٣٠٥
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة ٣٠٥
التشكيل العلاماتي والتواصلي في تصاميم أعلام الدول العربية ٣٢٠
م. د سحر علي سرحان..... ٣٢٠
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ٣٢٠
جمالية الوحدة في التصميم وفق مفهوم الحداثة ٣٣٦
م.د. زينب عبد علي ٣٣٦
م.د. نبيل احمد ٣٣٦
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة ٣٣٦
إشكالية التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي ٣٤٥
أ.م. معتز عناد غزوان..... ٣٤٥
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ٣٤٥
المعاصرة في تصميم العناصر الانتقالية للفضاءات الداخلية السكنية ٣٦١
م.م. اخلاص عبد سلمان..... ٣٦١
م.م. آراء عبد الكريم حسين..... ٣٦١
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة ٣٦١
دلالات تصميم شعارات القنوات الفضائية (قناة العراقية أنموذجا)..... ٣٧٥
م. م رغد فتاح راضي..... ٣٧٥
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة ٣٧٥
تأثير الكوميديا دي لارتي في أداء الممثل في كوميديات شكسبير رؤية حداثوية..... ٣٩٠
د. عبد الكريم خنجر كنيهر..... ٣٩٠
جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة ٣٩٠
العلاقة الجدلية بين الأعلام المرئي وتوظيفه في السياسة الأمريكية (دراسة في تأثيرات الفلم السينمائي)..... ٤٠٦
د. مدرس : نجيب أصليوة حيدو..... ٤٠٦
د. مدرس : سلمان علي حسين..... ٤٠٦
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة..... ٤٠٦
المرتكزات التقويضية في اللوحة الخطية المعاصرة..... ٤٢٣

أ.د. جواد عبدالكاظم فرحان الزيدي ٤٢٣
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٤٢٣
التوظيف الزخرفي للازياء السومرية القديمة ٤٣٤
م. د. فرات جمال حسن العتابي ٤٣٤
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٤٣٤
بلاغة النص البصري وترميز المعنى في المنجز الخطي ٤٤٧
م.م محمد كاظم ٤٤٧
معهد الفنون الجميلة للبنين/ ٤٤٧
قسم الخط العربي والزخرفة ٤٤٧
القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية ٤٥٨
أ.د صالح احمد الفهداوي ٤٥٨
م.م فاضل عزّام لازم ٤٥٨
مستقبل التعبير عن المعنى في الموسيقى العربية ٤٧٥
أ.م.د. ميسم هرمز توما ٤٧٥
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة ٤٧٥
أهمية الغناء الشعبي في بناء شخصية الطفل ٤٨٧
أ. م. د. وليد حسن الجابري م. د. زهراء زيد شفيق ٤٨٧
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة ٤٨٧

البحوث المشاركة في المؤتمر

الْفَنُّ وَافَاْقُ التَّدَاُول

أ.د. جبار محمود العبيدي

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يتناول البحث موضوعه الفن ودوره الريادي في الحياة الاجتماعية والثقافية والابداعية بشكل عام وضرورة صياغة الرؤى والآليات التي تستشرق المستقبل لمجتمع متذوق للفن جمالياً وابداعياً وفكرياً. ويتألف البحث من تقديم عام يتناول فيه الباحث موضوعة الفن مفاهيمياً ، وتداولياً من حيث العمليات التداولية المجتمعية بشكل عام والنخبوية بشكل خاص، إذ يرى الباحث ضرورة ايجاد أو التوصل الى مفهوم عام يستوعب المفاهيم والتعاريف المعنية بالفن ، مع تفرد الخصوصيات الإبداعية والمحلية لهذا الفن او ذاك .

ويتكون من ثلاثة محاور أساسية هي :

المحور الاول و يناقش موضوعة الفن وأدواره المتنوعة مجتمعياً بينما يتحدث المحور الثاني عن الارتباط الوثيق بين الفن والحياة المعاصرة في حين يرى المحور الثالث الرؤى المستقبلية لدور الفن في صناعة المجتمعات البشرية. إذ توصل الباحث الى مجموعة من التوصيات نذكر البعض منها ما يأتي:

١- أن نعزز دور الفن مجتمعيا ومؤسساتياً وتعليمياً
٢- ان نعزز الدور الثقافي للنخب المجتمعية في بناء مجتمع متذوق للفن والابداع
٣- ان تُرعى الفنون كونها تمثل قمة الابداع الفكري والجمالي والتداولي.

المحور الاول

الفن وادواره المتنوعة

لاشك ان الفن ولد مع وجود الانسان كنشاط جماعي اجتماعي أو ديني أو اقتصادي أو سحري أو نفسي ، وخير مثال على ذلك هو رسوم هذا الانسان على جدران الكهوف في حضارات متعددة قبل الاف السنين ، على جدران كهوف اللاسكو والتاميرا في اوربا وكهوف العراق القديم وغيرها من الحضارات الأخرى .وقد اختلفت القراءات الفاحصة لهذه النتاجات الانسانية فالقسم الاعظم قد ذهب في قراءته على انها نتاجات عبرت عن نشاطات سحرية أو نفسية او اقتصادية الخ.

فيما ترى قراءات اخرى على ان هناك نشاطات وممارسات فردية او جماعية هي نشاطات اجتماعية او دينية مثل الحركات الراقصة المرافقة للطقوس الدينية وعمليات تقديم الهدايا النذور، وفي مراحل لاحقة من الحضارات يتبنى الفن دوره الريادي في المجتمع وتطوره حيث أصبح القائم والفاعل في عمليات الارشفة والتوثيق لحركة المجتمع وسياسة السلطات الملكية والدينية على حد سواء، وهذا ما تحقق في معظم حضارات العالم اجمع في حضارات وادي الرافدين ومصر الاغريق وفارس وغيرها.

وهنا يرى الباحث ان مؤشر الى الاختلافات جوهرية في طبيعة ترجمة النشاطات الانسان افراد او جماعات هذه الاختلافات الجوهرية تنطلق من ثلاثة محاور مهمة هي:

١- الفكر واختلافاته بين الحضارات وتباينه بين اطوار وادوار الحضارة الواحدة فسومر ليس كأشور وهكذا بينما
٢- يبرز المحور الثاني وهو آليات التعبير والاداء لهذا الفكر أو ذاك وكذلك مراحله المختلفة وفقا للبيئة والخامة الخصوصية المحلية لهذه الحضارة او تلك
٣- بينما نرى المحور الثالث يتجسد في طبيعة الوظيفية المطلوبة من هذا النتاج أو ذاك بشكل فعال ومؤثر في صياغات هذه النتاجات ابداعيا ووظيفياً وبلاغياً.

وقبل الخوض في مراحل الفن المتلاحقة يود الباحث ان يشير الى قضية جوهرية يمكن تبنيها في هذا البحث وصفحاته المعدودة، وهي تتلخص بالتساؤل الآتي والاجابة عنه ليكون معياراً في حوارنا وقيمنا التي نؤسس عليها قيمة الفن ودوره اجتماعياً، والسؤال هنا هو ما هو الفن؟ وهل تم الاتفاق النهائي على الاجابة لهذا التساؤل ، وبالتأكيد فقد اختلفت الاجابات حسب اختلاف مصادرها وفلسفاتها ورؤاها الفكرية المتعددة ، يضاف الى ذلك ان الفن حمل معاني عديدة في كل مرحلة من مراحله وفي كل حضارة من حضاراته وفي كل بيئة من بيئاته وهنا يرى الباحث انه بالإمكان ان يتبنى مفهوم او تعريف عام للفن يعرف هذه النشاطات الابداعية في كل زمان ومكان .

وهو أن الفن هو فكر وأداء ووظيفة، فلو تتبعنا ما تم الاشارة اليه في الوريقات السابقة سنجد ان المحرك والدافع الرئيس للكل النتاجات والنشاطات عبرت عن فكر وان اختلف نوعه من حضارة الى اخرى ومن زمن الى آخر.

فحضارة وادي الرافدين تحمل فكر وكذلك حضارة مصر القديمة وحضارة الاغريق وحضارة بلاد فارس وعموم حضارات العالم ولكن لكل حضارة فكرها الخاص ونتاجها الخاص وبيئتها الخاصة

إذن هذا العامل ((الفكر)) هو حجر زاوية في كل نشاط فردي أو اجتماعي ومنطلق الحضارات كافة، على أن هذا الفكر سيبقى مرفقا وحجر لزاوية لكل نشاط الى يومنا هذا وهذا ما سنجده في الوريقات القادمة التي ستتناول النتاج الفني في ظل تحولات الفكر .

ولو عدنا الى تعريفنا المفترض من الباحث سنلاحظ ان هذا العامل'' الفكر '' لابد له من اداء يعبر عنه ويجسده ويحقق خطابه على الاصعدة الابداعية المختلفة فالفكر واحد والاداء مختلف في النوع والتخصص ، فالفكر واحد ينطلق منه الادب والشعر والمسرح والتشكيل والعمارة والموسيقى والسينما والتلفزيون والتصميم ولكن الأداء مختلف بين كل هذه المجالات الفنية المختلفة .

اذن لكل فن فكر يعبر عنه من خلال اداء معين في تخصص معين وان كان الفكر واحداً كعامل رئيسي وحجر زاوية في كل نشاط ابداعي.

ولو عاودنا النظر الى تعريفنا المفترض لوجدنا ايضا الوظيفة التي عبر عنها النتاج وحققها انطلاقاُ من الفكر.

فالوظيفة مختلفة ايضا باختلاف جنس العمل وتخصصه وان كانت تشترك وتجتمع في مهمة واحدة هي الأبداع المعبر عنه بالخطاب ان كان جماليا. في مراحل الفن المعاصر أو ادواراً أخرى في مراحل سابقة. فكل فن هناك فكر واداء ووظيفة.

علما ان هناك تنوع في هذه الوظيفة أولها إبلاغي لما أسلفت والاخر وظيفة أدائية تداولية ، استعمالية مثلما هو الحال في فنون عدة من فنون تشكيل النحت - الخزف – التصميم بأنواعه والعمارة وغيرها وثالثة وظيفية تداولية في مجتمع .

المحور الثاني

"الارتباط بين الفن والحياة"

أن فنون التشكيل قد حققت ادواراً تداولية مهمة في حركة المجتمع ومسيرته ، فالنحت مثلا بعد ان كان فنا محصور التداول في كونه يعبر عن قيم جمالية متغيرة بحركة الاسلوب والتقنية والتكوين المعبر عن فكرة معينة منطلقة من فكر معين ، تجاوز فن النحت هذا التوصيف ليكون من الفنون التداولية مجتمعيا اضافة التداولية الفردية في بحثه عن أرشفة أو تخليد شخصية معينة أو قدرة هذا النحت على بث خطاب جمالي ينفرد به هذا النحات عن سواه من النحاتين ، متجاوزا النحت في دوره الجديد من الفردي الذاتي الى المجتمعي . وهذ ما حققه نصب الحرية العراقي في بغداد للنحات جواد سليم الذي نقل فكرة الرفض المجتمعي لكل الوان الفساد والمحاصصة التي ادت ببلادنا الى مانحن عليه ، فكل يستحضر قيم الحرية والعدل والحياة عند مجرد ذكر نصب الحرية أو مشاهدة التظاهرات الحاشدة أسبوعيا تحت نصب التحرير. ألم يكن هذا تداولاً فكريا ومجتمعيا؟

الم يكن هذا الاحساس ومن ثم الوعي مجتمعيا تداولاً مرتبطا بذائقة جمالية جديدة لدى مجتمعنا؟

ألم يكن ذلك اصطفافا مجتمعياً عراقيا تحت نصب الحرية؟ مستغلين الفضاءات البيئية والمكانية للنصب؟

الم يكن كل ذلك فعل تداولي يحرك وينقل الشعور الجمعي في الشأن العراقي؟

فضلاً عما تقدم فأن فن النحت أصبح دلالة ورمزاً وقيمة لبلدانه فالعراق أرتبط في نصب الحرية إعلاميا ووطنيا ورمزياً وتداولياً. وكذلك نُصب العراق الاخرى مثل نصب الشهيد للنحات اسماعيل فتاح الترك ونصب الجندي المجهول للنحات خالد الرحال ونصب ثورة ١٤ تموز للنحات ميران السعدي ، على ان نصباً اخرى قد حققت ثيمات تداولية مجتمعية اخرى ، فماذا تعني لنا تمثال كهرمانة وشهريار وشهرزاد ؟ الم تحكي لنا حكايات ألف ليلة وليلة دون ان تحكي؟ الم يحكى تمثال كهرمانة رواية الاربعين حرامي؟

وهكذا الحال مع كل النصب والتماثيل. الم يكن تداولية مجتمعية في الحر وسياقات ابداعية، الم يأتي دور هذه التداولية المجتمعية منسجما مع حركة ضرورات المجتمع العراقي في تحقيق مصيره؟ الم يساهم النحت في دوره الريادي المجتمعي تداوليا وجماليا ومجتمعيا على المستوى السياسي؟ الم يكن ذلك تداولا عالميا لعموم شعوب الارض؟

حيث ان هذا ليس في العراق فحسب. دائما في كل مجتمعات العالم مثل تمثال الحرية الامريكي ونصب المارسليز (ذهاب الثائرين) على قوس النصر الفرنسي ونصب الجندي المجهول في كل العالم ، الذي اصبح منذ أمدٍ بعيد احدى الركائز والمظاهر الابداعية المهمة في بلدان العالم ، فلا بلد يخلو من نصب الجندي المجهول

إلا ماندر ، ألم يكن ذلك تفعيلاً حيوياً لدور النحت في السياق التداولي الوطني لهذه البلدان ؟ والتي اصبحت تفتخر بنصب الجندي المجهول في الجانب الوطني والسياسي والجمالي.

ولا يفوتنا هنا الاشارة ان بعض هذه النصب الممثلة للجندي المجهول قد تضمنت تكوينات معمارية وليس نحتية فقط.

فالنحت لم يقتصر على الاشخاص أو الكائنات الحية. فالعمارة نحت تجاويف داخلية متنوعة لأغراض السكن والعيش. وفي هذا يؤكد الله سبحان وتعالى في كتابه العزيز وقوله ((وينحتون من الجبال بيوتا فارهين)) سورة الشعراء الآية ١٤٩ ،وكذلك وفي آيات بينات أُخر.

بل إن فن العمارة ومنجزاته أصبح قيمة وطنية للشعوب والمجتمعات، وأصبح دلالة صريحة على تعريف.

يرى بعض البلدان أو ذاك من خلال معالمها المعمارية أو نُصبها الفنية الكبيرة، فأقترن برج إيفل باريس وكذلك قوس النصر فيها واقترن نصب الام (على ارتفاع٥٠٠م) بأوكرانيا واقترن نصب الحرية لجواد سليم ببغداد وتمثال الحرية بأمريكا ، وهكذا الحال مع المجتمعات الاخرى ونصبها الفنية والمعمارية .

اذن حقق فن النحت وظيفة تداولية جديدة اضافة الى وظائفه الاخرى فكريا وابداعياً وجمالياً، بينما حقق فن العمارة تلك التداولية الجديدة بعد تحقيقه الوظيفية الاستعمالية والجمالية لفن العمارة بشكل عام.

وهنا نستحضر من العمارة وتعالاقاته مع فن التشكيل وخاصة النصب الفنية كقيمة تداولية حيث انها تعد من الفنون الاساسية الابداعية التي رافقت وجود الانسان منذ امد طويل وخاصة بعد حالات الاستقرار المجتمعي عبر التاريخي حضارات العالم ومنها حضارة وادي الرافدين ، فالعمارة كقيمة تداولية كانت ولازالت و ستبقى تشكيلا فنيا قوامه الابداع والتجديد وتتقدم فيه الوظيفة على حساب الاهداف المعمارية الاخرى كشكل التصميم وفكره الذي ينطلق منه ، فالعمارة كالفن فكر واداء ''تصميم '' ووظيفة ، يضاف اليها في عصرنا الراهن عامل التقنية الذي تحكم الى حد كبير في تحييد التصميم المعماري بصياغات وسياقات جديدة لم نألفه من قبل .

وبناء على ذلك فالعلاقة بين العمارة والفن علاقة جدلية منذ الازل علاقة تداولية مترابطة ، بل ان هناك الكثير من النصب الفنية قوامها العام عناصر معمارية تم استدعائها بطريقة مباشرة وفي اخرى بطرق غير مباشره ومن هذه النصب الشهيد الذي تم تنفيذه في ثمانينيات القرن العشرين في بغداد ، حيث تم استدعاء شكل وكتلة القبة الإسلامية كعنصر اساس في نصب الشهيد مع قدرة وجرأة النحات اسماعيل فتاح الترك في شق هذه القبة ووضعها بوضعية التقابل غير المتناظر ليعبر فيه عن فكره السامي للتعبير عن الشهادة وتداولاته هذا الفكر مجتمعياً وابداعياً .

في حين انجز الكثير من المعماريين العالميين عدة تصاميم معمارية انطلقت من وضعيات الجسد البشري وثيماته الابداعية بعد عمليات التبسيط والاختزال واحياناً التجريد ليحقق منشأة معمارية مهمة في العالم ، أو ان بعض هذه المنشأة المعمارية استثمرت شكل العين '' حاسة البصر '' واعتمدتها البنية الشكلية الرئيسية في التصميم المعماري وهكذا الحال في كثير من الأجزاء العضوية الحيوية للكائنات الحية واجزائها على مستوى الانسان أو حيوان أو نبات وهكذا .

اضافة الى ما تقدم فأن أحد الشروط المهمة في عمليات تقييم العمارة كقيمة تداولية جمالية التي تتحقق في قدراتها حلول الوظيفية وجمالية التصميم ومتانة الاداء هذه الشروط تشترك في قاسم مشترك أعظم يتمثل في عدم تجاوز أحدها دون الشرطين الاخرين وهكذا الحال مع كل هذه الشروط دون أحداها.

أذن لا عمارة ناجحة دون جمالية وتداولية ناجحة، بمعنى الاداء الوظيفي الناجح، هذا يعني مدى ارتباط من العمارة بالناحية الجمالية التداولية التي تعبر عن قيمة جمالية معينة متغيرة متحولة في كل زمان ومكان تبعا للفكر الذي انطلقت منه وارتكزت عليه في تحقيق وتنفيذ الإنجازات المعمارية، وكذلك لقدرات الأداء وتميّزه وتقنياته لتحقق ذلك. بمعية التقنية المتطورة على الدوام لتحقيق الوظائف المطلوبة من التصميم المعماري وتنفيذه.

ومن هنا يمكننا أن نشير الى العلاقة الجدلية المتجددة بين العمارة وفنون التشكيل الاخرى وخاصة النصب الفنية كقيم تداولية في المدينة المعاصرة وقبلها المدينة القديمة في حضارات العالم اجمع.

ألم يحقق فن العمارة التشكيل تداولياً مجتمعياً منذ أمد بعيد يمتد الى عمق التأريخ؟

ألم تستمر هذه التداولية المجتمعية لفنون حتى عصرنا الراهن؟

الى ما تقدم حول تداولية فن النحت والعمارة محليا وعالمياً يود الباحث ان يشير الى علاقة جدلية اخرى علاقة تداولية ايضا تتعلق بفن التصميم بشكل عام كونه فناً تطبيقياً في الحياة ، فدون أدنى شك هناك

مساحة تداولية لفنون التصميم دون ان ندرك ذلك كمجتمع ، فمثلا ممارستك لترتيب أثاث بيتك واختياراتك لها من حيث المفردات التصميمية الداخلية كالأثاث في الفضاءات الداخلية يعد ممارسة ذوقية وجمالية دون ان تشعر بذلك .

وحوارنا ايضا هناك يتناول التصميم الصناعي ومنجزاته التداولية في جميع شؤون حياتنا ابتداء من مفردات الحياة كالسيارة والطائرة والنظارة والقلم والهاتف النقال الخ ألم يكن هذا الاستخدام بهذا الحجم الهائل تداولاً واسعاً لهذه المفردات الحيوية في الحياة؟

ولو انتقلنا الى فن التصميم الطباعي وانتشاره الواسع في العالم وخاصة بعد عمليات اتساع نظام الفيس بوك (face book) وضرورات التصميم الطباعي لأنظمة الانترنيت مثل Google yahoo وغيرها.

ألم يكن تصميم هذه الانظمة في برامجها وصفاحاتها تصميما طباعيا؟

ألم يكن ذلك تداولاً ثقافياً وفنياً وابداعياً لعموم حركة العالم؟

ولا يمكننا التفصيل والاتساع لضيق المسافة البحثية في مثل هذه البحوث المعدة للمؤتمرات العلمية

ولو تتبعنا مراحل الفن ونتاجاته اللاحقة وصولاً الى التحول الجوهري في طبيعة ونوعية الفن ونتاجاته خاصة بعد فترة الحداثة لوجدنا الى عامل المتغير الرئيسي هو الفكر الذي يستلزم الاداء والوظيفة ، ولو انتقلنا الى الفن المعاصر ايضا بكل انواعه واختصاصاته سنجد المتغير الرئيسي هو الفكر ايضا وتحولات نتاجات أداوه ووظيفته تبعا

لذلك التغيير في الفكر، على ان ظهور عامل التقنية وتطوراتها الهائل او السريعة قد فعّل الوظيفة والأداء وجعل منها عاملين مرتبطين بالتطور التقني في اختصاص.

يرى الباحث ضرورة عدم الاسترسال في التفاصيل والحوار لضيق المساحة البحثية لمثل هذه المشاركات في المؤتمرات العلمية.

وهنا نرى أن الفن هو ضرورة ابداعية اجتماعية في تنمية الذائقة الجمالية والوعي الجمالي ، تتحقق من خلال المنجزات الفنية الابداعية في عدة مجالات ونذكر فيها على سبيل المثال لا الحصر وخاصة في الانجازات التداولية في الفن ومنها العمارة وتصاميمها الخارجي والداخلي وكيفياتها ، التنويه عنها في التعليم العام إرتقاءاً بالذائقة الجمالية للطلبة وكذلك يمكن ان نشير انتاجات التصميم الصناعي وتعريف الطلبة بأنواعه وتذكيرهم بأن كل ما ننعم به في حياتنا وتفصيلاته هي نتاج تصميم صناعي من اقرب حاجات الينا مثلاً الموبايل السيارة الطائرة الكرسي منضدة اي شيء صناعي تداولي استخدامي وهكذا.

كذلك يمكننا التذكير بالمجالات المهمة في حياتنا وفي بيوتنا كإنتاج الخزف واستخداماته الصناعية

(السيراميك) بأنواعه والاستعمالات التداولية في الارضيات والحمامات والمغاسل ودخوله في عالم الصناعة الكهربائية، فالفن ملازم لنا، على ان هذه الملازمة قد حققتها التقنيات المتطورة باستمرار في وسائل الإداء المتطور على الدوام.

وهنا قد يتبادر للباحث التساؤل الآتي: -انطلاقا من النقاط المركزية المهمة للمؤتمر ، وهو ما دور الفن في بناء رؤية مستقبلية حياتية جديدة للمجتمع .

وهنا يرى الباحث ان الفن في هذا الدور على شقين:-

اولهما – الدور الذي تناولته قبل قليل في ملازمة الفن الحياة البشرية وخاصة في المجال التداولي و الاستعمالي ، وضرورة تطوير هذا الجانب انطلاقا من التطور التقني الهائل الذي اصبح بمتناول الجميع في عالم القرية الصغيرة .

وضرورة دراسة ذلك وفق رؤى تخصصية واعية لبناء رؤى وخطط مستقبلية لكيفيات تطوير المجتمع وقدراته على كل الاصعدة .

ففي كثير من البلدان العالم المتقدم هناك وزارات مختصة تسمى ((وزارة المستقبل)) لرسم رؤى وخطط وسياسات مستقبلية لعقود من الزمن القادم ، انطلاقاً من تسخير الفن ومعطياته وتطبيقاته وتقنياته في تحقيق وتطبيق تلك الرؤى في حياة المجتمع . فمن الممكن الاشارة الى ذلك في الفلم السينمائي الهادف واستغلال الفضائيات المنتشرة في العالم وتجسيد الفنون المختلفة ووسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي في بث خطاب جمالي لبناء رؤية مستقبلية للمجتمع.

المحور الثالث

"الفن والرؤى المسقبلية"

وبناء على ما تقدم يمكننا ان نؤسس لتعزيز دور الفن في التواصل الثقافي والجمالي على وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة ولكن كيف؟

وهنا يرى الباحث ان هذه المهمة هي بحاجة الى أكثر من خطوة ومرحلة لتحقيق هذا الهدف وهي ما يأتي: -

١- أن نعزز دور الفن مجتمعياً وهذا بعني ان نسلخ عن اجسادنا ثياب الريبة والمراوغة والنفاق في نظرتنا للفن ، وهنا اطرح هذا الراي بناء على مفردات الواقع العراقي في نظرته للفن وتجسيد بعضه من دون الاخر .تفضيل بعضه وإقصاء الفن الاخر ، وقد يطالب على سبيل المثال الفنانون الموسيقيون بأعداد النشيد الوطني مقطوعة موسيقية تمثل العراقي وهو بلا شك شيء حسن جداً ، ولكن كم من المجتمع يحترم أو ينظر بعين الاعتبار لهذا الفن الرفيع ، كم من المجتمع وأباءه موافق على دراسة ابناءه للفن الموسيقى و كم من الفنانين (النخبة) يوافق ذلك ؟
   - كم من المجتمع ومسؤولية ينظر بعين الاحترام والاعتبار لرسام يجلس في الطرقات او المقاهي لرسم هذا او يخطط هناك؟
   - وكم من المجتمع يحترم ممثلا مسرحيا أراد ان يؤدي ادواراً ابداعية على مستوى الشارع أو المجتمع؟
٢- يضاف الى ذلك المطلوب أن يعزز دور الفن حكومياً ومؤسساتياً ان تحترم الدولة الفنان وان تعمل على توفير الاجواء المناسبة لأبداعه وتطوير قدرته وإغناء تجربته وفق آليات وخطوط مهمة وواقعية منها تنفيذ الكثير من المشاريع الابداعية التي طالبت بها هذه الحكومة أو تلك،

مثل إقامة النُصب لكثير من فواجعنا في سبايكر والكرادة والصدر وغيرها. ألم تقام مسابقات في هذا المضمار؟ كيف تم الاختيار والمشاركة وهل تم تنفيذ أي منها؟

كانت هناك مشاريع فنية مهمة مثل مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، ومشروع النجف عاصمة الثقافة الاسلامية، كيف كانت هذه المشاريع، وكيف فشلت؟ ولماذا فشلت؟

كيف يمكننا ان نحقق تعزيز الفن للتواصل الثقافي والجمالي على وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة ، ونحن في ظل معطيات سلبية ثقافياً واذا ما أردنا ان نرصد ذلك فنحن عند الكثير من فئات المجتمع ومسؤوليه باستثناء النخبة من المثقفين والفنانين خاصة ونحن نطالب ان يكون هذا التواصل الثقافي على وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة .

وهنا يرى الباحث اننا بحاجة الى ثورة ثقافية تعليمية تبدأ بكل مراحل التعليم وإعطاء اهمية خاصة لها واحترام رغبات وهويات الطلبة وإعداد، اساتذة ميدانيين ومبدعين لهذا العرض في مجالات الفن والابداع كافة.

٣- اتمنى ان تكون رؤانا المستقبلية مدروسة من حيث امكانية تحقيقها وفق معطيات الواقع وان تكون أهداف مؤتمراتنا موضوعية وواقعية.

الخطاب الصوري للارهاب انموذجا لانفوميديا الفن المعاصر

أ.د.سلام جبار

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

اعتمد الارهاب العالمي خطابا صوريا يوظف احدث الامكانات التكنلوجية العالمية في وسائل الاتصال والمعلوماتية بما يستثمر الا نفوميديا بطاقتها القصوى وبكفائة تعجز عن انتاجها بيئات الدول المحلية فضلا عن ضعف رد الفعل بسبب مشاكل لوجستية تتعلق ببنى كلا من الانفوميديا والصور المنتقاة لمواجهة الارهاب، واذا كان الموضوع قديم تاريخيا وفنيا وحديث تكنلوجيا فانه بصورته المعاصرة اصبح متاحا واكثر يسرا لعدد اكبر من الدول ، سيما تلك التي تمتلك قواعد لوجستية للفن والميديا كالعراق على سبيل المثال، شرط ان يتم توظيف الخبرات الاحترافية المؤهلة لادارة الفعاليات المخصصة ، مع العناية بان وسائل الانفوميديا المعاصرة تقوم اساسا على كثير من التفاصيل التي تتعارض مع البنى الاجتماعية والاخلاقية والدينية للشرق عموما وللمسلمين خاصة ، وتحديدا في الحرية والانفلات الذي تتطلبه هذه الوسائل، على ان هذا لايوفر غطاء تبريريا كافيا للنكوص الذي يمتاز به الدفاع الاعلامي عبر بث الصور عبر الانفوميديا سيما مع توفر طاقات معتبرة واحترافية في مجالي طرف المعادلة فيما لو احسن توظيفهما كما يجب .

الاهداء

الى شهداء العراق وهم يسدلون الستار على الارهاب بتحرير الموصل

الاية (وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ آَمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ) [آل عمران: ١٤٠]

مشكلة البحث

وظف الارهاب الصورة عبر الانفوميديا فيما كان رد الفعل اقل من الممكن و كان المفروض ان يكون فعلا وليس ردا

حدود البحث

العراق ٢٠١٤ – ٢٠١٦

هدف البحث

كشف اعتماد الارهاب للصورة كمادة اعلامية عبر الانفوميديا

المبحث الاول : الفن والانفوميديا

عد تجنيس الفنون واختلاط هوياتها في هوية معومة تجمع بين اجناسه ظاهرة تاريخية تعتمد في بنائها النقدي على اساس اشتراك الفنون فيما بينها بالكثير من عناصر العملية الفنية وانتاجها - الفكرة والتعبير والخط واللون والميزان والاسلوب وغيرها من المواصفات التي تختلط وتذوب لتكون التعبير و الجمال والاسلوب ، وقد تطور الاختلاط بين الفنون تطبيقيا على هامش الحداثة ومقدمات المعاصرة مقدما اجناسا مبتكرة لاتعتمد التشكيل باليد - السمة التي ميزت الفن التشكيلي عبر تاريخه ونقده وصولا للمعاصرة – فظهرت فنون تلبي اساسا متطلبات

الموائمة مع سرعة التلقي ويسر الانتقال وسهولة الانتاج وانخفاض تكلفة التنفيذ والاقتناء وعدم الحاجة الى كارزمات متفردة لانتاج هذه النوعيات من الفنون فضلا عن يسر تقبلها وتداولها من قبل اكبر شريحة من المتلقين ممن تتفاوت ثقافاتهم خارج النخب التي اعتادت تلقي الفن وبما يحقق اكبر التاثيرات في تحول بنى المجموع لاكبر وقت ممكن ، و يمكننا ان نشير الى ان منظومة روافض كروتشة [1]التي كيفت شكل الفن الحديث وحكمت معطيات نتاجه تم الانقلاب عليها بالتعاقب فصار من شروط الفن ان يكون واقعة مادية نفعية ايديولوجية يبوق لقضية ما اي ان الفن عاد وبشدة معلنة الى حضيرة ارتباط التوجه الخارجي الموضوعي المحيط بالفن، وصار اعتبارا من بدايات الحرب العالمية الثانية اداة طيعة يكيف نتاجه لخدمة القوى الفاعلة في الحياة الانسانية من انظمة سياسية واقتصادية وعسكرية وبتنا نميز تاريخيا بين فنون واقعية تخدم المعسكر الاشتراكي الشرقي واخرى تجريدية (غير واقعية) ترتبط بالفكر البورجوازي الغربي [2] ، ثم نشأ بناء على ذلك منظومة من الفن المعاصر امتازت في اهم مفاصلها بتحول الفن المعاصر تدريجيا عن مقومات نتاجه المكانية – سطح اللوحة ، خامة النحت، الانية الفخارية ، الى زمان الانتاج والاحتفاء بالاداء والفعاليات وتوثيقها بحيث تتصدر هذه الوسائل العملية الفنية لتتحول الى غايات يتم السعي اليها بتخطيط وتنظيم وتقديم اعلامي اعلاني يخصص له جزءا كبيرا من الجنبة المالية اللازمة لانتاج الفن ، وتم من خلال استلهام التداولية واعتمادها كاساس للهدف من الفن ، وهو ماتطلب اتخاذ المرجعيات والتنظيرات التواصلية والسيميائية العابرة للقواميس والمختصرة للتعارف اللغوي بين الاجناس البشرية باعتبار ان موقع افن بشكل نهائي يرتبط بالتقنيات المحيطة فكريا وتطبيقيا [3]، وكنتيجة لذلك تبلورت الصورة الاعلامية الاعلانية للفن عبر وسائل الانفوميديا التي باتت الايقونة الفارقة للفن العالمي المعاصر يختلط فيها الفنون الزمانية كالمسرح والموسيقى والاداء الجسدي مع الفنون المكانية كالرسم والنحت والوشم والعمارة ، كهوية للحياة المعاصرة باعتبار ان الصور والمكان لايتوائمان عبر التذوق [4]تعتمد منظومة اجهزة مساعدة تيسر الابداع الفني في طريق يشبه الانتاج النمطي Mass Production للابداع عبر وسائل الية وميكانيكية والكترونية رقمية [5] تكثف كم ونوع العمل الفني وتيسره باعتبار الفهم المعاصر لحسية الفن العمل الفني من خلال كثافة حضوره [6]بات اجادة التعامل بوسائلها من مستلزمات الاندماج بالحياة العصرية ويفرض على كل من يريد ان يكون جزءا منها اجادة تطبيقاتها وكونت تشابها كبيرا بين الانتاج الفني العالمي على حساب الهويات الفردية والمحلية وهو ما مهد للتخلي عن متطلب وجود الفنان العبقري الاحترافي والعمل الفني المعجز احترافيا باعتبار ان الابداع واجب لكل البشر خلقوا من اجله [7] وصولا الى استخدام الاشياء الجاهزة من حولنا كنتاجات فنية كما في ينبوع دوشامب وعلبة البريللو ل وارهول انطلاقا من من مقولة كامنة في تاريخ النقد الفني (لاشيء جميل الا ما اعرفه كما هو)[8] وحول ذائقية التلقي الى مناطق تتذوق خطوات الانتاج وليس النهايات المزوقة التي ميزت الفن عبر التاريخ عبر تنشيط دور الهرمونطيق كمؤسسة للحكم الجمالي النقدي الفني سيما من دائرة المتلقين باعتبار الفن اصلا هو تعبير عن صور خاصة ينجزها حلم الانسان وحضوره المبدع [9] الذين صار الفن يتوجه اليهم باوسع نطاق وبكثافة تفوق ما جرى

---

[1] للمزيد ينظر كروتشة بندنتو المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي دار الاوابد دمشق١٩٨٥ ص

[2] Herbert read THE MEANING OF ART PENGUIN BOOK LONDON 1998 4TH EDIT P99

[3] المبارك عدنان في فلسفة التكنيك الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٢ ٣٥ص

[4] باشلار غاستون جماليات المكان ترجمة غالب هلسا دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٠ ص٢٠٠

[5] للمزيد\ ينظر سمث ادوارد اوسي الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ترجمة فخري خليل دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٢

[6] سارتر جان بول التخيل ترجمة نظمي لوقا الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ص٨٨

[7] نيكولاس بردياثيف الحلم والواقع ترجمة فؤاد كامل الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ٢١١

[8] ديرميه ، ميشال – الفن والحس ترجمة انور لوقا دار الحداثة بيروت ٢٠١٢ ط٤ ص٣٥٤

[9] تليمة عبدالمنعم مقدمة في نظرية الادب دار العودة بيروت ص١٦٣

تاريخيا عبر الانفوميديا ووسائلها المتحولة والمتغيرة يوميا بما جعل الفن احد ابرز تطبيقات التداولية والسلعية في الحياة العصرية .

بالنتيجة قادت الى ولادة اجناس مجاورة للتشكيل تتركز في توظيف وسائل الكرافيك والعرض البصري تمتاز بانها جميعا ضمن المتحولات الزمانية للبنى المكانية للتشكيل ويسهل نقلها عبر وسائط الانتقال المعلوماتي [١٠] بما جعل من يسر تداولية الفن ونتاجاته ميزة للحياة المعاصرة وخول الفن دورا هاما ورئيسا في ريادة التحولات عبر التمهيد لها وتوصيفها عبر اشاعة

التداولية والسلعية بالمثقافة العالمية وباتت تشكل بابا رئيسا في الموازنات القومية الكبرى[١١] للدول المؤثرة بالحراك الحضاري اليومي بحيث لاتقل موازناتها وتخصيصاتها عن الدفاع والتجارة ضمن الدخل القومي للحكومات.

المبحث الثاني: مؤسسات الانفوميديا المعاصرة

بناء على توفر عنصري الفن الممكن التداول عبر الاثير سواء بالبث الارضي او بالشبكة العنكبوتية للمعلومات و بتطور هذه الوسائل بتسارع كبير جدا من ناحية الكم والنوع والكفاءة والجودة والسعر والانتشار عالميا كان لابد من الاهتمام بفن الاعلام والاعلان وتوظيف الفن

بصورته المعاصرة في الاعلان والدعاية كاحد اهم وسائل تلك الادارة باعتبار الفن سيد القوى الناعمة فصيرت له مناهج ومدارس واتجاهات للنقد والتحليل والاقتناء والدعاية والتسويق، ومن ابرز ماتطلبه ذلك الاندحار المستمر للانساق المحلية لصالح الانساق الفاعلة المغيرة التي باغلبها ذات طبيعة عابرة للحدود وهي محملة بعوامل تغيير المواصفات الثقافية للوسط المضيف وهو ماترتب عليه تغيرات تمتد ابعد من الثقافة تبعا للطاقة الكامنة في الفن الوافد وما يحيط به من ظرف موضوعي يتمثل باقوى صوره بالعولمة المنقطعة عن التاريخ بضاغط الفلسفة البرغماتية التي لاترصد في التاريخ مايعين على الانفلات من عقال الايقوني فتطيح بالهويات الصغرى الجزئية لصالح هوية كبرى بمواصفات تبدو في مواصفاتها الفينومنولوجية على انها حاصل جمع الهويات لكنها في بنيتها الثاوية تبذر للقابل المنقلب على كل المرجعيات لصالح مرجعية مؤكدة مصاغة مسبقا ومن اجلها تم تفعيل التواصلية والتداولية والتسليع و.من خلال ثورةالانفوميديا وتفعيلها وتيسيرتداولية ادواتها وباقيام شبه مجانية للهارد وير (اجهزة اتصال وتواصل و (للبرامج السوفت وير) كالفايبر و محركات البحث والاتصال كالفيس بوك والكوكل والاكسبلورر وصولا الى عالم (فري زون) لا يتم فيه تسديد اية اجور على الخدمات الاتصالية بل وتضمين الدساتير نصوصا تحدد حقوق المواطن المجانية بسرعة نقل المعلومات بالميغابايت بالثانية (١٩ ميغا – ثا) في دول اوربا الاسكندنافية والعمل جار لجعل كل افريقيا مستلمة لداتا الاقمار مباشرة في ٢٠١٨ وتحسين سوفتات وبرامج الاتصال الصوري والصوتي وصولا الى عالم اكثر انكشافا وتلاصقا .

أن التنميط الثقافي يعد الاستثمار الانجع لثورة الانفوميديا وشبكة الاتصالات العالمية التي وان كان ظاهرها ثقافيا معلوماتيا فان هيكلها الاساس هو حركة راس المال والقوى الفاعلة (الاقتصادي الإنتاجي الربحي)عبرها والمتمثل في شبكات نقل المعلومات والسلع وتحريك رؤوس الأموال.

---

[١٠] جادامير هانز الحقيقة واالمنهج ترجمة دكتور حسن ناظم دار اويا بيروت ٢٠١٣ ص ٢٢١

[١١] https://www.indeed.com/q-VP-Finance-International-Media-Company-jobs.html

وبرز وبشكل لافت ماعرف السلطة الرابعة المتمثلة باستنهاض دور الصحافة والاعلام واكسابها حصانات تجعلها سلطة حقيقية بمردودات ايجابية في البيئات الايجابية ولكنها ليست كذلك في بيئات متخلفة حضاريا بسبب تبعيتها القسرية للمؤسسات الاعلامية العالمية التي تدار من قبل جهات بعينها فكانت مساهمة هذه السلطة سلبية تراها تحث على مايتوائم مع التوجهات السياسية الايديولوجية للمالك حتى وان تعارض مع ابسط قواعد المنطق كما في موقف الاعلام العالمي من مظلمة الشعب الفلسطيني او اقلية الروهننجا في بورما او موقف الاعلام العربي بالتراصف مع التنظيمات الارهابية ضد الشعب العراقي او في موقف الاعلام الدولى وحثه عل ضمان حقوق المجرمين الارهابيين الموقوفين بالسجون وتناسى الضحايا حتى تحظى بالقبول العالمي ومعاييره .

كما تم التركيز على صناعة البطل التي – وان كانت شائعة في التاريخ و الدين والسياسة و الرياضة – الا انها اخذت طابعا يحقق الجدوى من خلال ما يرافقها بث تفاصيل الحياة اليومية للنجوم التي يتم فيه التركيز على الفضائح وخصصت لذلك الغرض ماعرف بالصحافة الصفراء التي وظيفتها انتهاك الخصوصية وتذويب القيم والاستهزاء بالمقدس وصولا الى نشر اعترافات الخيانات الاخلاقية ومخالفة الطقس الاعتقادي السائد المحافظ للمجتمعات الشرقية على الفضاء الحي كما يحصل في قنوات الام بي سي والبي سي واو تي في وبرامج تركز على تناول الجنس والعنف كان الغرب قد خلص اليها كمسلمات من حرية المواطنة والانسانية ، نتلمس بعض مظاهرها اليوم في تردد المشرعين الاميركان بحظر امتلاك الاسلحة للمواطنين برغم كثرة حوادث القتل في الولايات المتحدة الاميركية وفي تكليف البيت الابيض لاشهر مثليي الجنس الاميركان لالقاء كلمة في حفل القاء خطاب تكليف اوباما للمرة الثانية عام.

ان تسويق المرفوضات وجعلها قاعدة للقياس نجم عنه تحويل الطقس الاجتماعي الفني المحلي والانقلاب عليه بما يرافق ذلك من خسارة تاريخية وثقافية ، فالمجتمعات الشرقية اجبرت على التخلي عن طريقة لبسها المحتشمة بسبب النموذج الذي ضغطت به مارلين مونرو ونسخها الشرقية –(كوكوش – هند رستم – سعاد حسني – اشا كابور) فولد جيل انفلت من الحجاب والحشمة الى الميني جيب حتى في اكثر المناطق فقرا بالشرق الوسط والاقصى—رافق ذلك التخلي عن البنى السردية الشعرية التي وسمت المنجز الابداعي للشرق لصالح بنى لم تعد حتى تربط بالتنغيم الاخلاقي واللوني والموسيقي تقليدا لما يجري في فنون الغرب، كما تم تقليد ومحاكاة البنى الاجتماعية والاخلاقية -- مع شيوع برامج انتهاك الخصوصية من طراز بث اعترافات الخيانة الزوجية على الهواء مباشرة وبمقابلات موثقة او بث مايجري من تفاصيل في اروقة و مخادع ستار اكاديمي وهي برامج انتجت بنسخ اميركية ثم تم تقليدها لكل الامم بلغاتها كي تشيع ثقافة موحدة تستغل هذا النوع من الانتاج ويشبهها ما جرى من سيربح المليون واللوتو والتوتو وغيرها من منظومة برامج ساهمت وبنجاح عبر عقود متتالية بتغيير المظهر المجتمعي للمحليات نحو مظهر عالمي موحد بتنا نمر عليه كلما وثقنا الزي المحلي الذي اصبح التراثي المهجور لصالح الزي العالمي الموحد الذي تدعمه ثقافة اللغة الانكليزية العالمية وهو ماترتب عليه نشوء تربية معاصرة تحتقر التاريخ ولا ترى فيه الا معوقا للمسيرة الحضارية .

المبحث الثالث :ايديولوجيا الخطاب الصوري

بناء على الغرضية المفروضة من خارج دائرة الجمال المعتادة للفنون تم تكييف هذه الحصيلة المادية لخدمة العالم المتطور الشمالي الراسمالي بتوظيف مقدرات العالم المفعول به الجنوبي المتخلف الذي يمتلك الثروات الستراتيجية والثروات والبشرية الثروات الروحية وضعف الادارات والاستثمار المزمن المتراكم ، وفي ظل ذلك ومن اجله تم رعاية التنظيمات

المتطرفة بشكل معلن وتوفير حاضناتها في العالم الغربي المستفيد من خلال توفير اللجوء الامن لهذه المنظمات لتمارس تهيئتها اللوجستية بحجة الحريات الشخصية وهو ما اتضح من خلال وبعد احداث ١١ سبتمبر الشهيرة واستهداف البرجين في اميركا وما اعقبها ، يقابلها سلبية وضعف الاعلام ووسائله في البلدان النامية ونكوصها وعدم تصديها لاظهار الحقيقية مما ساعد على بروز اعلام التيارات المتطرفة التي تعتمد بشكل واضح وملفت وسائل دعاية واعلان وتنفق بتمويلها مبالغ كبيرة واعتماد اساليب اخراجية متقدمة تكشف عن وعي مؤسسي هذا التيار لاهمية الاعلان والدعاية .

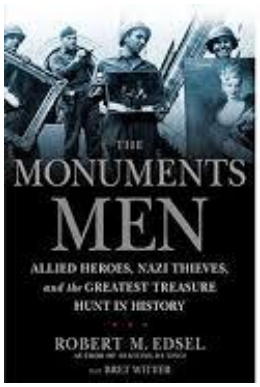
لعب الاعلام والدعاية والاعلان دورا جوهريا عبر التاريخ فقد كان للصور المبثوثة دورها الابرز في ايصال خطاب بعينه اعتبارا من الحضارات القديمة في حضارات وادي النهرين والنيل والاغريقية

جدارية اشورية لارعاب العدو يظهر فيها اعدام المناوئين بالخوازيق

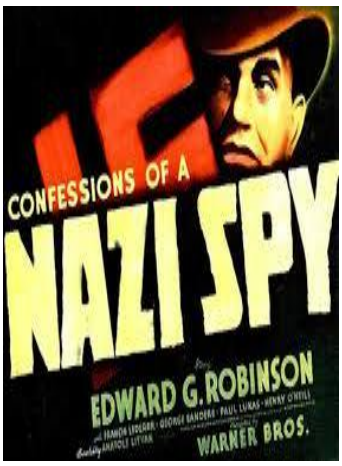
وهو ما استثمر لاحقا عبر نموه ليشكل مؤسسات متخصصة تطورت وتحولت بالتناسق مع تطور الانساق الحضارية للبنى المجاورة وصولا للحربين العالميتين الاولى والثانية اللتين شهدتا التطبيقات الحديث المؤللة للنمو الاحترافي الاكاديمي المختبري لماعرف بالحرب النفسية التي كانت تعتمد في جزئها الاكبر على بث الصور المرءية والمسموعة وبرزت فيها بشكل واضح الفنون التفاعلية التي تهدف للترويج والاعلان وترسيخ المفاهيم ، حتى ان ملصقا اوربيا هو الاشهر بالتاريخ عد على ان له الفاعلية الاكبر في اثارة الراي العام الاميركي وزيادة الضغط الشعبي لاشراك اميركا بالحرب العالمية ١٢ يحمل شعار WAKE UP AMERICA

[١٢] SUSANNE EVERTT , WORLD WAR II , HAMLAYN LONDON 1980 P 235

مقابل الماكنة الاعلامية للدولة النازية التي برعت بانتاج سلسلة من الاعمال الترهيبية والدعائية لبث مستوى القوة لالقاء الرعب في الطرف الاخر



Hinter den
Feindmächten:
der Jude

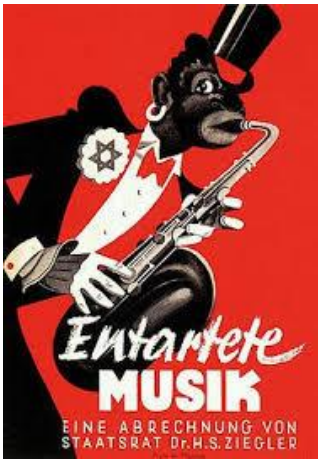

CONFESSIONS OF A
NAZI SPY
EDWARD G. ROBINSON
WARNER BROS.

THE MAN IN THE HIGH CASTLE
NEW YORK

Der
ist schuld
am Kriege!

Großdeutschland
Ja!
am 10. April

S.A. Mann Brand


Entartete
MUSIK
EINE ABRECHNUNG VON
STAATSRAT Dr. H. S. ZIEGLER

وكان ابرز ثمارالاعلام ووسائلة عبر تلاقح الانفوميديا بطاقاتها الحديثة المتجددة مع الفنون التي اصابها اعصار التجديد والتحول من طور الى اخر بتسارع يختلف عن ايقاع ه المعتاد في عمود الفن التاريخي ، مشكلين باتحادهما ابرز القوى الناعمة الفاعلة التي ساهمت في اعادة تشكيل الافكار والعادات والتقاليد ومهدت لاي اجراء عسكري او اقتصادي اقو سياسي تقدم عليه الدول الكبرى مالكة هذه المنظومات سيما مع توسع دائرة الاتصال بحيث صفر المسافات الجغرلافية عبر تسهيل نقل الاخبار والمعلومات عبر منظومة التواصل المعلوماتي الذي تطور لاحقا الى التواصل الاجتماعي بالصوت والصورة وكان ابرز قطافها في حرب الخليج الثانية عندما سوقت اميركا بماكنتها الاعلامية نصرها المحسوم قبل وقوع المعارك واسقطت المدن بالتعاقب واعتمادها الصور المبثوثة لاحراز النصر قبل واثناء وبعد الحرب وبما امن الجانب الاهم من متطلبات احراز النصر العسكري كما في صورة الطائر الذي اغرق بنفط باخرة في خليج المكسيك وتم تسويقها على انها في الخليج العربي او عبر بث صور تفاصيل القوة العسكرية وامكاناتها

او عبر بث صور وافلام الا ستسلام الجماعي للجيوش وبثها بشكل مناشير تلقى على الجبهات لزعزعة معنويات المتبقين وهو الامر الاذسي كان يتم بعناية وخبرة فنية بقدر ماهي نفسية عسكرية

المبحث الرابع : توظيف الارهاب للانفوميديا

يتضح من خلال فحص وتتبع توظيف التظيمات الارهابية لخطاب الصورة وامكاناتها عبر الانفوميديا انها تمثل ركنا اساسا في لوجستيات التنظيمات المتطرفة كما في تركيز داعش على انتاج مشاهد بمواصفات احترافية تكلف مبالغ طائلة وفي بناء الكارزما الشخصية الارهابية على طريقة هوليوود وبما يساهم في تحشيد اكبر عدد من المتطوعين بتاثير ضغط مانشيت السينما والاعلام ، واعتمادها بشكل مسرف ولافت على انشاء المواقع الالكترونية وما تبثه من وثائق وملفات وافلام و الصور والاناشيد التي تحقق اكبر جذب ممكن للعقول المراهقة والمنحرفة سيما في الاوساط التربوية التي تعاني من خلل ما او المؤهلة للاندفاع باتجاهها لاسباب جغرافية وتاريخية وتربوية ومجتمعية يساعده سوء الادارة واستشراء الفساد الذي لايمكن معه بناء النموذج الايجابي الذي يدحض دعاوى المرجفين والمعبئين لصالح هذا الفكر المتطرف

ساعدها في ذلك الهالة الاعلامية العالمية التي صعدت من نجومية هذه التنظيمات والعمل السياسي والاعلامي المساند لها وبنفس الوقت عرقلة الخطاب البناء المواجه لهذا الحراك كما في التعامل مع القنوات المؤثرة في اظهار الاعتدال والتوازن والسلام والامن وترك القنوات المثيرة للفتنة الطائفية وتلك المحرضة على الانتماء للفكر المتطرف تبث دون قيد او شرط او حتى رسوم من على الاقمار التي تعود ملكياتها الى جهات ارهابية واضحة ، كما تم تأشيرتركيز تلك التنظيمات المتطرفة على اظهارصور وفعاليات وجود و اشتراك النساء في الفعاليات التي تساهم بجذب طيف واسع من الشباب الشرقي الذي تربى في اوساط الحرمان والعوز من خلال تكرار بث الصورة التي تقدم الفعاليات الجنسية وسبي النساء وتوزيعهن كهدايا وتصوير ذلك جدارية اشورية لارعاب العدو يظهر فيها اعدام المناوئين بالخوازيق كجزء لايتجزأ من الحياة اليومية للتجمع الداعشي—او بث صور بعض الحسناوات التي يزعم انها تقاتل في صفوف داعش – كما في القناصة الحسناء الروسية – وباسلوب لايبتعد عن فكرة مانشيت السينما الذي يستدرج المتلقي من خلال اختصار الواقعة بلقطة ما يتم تعزيزها بما يلبي المثيرات الحسية الدنيا التي تتداولها وسائل الاعلام ويشكل المعطى الفني الصوري مادتها الاساسية

كما استخدمت التنظيمات المتطرفة الصور الفنية لترسيخ بث المحفزات الطائفية بما يؤمن قاعدة فكرية لاصطياد محدودي الثقافة من خلال استثمار الطاقات الكامنة في كل مايصدر من صور وفعاليات وكلمالت وعبارات وخطب ومعاني بسلوك يتراصف مع فعاليات الفن المفاهيمي والدور التحشيدجي للصحافة كحرفة في جزئها الخادع المؤلف لحقائق اعلامية لاوجود لها ، ونلحظ ذلك بوضوح بانتشار القنوات المتخصصة لتشريح التاريخ الطائفي للدين وظهور كارزمات لنخب من المقدمين الشباب من الذين ينقبون في المستور من التطرف ويجاهرون بما دار خلف الكواليس والنصوص التاريخية ويقدمونه بطريقة مدروسة تضمن الاثارة وتحقيق الارجحية على الاخر ليصل عبر الاثير الى كل المتلقين بما فيهم من يراد ان يصل اليهم وعليهم بعد تضخيمه واكسابه طاقته التدميرية اللازمة كما في تناول الايقونات المقدسة لاتجاه معين والحط من قيمته باعتماد تكرار الصورة التي يتم تقديمها بمستوى من المؤثرات التي ترسخ الادعاء وتؤكده حتى يتحول الى حقائق دامغة لا تقبل النقاش ، يقابل ذلك التخبط الاعلامي الناجم عن قلة الخبرات وعدم الوعي باهمية الاعلام والاعلان في ذلك ، ومرد ذلك الى عدم المام المسؤول بأهمية الموضوع واعتماد اساليب قديمة لا تتوائم مع نمو الذهنية المعاصرة وتراعي الظرف الموضوعي فضلا عن عدم احترافية الادارات في هذا الباب وهو ما نلحظه وبوضوح من ضعف شخصيات المقدمين والمذيعين وفي الهيكلية الصورية الانشائية لاستديو البث وفي بؤس الحوار وعدم مراعاته وموائمته للعصف الذهني للتلقي المعاصر الذي يتحدد بزمن فاعلية قصير جدا كما يلاحظ في ضعف المادة الخبرية وعدم جديتها بحيث ان المتلقي حفظ اكثر الفديوهات والصور المبثوثة مما يفقده الثقة بما يتم ارساله عبر ذلك الاثير ولجوءه الى مغذيات اخرى تعيد صياغة الخبر بطريقتها ، وعلى سبيل المثال فان عدم اظهار وثائق تؤكد مصير الارهابيين بحجة شروط حقوق الانسان من خلال الخضوع لمتطلبات منظمات حقوق الانسان والسلطة الرابعة الصحافة والاعلام اضاع فرصة اثارة الرعب في قلوب المقبلين على التطوع للعمل الارهابي يرافقها نشر وثائق عن تاخر اجراءات النظر بمحاكمات من يلقى عليه القبض او تبين الحياة المرفهه للسجناء وتوفر وسائل الراحة وهو الامر الذي لم يحصل بتاريخ التعامل مع الارهاب حتى في اكثر الديمقراطيات عراقة بالتاريخ -- غوانتا نامو انموذجا

–بينما يتطلب الوضع في العراق على سبيل المثال ترويج الفعاليات والاخبار الخاصة بتنفيذ الاحكام بحق المحكومين ونشر صورهم واسمائهم وعناوينهم ومخاطبة ذويهم عبر وسائل الاعلام المعلنة .

الخاتمة

من ذلك نستخلص ان المنظمات الراهابية العالمية توظف انفوميديا الفنون بهدف الترويج لافكارها و تجنيد المقاتلين بطريقة مدروسة تعتمد استراتيجيات الاعلام والاعلان والترويج عبروسائل الاتصال العالمية وعلى استثمار رد الفعل المنظم الذي يوظف فعاليات السياسة والدين والاقتصاد و يستلزم بالمقابل استحضار فعاليات مدروسة لاتعتمد العواطف والانفعالات وتتطلب تنفيذا احترافيا بالافادة من خبرات عالمية بالموضوع تفتقدها كثير من الدول المحلية وهو ما يتطلب النهوض بمستوى رد الفعل باستثمار الطاقات المحتلرفة بهذا التخصص سواء بالنتاج الفني او وسائط الاتصال

المصادر

١- باشلار غاستون جماليات المكان ترجمة غالب هلسا دار الحرية للطباعة بغداد 1980
٢- تليمة عبدالمنعم مقدمة في نظرية الادب دار العودة بيروت ص163
٣- كروتشة بندنتو المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي دار الاوابد دمشق1985
٤- جادامير هانز الحقيقة واالمنهج ترجمة دكتور حسن ناظم دار اويا بيروت 2013
٥- ديرميه , ميشال – الفن والحس ترجمة انور لوقا دار الحداثة بيروت 2012 ط4 ص354
٦- سارتر جان بول التخيل ترجمة نظمي لوقا الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982 ص88
٧- سمث ادوارد اوسي الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ترجمة فخري خليل دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1992
٨- المبارك عدنان في فلسفة التكنيك الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1992
٩- نيكولاس برديائيف الحلم والواقع ترجمة فؤاد كامل الهيئة المصرية العامة للكتاب 1980
10- Herbert read THE MEANING OF ART PENGUIN BOOK LONDON 1998 4TH EDIT P99
11- SUSANNE EVERTT , WORLD WAR II , HAMLAYN LONDON 1980
12- https://www.indeed.com/q-VP-Finance-International-Media-Company-jobs.html

تراجيديا العنف في الفن العراقي المعاصر (معرض محرقة الارهاب في الكرادة انموذجاً)

أ.د بلاسم محمد

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

ملخص الدراسة

مدخل

لم تكن الحرب بعيدة .. او نحمل عنها تذكرات او مجرد افكار ... اربعون عاماً مضت كانت كافية لتراكم مرجعيات وانطباعات مؤطرة بالرموز والاشكال المتنوعة للموت والدمار وفقدان الامل .. وكانت معطيات هذه الحروب تتنوع في اساليب الفنانين ومقترحاتهم ومشاركتهم سواء في آلياتها او معايشتها او في التعبيرعنها وصار الفن نفسه فاعلاً فيها ، يستشعر ويلاتها ويقوم بحفريات على مستوى البنى العميقة لاشكالها ويقترح طرقاً وانماطاً لم تكن مألوفة في الفن العراقي ايام النشأة والريادة والسلم المجتمعي ..

وكان تاريخ العراق المعروف يشير الى تسجيل وقائع واحداث في محيط الفن ومخرجاته ، وقد امدته بعوامل التبدل والغرابة.. ولذلك كانت الظروف قد أوجدت مجالاً للظهور فيما سمي بفن الحدث. ففرضت سلسلة الحروب نمطاً من الاقتراحات الفنية القائمة على المشاركة بين الفن والمجتمع والتلقي وتنوع اساليب العرض والصياغة في التعبير عن المحتوى ، فكان الاسلوب الفردي والعام واسلوب الحقبة تتنوع بمحمولات الهزة العميقة التي حدثت في مفاصل المجتمع العراقي بعد الحرب واثرت على السياق العام تأثيراً بالغاً في البنى الاجتماعية والثقافية والفنية وكانت مناهضة الحرب الفكرة الاساس التي تشغل الفن والفنانين .. على انها احدى الاشكاليات التي اسست الى قراءة من نوع خاص في الحقل النقدي.. ان التعبير عن الحدث بهذه السعة قد ازاحت جزءاً من تاريخ السلم وانتقلت الى عمق المأساة، خاصة في محتواها ومضامينها وان الدراسة الحالية ماهي الا محاولة قراءة للوسائل التي اقترحها الفن والكيفيات التي توقف عندها.. وقد حددت الدراسة اجرائياً في المعرض الذي اقامه الفنانون العراقيون بمناسبة (مذبحة الكرادة)١ التي ارتكبها الارهابيون في بغداد في الثالث من تموز ٢٠١٦ باعتباره واحداً من عينات البحث وانموذجاً للتفاعل بين الفن والمجتمع... لقد حفرت هذه المأساة جرحاً في الوجدان العراقي ودفعت العديد من الفنانين والشعراء والمسرحيين والمصورين لاقامة معارض جماعية لتسجيل ماجرى وما بقي من سمات ضحايا الارهاب على الجدار الذي غطاه لحم العابرين .. صغار وفتيان ونساء..

وتلخص هذه الدراسة اشكاليتها في وضع بعض التساؤلات:

١. كيف عبر الفن عن حدث الموت
٢. ماهي اساليب ومقترحات العرض
٣. ماهي الانظمة الفنية التي توفر عليها الرفض للارهاب والامل في استمرار الحياة الانسانية.اما عن سينوغرافيا العرض فأن الدراسة تقوم على التنقيب داخل اشكال التغريب واساليبه وفك الشيفرات السيميائية التي تعبر عن وحشية الحدث؟.

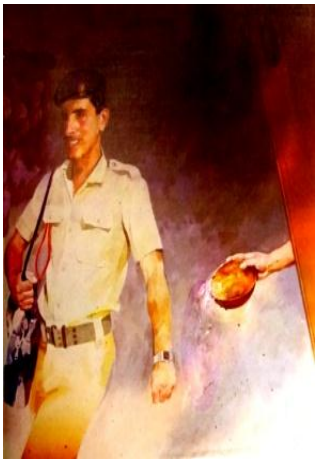
مرجعيات العنف في العراق

علينا اليوم اعادة انتاج للتاريخ الذي ساد والمرجعيات التي اثرت في توجهات واجناس الفن العراقي .. لست مهتما هنا بالبحث في تعريف تاريخي بقدراهتمامي بالكشف عن بعض المراكز التي طوعت هذا الفن واسست الى منهجه .. وارى ان الايديولوجيا التي ساقت اتجاهاته لم تزل الى اليوم حاضرة في مخرجاته بعد اكثر من ثلاثة عقود مضت. تظهر ثم تختفي تبعا للحاجة.

الفن والحرب ١٩٨٠

في الثمانينات من القرن المنصرم ومع الحرب العراقية الايرانية*- دامت ثمان سنوات - بدأت تظهر مؤشرات عميقة داخل الحقل الاجتماعي تأزمت وتضاعفت طوال السنوات اللاحقة، كالخوف والإحباط وتنامي الشعور باليأس، لقد افاق العراق على تبدل في نمط الحياة، ولم تكن الثقافة ولا الفن بعيدين عن ذلك الاضطراب البنيوي وصار الانطباع السائد لدى المثقفين هو أن العراق بات يواجه انهياراً شاملا، بعد إن تدمر كل شيء٢.. الاقتصاد والحضارة والقيم العامة. وتولد انطباعاً بان الفن لا يمكنه إن يبدل شيئاً من الأوضاع القائمة و أصبح هامشيا وغير ذي جدوى، وفي ظل هذا الوضع، كانت المعارض الفنية تقوم على أساس إعلامي، والفنانون لا ينفكون عن التعبير بخطاب يقول ما تقوله الصحف، فظهرت الايقونات السياسية واتجهت الرسوم إلى أعادة التاريخ الملحمي لحروب خاضها الأجداد .. ثم السعي لاعادة رسم صورة البطولة، أن هذه المرجعيات لم تزل تضغط باتجاه التغيرات الإيديولوجية بعد الحرب، مؤداها، بلورة مفهوم وصيغة للتشكيل غير مألوفة على المستوى التاريخي٣ .. ومحاولة بلورة مصطلح وعنوان للفن هو: (الفن في خدمة القضية)٤ الذي ساد طوال فترة الحرب.

لقد كان مهرجان بغداد للفن التشكيلي (بينالي بغداد) عام ١٩٨٦ (يقام كل عامين) إعلان مضموني للحرب وعليه أدى متغير الحرب الى خلخلة في البناء الإبداعي، نتج عنه تراتباً هرمياً صارت أعلى نقطة فيه هي العنف، وقد اخذ هذا التوجه بالفنان إلى العمل موظفا حربياً، لكن يجب القول ان للحرب أثراً آخراً مضمراً في إعادة إنتاج الواقع فنياً، أو اللجوء إلى الفن لاستيعاب الصدمة وإعادة ترميم الهوية، والاهتمام بتفاصيل الحياة اليومية وتقدسيها كردة فعل على الموت الذي يحصد الأرواح، وحاول الفنان توثيق ما جرى وإعلان المسكوت عنه.



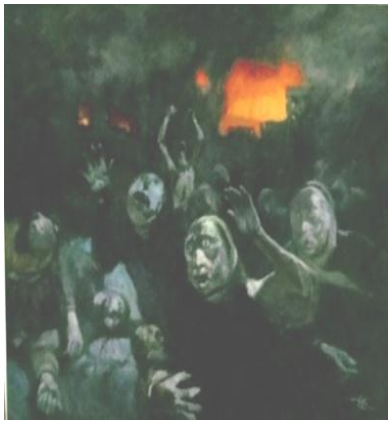
شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥



شكل ٦

الفن والحرب ١٩٩١

في التسعينيات.. كان اغلب الفنانين قد شاركوا في سلسلة الحروب مشاركة حقيقة في جبهات القتال، وصار لزاماً عليهم تحديد ملامح الأفكار التي ترى تلك الحقائق الوجودية، وقد عبر الفنانون العراقيون عن هذه الحقبة بسلسلة من المعارض التي تحكي قصص المجازر التي حدثت في الشوارع والبيوت والملاجيء**، كانت النتاجات الفنية صراع بين ألانا والأخر، وجزء من تصادم ثقافتين تؤدي وحدوث زعزعة في الطبيعة العامة للإنسان والمجتمع معاً، ومتغيراً في البيئة الكلية للمجتمع. وصار الفن فاعلاً في التراكم الوثائقي للأحداث ولمخرجاته وكانت تنوعا في الأساليب والوسائط والدوافع والمرجعيات التي سادت وادى الفن فيها دوراً إعلامياً إلى حد كبير في بعض اتجاهاته، ومضموناً في محتواه٥. لكن في حرب الخليج الثانية*** كان الفن قد غير مجراه في نشوء حركات تمرد واسعة سلبت جزء من تاريخ تكوينه وظهرت أساليب مركزها التقنيات الأكثر نفورا.

كانت الحرب أنتجت هذه الحقبة أساليب فنية تتأرجح بين القبول والرفض في قيامها ونتائجها. كانت حرب ثمان سنوات بين العراق وإيران قد وضعت بعض شروط الإنتاج الفني لصالح الفن الدعائي. ثم الحرب الثانية في ١٩٩٠ وما تلاها من كوارث اقتصادية ونفسية، وكانت مؤطرة بالإحباط والغضب من المنظور الفلسفي والسلوكي العدواني وهو شرط يسهل للعنف وليس شرطاً ضرورياً له٦، فجعلت من الفن يغادر الواقع إلى الخيال، ليس لنفي هذا الواقع بل لتأكيد مرارته.

شكل ٧

شكل ٨

شكل ٩

الحرب والارهاب ٢٠٠٣

مرَّ العراق باهتزاز بنيوي على المستوى الثقافي والاجتماعي نتيجة لدخول ثقافة لم يكن يعهدها قبل سنة ٢٠٠٣**** ومثل ذلك تغيراً أساسياً في طرائق التفكير الفني والجمالي خاصة. فكان الفنانون الواقعيون منذ تأسيس حركة الفن العراقي يسعون إلى محاولة الاقتراب والمشاركة في مفاصل السلطة السياسية والحياة العامة، وكان أن رسخت بعض المفاهيم الأقرب إلى مدخلاتها الآيديولوجية، وبدأت موضوعات الفن نفسها تحمل ثقلاً مضمونياً سواء في اختيارات الموضوع وطرائق عرضه.

إن أية مراجعة لتاريخ الفن العراقي سوف تدلنا انقسام حاد للمجتمع بين القبول والرفض. وعليه يمكن القول بأن الفن بعد الحرب قد تأسس على جانبين:**أحدهما:** يُعنى بالمباشرة في الطرح السياسي واستثمار بعض مفاصله الإعلانية، وظهرت منه تيارت كانت اقرب إلى البوستر السياسي الذي ينزع الى استثمار بعض الرموز الأكثر شيوعاً للتعبير عن أحداث معينة تهز عواطف الناس. **والآخر:** يحاول أن يحقق فعلاً من نوع آخر..اعتمد على ما يسمى (آيديولوجيا الذات) وهو الخيار الذي أسس في ما بعد إلى أساليب التأثر والتأثير والاستعارة والمثقافة .ففي الجانب الأول: ذهب الفنانون إلى استدعاء رموز الموروث الرافديني ودلالاته وعلاماته، القائمة على مفردات لها مرجعيات بيئية حققت بعضاً من هوية يسعى الفنانون إلى تفعيلها[٧]، وفي الجانب الآخر اقترح الفنانون أسلوب المشاكلة بين الماضي والحاضر كنوع من المقاربة التاريخية، وكان للحرب موقع في هذا المد الفني. فالفنان العراقي أراد أن يخلق خطاباً يؤرخ للحرب وللواقع السياسي في المكان والزمان والبيئة العراقية.

شكل ١٠

الفن والعنف في مخرجات الفن العراقي

قدم بعض الفنانين العراقيين في معرض مشترك*، في بريطانيا موضوعة الحرب على العراق، وكانت تسعى لخلق نمط من الرؤية التي تتناول الحرب بآلية الاحتجاج بوسائل تقنية متعددة. كالكولاج واستخدام المواد المتعددة التي بدأت تستحضر الخراب ودمار الانفجارات اليومية وما يرافقه من فوضى، أسلاك، وقطع قماش محترقة، وبقايا حرائق .. هذا الأسلوب الذي عرف بالتركيب أو الفن الجاهز قد وجد طريقه إلى هذه الأعمال.. التي تريد طرح الموضوع على وفق مفاهيم فرضتها القيم التداولية السياسية والفنية معاً[٨].

إن هذه التوجهات الثقافية في استثمار حدث الاحتلال انبنت على طروحات فنانين عارضوا الحرب وصوروا بشاعتها ، وبدأ واقع عراقي ينفتح على المثاقفة والحوار وتبادل الرؤى مع الاخر. لقد منح الفنان العراقي مساحة من الحرية في تمثيل موضوعاته وطروحاته المتناقظة.

ونتيجة لذلك ظهرت موضوعة (فن الحدث التي وجدت صداها في أعمال بعض الفنانين)***** مثل قضية (المقابر الجماعية)******، والاشتغال على ثيمة العظام وبقايا ثياب، وفي اعادة فكرة الأثر الذي يحيل على ذاكرة ما.. وهو أسلوب في الفن تؤدي فيه المضمونية والوثائقية حضوراً فعالاً...

بينما مثلت أعمال أخرى للاستجابة المباشرة للصراعات وتأثير العنف المروع للحرب، وكشفت عن ديناميكية التدمير والمحنة والحيرة والذهول حول العنف وتأثيراته.. وامتدت تجارب ثانية إلى فكرة الجدران والحصار الانساني واعتمدت الأعمال على التركيب والكولاج، عندما أخذت تقنية الكولاج حيزاً مهماً من أعمال الفنانين العراقيين في السنوات الأخيرة ، وهو أسلوب اقرب إلى التعبير في نقل الصور أو أجزائها وتحويلها إلى خليقة تشير إلى الأصل وتحدد ملامحه وتعبر عنه.

ولم يقف الفن العراقي في هذه الحدود بل ذهب إلى وسائل أكثر حداثة كالفديو ارت تناولت إحراق المكتبات في بغداد بعد حرب ٢٠٠٣ وما تلاها من تدمير للمتاحف والجامعات، والكتب والمكتبات، وعمد الفنانون إلى جمعها كما هي، يلفها الدخان وتأكلها النيران، ومن المهم القول: إن الفنان لم يترك الأثر من دون أن يحركه، فقد وضع بعضاً من الألوان التي تجعل من هذه الركام لوحة تشكيلية، وقد مزج بين السطحين الجاهز والقصدي. وهي فكرة لإعادة إنتاج الأشياء على وفق ما يسمى بالحدث (التفاعلي)، القائم على تقابل الخامات والأحداث والصور*******.

وصار تيار فني آخر معني******** بنقل ما يجري من حدث يومي ، إذ مثلت الارصفة مفردة حدثت عليها مشاهد الموت والانتظار والخوف وربما بدلالته منطقة عبور أو علاقة توقف تواجه رحلة الإنسان في الحياة، إن هذه الأعمال تؤشر إلى محاولة فرض طاقة تعبيرية عن حدث، أو شاخص يشير إلى مكان، أو هوية ومن ثم يقف على الرفض والاحتجاج.

وهكذا تجلت بعض التيارات الأخرى منها ما سمي (بالسريالية) لكنها برموز واقعية تحمل هوية وتشخيصاً مكانياً وزمانياً محمولة في بعض مفاصلها على السخرية التي وجدت لها حضوراً في الذوق الشعبي وذائقته الجمعية.

إن ما قدمه الفنانون العراقيون من أساليب سريالية، إنما هو شيء خارج النظام السريالي القائم على خلق عوالم الأحلام، وحين أعادوا إلى هذا النظام جزءاً من الفاعلية الواقعية التي تؤسس إلى مجاورة الأشكال الأكثر واقعية، و كان هذا الأسلوب قادراً على إعطاء موضوع محدد ومحمل بأمكنة وأزمنة معروفة.

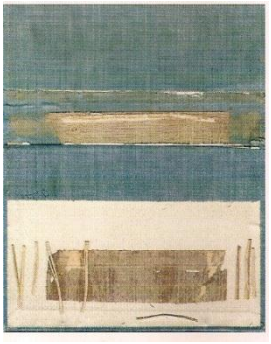
إن التنوع الأسلوبي للفن العراقي تمدد إلى مفاصل أكثر غرابة (ووضع الأشخاص والمشكلات أمام الجدال العمومي) .. ليس بما هم مختلفون بل بما هو رأي عام تذوب فيه الفروق ويمحى الاختلاف[٩]. ففي عام ٢٠٠٥ اقام طلبة كلية الفنون الجميلة معرضاً تركيبياً عن الحرب، قائم على مخلفاتها في الشوارع والأزقة والفضاء الحضري العام.. وكان ينطوي على حقل رمزي وإشاري يقارب الصورة الواقعية التي أنبنت في أذهان الناس .. باعتبارها إشارات شكلية تمتلك إمكانية التحول إلى إشارات وظيفية عند حدود معينة عندما ترتبط بطبيعة الاستثمار لها[١٠]. وفي ضوء ذلك كان المعرض ساهم بالالتفات إلى المناظر المألوفة وإقامة حفريات في أشكالها.

شكل ١١

شكل ١٢

شكل ١٣

شكل ١٤



شكل ١٥

شكل ١٦

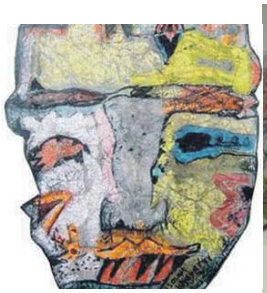
شكل ١٧

شكل ١٨

شكل ١٩

شكل ٢٠

شكل ٢١



شكل ٢٢

شكل ٢٣

شكل ٢٤

شكل ٢٥

شكل ٢٦

شكل ٢٧

الفن وتراجيديا الكرادة

ضربت سيارة مفخخة حي الكرادة ببغداد .. وقد قتل أكثر من أربعمائة وتسعة وأربعون حرقاً، وجرح أكبر من هذا العدد، مشاهد الكتابات والنعي وأسماء المتفحمين تملأ الجدران التي أصبحت مزاراً للناس .. لم يقف الفن بعيداً عن هذه المأساة .. مجموعة من الفنانين العراقيين أقامت عرضاً في مكان الحادث على أنقاض وبقايا الأثر المحترق وبقايا رائحة العفن والدخان..

شكل ٢٨

تنوعت أساليب التعبير وشكلت حضوراً جماهيرياً غير مسبوق، قائم على التعاطف بين الجمهور من جهة والفنانون والشعراء والموسيقى من جهة أخرى في استدعاء المأساة والوقوف على أكثر الجوانب الإنسانية التي دفنها الإرهاب.. لقد استثمر الفنانون وضعاً تراجيدياً.

كان معرض الكرادة[١١] قد عبر عن هذه المأساة بتضايف جميع الفنون، الشعر، والموسيقى، والرسم، والنحت، والتمثيل الإيحائي وفن الجسد.. وكان بيان المجموعة يعلن "أن محرقة الكرادة تظل كابوساً لن يفارق ذاكرة الإنسانية ولا نستطيع نحن الفنانين المشتركين في هذا العرض الجماعي تجاوز لوعة الأمهات الثكلى بأولادهن، فكانت صرخاتهم في أعمالنا، وأن الوعي بالمأساة هو ما جمعنا وجعلنا نعمل على مواجهة الإرهاب وتفسيره رغم اختلافاتنا الاسلوبية والثقافية".

لقد أمتد أثر هذا الحادث عابراً للحدود وشارك فنانون من دول أجنبية مما يؤشر إلى أن لغة الفن الإنسانية لم تقف عند ضفاف موضوع أو حادثة .. وأن القتل والإرهاب يضع الفنان أمام تساؤلات جذرية بحجم الجحيم الذي تعيشه وتواجهنا كل يوم أسئلة وجودية على رأسها.ماذا نفعل نحن الفنانون ؟ هل ينبغي أن نكرس الفن للرد على الإرهاب والموت ؟ أم نترك كل شيء ونبقى في حدود الجمال ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة بقيت على مر العصور تتراوح بين المشاركة والرفض، وإذا كان لابد من القبول أن للفن رسالة إنسانية، فأنه سبيقى في المقدمة للتعبير عنه والدفاع عن الإنسان ووجوده.

شكل ٢٩

معرض الكرادة الاساليب وطرق العرض

تنوعت اساليب اتعبير الفني في معرض الكرادة من حيث التقنية او طريقة العرض التي تلامس الوجدان الداخلي للمشاهد وتحريك العواطف الانسانية ازاء المأساة.

ويبدو ان الاتجاهات الاسلوبية التي قام عليها المعرض كانت في الرسم والنحت وفنون التركيب والاقتراحات الفنية القائمة على خلق البيئة التي خلفها الانفجار الرهابي واعادة الذاكرة الى مناطق مضمرة وغامضة.

امتدت الفعاليات الفنية لتصل مداها الى خمسة عشر فناناً داخل المبنى المحترق وخارجه، اضافة الى مشاركات شعرية وعروض ايحائية .. وبالتالي اصبح المعرض خطاباً ثقافياً تجاوز الجماليات التقليدية في التعبير وقدم في ذات الوقت رسالة الفن للإنسانية التي بطبيعتها ترفض القتل والارهاب والابادة .. فالفنانون هم من يحمل السجل الوثائقي للإنسان على مر العصور ..

لقد قدم بض الفنانين نوعاً من الاحالة فعمل (كريم السعدون) تركيباً لخرطوم مياه لم يتصل بمصدر، وهو نوع من النقد الذي يشير الى تباطئ الاطفاء (شكل١) .. ثم (محمد مسير) في استعارته للدراجة التي توقفت، وهو عمل يتكون من ثلاث اجزاء مع بقايا من المكان .. (شكل٢)، ان طريقة العرض هذه تقارب فنون التركيب في الرسم والمواد القائمة على النفايات والبقايا المحروقة.

وقدم (وضاح مهدي) لوحة مليئة بالعلامات وكأنها تتماهى مع الشكل البصري للبيئة المحروقة وهذا الاسلوب الذي يميز الفنان، هو اقتراح في ما يسمى بالاحالة الى (المشابه) ويعتمد على الايحاء لذاكرة واسترجاع للادراك الحسي التأملي، فكان العمل ينطوي على احساس عميق بالمأساة وتراكم الصور المشوهة والوانها المتداخلة (شكل٣).

أما (حارث مثنى) فقد عرض عمله ضمن استثمار الجسد او ما يسمى بفن الجسد، عندما تمدد الفنان على قبو ترك آثار الانفجار كنوع من إعادة إنتاج الحادثة والتذكير بالاجساد المتفحمة (شكل٤).

وقدم (حليم قاسم) مطبوعات لوجوه مختلفة ومتعددة تعيد انتاج اشكال وصور، وقد عمل على تقنيات الطباعة الجرافيكية (شكل٥) .. وعملت (هناء مال الله) اطاراً للمكان وكتبت (Caution) فهناك في الداخل شيء ما .. اموات واشارات لبقايا فاحترس .. وهذا العمل نوع من التعبير المؤشري الذي يحيل للحدث ولا يقارب صورته .. وهو اقتراح مثير من حيث الشكل ومألوف على مستوى الحياة العامة (شكل٦)،

ومن الاشارة هنا الى ان سقوط التجنيس الفني ووالاسلوبي كان واحداً من سمات التعبير عن الحدث الارهابي مما جعل النحات (رضا فرحان) اقامة حمامات نحتية طائرة ومعلقة في الهواء تنتشر في المكان الخالي والموحش .. انها الارواح المسالمة وهي كل ما تبقى (شكل٧).

ان مناهضة الارهاب اخذت تتمدد في الفن العراقي، مما جعل بعض وسائل التعبير تاخذ مجالاً اوسع، ومثالاً فان (محمد ديجان) اقام مجالاً من الشموع يوصل الى مكان عمله، لوحة كبيرة تتكئ على اريكة مشتعلة، تقارب موقد النار الدائم، أو الشعلة الابدية .. وهو خليط من الرسم وفن التركيب (شكل٨).

ان هذه الاساليب في التعبير انما تؤشر الى فعل الفن العراقي في قلب الحدث، والولوج الى المراكز الاكثر اثارة من كل ما هو ارهابي او عنيف لأن الانسان في النهاية هو الهدف الاسمى للفن، وما الفنان إلا صانع وخالق لمادة الجمال وديموته.

شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨

خلاصة

١. إن الفن في العراق وعبر تاريخه شارك في تقويل الأحداث وساهم في كشفها.

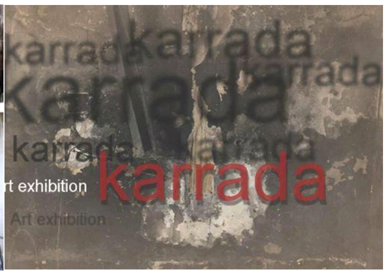
٢. كان للحرب حضوراً في الفن العراقي على أكثر من أربعين عاماً خاضها العراق (١٩٨٠-١٩٨٨)، (١٩٩٠-٢٠٠٣)، (٢٠٠٣-٢٠١٦).

٣. ساهم العنف والإرهاب في تنوع التعبير الأسلوبي للفنانين.

٤. كان للفن دوراً فاعلاً في الحياة الاجتماعية العراقية وملامسة وجدان العقل الجمعي في رفض كل أنواع الإرهاب.

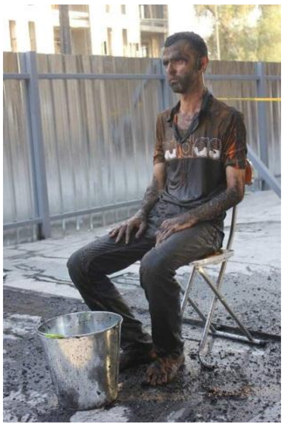
٥. هناك إحصائية تقول أن أكثر من ١٨٠ معرضاً عراقياً شخصي ومشترك أقيم خلال سنتين بداخل العراق وخارجه يشير محتواه إلى مناهضة الإرهاب والعنف.

شكل ٩



شكل ١٠

شكل ١١


شكل ١٢

شكل ١٣

شكل ١٤

شكل ١٥

شكل ١٦

جدول الاشكال

الرقم	مرجعيات العمل
١.	ابراهيم العبدلي، توديع مقاتل، ١٩٨٦.
٢.	مخلد المختار، شهيد في محلتنا، ١٩٨٧.
٣.	بوستر معرض الفن للإنسانية، ١٩٨٦.
٤.	اكرم ابراهيم، القادسية، ١٩٨٠.
٥.	ضياء العزاوي، رسالة سلام، ١٩٨٠.
٦.	فائق حسن، معتقل، ١٩٨٠.
٧.	عبد الكريم سعدون، الاحتضار، معرض شخصي، تراتيل العتمة، ١٩٩٢.
٨.	فاضل العكرفي، ملجأ الى الابد، ١٩٩٢.
٩.	سلام جبار، السلام، ١٩٩١.
١٠.	خارطة تبين المناطق التي اصابتها القنابل في العراق.
١١.	وليد سيتي، قنابل.
١٢.	وليد سيتي، حجارة.
١٣.	محمد مسير، ما بين التراب، ٢٠٠٧.
١٤.	محمد مسير، مابين التراب، ٢٠٠٧.
١٥.	قاسم سبتي، من بغداد الى باريس، ٢٠٠٧.
١٦.	قاسم سبتي، من بغداد الى باريس، ٢٠٠٧.
١٧.	احمد نصيف، ارصفة، ٢٠١١.
١٨.	احمد نصيف، ارصفة، ٢٠١١.
١٩.	حنان عجيل زهرون، طقوس مندائية، ٢٠١٢.
٢٠.	حنان عجيل زهرون، طقوس مندائية، ٢٠١٢.
٢١.	حنان عجيل زهرون، طقوس مندائية، ٢٠١٢.
٢٢.	اسماعيل خياط، الانفال، ٢٠٠٩.
٢٣.	محمد القاسم، احتفال جنائزي، ٢٠١٢.
٢٤.	مؤيد محسن، رامسفلد، ٢٠١٠.
٢٥.	عادل عابدين، نصب تذكاري (فيديو آرت)، ٢٠٠٩.
٢٦.	وفاء بلال، اطلق النار على عراقي، ٢٠٠٩.
٢٧.	قيس السندي، حروف لا تحترق (فيديو آرت)، ٢٠٠٧.
٢٨.	مجموعة الفنانين المشاركين في معرض الكرادة تحت لافتات الشهداء.
٢٩.	من معرض تساؤلات حول الحرب، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٣.
٩-١٦	من معرض الكرادة، تنويعات في فن الجسد.

المصادر والهوامش

[1] في ٣ من تموز حدث انفجار ارهابي في منطقة الكرادة وسط بغداد وكان يبعد عن مكان سكني مائتي متر ... راح ضحيته اكثر من اربعمائة شخصاً ، شباب ونساء واطفال في اكبر مأساة عرفتها الانسانية حرقاً... وقد عبر الفنانون العراقيون عن هذه الكارثة بطرائق عرض متنوعة في مكان الحدث وصارت الاجساد المتفحمة عنواناً في سجل الفن العراقي وتاريخه.

[*] الحرب العراقية الإيرانية أو ما أصطاح عليها حرب الخليج الأولى دامت ثمان سنوات وانتهت في ١٩٨٨/٨/٨، وقد خلقت أكثر من مليونين إنسان بين قتيل وجريح .. ودماراً هائلاً في البنى الاقتصادية النفسية.

[٢] مصطفى الكاظمي، مسالة العراق، الدار العربية للعلون ناشرون، بيروت، ٢٠١٢، ص١٢٢-١٢٦.

[٣] طلال معلا، الفن و العنف، بينالي الشارقة الدولي، الشارقة، ٢٠٠٣، ص٥٠-٥١.

[٤] منبف الرزاز، في كتاب الفن والعنف، المصدر نفسه.

[**] قصف ملجأ العامرية.

[٥] للمزيد ينظر: د. عاصم عبد الله. تجليات العنف، ط١، ... ، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ٢٠٠٧، ص٤٠ وما بعدها.

[***] سنة دخول الأمريكان كقوة عسكرية محتلة للعراق.

[٦] باربرا ويتمر، الانماط الثقافية للعنف، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٧، ص٦٢.

[****] سنة دخول الأميركان كقوى عسكرية محتلة للعراق.

[٧] محمد العنزي، نسق التواصل والمثاقفة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠١٣.

[*] معرض على قاعة موزائيك في برطانيا اقامته الفنانة مع اثنين من الفنانين البريطانيين في عام ٢٠١٢ تناول موضوع الحرب على العراق.

[٨] نبيل ياسين، التاريخ المحرم دراسة تحليلية في الفكر السياسي العراقي المعاصر، ن و ن للنشر، العراق بغداد، ٢٠٠٨. الفصل السادس.

[*****] معرض (ما بين التراب) أقامه الفنان على قاعة أكد في بغداد سنة ٢٠٠٤.

[******] المقابر الجماعية: هي ضحايا دفنوا جماعياً لأسباب سياسية وفتحت هذه المقابر، بعد عام ٢٠٠٣.

******* من ضمن معرض مشترك بعنوان (بغداد باريس) ٢٠٠٧. و المعرض المشترك بعنوان (تضاريس الذاكرة) ٢٠٠٧.

******** معرض على قاعة دار الأندى، عمان – الأردن ٢٠١١.

[٩] عبد السلام بن عبد العال. ميثولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص٢٤.

[١٠] حسن كريم عاتي. الرمز في الخطاب الأدبي، دار الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠٠٥، ص٦٢.

[١١] شارك في المعرض خمسة عشر فناناً تشكيلياً إضافة إلى مجموعة من الشعراء والموسيقيين، وكانت مخرجاته في الرسم والنحت والعروض التمثيلية والإيحائية.. ففي الفن التشكيلي عرض الفنانون (حارث مثنى، حليم قاسم، رضا فرحان، رياض هاشم، ضحى الكاتب، عفراء خالد، كريم السعدون، مازن المعموري، محمد القاسم، محمد ديجان، محمد مسير، نادية فليح، هادي ماهود، وضاح مهدي، هناء مال الله). حين كانت أغلب الضحايا من النساء والأطفال والشباب..

The Tragedy of Violence in Contemporary Iraqi Art
The Exhibition of Karradah Explosion[١١]

Prof. Dr. Balasim mohammed

Summary

War was not distant, or that we merely carry some thoughts or memories of it. Forty years were enough for the accumulation of references and impressions framed with symbols and various shapes of death, destruction and the loss of hope.

The manifestations of the Iraqi wars varied in the styles and proposals of Iraqi artists and in their participation in the process of coexistence with war, or in their expressions of it. Art simply came to be one of the participants of war, sensing its devastation and digging into its deep structures and forging innovative pathways and patterns to approach it, all new to what was customary in Iraqi art in the early Iraqi days of artistic pioneering and social tranquility.

Methodology

Iraqi history, as we know it, has recorded many events, occasions, and references for the environment of art and its output, all of which have supplied it with elements of change and peculiarity. At the same time, these formational circumstances have created certain normative aesthetic aspects for what has been termed as the “Art of Event”.

The series of Iraqi wars imposed a pattern of artistic proposals based on the collaboration of art, society, reception, the variation of exhibition, and the formation of expressing the content. Therefore, we witnessed significant variation in both the individual and collective artistic styles, as well as the style of the era, all according to the impact of the deep shock that rocked post-war Iraqi society and highly influenced the general patterns of social, cultural and artistic structures, so much so that the opposition to war grew to become the fundamental idea that nagged art and artists. Yet it is one of the controversies that established a particular vision in the field of criticism. The dilemma of depicting an event of such proportions have set aside a significant part of the history of peace and delved right into the depth of tragedy.

This study is an attempt to read into the ways and means of this artistic endeavor and the approaches it adopted. The study focused on the exhibition that was held by Iraqi artists to commemorate the Massacre of Karradah, which was perpetrated by terrorists on 3 July 2016, as one case study and an example of collaboration between art and society. This tragedy inflicted a deep wound into the Iraqi psyche and motivated many artists, poets, playwrights, and photographers to hold events and exhibitions recording what had happened on the night of the terror act and what was left of the victims on the wall that was covered with flesh from pedestrians: mostly women and little children. The study concludes by asking the following questions:

1. How did art present the event of death?
2. What were the styles and proposals of exhibition?
3. What are the artistic systems of rejecting terrorism and embracing hope in the persistence of life?

As to the scenography of exhibition, the study attempted to look into the forms and styles of artistic disfiguration of reality and decoding the semiotics that reflect the event's brutality. On that basis, the study concluded that:

1. Iraqi art has responded to the scenery terrorism left behind, and presented it in a variety of styles.
2. Art played an important role in combating terrorist ideologies in the media and influenced mass awareness.
3. Iraqi art was the closest to war and its aftermath, through living experience. Therefore, the intimate approaching of events in the Iraqi art involved both conceptual and aesthetic interpretation not possessed by any other contemporary art.

آلية اشتغال اوكسيد الزنك (ZnO) كمعتّم لزجاج الخزف الواطئ الحرارة

أ.د. احمد هاشم الهنداوي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

الخلاصة

تتضمن هذه الدراسة استخدام اوكسيد الزنك (ZnO) كمادة معتمة في زجاج الخزف الواطئ الحرارة (Earthenware) بديلاً للمواد المعتمة الشائعة وهي الاكاسيد الرباعية التكافؤ (Tetravalent) (ZrO_2, TiO_2, SnO_2).

بدأت اجراءات البحث باستخدام عملية (الكلسنة) لمعالجة اوكسيد الزنك لوحده واوكسيد الزنك مع الطين الصيني (China clay) لتهيئة عامل معتم، وقد اضيفت المادتان بنسب متعددة الى نوعين من الزجاج هما زجاج الرصاص (Lead glaze) وزجاج قلوي (Alkaline glaze) وتم التطبيق على نوعين من الاجسام الفخارية الاول مكون من الطين النهري الاحمر والرمل الاسود والثاني من الكاؤولين الابيض والكروك (الكاؤولين المحروق)، حرقت النماذج الطينية بدرجة حرارة (١٠٠٠مْ)، اما الزجاج فحرق بدرجة حرارة (٩٨٠مْ) وقد تم وضع معيار لاختيار افضل عتمة لعينة الدراسة وهو اعلى عتمة قبل تيبس الزجاج.

بعد ذلك تم فحص نماذج العينة مايكروسكوبياً لتعرف محتوى طبقات الزجاج وظهر ان سبب العتمة عدم انصهار المواد المعتمة المضافة فضلاً عن الفقاعات الغازية، ثم اجري التحليل اللوني بنظام (BGR) باستخدام برنامج (Photoshop) وقياس الانعكاسية لبيان نسبة الانعكاس الضوئي للمناذج، بعد ذلك نوقشت النتائج بناءً على معطيات الاطار النظري والدراسات السابقة ومصادر اخرى، تم حساب وحدات الصيغ (Formula units) بواسطة علاقات رياضية لمعرفة العلاقات بين المجاميع الاوكسيدية الثلاث (RO, R_2O - R_2O_3 - RO_2).

وقد تبين ان عتمة اوكسيد الزنك يمكن ان تعتمد ولكنها لا ترقى الى عتمة الاكاسيد المعروفة.

المقدمة

يصنف زجاج الخزف عدة تصنيفات ومنها فيزيائية متعلقة بالضوء، فيصنف الى زجاج شفاف (Transparent) الذي يسمح باختراق الضوء لطبقة الزجاج ومعتم (Opaque) الذي يعيق مرور الضوء خلاله.

ان سبب الشفافية هو الانصهار الكامل لمكونات خلطة الزجاج (سائل متجانس) اما المعتم فسببه راجع الى وجود جزيئات معلقة (Suspension particle) في السائل الزجاجي (صلبة، سائلة، غازية)، فالصلبة منها هي اما عدم الانصهار الكامل لمكونات الزجاج الرئيسة او بسبب عوامل معتمة او اعادة التبلور اما السائلة وجود سائل لا يتجانس مع السائل الزجاجي الرئيسي (Unmixability) والغازية هو احتجاز غازات داخل طبقة الزجاج لعدم القدرة على التحرر (سوائل غير متجانسة).

تحدث العتمة نتيجة اختلاف معامل الانكسار الضوئي (Refractive index) بين السائل الزجاجي والجزيئات المعلقة مما يؤدي تشتت وتفريق الضوء داخل طبقة الزجاج وانعكاسه من السطح.

وافضل طرق التعتيم في الزجاج هي اضافة عوامل معتمة واهمها اكاسيد (ZrO_2, TiO_2, SnO_2) التي تنتج العتمة البيضاء، ولكن بسبب ارتفاع اثمانها وصعوبة الحصول عليها جرت عدة محاولات ودراسات لتجريب مواد اخرى تسبب العتمة ومنها اوكسيد الزنك (ZnO) وهو مركب قاعدي يميل للتصرف المتعادل واغلب المحاولات كانت في درجات الحرارة العالية (Stoneware) كون هذا الاوكسيد يشجع على اعادة التبلور.

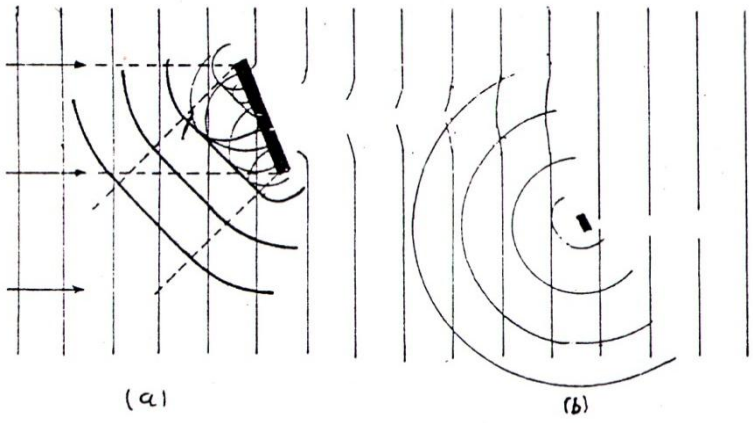
لذا تهدف هذه الدراسة الى تكييف هذا الاوكسيد كمعتم للزجاج في درجات الحرارة الواطئة (Earthenware) عله يساهم في حل مشكلة تعتيم الزجاج.

١- الجانب النظري

١-١- آلية التعتيم

هناك اجراءات مختلفة لتعتيم زجاج الخزف الذي ينتج من انتشار الضوء في طبقة الزجاج بسبب الجزيئات الدقيقة ذات المواصفات البصرية المختلفة عن السائل الزجاجي، والانتشار الضوئي معتمد على عدد وحجم الجزيئات المعلقة فضلاً عن اختلاف معامل انكسار هذه الجزيئات ونوعية الوسط الزجاجي (Tellier, 1979, p.30).

ان التدرج الحجمي للمادة المعتمة يكون بين (١-٢ μm) ليؤدي الى انتشار الضوء في كافة الاتجاهات بسبب التشتت نتيجة الانكسار والانعكاس وتزداد العتمة عندما يقل حجم الجزيئة الى (٠.٤ μm) (Taylor & Bull, 1986, p.111)، وان ادق من ذلك تكون الجزيئة غير قادرة على صد الاشعة الضوئية مما يؤدي الى انخفاض قيمة العتمة (Singer & Sonja, 1963, p.585).



الشكل ١-١ تشتت اشعة الضوء بسبب الجزيئات المعلقة

ان العتمة في الزجاج تتكون نتيجة لعدة اطوار تختلف فاعليتها في احداث العتمة وهي:-

١-١-١- اعادة التبلور (Recrystallization)

بعض المواد وبعد انصهارها يعاد تبلورها اثناء التبريد حيث تنمو البلورات بعد السيطرة على انخفاض درجة الحرارة (Wickham, 1978, p.p.32-36)، وافضل عتمة يمكن

الحصول عليها عندما تكون سرعة التنوية (Nucleation speed) وسرعة التبلور (Crystallization speed) عاليتين.

سرعة التنوية:

$$N.S. = \frac{number\ of\ nuclei}{volume\ \times time}$$

سرعة التبلور:

$$C.S. = \frac{crystal\ length}{time}$$

١-١-٢- عدم الذوبان

بعض المواد ذات نسبة الذوبان المنخفضة وخلال انصهار خلطة الزجاج تبقى معلقة في حالتي الانصهار والتجمد اثناء فترة تبريد السائل الزجاجي (Kingery, 1967, p.528).

١-١-٣- تكون الفقاعات في الطور السائل

ان وجود فقاعات غازية دقيقة وبنسب عالية في طبقة الزجاج يؤدي الى تشتت الضوء، وذلك لاختلاف معاملات الانكسار وفيه يكون الزجاج اعلى انكساراً منه للغازات، حيث ان الفقاعات التي بقياس (٠.٢-٠.٣ μm) تؤدي الى تشتت وتفريق عالي للضوء.

ان الحصول على فقاعات بهذه القياسات صعب جدا ولكن بامكان مركبات الزجاج انتاجها الامر الذي يؤدي الى زيادة قيمة العتمة (Tellier, 1979, p.13). ومصادر الغازات التي تكون الفقاعات هي:

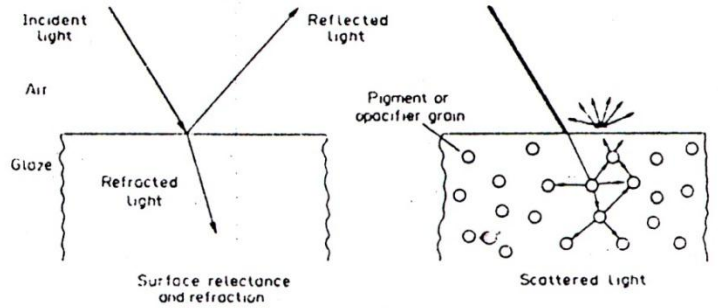
١- الفقاعات المحصورة داخل مستحلب الزجاج.
٢- الهواء الذي يحجز بين طبقات الزجاج والذي يتحرر من القطع الفخارية المسامية خلال عملية الحرق.
٣- الغازات التي تتحرر خلال عملية التحلل لبعض المركبات مثل الكاربونات والفلوريدات واحياناً نتيجة احتراق بعض المواد العضوية (Koenig, 1972, p.18).
٤- ان عملية تفكك البناء البلوري عند الحرق او تغير المكافئ (Bull, 1982, p.p.79-74) ينتج عنها تحرر غازات مثل الاوكسجين وغيره.

١-١-٤- عدم الامتزاج (Unmixability)

هذه الظاهرة تؤدي الى تكون زجاج ذو طورين سائلين غير قادرين على الامتزاج مع بعضهما اي (تفاعل احدهما مع الآخر) ويمتلكان معاملي انكسار مختلفين وهذه الحالة تكون غير فعالة في درجات الحرارة العالية وتزداد خلال التبريد مما يؤدي الى الفصل بين الطورين الاول هو السائل الزجاجي والثاني الطور المنفصل (Immiscibility)، ومثال ذلك السيليكا (SiO_2) واوكسيد البوريك (B2O3) (Taylor & Bull, 1986, p.111).

١-٢- العتمة والشفافية

ان الزجاج بانواعه يتصف بالانعكاسية والنفاذية وذلك من خلال تأثير التفريق الضوئي (Scattering-light) في انظمة زجاج متعددة ويلاحظ في الشكل (١-٢) تأثير الجزيئات الصغيرة في تشتت الضوء.



الشكل ١-٢ يبين نفاذ الضوء في الزجاج الشفاف وتشتته في الزجاج الذي يحتوي على جزيئات معلقة

من الخصائص البصرية المهمة هو الانعكاس الجزئي المرآوي المنتظم والذي يحدد اللمعان والبريق حيث ان جزء من هذا الضوء ينفذ مباشرة داخل المادة، والضوء الساقط جزئياً يكون انعكاسه انتشاري قبل وصوله الى الطبقات الدنيا من السطح، اما في الاجسام ذات الشفافية العالية فان الضوء يتبدد ويتفرق على السطح وجزء كبير منه ينفذ داخل الطبقة وبعضه ينعكس وينتشر على السطح (Kingery, 1986, p.524).

١-٢-١- التعتيم (Opacification)

ان المؤشرات الرئيسية التي تحدد معامل التشتت للضوء ونواتج التعتيم لنظام من طورين هي التدرج الحجمي، معامل الانكسار النسبي وحجم جسيمات الطور الثاني، وللحصول على اقصى قوة للتشتت (Scattering) يجب ان تكون الجسيمات بمعامل انكسار مختلف كثيراً عن الوسط السائل الذي يحويه، ويجب ان تكون الجسيمات بقياس حجمي اقرب الى الطول الموجي لشعاع الضوء الساقط فضلاً عن ذلك يجب ان تكون نسبة هذه الجسيمات العالقة عالي نسبياً.

ولتعتيم الزجاج السيليكي يجب ان نعرف ان معامل الانكسار يحدد بـ (١.٤٩-١.٦٥) وان يكون تأثير المشتت واضحاً ومعامل انكساره مختلف تماماً عن معامل انكسار السائل الزجاجي، اضافة الى ما تقدم يجب ان يكون للمعتم القدرة على التفتت والتبعثر (Slacking) الى جزيئات صغيرة في السائل الزجاجي ودخوله في التكوين خلال الانصهار، او ان يقوم بإعادة التبلور اثناء التبريد او اعادة التسخين، وان المعتم الجيد هو الذي يكون قليل الامتصاص (Kingery, 1986, p.p.527-528) لذا فإن انعكاس الجسم الابيض يكون عالياً.

ان سمك الزجاج ذو تأثير مهم اذ كلما ازداد السمك يزداد معامل الانكسار وبالتالي ترتفع درجة العتمة (Danilov, 1965, p.375).

١-٣- اوكسيد الزنك (ZnO)

ان اوكسيد الزنك مادة صاهرة في الزجاج (المؤكسد) ويؤدي الى التعتيم كونه يشجع النمو البلوري عند وجوده بكميات كبيرة نسبياً فضلاً عن ذلك انه مادة مانعة للتجزع (Anti-craze) ويمنح الزجاج صلابة (Hammer, 1975, p.322)، استعماله بكميات قليلة يكون فعال ومفيد ولكن هناك نقطة مثلى لكل زجاج لاستيعاب هذا الاوكسيد وخاصة عند زيادته حيث يسبب نتائج غير متوقعة، وبعض انواع الزجاج والثقيل منه يضعف قابلية الاوكسيد الصاهرة، عتمته غير ثابتة وصعبة الحصول بشكل منسجم ومتجانس.

اوكسيد الزنك يعمل على استقرار السيليكات في الزجاج الواطئ الحرارة (Earthenware) حيث يدخل ايون الزنك (Zn^{+2}) شبك السيليكا لاحاث ارتخاءً فيه (لولا وجود اكاسيد صاهرة اخرى) (Hammer, 1975, p.322).

يمكن استخدام اوكسيد الزنك كبديل لأكاسيد ذات قوة انصهار عالية مثل (Na_2O, K_2O, CaO) حيث يحل ثانياً بهذه الصفة بعد اوكسيد البوريك (B_2O_3) في مدى حراري (١١٠٠مْ – ١٢٠٠مْ).

اوكسيد الزنك يؤدي الى تقلص الزجاج في المراحل الاولى من الحرق وهذا ينتج عنه تكسرات في الطبقة وعند الانصهار تتكون نوع من الندب فضلاً عن ذلك انه ذو شد سطحي عالي ومعامله (4.7 dyn/cm) (Singer & Sonja, 1963, p.539)، وهذا يؤدي الى حدوث انسحاب (Crawling) ولتفادي هذه الظاهرة يكلس (Calcined) قبل الاستخدام في الزجاج وبالرغم من معامل شده السطحي غير العالي نسبياً فإنه يزيد من لزوجة الزجاج (Hammer, 1975, p.310).

١-٣-١- اوكسيد الزنك كمادة صاهرة

تقسم فاعلية اوكسيد الزنك الصاهرة (Flux) الى دون (١٠٨٥مْ) وفوق (١٠٨٥مْ).

ان استعماله المعتاد هو بين (١١٥٠مْ و ١٢٥٠مْ) علماً ليس هناك حدود حرارية لاستخدامه ولكن يمكن اضافته كأوكسيد صاهر لوحده لأنه لا يكون سيليكات منصهرة دون ١٣٥٠مْ وبوجود القواعد الصاهرة المساعدة يكون فعال جداً ونسبة اضافته لخلطات الزجاج تزيد عن (0.3 mol).

اما ما دون (١٠٨٥مْ) فلا يكون فعال كمادة صاهرة لذا فإن استعماله في حدود ١% يزيد الفعالية الصاهرة بشكل واضح ويزيد اللزوجة ويعمل كمادة مالئة (Filler) (Hammer, 1975, p.322).

١-٣-٢- عتمة اوكسيد الزنك

تعتمد عتمة الزنك على بياض بلوراته وبياض البلورات التي يشجع على تكوينها وهنا يعمل اوكسيد الزنك بالرغم من كونه صاهر على اعادة التبلور (Recrystallization).

اوكسيد الزنك يمتلك بعض الخصائص المتعادلة (الامفوتيرية) (Amphoteric)، لذا فانه يعمل صاهر ومقاوم للصهر (Anti-flux)، وعتمته ليست عالية جداً مقارنة بالمعتمات الاخرى مثل (SnO_2) ويسبب فقدان الزجاج لمعانه وللحصول على عتمة جيدة فعالة خالية من المشاكل يمكن تحضير عامل معتم من اوكسيد الزنك والطين الصيني (China clay) بنسبة (١-١) ومن ثم يكلس الخليط بدرجة حرارة ٦٥٠مْ وبعدها يطحن ويضاف الناتج الى زجاج الحرارة الواطئة (Hammer, 1975, p.p.323-324).

١-٤- التجارب المختبرية السابقة*

اجريت بعض التجارب والدراسات على استخدام اوكسيد الزنك كعامل تعتيم في الزجاج ومنها:-

١- تجربة بوردي (Burdy): الذي استطاع ان يصل في تجاربه الى صيغة زجاج تحتوي على (٠.٤-٠.٤٥) ZnO، وكانت النتائج زجاج ابيض معتم وبراق وكان تأثير الالومينا (Al_2O_3) وتأكيد للعتمة من خلال وضعها والسيليكا (SiO_2) بنسبة تقارب (5.5 mol).

٢- تجربة باور (Bauer): الذي بدأ دراسته بتأثير نسب متعددة من ZnO بدل اكاسيد البوتاسيوم (K_2O) والكالسيوم (CaO) والباريوم (BaO) والمغنيسيوم (MgO)، وقد برهن ان ZnO اعطى عتمة جيدة وبياض ولمعان وخاصة الخلطات الي تحتوي على K_2O والتي حرقت بدرجات حرارة عالية.

٣- تجربة بارميلي (Parmelee): الذي اقترح صيغة زجاج نموذجية تحتوي على ZnO بحد ادنى (0.3 mol) وتحرق لمدة ٦-٧ دقائق بأسلوب الحرق السريع (Fast firing).

٤- تجارب زايتزيفا (Zaitzeva) وتشاي-كاوسكا (Tchai-Kowska): وعلى نفس النمط السابق طور الباحثان زجاج يستند على ZnO محروق بحسب (Seger cone 05a) (حوالي ١٠٠٠مْ) واظهرت النتائج زيادة في درجة العتمة كلما ازدادت نسبتي المواد المتبلورة ومحتوى اوكسيد الزنك ولكن حدث انخفاض في درجة العتمة مع زيادة CaO التي يجب الا تتجاوز نسبته ٥%.

١-٥- مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة

١- انتشار الضوء يعتمد على عدد الجزيئات المعلقة واختلاف معامل الانكسار لهذه الجزيئات والوسط الزجاجي.

٢- التدرج الحجمي للمادة المعلقة (١-٢ µm) يؤدي الى الانتشار الذي يزداد عند الحجم (٠.٤ µm).

٣- الاطوار التي تسبب العتمة:-
   a- اعادة التبلور.
   b- عدم الذوبان.
   c- تكون الفقاعات في الطور المنصهر بقياس (٠.٢-٠.٣ µm).
   d- عدم الامتزاج.

٤- عتمة اوكسيد الزنك سببها ان بلوراته والبلورات التي يشجع على تكوينها بيضاء.

٥- ان اوكسيد الزنك يمتلك بعض الخصائص الامفوتيرية.

٦- يمكن تحضير عامل معتم من اوكسيد الزنك بمعالجات خاصة.

٧- وجود الالومينا (Al_2O_3) واوكسيد البوتاسيوم (K_2O) يؤكدا العتمة بينما وجود اوكسيد الكالسيوم (CaO) يقلل العتمة.

٨- سمك الزجاج ذو تأثير في درجة العتمة.

٩- اغلب التجارب والدراسات السابقة كانت في درجات الحرارة العالية.

٢ـ الاجراءات المختبرية والنتائج

٢ـ١ الاجسام الفخارية

تم استخدام نموذجين للجسم الفخاري هما:

a- الطين النهري الاحمر (خان بني سعد) بنسبة ٨٠% ورمل نهري اسود ٢٠%.
b- طين الكاؤولين الابيض (دويخلة) بنسبة ٨٠% وكروك (طين كاؤولين محروق) ٢٠%.

شكلت الخلطات على شكل مستطيلات بقياس (٤x٨ سم) وبسمك (٢ سم) وحرقت بدرجة حرارة (١٠٠٠مْ).

٢ـ٢ خلطات الزجاج الرئيسية (الشفافة) (Transparent glaze)

تم تحضير زجاجين واطئي الحرارة درجة حرارة نضجهما (٩٨٠مْ):

a- زجاج رصاص واستعمل فيه ثنائي سيليكات الرصاص المفرت (Fritted lead glaze) وذلك لتقليل تأثير اللون المصفر الناتج من اوكسيد الرصاص.
b- استخدم زجاج قلوي مفرت (Fritted soft alkaline) قاعدته اوكسيدي الصوديوم والبوتاسيوم.

Lead Bisilicate	%80	Soft Alkaline	%75
Kaolin	%10	Kaolin	%10
Quartz	%10	Quartz	%15

جدول ٢ـ١ النسب المئوية لزجاج الرصاص والزجاج القلوي

٢ـ٣ معالجات اوكسيد الزنك

a- اوكسيد الزنك

يؤدي اوكسيد الزنك الى تشقق خلطة الزجاج بعد التطبيق على الاجسام الفخارية وخلال التجفيف واحياناً بداية الحرق وذلك لانكماشه وللتخلص من هذه الظاهرة تم كلسنته بدرجة حرارة (٦٥٠مْ).

b- اوكسيد الزنك كعامل معتم (Matting agent)

تم تحضير عامل معتم وذلك بخلط اوكسيد الزنك مع الطين الصيني (%50 China clay + %50 ZnO) واستخدم الطين الصيني لنقاوته وانخفاض نسبة الاكاسيد الملونة (Colorant oxides) التي تؤثر في بياض العتمة، حيث تم الخلط ببودقة طحن بورسلينية (خلط رطب) لتأكيد التجانس بعدها تم كلسنة الخلطة بدرجة حرارة (٦٥٠مْ) مع تثبيت درجة الحرارة النهائية (Soaking) بعدها اعيد الطحن.

٢-٤ نسب اضافة المواد المعتمة

المواد المعتمة	الاضافة في زجاج الرصاص %	الاضافة في الزجاج القلوي %
اوكسيد الزنك ZnO	٢، ٤، ٦، ٨، ١٠، ١٢	٤، ٦، ٨، ١٠، ١٢، ١٤
العامل المعتم *M.A.	٥، ١٠، ١٥، ٢٠، ٢٥، ٣٠	١٠، ١٥، ٢٠، ٢٥، ٣٠، ٣٥

*: M.A. مختصر (Matting agent)

جدول ٢-٢ النسب المئوية المضافة

٢-٥ سمك تطبيق الزجاج

تم تطبيق خلطات رائب الزجاج بسمك (٠.٥ و ١.٥ ملم) وقد لوحظ ان لهذا تأثير مهم في درجة العتمة حيث ان السمك (١.٥ ملم) اظهر عتمة اعلى واكثر استقرار وتجانس من السمك (٠.٥ ملم)، لذا اعتمد السمك الاعلى في الدراسة.

٢-٦ برنامج حرق الزجاج

تم اعتماد درجة حرارة (٩٨٠مْ) بواقع (٥٠مْ/ساعة) لحرق كافة خلطات الزجاج وذلك لبيان تأثير درجة حرارة ثابتة على النتائج.

٢-٧ معيار اختيار العينة

لغرض تحديد افضل النتائج تم اختيار اعلى درجات العتمة ونعومة السطح واللمعان وكما في الجدول الآتي:

١- نتائج (ZnO)

الزجاج	الطينة	نسبة المعتم %	العتمة والشفافية	درجة البياض	درجة النعومة	درجة اللمعان
رصاص	احمر	٦	معتم	ابيض مصفر	ناعم	لماع
	كاؤولين	٦	معتم	ابيض مصفر	ناعم	لماع
قلوي	احمر	١٠	معتم	ابيض شاحب	ناعم	لماع
	كاؤولين	١٠	معتم	ابيض حليبي	ناعم	لماع

جدول ٢-٣

٢- نتائج (M.A.)

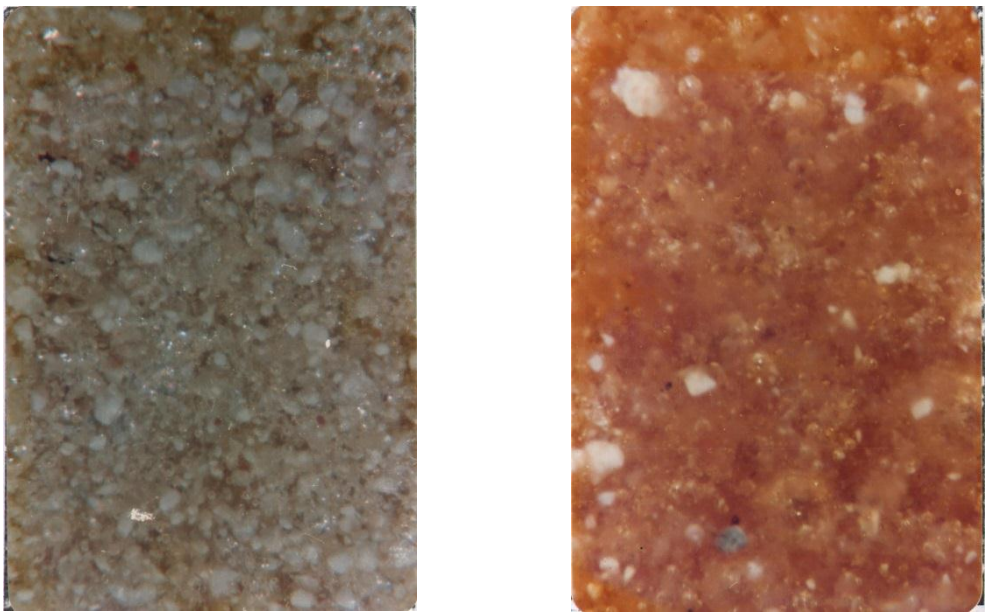
الزجاج	الطينة	نسبة المعتم %	العتمة والشفافية	درجة البياض	درجة النعومة	درجة اللمعان
رصاص	احمر	١٠	معتم	ابيض مصفر	ناعم	لماع
	كاؤولين	١٠	معتم	ابيض	ناعم	لماع

قلوي	احمر	٢٠	معتم	ابيض شاحب	ناعم	لماع
	كاؤولين	٢٠	معتم	ابيض	نعومة اقل	اقل لمعان

جدول ٢-٤

٢-٨ الفحص المايكروسكوبي

فحصت عينة الدراسة بمايكروسكوب (Binocular) للتعرف على المحتوى النسيجي لطبقة الزجاج وتحديد مسببات العتمة، واظهر الفحص ان سبب العتمة في حالتي (ZnO) و(M.A.) هو عدم ذوبان وانصهار مواد التعتيم وبقائها عالقة في السائل الزجاجي فضلاً عن وجود الفقاعات الغازية.



b **a**

شكل ٢-١

a- يبين جزيئات المادة الصلبة والفقاعات
b- يبين جزيئات المادة الصلبة

٢-٩ التحليل اللوني

اعتمد نظام (RGB) لتحليل الوان النماذج لبيان نسب الاطياف (الاحمر والاصفر والازرق) من خلال برنامج (Photoshop) واظهرت النتائج ما يأتي:

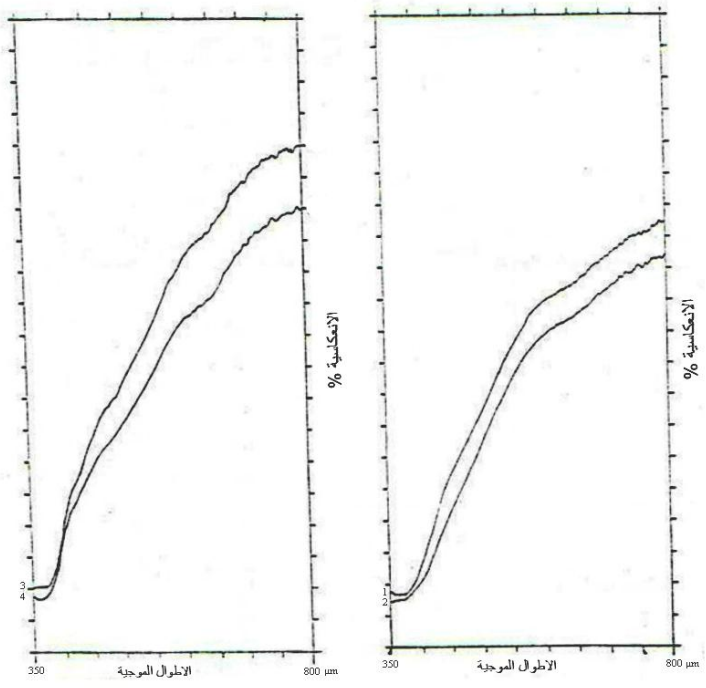
الزجاج	المادة المعتمة	النسبة %	الجسم الفخاري	R	G	B
رصاص	ZnO	٦	طين احمر	٢٠٣	١٨٠	١٥٢
			كاؤولين ابيض	٢٥٣	٢٣٠	١٨٧

قلوي	ZnO	١٠	طين احمر	٢٥٢	٢٤١	٢٣٠
			كاؤولين ابيض	٢٤٩	٢٥٢	٢٤٨
رصاص	M.A.	١٠	طين احمر	٢٥٢	٢٣٨	٢٣١
			كاؤولين ابيض	٢٥٣	٢٥٠	٢٣٩
قلوي	M.A.	٢٠	طين احمر	٢٥٣	٢٣٩	٢٣١
			كاؤولين ابيض	٢٥٤	٢٣٥	٢١٤

جدول ٢-٥ نتائج الاطياف اللونية لعينة البحث

٢-١٠ قياس الانعكاسية

تم قياس الانعاكسية لبيان نسبة انعكاس الضوء الذي احدثه السطح الزجاجي ويلاحظ ان زيادة نسبة المعتم تؤدي الى زيادة الانعكاس وهذا يعني زيادة في عدد الجزيئات المعلقة مع الاخذ بنظر الاعتبار نوع السائل الزجاجي، والشكل (٢-٢) يبين ذلك.



شكل ٢-٢

١- ٦% ZnO في زجاج الرصاص ٣- ١٠% M.A. في الزجاج الرصاص

٢- ١٠% ZnO في الزجاج القلوي ٤- ٢٠% M.A. في الزجاج القلوي

٣- مناقشة النتائج

اظهرت نتائج التعتيم بواسطة (ZnO) و(M.A.) ان زيادة النسبة تؤدي الى زيادة العتمة ولكن هناك حدود لاستيعاب الزجاج للكميات المضافة وخاصة عندما يكون الزجاج واطئ الحرارة حيث انه لا يعطي الكفاءة الكيميائية والتحفيز الكافي لحدوث التفاعل بين الوسط الزجاجي ومواد التعتيم والتي تعتبر من المواد ذات المقاومة الحرارية نسبياً فدرجة انصهار اوكسيد الزنك (١٨٠٠مْ) (Green, 1975, p.89) وكونه قاعدي ويمتلك بعض الخصائص المتعادلة (Hammer, 1975, p.p.323-324) وهذا يعني انصهاره وذوبانه في خلطات الزجاج صعباً وهذا يؤدي الى بقاء جزيئاته عالقة في السائل الزجاجي، الامر الذي يؤدي الى تكون طورين (سائل-صلب) والجزيئات الصلبة هنا تكون بقياسات تؤهلها لاعتراض الشعاع الضوئي وتشتيته (Scattering) (الشربتي، ١٩٨٢، ص٢١٣)، وان التنبؤ بمقدار كميتي المادة الذائبة والباقية صعباً ويمكن ملاحظته من خلال درجة العتمة، اما العوامل التي تؤثر في ذلك: (الهنداوي، ١٩٩٧، ص٣٦)

١- نسبة القاعدة – الحامض.*

٢- حالة الاوكسيد التكافؤية.

٣- اقصى درجة حرارة يصلها الزجاج.

فضلاً عن ذلك فإن اختلاف الكثافة يؤدي الى اختلاف معامل الانكسار الذي يؤدي الى زيادة في نسبة التشتت والتفريق الضوئي وكلما زادت الكثافة ازداد معامل الانكسار، فزجاج الرصاص اعلى كثافة من زجاج الصودا.

اما من حيث لون الطبقة الزجاجية فان زجاج الرصاص بلونه المصفر هو اكثر امتصاصاً للضوء من الزجاج القلوي وهذا يؤثر في قيمة العتمة (علام، ١٩٦٤، ص١٦٣).

ظهر من خلال الفحص المايكروسكوبي ان نسبة الجزيئات العالقة في زجاج الرصاص اكبر مما في زجاج الصودا كون زجاج الرصاص اقل تفاعلاً مع القواعد ذات درجات الانصهار العالية بالمقارنة مع زجاج الصودا الذي يتفاعل بشكل اقوى ولكن هذا التفاعل الشديد يؤدي الى تكون فقاعات غازية تساهم في انكسار الضوء وزيادة العتمة، ومن العوامل المهمة التي تسبب وجود الفقاعات داخل طبقة الزجاج هو ارتفاع نسبة المواد المعتمة وهذا مرتبط بدرجة الحرارة الايوتكتيكية (Eutectic point) (Hammer, 1975, p.115, 310) وكلما كانت هذه الدرجة واطئة ازدادت نسبة الفقاعات في بداية مرحلة الانصهار الذي تكون فيه اللزوجة عالية الامر الذي يؤدي الى رفع قيمة الشد السطحي الذي يعمل على احتجاز الفقاعات داخل طبقة الزجاج وصعوبة تحررها خاصة وان خلطات زجاج الدراسة واطئة الحرارة (Singer & Sonja, 1963, p.536).

ان اختلاف معامل الانكسار بين السائل الزجاجي (الطور المستمر) (Continuous phase) وجزيئات المادة المعلقة (Discontinuous phase) يؤدي الى فرق بين المعاملين وهذا الفرق هو الذي يعمل على احداث العتمة، فمعامل انكسار زجاج الرصاص (1.6-1.8) اما القلوي (١.٥-١.٦) (Taylor, 1986, p.111)، اما معامل انكسار اوكسيد الزنك (2.0034)** وهذا الفرق يساهم في قوة العتمة، ولكن (بالمقارنة مع معامل انكسار اوكسيد القصدير (٢.٠٤) (Singer & Sonja, 1963, p.586) فإن عتمة اوكسيد الزنك اضعف).

ان كلسنة المواد المعتمة ينتج عنه صعوبة التفاعل مما اثر كثيراً في تعتيم الزجاج لذا يلاحظ ان العتمة ظهرت باضافة نسب قليلة نسبياً من المواد المعتمة وقد ساعد في ذلك وجود الالومينا (Al_2O_3) في كل انواع الزجاج، اما في الزجاج القلوي نلاحظ ان وجود اوكسيد

البوتاسيوم (K_2O) اكد العتمة حيث انهما (K_2O, Al_2O_3) يعيقان عملية الانصهار والذوبان للمواد المعتمة ورفع درجة اللزوجة خاصة في الزجاج الواطئ الحرارة.

ان زيادة سمك الزجاج يؤدي الى زيادة معامل الانكسار كون المسافة التي يقطعها الضوء اطول فضلاً عن ذلك ان عدد الجزيئات المعلقة التي يصطدم بها الشعاع الضوئي تكون اكثر وهذا اثر في درجة العتمة.

ان نوع الجسم الفخاري مؤثر في العتمة ودرجة بياضها فالاطيان والرمال النهرية وما تحويه من اكاسيد الحديد حوالي (٥.٢٣%)، (٣.٣٧%) على التوالي (حسن بطل، ١٩٨٩، ص٩١)، ونتيجة التفاعل مع الزجاج وانصهار هذه الملونات يحدث ما يعرف بالنزف (Bleeding) وهذا يعني انتقال ايونات هذه الاكاسيد الى الزجاج مما يؤثر على درجة البياض، اما اطيان الكاؤولين فانخفاض نسبة الاكاسيد الملونة فيها حيث ان نسبة اكاسيد الحديد حوالي (٠.٩٧%) (الهنداوي، ١٩٩٧، ص١٠٢) الامر الذي ادى الى رفع قيمة بياض عتمة الزجاج.

ومن خلال التحليل اللوني تبين ان درجة البياض كانت اعلى في الزجاج القلوي المطبق على الجسم الفخاري الكاؤوليني.

٤- الاستنتاجات

١- ان الزجاج القلوي اعطى عتمة اكثر بياضاً من زجاج الرصاص والذي فيه تميل العتمة الى الاصفرار بسبب اوكسيد الرصاص وبالعكس فان عتمة الرصاص اكثر قوة بسبب ضعف التفاعل مع المواد المعتمة.

٢- ان عتمة العامل المعتم (M.A.) هي افضل من عتمة اوكسيد الزنك (ZnO) بسبب وجود الاومينا (Al_2O_3).

٣- ان الكلسنة ساعدت في تأكيد العتمة.

٤- لم ترقى عتمة المواد المستخدمة في الدراسة الى عتمة الاكاسيد المعتمة الشائعة مثل (SnO_2, TiO_2, ZrO_2).

٥- المصادر

٥-١ المصادر الاجنبية

1- Bull, A.C., Fast fire and convention fire, Trans. Brit, Ceram Soc., No 81, London, UK, 1982.
2- Danilov, V.I., Structure and crystallization of glass, Trans. Fisher, I.Z., London, UK, 1965.
3- Green, David, Understanding pottery glaze, Faber and Faber Limited, London, UK, 1975.
4- Kingery, W.D., Introduction to Ceramic, John Wiley and Sons, Inc., New Jersey, USA, 1967.
5- Koenig, C.J. and Green, R.L., Water vapor in high temperature ceramic processes, Ohio State University, USA, 1972.

6- Singer, F. and Sonja, S.S., Industrial Ceramic, Chemical publishing Co., Inc., New York, USA, 1963.
7- Taylor, J.R. and Bull, A.C. ceramic glaze technology, Cookson ceramics and antimony Ltd, Stoke-on-Trent, UK, 1986.
8- Tellier, C., The opacifying of sanitary glaze by titanium oxide and zinc oxide, Ceramic glaze and technology, 3rd cerp proceedings, Rimini, Italy, 1979.
9- Wickham, Martin, Pottery Science, The chemistry of clay and glaze, Pitman publishing Ltd, London, UK, 1978.

٥-٢ المصادر العربية

١- حسن بطل وسيج، الترب العراقية وصلاحيتها للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
٢- الشربتي، حسن محمود جواد وآخرون، البصريات الفيزيائية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٢.
٣- علام محمد علام، علم الخزف: التزجيج والزخرفة، ج٢، مكتبة الانكلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٤.
٤- الهنداوي، احمد هاشم، امكانية استخدام خامات محلية لانتاج زجاج خزف معتم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

٥-٣ مواقع شبكة الانترنت

- Digitalfire.com/4sight/oxide/zno.html

٦- الملحق

مكونات الزجاج وصيغتها الجزيئية ونسب المكونات الوزنية والمئوية وصيغ الزجاج (Formula units).

١- ZnO في زجاج الرصاص

مكونات الزجاج	M.F.	النسب الوزنية	%
Lead Bisilicate	$PbO.2SiO_2$	80	75.5
Kaolin	$Al_2O_3.2SiO_2$	10	9.4
Quartz	SiO_2	10	9.4
Zinc oxide	ZnO	6	5.7
-	-	106	100

F.U.

RO	R_2O_3	RO_2
PbO 0.75	Al_2O_3 0.14	SiO_2 2.3
ZnO 0.25		

٢- ZnO في الزجاج القلوي

مكونات الزجاج	M.F.	النسب الوزنية	%
Soft alkaline	(Na_2O 0.81.K_2O 0.19) Al_2O_3 0.34.SiO_2 2.31.B_2O_3 0.64	75	68.2
Kaolin	$Al_2O_3.2SiO_2$	10	9.1
Quartz	SiO_2	15	13.6
Zinc oxide	ZnO	10	9.1
-	-	110	100

F.U.

RO, R_2O	R_2O_3	RO_2
Na_2O 0.56	Al_2O_3 0.345	SiO_2 2.33
K_2O 0.129		B_2O_3 0.438
ZnO 0.31		

٣- M.A. في زجاج الرصاص

مكونات الزجاج	M.F.	النسب الوزنية	%
Lead Bisilicate	$PbO.2SiO_2$	80	72.7
Kaolin	$Al_2O_3.2SiO_2$	10	9.1
Quartz	SiO_2	10	9.1
M.A.	$ZnO.Al_2O_3$ 0.31.SiO_2 0.62	10	9.1
-	-	110	100

F.U.

RO	R_2O_3	RO_2
PbO 0.77	Al_2O_3 0.21	SiO_2 2.58
ZnO 0.22		

٤- M.A. في الزجاج القلوي

مكونات الزجاج	M.F.	النسب الوزنية	%
Soft alkaline	$(Na_2O\ 0.81.K_2O\ 0.19)\ Al_2O_3\ 0.34.SiO_2\ 2.31.B_2O_3\ 0.64$	75	62.5
Kaolin	$Al_2O_3.2SiO_2$	10	6.3
Quartz	SiO_2	15	12.5
M.A.	$ZnO.Al_2O_3\ 0.31.SiO_2\ 0.62$	20	16.7
-	-	120	100

F.U.

RO, R_2O	R_2O_3	RO_2
Na_2O 0.54	Al_2O_3 0.33	SiO_2 2.5
K_2O 0.127		B_2O_3 0.42
ZnO 0.33		

فاعلية العرض الأدائي التشكيلي المباشر في تنمية الوعي والذائقة الجمالية (دراسة تطبيقية)

أ . م . د . إيهاب احمد عبد الرضا

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يتناول البحث ظاهرة فنية معاصرة ساهمت في كسر النمط التقليدي للعلاقة بين عناصر التجربة الجمالية المكونة من : الفنان والعمل الفني والمتلقي ، عبر عروض الأداء الحي المباشر في انجاز الأعمال الفنية ، وهذه الظاهرة من الموضوعات المهمة التي أثبتت حضورها الفاعل في تنمية الوعي والذائقة الجمالية للمجتمع ، بعد عودة الصلة بين الفنان والجمهور كجزء من التجربة الإبداعية في انجاز الأعمال التشكيلية ، وقد تم تجربتها مؤخراً في بلدان شتى لا سيما دول أوربا وأميركا ، والبحث الحالي هو دراسة تطبيقية تهدف إلى نقل هذه التجربة الفنية على المستوى المحلي ، وتجربتها واقعياً لبيان فاعليتها ومعرفة نتائجها .

يحتوي البحث ثلاث مباحث ، كانت مقدمتها معلومات عن مشكلة البحث وأهميته وهدفه، وحدوده التي حددت زمانياً بالفترة التي تم فيها التطبيق الميداني للبحث في شهر آذار ٢٠١٧، والحدود المكاني وكانت في إحدى قاعات قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة / بغداد ، أما الحدود الموضوعية فكانت أنموذج شخصي (موديل حي) .

خصص المبحث الأول للإطار النظري الذي تناول : مدخل إلى عروض الأداء المباشر في الفنون التشكيلية المعاصرة ، الذي تناول دراسة نظرية استكشافية حول النشاطات الفنية التشكيلية ذات المنحى التفاعلي ، حيث يكون المتلقي عنصراً من عناصر التجربة الجمالية، وتعتمد هذه النشاطات على عروض مباشرة مع الجمهور في انجاز الأعمال الفنية ، وقد تم رصد ثلاثة أنواع رئيسة هي : الملتقيات الفنية (Symposium) ، رسم اللوحة بالجلسة الأولى - (alla prima) ، العرض النحتي المباشر (sculpture demonstration) .

في حين خصص المبحث الثاني لإجراءات البحث ، اذ تم انشاء ورشة فنية حول تطبيق عملي لعرض أدائي ، أنجز فيه عملين لجنسين من أجناس التشكيل ؛ عمل رسم بالألوان المائية وعمل نحتي بمادة الطين ، عن موديل حي ، وأمام الجمهور ، وبنقل حي ومباشر على موقع (Facebook) .

أما المبحث الثالث فقد خصص إلى تدوين جملة من النتائج التي توصل إليها الباحث ، كان أهمها : نجاح التجربة على الصعيد المحلي ، وهذا ما أثبتته معطيات الدراسة التطبيقية للبحث، حيث تم تسجيل تفاعل كبير للجمهور في مواقع التواصل الاجتماعي (facebook , Instagram) ومنذ بدأ موعد نشر البث المباشر للعرض ، وتبين إن الوعي الثقافي للمجتمع له الدور في جذب فئة معينة دون سواها لحضور العرض ، وهي الفئة المثقفة ومن ذوي التخصص، إذ كان الجمهور الحاضر من طلبة وأساتذة وفنانين على الأغلب . كما أثبتت تجربة العرض الأدائي المباشر إمكانية انجاز التمثال الطيني واللوحة بالألوان المائية بزمن استثنائي لا يتجاوز الساعتين ونصف الساعة ، مما يساعد في تحفيز بعض فئات الجمهور لاسيما فئة الطلبة، لروح التحدي والتقدم في مجال دراستهم العملية .

ومن خلال النتائج المشجعة التي جاءت بها إجراءات البحث ، يقترح الباحث إجراء عروض أدائية مباشرة لأساتذة قسم الفنون التشكيلية ، وتكون دورية لكل سنة دراسية بواقع

عرضين للسنة الواحدة ؛ عرض بداية السنة ، وعرض في خاتمة السنة الدراسية . لتحفيز الطلبة في المضي قدماً نحو التفوق والإبداع ، ويسجل للأستاذ نشاطاً أكاديمياً لتقييمه السنوي . ويمكن إجراء هذه العروض خارج الحرم الجامعي في الساحات العامة ، عبر المشاركة في النشاطات والمناسبات الاجتماعية ، لتوسيع دائرة الوعي والتثقيف الفني والجمالي للمجتمع .

ونظراً لأهمية هذا النوع من النشاطات على الصعيد الفني والأكاديمي ، يوصي الباحث بتشكيل لجنة خاصة في قسم الفنون التشكيلية ، لغرض تنظيم هذا النوع من العروض ، مهمتها تهيئة كافة مستلزمات العرض وإدارتها ، وإنشاء أرشيف خاص لهذا الغرض يمكن الاستفادة منه، بوصفه مادة توضيحية للدروس العملية في القسم .

المقدمة

● مشكلة البحث

في ظل التحولات الكبيرة التي شهدها عالمنا المعاصر في قرنه الواحد والعشرين على جميع الأصعدة المعرفية العلمية والتقنية ومنها الفن التشكيلي بأجناسه المتعددة ، بات مفهوم الحيوية والمتغير الدائم نمط تنشده اغلب الشعوب المتحضرة ، كونه مفهوم يعكس حقيقة الحياة التي نعيشها ، فالإنسان المعاصر الآن لم يعد يتقبل أفكار تقليدية عفا عليها الزمن ، ويرفض الجمود في كل شيء ، إذ يبحث عن التجربة الحية لإضفاء جانب المتعة وكسر التقليد . وهذا ما جاءت به أفكار ما بعد الحداثة لا سيما في فنون التشكيل ومنها النحت ، اذ ظهرت الكثير من التجارب النحتية والتشكيلية تنشد الحيوية في التكوين كما في النحت المتحرك او النحت التفاعلي، او الفن الأدائي ... الخ . التي تجعل من المتلقي مفردة من مفردات التكوين .

فاليوم في ظل التوجه الفكري الفلسفي حول التواصل والتداول ، أصبح للفن دور في تحقيق غاية قد تكون جمالية او ثقافية او نفسية ، عبر تحرير تلك الفنون التشكيلية من عروضها التقليدية والاندماج المباشر مع المتلقي ، وحتى أثناء مرحلة انجاز العمل ذاته ! وعلى وفق ذلك نتسائل هنا هل للتجربة الحية في انجاز الأعمال الفنية التشكيلية دور فاعل في تنمية الوعي والذائقة الجمالية لدى المتلقي والمجتمع !؟ هل للبيئة الثقافية المحلية للمجتمعات اثر في نجاح هذه التجربة؟ إذا ما طبقنا هذه التجربة على جمهورنا المحلي ، هل يمكن أن تكون وسيلة ناجحة في التنمية البشرية على الصعيد الفكري والذوقي ، من حيث كسر الفواصل ما بين عناصر التجربة الجمالية الثلاث ؛ الفنان ، العمل الفني ، المتلقي ؟

يحاول الباحث أن يجري هذه الدراسة التطبيقية محلياً واكتشاف فاعليتها ، ضمن أهداف تنمية الوعي والذائقة الجمالية

● أهمية البحث

تكمن أهمية البحث بالنقاط الآتية :

١. دراسة بكر لم تسبق بدراسة سابقة على المستوى المحلي .
٢. دراسة تتناول موضوع مهم وحيوي ومعاصر .
٣. نقل تجربة عالمية إلى المستوى المحلي بدراسة نظرية وعملية تطبيقية .

● هدف البحث

التعرف على فاعلية تجربة عروض الأداء الحي المباشر في انجاز الأعمال الفنية التشكيلية لتنمية الوعي والذائقة الجمالية .

● حدود البحث

١. الحدود الزمانية : شهر آذار ٢٠١٧
٢. الحدود المكانية : كلية الفنون الجميلة / بغداد / الوزيرية
٣. الحدود الموضوعية : بورتريت نحت ورسم عن موديل حي

المبحث الأول ـ الإطار النظري

مدخل إلى عروض الأداء الحي في انجاز الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة

● الملتقيات الفنية (Symposium)

يجد احد منظري الفن الروس (S . Kh . Roppoport) إن الفن له ثلاث وظائف مهمة في التجربة الجمالية هي ؛ أولا وظيفة إبلاغ ، حيث يبلغ القارئ أو المتفرج أو المستمع بنتائج إدراك المبدع وتقييمه للواقع ، وله ثانياً وظيفة الإيحاء ، إذ يوحي للمتلقي (تقييم التقييمات) أو يحيل وجهة نظر المبدع إلى وجهة نظر خاصة بالمتلقي ، وله ثالثاً وظيفة تنظيمية ، إذ يولف الفن بين ملاحظات المتلقي وتجاربه وتأملاته التي استفز حضورها العمل الفني ، ويرشده إلى الاستنتاجات والتقييمات والأهداف التي برمج لها المبدع في عمله الفني .[١] فالتجربة الجمالية عملية تواصل بين الفنان وما ينتجه والمتلقي ، وهذه التجربة قد نالت اهتمام كبيرة على مستوى العرض والأداء في فنون الحداثة وما بعدها ، أضفت على الفن جانب الحيوية وإيجاد سبل جديدة للطرح كان منها ملتقيات فنون التشكيل التي يطلق عليها مصطلح (Symposium) .

كلمة (Symposium) أصلها يوناني ومعناها (مأدبة) ، إذ كانت تطلق على الحوارات والمناقشات الفلسفية بين المفكرين ومن ضمنها حوارات الفيلسوف اليوناني (أفلاطون ٤٢٨ ـ ٣٤٨ ق . م) ، وكانت هذه الحوارات عبارة عن " اجتماع يتحدث فيه عدة متسلمين أحاديث قصيرة عن موضوع معين أو موضوعات شيقة "[٢] ، وقد جاء هذا اللفظ في أول الأمر في اللغة " الانكليزية ، لكنه يصادف الآن بشكل مألوف في الفرنسية للدلالة على نشرة فلسفية يجري فيها تناول مسألة واحدة من قبل عدة كُتاب على التوالي " [٣] .

ومصطلح (Symposium) في حقل الفن وعلى وفق ما هو متداول اليوم يستعمل للدلالة على نشاط فني يظم نخبة من الفنانين ومن جنسيات مختلفة أو محلية ، وهو عبارة عن ملتقى ذو مدة محددة لا تتجاوز ٣٠ يوماً ، يجري فيه إنجاز أعمال فنية ، وتمثل موضوعات متنوعة، وتقام في بيئة خارجية (outdoor) على الأغلب ، حيث يتم انجاز الأعمال أمام الجمهور في أجواء ممتعة ـ (شكل ١) .

ولعل ابرز خاصية لهذا النشاط هو إقامة فعالية فنية تكسر النمط التقليدي المتداول في أساليب العرض ، إذ تعرض الأعمال الفنية للجمهور في فترة انجازها ، مما تمنح للمتلقي دور أساس في التجربة الفني الجمالية من خلال تفاعله المباشر مع الفنان والعمل الفني . فمنذ إقامة أول ملتقى عام ١٩٥٩ في النمسا * إلى اليوم استطاع هذا النشاط إيجاد صلة ليس بين المتلقي والتجربة الفنية فحسب ، بل بين شعوب .

---

[١] س .خ. رابوبورت واخرون . البايلوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، ت : محمد سعيد ، دار ابن رشد ، ط ١ ، عمان ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠ .
[٢] البعلبكي ، منير ، ورمزي منير البعلبكي . المورد الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ٢٠٠٩ ، ص ١١٩٢ .
[٣] لالاند ، اندريه . موسوعة لالاند الفلسفية ، ت : خليل احمد خليل ، دار عويدات ، بيروت ، ٢٠٠٨ ، ص ١٤٠٥ .
* للمزيد من المعلومات ينظر :
http://en.m.wikipedia.org/wiki/International_Sculpture_Symposium

العالم أيضاً ، عبر مشاركة الفنانون من مختلف الجنسيات ، تحتضنهم الدولة المضيفة. وكذلك تتصف هذه الملتقيات بأنها ليس حكراً على أي فن من أنواع الفنون التشكيلية ، بل تقام ملتقيات للرسم أو النحت أو الخزف حسب ما يبتغيه منظم الملتقى - (شكل ٢) .

شكل (١) ملتقى في نيوزلاندا للنحت على الحجر ، ٢٠١٦

شكل (٢) ملتقى في موسكو للرسم ، ٢٠١٥

● رسم اللوحة بالجلسة الأولى - (alla prima)

من وجهة نظر اجتماعية ، لا يجب أن يبقى الفن أسير صالات العرض حيث تعرض الأعمال الفنية بوصفها أشياء مكتملة جاهزة للتلقي ، إذ " ينظر علم الاجتماع المعاصر الى الفن، غالباً على انه وسيلة للمخالطة والاتصال بين الناس " [١] ، لذا دارت النشاطات الفنية مؤخراً حول تطبيق هذه الأفكار ذات المنحى الاجتماعي ، لتفعيل جانب التلقي وإيصال الفن بطرق ميسرة لعامة الناس ومن تلك النشاطات كان رسم اللوحة بجلسة واحدة ، أو ما يسمى اصطلاحاً باللغة الايطالية - (alla prima) .

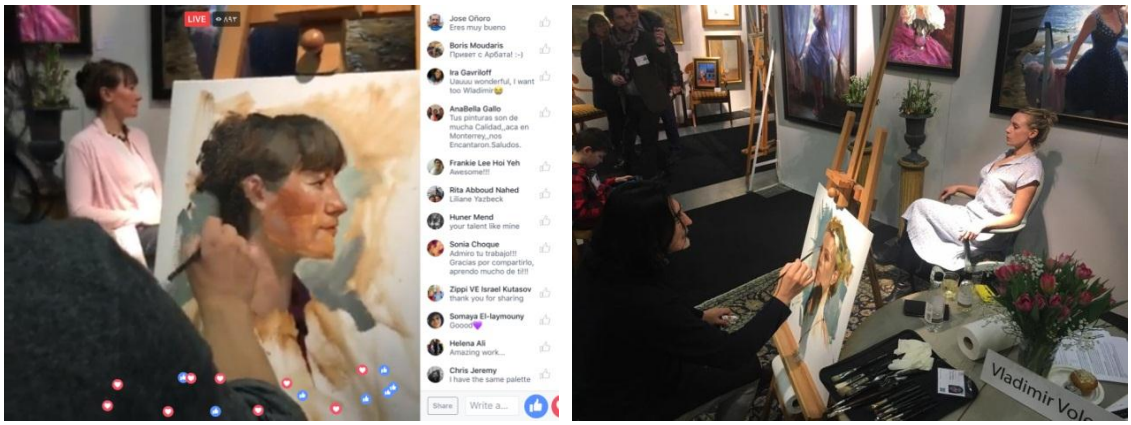
تعني كلمة (alla prima) - (لأول مرة) ،ومرادفتها باللغة الانكليزية (First time)، وهو مصطلح تم استخدامه في الفن حديثاً للتعبير عن انجاز العمل الفني بجلسة واحدة ، لاسيما اللوحات التي يتجاوز فيها الرسام مرحلة التأسيس ، ليتم وضع الألوان فوق بعضها وهي طرية، خلافاً لما هو معتاد حيث يجف لون لتضاف ألوان أخرى في مرحلة ما من مراحل العمل . ومن الجدير بالذكر قد كتب الفنان الأميركي المعاصر (Richard Schmid) عن هذا النشاط مُؤلّف الذي طُبع بجزئين كان عنوانه (alla prima) . تناول فيه كل ما يتعلق بحرفية الرسم وتجربته الفنية لهذا النوع من التشكيل ، اذ وصف هذه التجربة على انها طريقة للتفاعل الحي مع الموديل، وتقنية تحتاج إلى براعة الفنان ، وسرعة في الأداء ، إنها تجربة رومانسية حية يتعامل معها الفنان والجمهور على حد سواء [٢] - (شكل ٣) .

شكل (٣) الفنان الأميركي ريشارد أثناء انجازه لوحة بورتريت بجلسة واحدة ، كليفورنيا

[١] ي . غروموف ، وكاجان . وظيفة الفن ورسالته الاجتماعية ، ت : عدنان مدانات ، دار ابن خلدون ، بيروت ، د ت ، ص٨ .
[2] Schmid , Richard. Alla prima II , Expanded Edition - Stove Prairie Press , New York , 2013 , P 3 .

يتم عرض هذا النوع من التشكيل في صالات وقاعات مغلقة في الغالب ، مثل قاعات الدراسة العملية في الأكاديميات الفنية ، أو صالات عرض في الدور الثقافية والمؤسسات الفنية، وبحضور جمهور ، حيث يتم توثيقها بوسائل السمعية والمرئية (الكاميرا) . وهنا يجد المتلقي مراحل العمل وأسلوب أداء الفنان عن كثب ، وتمنحه هذه التجربة التفاعل الحي مع الفنان واللوحة ، وتحقق له متعة المشاهدة التي جاء لأجلها ، بوصفها تجربة حية غير تقليدية لطرائق عرض الفنون المرئية .

وقد لجأ بعض الفنانين إلى وسائل التواصل الاجتماعي لنقل التجربة بتصوير حي مباشر، حيث يتم تصوير الفنان وهو يقوم برسم لوحة عن موديل حي ، ونشر الفيديو على مواقع التواصل الاجتماعي لا سيما موقع (Facebook) ، ويتم تفاعل الجمهور مع هذه التجربة بوضع إعجابهم وتعليقهم ، ويتواصل معها الفنان في نفس اللحظة . كما في تجربة الفنان الروسي (Vladimir Volegov) ، إذ يتواصل مع الناس في هذه القناة الإليكترونية ، لينقل لهم حدث انجاز أعماله الفنية ، وليحقق متعة المشاهدة المباشرة من جهة ، والمساهمة في إكساب الخبرة للمبتدئين من جهة أخرى . ففي هذه التجربة يحصل المتلقي مشاهدة فريدة من نوعها ، حيث يشاهد مراحل انجاز اللوحة مباشرةً ـ (شكل ٤ ،٥) ، ويستشعر حتى تعبير الفنان وأسلوب معالجته للشكل الماثل أمامه بذاتية انفعالية وبراعة أداء عالية ، فلا شك " إن اليد البارعة هي التي تستطيع ان تفرض على الموضوع انفعالها الخاص ، وان تسجل في المادة أعمق عواطفها الذاتية " [١].



شكل (٤ ، ٥) الفنان الروسي (فلاديمير فوليغوف) اثناء انجاز بعض لوحاته ، نقل حي مباشر عبر موقع (Facebook)

● العرض النحتي المباشر (sculpture demonstration)

وفِي فن النحت نجد عروض الأداء المباشر لانجاز عمل نحتي تستغرق جلسة واحدة أو جلستين وربما أكثر ، نظراً لصعوبة العمل ومراحله في فن النحت منها لفن الرسم ، ويتم تسجيل هذا العرض على شكل صور فوتوغرافية أو فيديوهات ، ونشرها على مواقع التواصل الاجتماعي أو مواقع اليكترونية أخرى ، وهذا ما نجده على موقع (YouTube) على شكل فيديوهات مصورة لهذه الأنشطة ، التي تعد واجهة إعلامية لنشر تجربة حية للعملية الإبداعية في الفن التشكيلي ، بل وتمنح للمتلقي مشاهدة أسليب الإبداع التي يتخذها الفنان في التعامل مع المادة وطرائق تشكيلها وروعة الأداء ، وعليه تحتم على من يقوم بهذه الفعالية أن يكون فناناً متمكناً ليمنح الجمهور متعة جمالية تعتمد على البراعة والحرفية التي يجب أن يتمتع بها هذا الفنان ـ

[١] زكريا ابراهيم . الفنان والانسان ، مكتبة غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ت ، ص ٢٦ ـ ٢٧ .

(شكل ٦) . فالفن يرتبط " ارتباطاً وثيقاً بالمهارة ، ليس فقط لان بعض أشكال الفن تولد من طرائق تقنية ،ولكن أيضاً لان جميع أنواع المفهوم الجمالي تستلزم مهارة تقنية في سبيل تجسيدها "[١] .

شكل (٦) الفنانة الاميركية (Amella Rowcroft) اثناء عملها بتمثال عن موديل

من الأمور التي نلتمسها في هذا النشاط إن الفنان يتناول موضوع واقعي لا سيما الموديل الحي ، وهنا نتسائل .. فبعد سلسلة التوجهات الفنية الحديثة وما بعدها ، التي نادت بنبذ كل التقاليد الفنية ومغادرة المفاهيم الأكاديمية الواقعية . هل ما نجده في هذه النشاطات نداء عودة للأصول الأكاديمية والاتجاه الواقعي في فن التشكيل ؟ .

كتب (جون ديوي) واصفاً الفن الواقعي في ظل الأساليب التقليدية لانجاز العمل الفني التشكيلي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، على انه " أشبه ما يكون بالتصوير الشمسي (الفوتوغرافي) من حيث انه يستهلك سريعاً ... والسبب في ان هذا النوع من الفن يستهلك سريعاً إن الموضوع الذي يعبر عنه لا يمكن التعرض له أو الاقتراب منه إلا من وجهة نظر واحدة ثابتة محددة "[٢] . غير أن هذه الفكرة لا تمثل واقع الحال الآن ونحن نعيش تحولات الفكر في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين ، وعلى ما يبدو في هذه النشاطات ، فالفن الواقعي أو الفن التعبيري اليوم من حيث ما يتعامل به الفنان من أساليب عرض وأداء أصبح يعتمد على الإتيان دائماً بالجديد ، من حيث الخامة والأفكار وطرائق العرض ، وعلى وفق ذلك منح لهذا الفن ديمومة ترتبط بتلك الأساليب من حيث تجددها دائماً ، فلم تعد فكرة زاوية النظر الواحدة للموضوع الواقعي على انه تقليدي واستهلاكي ، بل متجدد حسب طرائق وأساليب العرض المبتكرة ، وكيفيات إنتاجه التقنية والأدائية المستحدثة باستمرار .

فالعرض الحي لنحت مباشر أمام الجمهور واقعة حية لهذا الفن لم تكن متداولة سابقاً، والتي نجدها الآن في العديد من المحافل الفنية ، ومنها على سبيل المثال لقاء جمع بين فنان صيني وفنان آسيوي آخر في أكاديمية الفنون الجميلة ـ الصين ، وبحضور مجموعة من الطلبة، والتي أوجدت أجواء جميلة وممتعة وتواصل رائع بين الفنان والمتلقي ، اذ نجد ومن خلال هذه الأجواء قد منحت الموضوع الواقعي التقليدي التجدد ورغبة المشاهدة ومتعة التلقي عبر إظهار الإمكانية الحرفية للنحات ، وسرعة الانجاز ، كأنه ساحر يؤدي عرضاً مسرحيات مشوقاً للجمهور لما ينجزه بمهارة تذهل الحاضرين ـ (شكل ٧ ، ٨) .

[١] ريد ، هربرت . الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، د ت ، ص ٦٥ .
[٢] ديوي ، جون . الفن خبرة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٢٥٧ .

شكل (٧ ، ٨) فنانين اثناء انجازهما بورتريت لاحدهما الاخر ، ٢٠١٤ ، سيريلانكا

ومن الجدير بالذكر إن هذه التجربة قد طبقت في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، عام ٢٠١١ ، في إحدى قاعات الكلية ، عبر لقاء جمع بين أستاذين من أساتذة فرع النحت ، وبحضور طلبة قسم الفنون التشكيلية ، وقد تم تفاعل الطلبة بشكل كبير ، كونها تجربة حية تمنحهم مشاهدة مراحل عمل احترافية لانجاز (Portrait) عن أنموذج حي - (شكل ٩) .

شكل (٩) لقاء بين د . مرتضى و د . ايهاب ، اثناء عملهما تمثال شخصي لكل منهما ، ٢٠١١

●المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. عروض الأداء الحي تحتاج إلى توفير مستلزمات رئيسة لنجاح التجربة هي : فنان محترف، جمهور ، أدوات عمل وبيئة ملائمة لاحتواء هذه التجربة .
٢. مكان العرض الأدائي يمكن أن يكون في أي مكان يحقق الغرض : صالات عرض فنية، قاعات مؤتمرات ، قاعات للدروس العملية في أكاديميات الفنون ، ساحات عامة او متنزهات ... الخ .
٣. لأجل توسيع نطاق الفائدة وتحقيق نتائج أوسع لتجربة عروض الأداء الحي المباشر ، يستعان بنشر التجربة على شبكة الانترنيت ، لاسيما مواقع التواصل الاجتماعي (facebook , Instagram) ، والمواقع الخاصة لعرض الفيديوهات(YouTube) ، وغيرها من المواقع .
٤. الأنموذج المراد عمله في تمثال او لوحة يكون غالباً أنموذج حي بشري .
٥. الأسلوب الفني في عروض الأداء الحي في الغالب هو الأسلوب الواقعي التعبيري
٦. تعتمد عروض الأداء الحي على إيجاد أساليب إثارة في طرائق العرض لضمان لفت انتباه المتلقي ، وضمان التواصل معه .

المبحث الثاني ـ إجراءات البحث

● أولاً : مجتمع البحث

عروض الأداء المباشر لانجاز الأعمال الفنية التشكيلية

● ثانياً : عينة البحث

عرض أدائي تطبيقي لأنموذجين : نحت مجسم من مادة الطين ، ورسم لوحة بالألوان المائية ، لـ (Portrait) عن موديل حي .

● ثالثاً : منهج البحث

نظراً لكون البحث من البحوث التطبيقية ، اعتمد الباحث المنهج التجريبي ، لما من شأنه أن يحقق هدف البحث .

● رابعاً : أدوات البحث

١. بما أن إجراءات البحث تحتاج إلى رصد فاعلية الجمهور مع العرض ، سيتم الاستعانة بأداة الملاحظة
٢. مستلزمات نحت لانجاز تمثال مجسم (Portrait) بمادة الطين
٣. مستلزمات رسم لانجاز لوحة بالألوان المائية
٤. نحات ورسام محترفين *
٥. موديل حي
٦. جمهور
٧. قاعة عرض
٨. كاميرا وشاشة عرض
٩. Internet

● خامساً : إجراء ميداني تطبيقي

تم إقامة ورشة فنية لعرض الأداء المباشر لنحت ورسم الموديل الحي ، بعد أن أعلن عن هذا النشاط الفني في موقع التواصل الاجتماعي (Facebook) ، وتحديد الزمان والمكان في قاعة المناقشات لقسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة / بغداد ، المصادف يوم الأحد ٢٠١٧/٣/١٩ ، الساعة العاشرة والنصف صباحاً . وجاءت إجراءات البحث التطبيقية على وفق النقاط الآتية :

١. تهيئة مكان العرض ، من حيث توزيع أماكن الرؤية للنحات والرسام والموديل ، ليكون المشهد مواجهاً للمتلقي بصورة جيدة ، والحرص على تهيئة الإضاءة المناسبة ، الموسيقى، مع إضفاء الحيوية للعرض عبر الحركة المستمرة لعناصر العرض الرئيسة : النحات والرسام والموديل ، لتفادي حدوث الملل للمتلقي .
٢. تم تصوير مباشر للعرض على شاشة كبيرة داخل القاعة مواجهة للمتلقي -(شكل١٠)* ، لغرض مشاهدة العرض عن كثب ، لاسيما حركات أيادي الفنانين وهم ينجزون العمل .

---

* تم إقامة العرض الأدائي من قبل : (الباحث) النحات إيهاب احمد عبد الرضا ـ أستاذ مساعد دكتور في كلية الفنون الجميلة / بغداد ، والرسامة وجدان الماجد ـ مدرب فن في نفس الكلية .

* ينظر ص ١٥ ، حيث خصص ملحق لمصورات أشكال إجراءات البحث .

٣. تم تصوير العرض (Live) ، وعُرضَ على موقع التواصل الاجتماعي (Facebook)، لغرض نقل تفاصيل العرض مباشرةً ، وتوسيع دائرة التلقي إلى ابعد قدر ممكن للمشاهدة - (شكل ١١) .
٤. استغرقت مدة العرض ساعتان ونصف ، فيها بعض الوقت لاستراحة الموديل .
٥. توثيق العرض عبر التصوير الفوتوغرافي وتصوير الفيديو - (شكل ١٢ - ٢٠) .
٦. خاتمة العرض كانت حوار مباشر مع الفنانين والجمهور الحاضر ، وتمت مناقشة الدور المهم لهذه العروض الفنية على الصعيد الفني والاجتماعي والدولي ، واستغرق الحوار ١٥ دقيقة .

المبحث الثالث ـ نتائج البحث

١. أثبتت إجراءات البحث إن العرض الأدائي كان ناجحاً على صعيد مواقع التواصل الاجتماعي (facebook , Instagram) ، وهذا ما سجله التفاعل الكبير للمتلقين ومنذ بدأ موعد نشر البث المباشر للعرض . وعلى الرغم من سوء الأحوال الجوية التي رافقت أجواء يوم العرض ، إلا أن حضور الجمهور إلى قاعة العرض كان جيداً .
٢. تبين إن العرض الأدائي المباشر له فاعلية وأثر اكبر على المتلقي الحاضر من فاعليته وهو موثقاً بمصورات فوتوغرافية أو تسجيل فيديو ، وهذا ما تم استنباطه من خلال انطباع الجمهور عبر الحوار معهم في خاتمة العرض .
٣. تبين إن الوعي الثقافي للمجتمع له الدور في جذب فئة معينة دون سواها لحضور العرض ، وهي الفئة المثقفة ومن ذوي التخصص ، إذ كان الجمهور الحاضر من طلبة وأساتذة وفنانين على الأغلب .
٤. أثبتت تجربة العرض الأدائي المباشر إمكانية انجاز التمثال الطيني واللوحة بالألوان المائية بزمن استثنائي لا يتجاوز الساعتين ونصف الساعة ، مما يساعد في تحفيز بعض فئات الجمهور لاسيما فئة الطلبة ، لروح التحدي والتقدم في مجال دراستهم العملية .
٥. لوحظ تفاعل الجمهور الحاضر عبر التقاط صور شخصية مع العرض وتسجيل الفيديو ، ونشر الحدث عبر صفحاتهم الشخصية في مواقع التواصل الاجتماعي ، مما نتج عنه اتساع الجانب الإعلامي للعرض الأدائي ووصول العرض لأكبر عدد من المشاهدين .
٦. حققت تجربة العرض الأدائي المباشر تنمية الوعي لدى المتلقي حول مراحل انجاز العمل الفني التشكيلي ، عبر تتبع تلك المراحل مباشرةً ، وإمكانية توثيقها شخصياً عبر كاميرا أجهزة (Mobile Phone) .

● المقترحات

يقترح الباحث إجراء عروض أدائية مباشرة لأساتذة قسم الفنون التشكيلية ، وتكون دورية لكل سنة دراسية بواقع عرضين للسنة الواحدة ؛ عرض بداية السنة ، وعرض في خاتمة السنة الدراسية . لتحفيز الطلبة في المضي قدماً نحو التفوق والإبداع ، ومنح الأستاذ الدور المميز ليكون قدوة للطلبة والمبتدئين . ويمكن إجراء هذه العروض خارج الحرم الجامعي في الساحات العامة ، عبر المشاركة في النشاطات والمناسبات الاجتماعية ، لتوسيع دائرة الوعي والتثقيف الفني والجمالي للمجتمع .

● التوصيات

نظراً لأهمية هذا النوع من النشاطات على الصعيد الفني والأكاديمي ، يوصي الباحث بتشكيل لجنة خاصة في قسم الفنون التشكيلية ، لغرض تنظيم هذا النوع من العروض ، مهمتها تهيئة كافة مستلزمات العرض وإدارتها ، وإنشاء أرشيف خاص لهذا الغرض يمكن الاستفادة منه، بوصفه مادة توضيحية يمكن الإفادة منها للدروس العملية في القسم .

ملحق مصورات المبحث الثاني ـ إجراءات البحث

شكل (١٠)

شكل (١١)

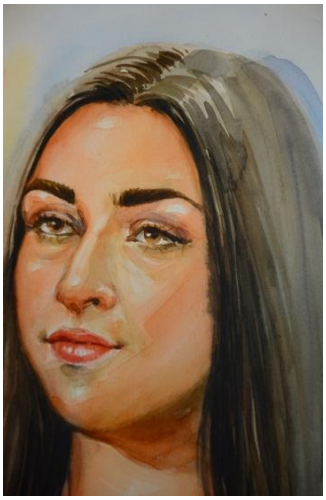
شكل (١٢)

شكل (١٣)

شكل (١٤)

شكل (١٥)

شكل (١٦)



شكل (١٧)

شكل (١٨)

شكل (١٩)

شكل (٢٠)

قائمة المصادر

● المصادر باللغة العربية والمعربة

١. البعلبكي ، منير ، ورمزي منير البعلبكي . المورد الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٩ .
٢. ديوي ، جون . الفن خبرة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٣. ريد ، هربرت . الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، د ت .
٤. زكريا ابراهيم . الفنان والانسان ، مكتبة غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ت .
٥. س .خ. رابوبورت واخرون . البايلوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، ت : محمد سعيد ، دار ابن رشد ، ط ١ ، عمان ، ١٩٨٦ .
٦. لالاند ، اندريه . موسوعة لالاند الفلسفية ، ت : خليل احمد خليل ، دار عويدات ، بيروت ، ٢٠٠٨ .
٧. ي . غروموف ، وكاجان . وظيفة الفن ورسالته الاجتماعية ، ت : عدنان مدانات ، دار ابن خلدون ، بيروت ، د ت .

● المصادر باللغة الانكليزية

8. Schmid , Richard. Alla prima II , Expanded Edition - Stove Prairie Press , New York , 2013 .

● مواقع شبكة الانترنيت

http://en.m.wikipedia.org

http://www.stuff.co.nz

http://www.wetcanvas.com

https://www.bigstockphoto.com

https://www.youtube.com

تجربة الفنان علي رضا سعيد ما بين التمازج الثقافي والوعي الجمالي المغترب في الفن المعاصر

أ.م. مكية الشرمي

المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس (تونس)

الملخص

لقد سعى الرسم المعاصر في العراق إلى تجاوز أطره الاجتماعية لخلق المناخ الفنّي المناسب، والفنّ بهذا المفهوم ليس فقط انعكاسا، بل إنّه يدخل في صميم الحياة، فأفضل الأعمال هي التي تحمل بذاتها العاطفة الوطنية أو بعض الأفكار السياسية، فأخذ الفنان يبحث عن الحلّ الإبداعي، من خلال التمرّد على الفنّ التقليدي السائد، واعتماد الحرية في التعبير عن الأفكار الإنسانية والإهتمام بالسطح التصويري من خلال الإشتغال على طاقة الأشكال ودلالاتها الرمزية، حيث يقول عادل كامل:" إنّ ذلك أدّى إلى اكتشاف بعض الوسائل الفنّية الجديدة ومنها التمرد على الأساليب التقليدية... واستعمال المواد الفنّية بوعي يمنح الفنّ شكلا أكثر تطوّرا وموازيا لغليان الواقع ومتغيّراته، فهم الفنّ بوصفه حرية لها أساسها التاريخي الموضوعي جعل البحث الفنّي، أكثر وعيا لمعنى دور الفنّ في الحضارة المعاصرة"[1].

إذ أبدع الفنان العراقي في إبداع لغته التشكيلية الحديثة المهيأة لإستيعاب كلّ مفاجئات الحداثة دون الوقوع في الفخاخ الفكرية، بالإضافة إلى استيعابه لطروحات المعاصرة وتوظيفها فيما يخصّ الرؤية والشكل وكذلك ميكانيكية البناء، أي في التشكيل والمعالجات. فقد جسّد الفنان موقفه بصورة فنّية متقدّمة، صريحة من خلال المعالجات الكثيرة للجوانب السياسية ومن خلال المشكلات ذات الإرتباط بالشعب، كما عبّر الفنان عن موقفه باعتبار الثقافة جزءا لا يتجزأ من الفنّ، أي باعتبارها المحرك للعمل الفنّي عبر عملية التثاقف بين مختلف الأجيال. ومن ضمن الفنانين العراقيين قد استوقفتنا تجربة الفنان علي رضا سعيد، الذي بدت أعماله عبارة عن صرخة ضدّ الدمار الذي لحق بالشعب ومحصلة لرؤية تخصّ الحرية والتحرّر، إذ تبدو المعالجة أكثر تعارضا مع الذوق، أو التذوق السائد، بهذه الجرأة الفنّية غدا التجديد كما في بقية أعماله حلاّ فنّيا وبحثا في الإتجاه الجمالي المناسب لطبيعة التطوّر الفنّي وللتقدّم الحاصل في عدد المتذوقين.

فإذا اعتبرنا ، إنّ وجود الفنّ قد عبّر عن بداية النهضة الوطنية وفي الوقت نفسه عن ارتباطه وتواصله مع كلّ ماهو ثقافي، لأنّ وجود الفنّ يحدّد ذاته ويكشف عن انتصار القيم التقدمية بدل سيادة القبح والتخلف، فكيف عبّر هذا الفنان عن موقفه المعبّر عن الفنّ كتحدّ للقيم البالية؟ وكيف خاض النضال من أجل قيم الفنّ وضرورة وجوده كجزء من وجود الحضارة والثقافة؟

I. منهجية البحث

١ـ المقدمة

لم يعد الحديث عن التنمية الثقافية جديدا أو مستغربا، فالتنمية الشاملة والمستقلّة هي سبيل التقدم، بل إنّ التنمية الثقافية فيما تعنيه الحقّ بالثقافة والتزوّد بها في التكوين الإنساني والتحقق الذاتي القومي والتمتع الجمالي بإنتاجها، وتوافر منشأتها وأجهزتها ولوازمها ونشرها، وحريّة

[1]- كامل عادل، الحركة التشكيلية في العراق، مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٣.

الأخذ منها والاتصال بينابيعها ورفض ماهو ضار ومفسد منها، هي ضمانة لا بدّ منها لنجاح عمليات التواصل الفنّي.

وبهذا يجب تيسير التجهيزات الميسرة للممارسة الثقافية، وهذا يتوجّب تطوير أساليب العمل الثقافي، ويتّجه التطوير في هذا المجال إلى ضرورة التكامل بين مكونات الثقافة وعناصرها سواء العلمية أو الفنّية... وضرورة التكامل بين الثقافة والسلوك من حيث اكتساب عادات ثقافية وضرورة التكامل بين الوسائط الثقافية، ويتحقّق ذلك بتنوّع المادة الثقافية موضوعيا وممارسة.

كما على المبدع أن يستدعي التركيز على تنمية حرية الإرادة وتوسيع أفقها بالوعي المعرفي للحق والذات لتزداد تشبثا بالدفاع عن الحقوق، وصولا إلى خلق مناخ أكثر ملائمة والتمكنّ من الدفاع عن الذات والآخر، وهذا لا يتحقّق إلاّ من خلال إتاحة مناخ أفضل تنمو فيه الحرية، وهي لا تنمو إلاّ بالوعي المعرفي الذي تصنعه الثقافة الجادة التي يكمن فيها فعل التغيير النابع أصلا من الاعتراض على القائم في إطار استشراف الأفضل الكامن في المستقبل والعمل من أجل تحقيقه.

بهذا فإنّ المفهوم العام للعمل الفنّي لا يعني أن ننظر إلى اللوحة على أنّها مجرّد مرآة ينعكس فيها العالم الخارجي بلا تغيير، أو ننظر إليها على أنّها شاشة تعكس عالما داخليا، فهي أنموذج تشكيلي يوضّح تلك العلاقات القائمة بين هذي العالمين، بين الإنسان والعالم الخارجي، أي أنّ اللغة الفنّية الوثيقة الصلة بمختلف النشاطات الاجتماعية وخلافه، يسعى الفنان من خلالها إلى تخطّي ذاته أو تكييفها في سبيل احتواء العالم المحيط به كي يوحد بينه وبين الآخرين، أي أنّه عمل فردي- اجتماعي اتّصالي، ومن ثمّ فإنّ الفنّ يعد ظاهرة أو شكل من النشاط الاجتماعي وتتجلّى أهمّيته كونه يشمل مجمل ثقافة الإنسان بصفته كائنا اجتماعيا يعمل على التحكم في تجربته ويحوّلها إلى تعبير.

وقد لاحظنا بعد هذا التحرّر في الثقافة العالمية وتداخلها بعد التقدّم الحضاري في مختلف المجالات، لم يلبث الفنّ أن ألغى الحواجز ومهّد الحوار بين الشرق والغرب وبين الشمال والجنوب، فكانت الحركة الفنّية في العراق جزءا حيّا لهذا الحوار الذي بدأه الجيل الأوّل من الفنانين الذين بدءوا ثقافتهم الفنّية واستكملوها في المعاهد المتخصصة في الغرب وعادوا ليعملوا على مواصلة الوعي الفنّي في العراق بروح جديدة.

فهناك إذن رابطة قوية بين البنية المحركة للشكل والمضمون والشكل الذي يشير إلى فهم الفنان الواعي للقوى المحركة لتلك الرابطة، كونها تشكّل علاقة سرية تبعث في الشكل طبيعة ذلك الأسلوب وعلاقته بالذات المبدع بوصفه إنسانا حيّا مبدعا يشكّل الحلقة الجوهرية في الفهم الكامل لأسلوبه، حيث يقول تشيرين:" إنّ عزل الأسلوب وتجريده يقودنا إلى نتائج تشوه جوهر القضية"[1]، فالأسلوب الكامن في بنية الخطاب الفنّي يشكّل سلاحا مخلصا لرؤية الفنان، وفي هذا تأكيد للعلاقة بين الذات الفاعلة والأسلوب كانعكاس لفعل الذات وارتباطه بحقيقته الإنسانية والثقافية.

وعند تأمل المشهد الشكيلي العراقي المعاصر وخصائصه أسلوبية وجهازه المفاهيمي ومثابراته البارزة كمرجعيات مهيمنة في حركته تتجلّى خصوصية التجربة الإبداعية للفنان علي رضا سعيد لا سيما في سعيه الدءوب وراء إشكاليات الإنسان، بهذا نرى بأنّ تجربته هي واحدة من الدراسات التي تسعى لتسليط الضوء على المشهد العراقي المعاصر، بما استطاعت أن توجده من إزاحة جمالية متقدمة على الصعيدين التحليلي أو التركيبي.

[1]- تشيرين، أ، ن، الأفكار والأسلوب، ترجمة د حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت، ص٢٤.

بهذا نرى بأنّ النزعة الإنسانية للفنّ بما تحمله من مشكلات ومعاناة، قادت الرسامين العراقيين المعاصرين، إلى إظهار ارتباطات عدّة بخصائص التنوّع والاختلاف في رصد معاناة الإنسان، ضمن أطر فكرية وجمالية وعبر ما تحمله من تلك الصور من تعبير عن نوازع الذات والإحساس بالحزن والألم والقسوة، إذ أنّ رصد هذا الفنان العراقي لهذه الموضوعات، دفعه إلى مواقف عدّة هي في صلبها محاولة لخلق المناخ النفسي للعمل الفنّي، ومحاولة لاحتواء الحالة الإنسانية وتقديمها كأنموذج من نماذج المعاناة، حيث يقول عادل كامل:" وإذا كان الرسام العراقي جسّد حالة الاغتراب، فإنّه بالتأكيد عبّر عنها انطلاقا من الأزمات النفسية في محاولة للإفصاح عن الإحساس المأساوي الخاص بالحسّ التاريخي، أو المرتبط بالحنين إلى الماضي، أو كمحاولة فنّية خالصة تكشف عن اغتراب الفنان عن واقعه"[1].

ومن هنا كانت صور الاغتراب والصراع والهجرة ومصادرة الحرية لصيقة بهواجس التحوّل والانفلات من طوق التقليدية في طرح المضامين، وقد تمثّلت أعمال هذا الفنان بأساليب ورؤى متنوّعة، ممّا عزّز من طرح المضامين الإنسانية بما تحمله من مشكلات متعدّدة، وبالتالي فإنّ هيمنة الخطاب الإنساني وبلورة التعبير عن معاناته لا تنفصل عن تحليل السياق الدلالي والنفسي لمواضيع الرسم المعاصر في العراق.

فإذا كانت الثقافة بهذا المعنى تكتنز قدرة خلاقة تمكنها من تحويل الطاقة إلى انجازات وأفعال يتجلّى فيها الإبداع والقصدية، فإنّها تكشف عن أنّها تنطوي على إمكانية لمجاوزة الحتميات، فكيف هو مناخ الحرية في المجتمع العربي الذي يعيش فيه الإنسان ويعمل، وكيف هو مناخ حرية الإبداع والتعبير الذي يراد للثقافة العربية بوصفها إبداعا، أن تنمو فيه، وللإبداع المتماهي مع الحرية، أن يزدهر في أجوائه ويتجلّى فاعلا ومتفاعلا بإيجابية، ومعبّرا عن الضمير الفردي والجمعي، وحاملا شخصية الأمة وهويتها بأصالة، ومكثفا المعاناة، راسما التطلعات، مستشرقا الرؤى، يصوغ مشاريع الكينونة الحضارية، ويدلل على حيوية الوجود ويسجل فعله إنجازا لإرادة تعي أغراضها ومسالكها في الواقع المعاش؟

٢ـ أهمية البحث والحاجة إليه

- تكمن أهمّية هذا البحث والحاجة إليه من خلال أثر التفاعل والتواصل الناتج عن تبّصر المتلقي لأعمال مثل هذا الفنان علي رضا سعيد، ممّا سيشكّل هذا التواصل تفاعلا معرفيا لنظم فكرية معاصرة وحاجة جمالية من خلال إيلاء أهمّية الثقافة ودعمها للعمل الفنّي المعاصر.
- تسليط الضوء على الأنساق التشكيلية التي اعتنى بها هذا الفنان وما مدى أهمّيها التي تتمثّل في استقطاب جمهور التلقي، وأثر ذلك على الذائقة الجمالية.
- الحاجة لتفعيل دور المتلقي في مقاربة تشكيلية مع بعض التجارب العربية عموما والعراقية خصوصا والاستفادة من زاده الثقافي.

٣ـ أهداف البحث

- الكشف عن مدى الوعي التواصلي ما بين المجال الفنّي والثقافي ودورهما في تعزيز الذائقة الفنّية.
- الكشف عن سمات التحولات الأسلوبية وتعبيراتها الفنّية في تجربة الفنان علي رضا سعيد.

[1] ـ كامل عادل، الرسم المعاصر في العراق (مراحل التأسيس وتنوّع الخطاب)، ط١، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٨، ص٩٦.

٤ـ حدود البحث

- الحد الموضوعي: العناية بتأصيل الثقافة، ومن أبرز تجليات التأصيل صيانة التراث العربي ومواجهة التبعية الثقافية، ويقتضي ذلك تطوير البحث في سمات الشخصية المبدعة في تقبّلها للتجديد وفي التعبير عن الذات الإبتكارية.
- الحد المكاني: متمثلة بالرسم العراقي المعاصر للفنان علي رضا سعيد المقيم بتونس منذ سنة ١٩٩٣.
- الحد الزماني: متمثلة ما بين ٢٠٠٣ و٢٠١٥

٥ـ تحديد المصطلحات

- **المعاصرة:** عرفت المعاصرة في اللغة إنّها: "العصر هو الدهر، والجمع عصور، والعصران أن هما الليل والنهار، وأيضا الغداة العشي، ومنها سميت صلاة العصر، والعصر بالفتحتين تعني الغبار"[١]، أمّا "عاصره ومعاصره فهي في عصره وزمانه والعصري ماهو بين ذوق العصر"[٢].

وعرفت المعاصرة اصطلاحيا بأنّها" أحدث زمن فنّي لمفهوم الحداثة، وهي: تكييف النتاجات الجديدة تكييفا يتناسب وحاجات العصر، في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية"[٣].

نستنتج بأنّ المعاصرة هي دلالة زمنية على نتاجات العصر وذوقه، الأحدث في حركة التيارات الفنّية والثقافية المؤثرة في محيطها ومجالها وتحوّلاتها وانقلاباتها الحداثية المستمرة، وفي هذا فإنّ لمجموع الأجناس الفنّية طابع بنائي وجوهري معين، وهي صدى أو انعكاس لحركية الوجود بمختلف علاقاته وأبنيته، وفي كلّ الاختصاصات، وهذا ما يمكن أن تحسسه الذات المبدعة للفنان، والنتاجات الفنّية المعاصرة هي دائما التجارب الأحدث، لا يستطيع الناقد إطلاق صفة القدم والعتق أو إنّها استهلكت لكثرة الاشتغال عليها، فالمعاصرة دائما تقترب من مفهوم الفن اليوم المفعم بالجدّة والحيوية والحضور.

- **الثقافة:** "فالثقافة تشمل مجموع النشاط الفكري والفنّي بمعناهما الواسع، وما يتّصل بهما من المهارات أو يعين عليهما من الوسائل، فهي موصولة الروابط بجميع أوجه النشاط الاجتماعي الأخرى"[٤]. إذ يشير مصطلح الثقافة إلى التراث الاجتماعي بما فيه من معرفة ومعتقدات وقيم وعادات وتقاليد، فالثقافة بهذا المعنى مصطلح فضفاض يشمل جميع الخبرات التي يتعلمّها الفرد نتيجة مشاركته لمختلف الجماعات.

ولا يختلف هذا التعريف عمّا جاء به الدكتور عبد الله عبد الدائم الذي قال:" الثقافة هي جملة السمات والملامح الخاصة التي تميّز مجتمعنا سواء كانت روحية أو مادية، فكرية أو عاطفية"[٥]، " الثقافة هي قوام شخصية الأمة، والمعبر الأصيل عن تطلعاتها وأمانيها، والدعامة الحقيقية لوحدتها الشاملة"[٦]. فمن الواضح أنّ الثقافة العربية هي من عطاء الإنسان، إنسان محدد له وسائله الثقافية المشتركة كاللغة، وله قيمه ورسالته، وليس من المقبول ونحن نتحدث عن

---

[1]- الرازي محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١، ص٤٣٦

[2]- البستاني، فؤاد: المنجد، دار الشرق المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٧٩.

[3]- بهنسي، عفيف: الفن الحديث في الأقطار العربية، اليونسكو، ١٩٨٠، ص٣٥.

٧- الخطة الشاملة للثقافة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت ، ذات السرسل، ١٩٨٦، ثلاثة مجلدات بأقسامها المختلفة، المجلد ، ص٤٢١

[5]- د. عبد الله عبد الدايم: التخطيط الشامل للثقافة العربية، مبادئه وأهدافه ووسائله، الخطة الشاملة- المجلد ١/٣ ص٥٧.

[6]- نفس المصدر.

الثقافة العربية أن نجرّدها من العامل الذي صنعها وهو الإنسان العربي، ونربطها باللغة فقط، وبصرف النظر عن مدى قوّة انتماء الإنسان إلى لغة ما، فإنّ الثقافة ليست إفرازا لغويا بل هي عطاء إنساني هادف.

وتتكوّن الثقافة من عناصر معرفة والمتمثّلة بالمعلومات والمعارف ومن معتقدات وتشير إلى الأفكار والقواعد، كما تتكوّن الثقافة من القيم والمعايير وهي عبارة عن مفاهيم وتصورات ومن عناصر رمزية التي تشير إلى اللغة والإشارات ذات المعاني الثقافية، إذ أنّ العرب مجتمع يشترك أفراده في ثقافة كما يشتركون في الانتماء إلى هوية واحدة.

لهذا فإنّ الثقافة ليست شيئا جامدا بل تنمو وتتغيّر، بحيث تمرّ بفترات يكون نموّها أو تغيّرها سريعا، والثقافة العربية واحدة من بين الثقافات التي مرّت بالعديد من المراحل والقيم، التي قد تداخلت في تحديد ملامح بقية عناصر الثقافة، بما في ذلك المكونات التي لها علاقة بنمط التفكير وبوسائل إنتاج المعرفة، ووسائل ترابط أجزائها، ووسائل نقلها إلى الآخرين داخل وخارج المجتمع الذي تنتمي إليه المعرفة.

- **الاغتراب:** " هو ضرب من ضروب الوجود الزائف الذي يسقط فيه الإنسان سقوطا يفقد معه حرّيته، أمّا نقاد المجتمع الجدد من المفكرين المعاصرين أمثال ماركيوز (Marcuse)، وفروم (Fromm)، وهابرماس (Habermas)، فقد اتخذوا مصطلح الاغتراب أداة كشف وفصح وتوضيح ونقد في آن معا لآفات المجتمع"[1]، وهناك أنواع متعدّدة من الاغتراب لا اغتراب واحد، فنجد الاغتراب الذاتي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي...

ويتضمّن الاغتراب الذاتي انعدام الصلة بين الفرد وجزء حيوي وعميق من نفسه أو ذاته، وقد يكون ذلك في الغالب بسبب انعدام المغزى الذاتي والجوهري للعمل الذي يؤدّيه الإنسان، ويجد الفرد نفسه في الاغتراب الاجتماعي عاجزا تماما أمام ما يسود المجتمع الذي يعيش فيه من أنظمة اجتماعية فاسدة وتقف هذه الأنظمة حائلا دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته، ممّا يدخله في مجال العزلة الاجتماعية بانعزاله عن المجتمع.

كما أنّ الاغتراب السياسي ينشأ من إحساس الفرد بالانفصال بينه وبين النظام السائد الذي ثبت عدم صلوحيته والحقيقة أنّ الظاهرة الاغترابية في الفنّ تجمع أحيانا بين الانفصال أي انفصال الفنان عن مجتمعه جسديا، ولكن يبقى على اتّصال فيما يدور في ذهنه من إبداع فنّي. وإذا كان فقدان العمل الفنّي لمكانه وعالمه الذي ينتمي إليه هو الذي أدّى إلى اغترابه، فإنّ فقدان الفنان أيضا لمكانه ووضعه في العالم هو الذي أدّى به إلى نوع آخر من الاغتراب.

بناء على ذلك فإنّ العمل الفنّي بوصفه رمزا يسمح لمعنى ما أن يكون حاضرا بنفسه، وهذا المعنى إنّما يكون حاضرا في العمل الفنّي، فقد بالأسلوب الذي يمكن أن يكون حاضرا به الفنان من خلال إبداعه، فالفنان حرّ يبدع دون تكليف، ملفتا للانتباه بسبب الاستقلال لإبداعه ومن ثمّ يكتسب السمات الاجتماعية المتميّزة للغريب.

II. الخلفية النظرية

١ـ الإطار الثقافي للحركة التشكيلية العراقية وتبلورها

إنّ المتتّبع لطبيعة التطور السياسي في العراق يستطيع أن يلمس مدى تطور الوعي الثقافي نفسه، ويقظته والتعرف على معالم الحضارة الأوروبية، كما كان لاحتلال الإنكليز للعراق، ومحاولتهم القيام بإصلاحات جديدة على أنقاض التخبط الذي عاناه الأتراك العثمانيون في

[1]- د. محمود رجب، الاغتراب، سيرة مصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٦، ص١٧

مشاريعهم الإصلاحية في فترة احتلالهم للعراق، دوره في نموّ هذا الوعي الجديد، فالإنكليز بعد سيطرتهم على العراق عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى، " جلبوا لأوّل مرّة التأثير الغربي المباشر، ذلك التأثير الذي اكتمل بإرسال شباب الفنانين إلى المعاهد الفنية الأوروبية للدراسة"[١]. والواقع أنّه خلال تلك الفترة القصيرة ما بين دخول الإنكليز بغداد وقيام الحكم الملكي، كانت كثيرا من الإصلاحات قد أنجزت، إذ افتتحت في بغداد ثمانية مدارس ابتدائية، وكان لهذه المدارس أثرها في تخريج الدفعات الأولى من الشباب المثقف، والذين أكمل العديد منهم تحصيلهم فأصبحوا نواة للجيل المثقف فيما بعد، وساهموا في تطوير الثقافة بدورهم، كما فسح المجال لإزدياد الصحف المحلية والمجلات.

وهكذا فإنّ نشر الثقافة في العراق في فترة الاحتلال كانت بمثابة تهيئة الأرضية الفكرية، وهذا ما لم يخف على الرأي العام العراقي الذي كان آخذا في اليقظة بعد أن لمس معنى الاستعمار الغربي بعد الاستعمار العثماني للبلاد، لكن تنامي الوعي الثقافي، ومن خلاله الوعي الفنّي لم ينقطع طيلة المرحلة التي سبقت اندلاع أوّل حركة تمرّد سياسية ضدّ الإنكليز. لذا فإنّ طبيعة الحياة الثقافية في العراق أبان الاستعمار البريطاني وطوال فترة الانتداب ما بين ١٩٢١-١٩٣١، ما بين إعلان الملكية ودخول العراق عصبة الأمم، كانت تمتاز بتبلور الوعي السياسي قبل كلّ شيء، كما أنّها كانت تعاني من الناحية الفنية نوعا من الانحسار، إذ لم يكن تطوّر الوعي الفنّي في العراق يخضع تماما لنفس الأسباب التي تطوّر فيها الوعي الثقافي السياسي أو الاجتماعي.

فالدعوة للتعبير عن فنّ قومي بكلّ معنى الكلمة لم يكن ليتحقّق قبل استكمال الثقافة الفنية نفسها إلى الحدّ الذي يحقّق القناعة بضرورة البدء بالعمل الفنّي انطلاقا من التراث الحضاري، فكان على الوعي الثقافي الفنّي أن يؤمن بقيمة هذا التراث كأساس له قبل أن يؤمن بمجرد كونه تطورا في المستوى فحسب، وهو ما تأخر إلى بداية فترة الأربعينات، فالدعوة لفن قومي ومتطور معا لم يكن ليتحقّق إلاّ بعد اقتناع الفنانين ومتذوقي العمل الفنّي على السواء بضرورة العمل انطلاقا من متابعة النسغ الحضاري في الفن، وأنّ مجرد العمل كتقليد للغربيين يظلّ يفتقد الثقة بالذات، غير أنّ بعض المربين أمثال ساطع الحصري قد لفت نظر شباب الفنانين إلى أهمّية المتحف العراقي في بداية الأربعينات، وكذلك الحاج محمد سليم الذي عكس شعوره القومي ووعيه الإنساني والحضاري في ثقافة أبنائه.

فيبدو أنّ ردّ الفعل ضدّ الاستعمار لدى جميع فئات الشعب المناوءة له، كانت تتّخذ من الذوق الشعبي نقطة انطلاق هامّة للتعبير عن موقف التحدّي، " فسرعان ما ازدهرت الحياة الفكرية بمزاج ثقافي يستسيغ النقد الواقعي في الفنّ الأدبي ولحدّ ما التشكيلي مثلما طغى هذا المزاج على نمط الحياة اليومية في الأوساط الشعبية"[٢]، ولعلّه بذلك ندرك طبيعة المخاض الذي كان يمرّ به المجتمع العراقي وقتئذ، كما ندرك بأنّ تطوّر الوعي الثقافي كان في صلبه انعكاسا للوضع الاجتماعي، ممّا أوجد شيئا من الحيرة لتفاعل القيم التقليدية والقيم الجديدة، أي التفاعل ما بين الحفاظ على التراث الذي يعتبر خليطا من التقاليد المحلية والعثمانية، وبين الأخذ بالجديد من القيم الأوروبية.

فقد بيّنت بعض الدراسات بأنّ مسيرة الفن العراقي، قد تركّزت على أمور جاءت استجابة واعية لمتطلّبات وحاجات قائمة على السعي إلى بلورة رؤية خاصّة تقوم على استلهام الإرث الفنّي الرافديني المتمثل بما أنتجته أقدم الحضارات الإنسانية، وما قدّمته المدرسة البغدادية التي اشتهر الواسطي كأحد أبرز مبدعيها، وأيضا التمثّل السليم للمنجز الفنّي الأوروبي والإنفتاح على روح العصر، وأنّ أقرب المؤثرات الثقافية على نهضة الفن في العراق، تمثّلت بالتأثيرات العربية

١٠- آل سعيد شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية العراقية، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٤٣

١١- شاكر حسن آل سعيد، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الأوّل، دار الشؤون الثقافية و النشر، ١٩٨٣، ص٥٦

الإسلامية والتركية والبولندية، إذ انتقلت التأثيرات التركية عن طريق رسامين هواة تعلّموا الرسم في المدارس العسكرية العثمانية، وكان عبد القادر الرسام أحد أهّم هؤلاء الذي اتّسمت أعماله بالأصالة والغزارة الإنتاجية، حيث ترك إرثا كبيرا من اللوحات الفنّية التي صوّر فيها الطبيعة البغدادية ومشاهد لنهر دجلة ورعاة الأغنام.

وبهذا يعتبر كلّ من عبد القادر الرسام ومحمد صالح زكي والحاج محمد سليم هم الأوائل من هواة الرسم، وقد تولّت الوزارة بعد تأسيس الحكم الوطني سنة ١٩٢٠، إرسال البعثات الفنية للدراسة خارج العراق، وتمّ إرسال الفنان أكرم شكري سنة ١٩٣٠، كأوّل مبعوث عراقي لدراسة الرسم في بريطانيا، والفنان فائق حسن سنة ١٩٣٤ إلى باريس، وكذلك الفنان جواد سليم والعديد من الفنانين من متميزّي تلك الفترة، كما تمّ تأسيس معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٣٦، وكان له الأثر الكثير في نشر الثقافة التشكيلية والوعي بين كافة المتثقفين، ومع عودة فائق حسن كلّف بتأسيس فرع الرسم سنة ١٩٣٩، وتلاه سنة ١٩٤٠، تأسيس فرع النحت الذي أشرف عليه الفنان جواد سليم.

يظهر لنا من خلال هذا السند، أنّ وجود هؤلاء الفنانين الأجانب لم يكن سوى عامل مساعد في العمل على إبراز ما كان يعتمل في نفوس الفنانين العراقيين من تساؤلات، رغم طغيان أسلوب البولونيين في تلك الفترة على أعمال الفنانين، حتّى أنّ الفنان فائق حسن، قد ادخل الأسلوب الإنطباعي التنقيطي لجورج سورا وبول سينياك وغيرهما في معهد الفنون الجميلة، إلاّ أنّ ذلك لم يكن إلاّ مؤشرا لروح التجربة والمغامرة الواعية في اقتحام الطريق التي كانت تحفّ بها من كلّ جانب في عملهم الإبداعي وتهيئة الجمهور للفهم والتذّوق.

كما سجّل نوري الراوي هو الآخر أهمّية تفاعل الفنانين العراقيين مع البولونيين، حيث يقول" كانت أوّل هزّة أيقظت فيهم روح التجديد، وأوصلتهم بتيارات المدارس الحديثة، هي اشتراكهم مع الفنانين البولونيين الذين حملتهم أمواج الحرب العالمية الثانية، فيمن حملته من قوات الحلفاء إلى بغداد، فقد أسهم هؤلاء في معرض جمعية أصدقاء الفن عام ١٩٤٢، وتركوا أثرا واضحا في أعمال من تأثّر بهم من الفنانين العراقيين"[١]، يبدو واضحا من خلال هذه الأقوال الواردة من قبل بعض الفنانين والنقاد بأنّه لولا وجود استعداد لدى الفنانين العراقيين، لما كان لهذا الحضور أيّ تأثير، فضلا عن ما تركه الرعيل الأوّل من رسومات مع ما كان يحمله الفنان من خلفية فنّية إثر الدراسة في الغرب والإطلاع على الأنماط والأساليب الحديثة والبدء بمحاولة بناء تجربته الذاتية.

لذا فإنّ أجواء التفكير الفنّي وتطوّره كانت أولى ملامح انبثاق ولادة أوّل جماعة فنّية رسمية سنة ١٩٤١، وهي جماعة أصدقاء الفن التي أسّسها مجموعة من الفنانين، مفتتحين في نفس السنة معرضا جماعيا، ساهم فيه كلّ من حافظ الدروبي وعطا صبري وفائق حسن وجواد سليم، كما شارك في هذا المعرض فنانين متقدمين في السنّ مثل عبد القادر الرسام والحاج محمد سليم وآخرون شاركوا في المعرض، فقد بدأ الفن يتّخذ له مكانا في هذه المدينة، ممّا حدا بجواد سليم إلى القول بأنّ " الفن عندما توقّف في أوروبا، كانت المبادرات والتظاهرات الفنّية في بغداد تسير على قدم وساق"[٢]. يتوضّح لنا من خلال هذا السند أنّ فنّ ما بعد الحرب كان مختلفا في جوهره عن فنّ العقود السابقة، حيث هجر الفنانون الانطباعية ليأخذوا بتقنيات أكثر جدّة، فتغيرت المواضيع وظهر لأوّل مرّة في العراق اهتمام بالرجوع إلى التراث والطابع المحلّي في الفنّ، ذلك ما أدّى بجواد سليم إلى اعتماد هذا المبدأ في كلّ أبحاثه ، وهو مبدأ التوفيق بين الطابع المحلّي

١٢- الراوي نوري، تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩، ص ١٠.
١٣- جبرا إبراهيم جبرا، جواد سليم ونصب الحرية، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧، ص ٣٧
١٤- جبرا إبراهيم جبرا، الفنّ المعاصر في العراق، وزارة الثقافة، بغداد، ص ٣-٤

واتجاهات الفن المعاصر، وأساليبه، ولم يكن ذلك موضع اهتمام هذا الفنان فقط، بل كان أيضا مدار اهتمام عدد كبير من الفنانين العراقيين بعد الحرب.

لذا كانت التجارب الفنّية في تحوّل باتّجاه يبحث عن مسوّغ فنّي لتشكيل صورة الرسم الحديث في العراق من خلال ذلك المخزون التاريخي والتراثي الثرّي الذي سيشكّل لاحقا سياقا جديدا، وهذا ما سنلاحظه في الخمسينات من تحوّل في الإنفتاح على مظاهر الرسم الأوروبي واستيعاب خصائصه التقنية والشكلية، الأمر الذي ساهم في تقليص الفجوة مع ما يجري من تنام للرسم الأوروبي في محاولة للبحث عن هوية لرسومهم. وهذا ما تجلّى في تجربة جواد سليم الذي كان،يمثّل الدافع للقوّة الدينامية للرسم والنحت من خلال نظرياته حول الدمج بين التراث والتجديد وما بين العراقي والعالمي، الذي أخذ يستقصي إمكانات التخطيط بوحي من يحيى الواسطي من ناحية وبيكاسو من ناحية أخرى، فلقد كان مهموما بالبحث عن ذلك النمط الخاص الذي يشكّل هويته العراقية، بعد أن كانت هناك قطيعة بين الموروث الفنّي والحاضر، وهذه القطيعة كانت سببا في حماس جواد سليم لبحثه هذا.

وإزاء هذا الطرح تشكّلت فاصلة نوعية في تاريخ الفن العراقي المعاصر من خلال جهودهم الحثيثة للبحث عن هوية عراقية للمشهد الفنّي، إذ كان هاجسهم الأساس هو المشاركة في تأسيس مشهد حضاري متكامل، هذا ما فتح الباب لتجاوز الشكل التقليدي للعمل الفنّي، ممّا مهّد بشكل كبير لإحداث خروقات في بنية اللوحة التشكيلية العراقية، وهو ما سنتلمّسه ابتداء من عقد الخمسينات، والذي يعتبره البعض البداية الحقيقية للفنّ التشكيلي العراقي المعاصر، ولذلك فإنّ انشغال الفنان قد كان محكوما بالتأملات الذاتية والنفسية التي تعمل كوسيلة تعبير، وتكرّس حالة من الوعي الإنساني لمشكلات الإنسان والمجتمع، في عالم يعجّ بالقلق والفوضى والأحداث المؤلمة والحزينة.

٢- علي رضا سعيد: البحث عن الذات المغتربة وهل من سبيل للتمازج ما بين الفن والثقافة؟

كانت المتغيرات السياسية والثقافية في فترة الستينات على أشدّها في العالم كلّه، وقد ألقت ظلالها على الواقع العراقي منذ أن انتقل العراق من الحكم الملكي إلى الحكم الجمهوري سنة ١٩٥٨، ممّا جعل هذه المرحلة، مرحلة انبثاق لفهم جديد للعلاقة بين كلّ من وعي الفنان بوجوده وتأثيره على المجتمع الذي ينتمي له. وقد أدّى ذلك إلى منح الفن شكلا أكثر تطورا وموازيا لغليان الواقع ومتغيراته، وجعل البحث الفني أكثر وعيا لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة.

بهذا فإنّ البعد التواصلي كان بمثابة استثمار واعي لمشكلة البحث في مساحة التشكيل العراقي، وإيلاء الجانبين الاجتماعي والثقافي، وهذا ما جسّده الفنان علي رضا سعيد من خلال اكتشاف الرؤية الأكثر تجسيدا لتناقضات الواقع، والتعبير عن المضمون الوطني والقومي بفن متقدما فكريا، عبر صهر التراث بالواقع اليومي، وهو ما يمكن أن تشهد به تقنياته التي كانت أكثر حرية في اقتباس التراث وتطويعه للأسلوب الفني، والتي تجاوز فيها حدّ الحفاظ على الشكل الإنساني إلى توحيده بالعناصر الزخرفية والفولكلورية والتعبيرية. وعليه فإنّ المتتبع لأعماله يكتشف أنّ هناك قوة داخلية تطبع أعماله بمجملها بطابع إنساني ورفض متواصل للقسوة والظلم وشحنات العاطفة لديه.

بهذا يتبيّن لنا بأنّ الخطاب التشكيلي لدى الفنان علي رضا سعيد ليس مجرّد سطوح وأشكال وخطوط، بل ثمّة ما هو أبعد من ذلك، فما تركه العدوان من خرائب وقتل وحصار، تحوّل بالفن إلى مناخ مزدحم بهذه الدلالات، فأعماله تنطق بمرارة هذا الاغتراب، رسمها بأسلوب لا يمكن أن

يغفل معناها أو مقاصدها وجوهرها، وذلك لما أتاحت تلك المواد لهذا الفنان فرصة التجريبية التي أراد من خلالها نقل قدرا من الإحساس بالتحوّلات المتلاحقة بالواقع.

وفي هذه التجريبية برزت صنعة الفنان المحترف، حيث لا يترك كلّ شيء لما تجود به لحظة الرسم الخلاقة، ليس لأنّ واقع العمل قد أخذ جانب الفكرة أكثر من الحسّ، ولكن المواجهة الثقافية التي تكمن في القلق الوجودي من العالم، وموقفه الإنساني تجاه الحضارة المعاصرة، بحيث يبرز الموقف من الذات والعالم المليء بالأسرار، معبرا عن عنف الألم والفوضى التي يعانيها، فيظهر مفهوم الاغتراب لديه وقد استلب ملامح الشخصيات تشوبها مسحة من الألوان الشفافة، لتعلن عن غربة ووحدة في عالم مكتظ بالتناقضات، في محاولة عمّا حصل في الواقع.

لقد دعا هذا الفنان إلى ضرورة التمرّد على القيم الاجتماعية والفكرية لإكتشاف الذات الإنسانية، واعتبار الفن ممارسة موقف إزاء العالم، ممّا أدّى به إلى رصد تحوّلات الإنسان المعرفية والوجودية ومعايير استلاب كينونته وتحويله إلى هامش مجرّد من قدرته الفاعلة في عالم يضجّ بسياسة التهميش والإلغاء، حيث رأى هذا الفنان بأنّ تدمير واحتلال العراق من قبل قوّات الاحتلال الأمريكي وعمليات النهب التي رافقت ذلك عمّقت شعوره بمدى أهمّية اغتراب الإنسان وهذا ما دعاه إلى مثل ذلك الموقف والاستجابة والتمثيل له، والعمل على التفكير بإنجاز أعمال متنوّعة، وذلك بإطّلاعه على الإنجازات المعاصرة في المجالات الفنّية والثقافية، محلّيا وعالميا واختيار ما يتلاءم معه ومع طموحه في التطوّر، وهذا ما يؤدّي به إلى التجريب والتجديد، حيث هيمن الرمز الإنساني داخل اللوحة في إشارة منه إلى التشخيص بأسلوب التجسيم.

افترضت عديد من القراءات النقدية من قبل نقاد الفن الذين تناولوا أو أسهموا في تفحص وتعريف تجربة الفنان علي رضا سعيد، في كونها انطلقت ومنذ بداياتها من هاجس القطيعة مع المشهد التشكيلي العراقي لإنهماكها في تحقيق اختبار استثنائي وحسّي تجريبي مغاير لتمثلاتها الفنية وتفاصيل منجزها الجمالي...سواء ما يخصّ موضوع العمل الفنّي أو صياغاته البنائية والإنشائية، إذ أنّ الكثير من أعماله لم تستطع تحقيق انفصالها عن نتاجات جيله من التشكيلين، التي كانت بمثابة خلاصات متنوعة لواقع لما تميّز به من تداخل المعطى الثقافي بالأيديولوجي الاجتماعي، ممّا حتّم على المنجز الفنّي من اختلاق حريات متنوعة في الأداء التعبيري، إذ تمكّن بعض هذه الخصوصية من تجاوز ملامح التقليد والسعي للارتماء بها في متطلبات المتغيرات الأسلوبية في النتاج الإبداعي، من هنا امتلك هذا الفنان قدرة توليد اختبارات بحث فنّي متفرد، ضمن رؤية تجاوزت إطارها المحلي، إلى تعيين أسئلة تحاور متغيرات عصر شائك، يستدعي الفن فيه بما يكشف من طروحات صورية وجمالية نقدية متقدمة على الحاضر.

وبالتالي يمكن اعتبار الفنّ بأنّه أحد أهمّ الوسائط التعبيرية التي تشكّل وسيطا حقيقيا وصادقا لرؤى الإنسان وانطلاقا من هذه النقطة يمكن الحديث عن خصوصية الثقافة والإبداع. إذ أنّ حرية الفنان في اختياراته التشكيلية وثيقة التواصل بوعيه الثقافي هذا وتجربته المحترفية، وفي تفاعل وأخذ هذا الوعي، وفهمه النقدي لعصره الثقافي لا بدّ وأن يكتشف هويته وحداثته معا، ليأخذ مكانه كبعد إنساني وإبداعي منفتح على ثقافة العصر ومحاور معها، وتثبيت دوره كمبدع مستلهما حقيقته ومخزونه مؤمنا بالانفتاح، لتطوير وإغناء ثقافته الإنسانية.

إنّ الثقافة كمفهوم كان له بصفة دائمة صداه ورنينه السياسي والاقتصادي، وبالمثل وقعه الاجتماعي والجمالي، فالظواهر الفنّية والتجارب الجمالية وحدها لا يمكن أن تفسّر طبيعة العادات والأعراف والقوانين التي زامنت التطوّر التاريخي لثقافة مقننّة، كلمة الثقافة وما يحيط بها من مفاهيم هي كلمات كلية الوجود، "فالثقافة هي من ناحية ما يدوم ومن ناحية أخرى ما يبتكر، وهذا الذي يبتكر هو الخصوصية بمعنى التفرد التي هي متجاوزة للمفهوم التقليدي الجامد

للهوية"[1]، غير أنّنا في هذا المجال لا نهدف إلى محاولة تحديد معنى الكلمة، بل الهدف هو العمل على رعاية وتعزيز الفنّ للتواصل الثقافي والجمالي وفق مفاهيم الحداثة والمعاصرة. ألا يعود ذلك إلى غياب المقاربة المتكاملة في التعاطي مع الثقافة التشكيلية التونسية، وهذا ما يحيلنا إلى سؤال ما حظّ المثقّف والمبدع، وإلى سؤال الجمهور المتذوق نفسه؟ وهل نحن بإزاء حركات لإبداع تفتقر إلى جمهور فاعل في تنمية القيم الإبداعية ونشرها؟

مرّت اللوحة عند هذا الفنان بعدّة مراحل أسلوبية، وخصوصا في تكوين العمل من ناحية الألوان وقيمتها بوصفها جزء من مضمون العمل الفني، لما يمتلكه من موهبة جعلته لم يغفل عن قيمة المعالجات الأكاديمية، وإدراكه بأنّ الفكرة لا تكمن إلاّ بصياغتها بالأسلوب الذي يتضمّن رؤيته وفلسفته، حيث أنجز بعض الطروحات الفنية التي لم تكن مألوفة في الحركة التشكيلية، تتمثّل في اختلاف ملمس السطوح التصويرية، ممّا جعلها تعطي شكلا مغايرا لما هو مألوف ومتعارف عليه، لأنّه أدخل مواد مختلفة وأساليب وتقنيات جديدة في رسم اللوحة بالإضافة إلى حرصه على إبراز البعد الإنساني في أعماله وطروحاته حول الإنسان واغترابه، فتجربته الإنسانية وممارسته الفنية وانجازه المتواصل ضمن مدارات رؤية فنية خاصة، بيّنت حرصه على غناء لوحته بعناصر، جعلت منه عملا يتميّز بدلالات حيّة وبتراكم من المعطيات، ما يجعل منه فنانا مواكبا لتطورات فكره ونظرته إلى كل من الحياة والإنسان والواقع، فمنذ البداية أراد أن يكون فنّه تجسيما لفكر هو أحد سمات المرحلة، وتمثلا لأفكار وتمثيلا لتوجهات، واستيعابا لرؤيا هي رؤيا الإنسان الجديد في عالم متغير، والتعبير عن هذا كلّه بأساليب متميزة.

III - إجراءات البحث

١ـ مجتمع البحث

اقتصر مجتمع البحث على دراسة وأعمال الفنان العراقي علي رضا سعيد المقيم بتونس منذ سنة ١٩٩٣.

٢ـ عيّنة البحث

تجربة الفنان العراقي علي رضا سعيد، التي قد امتازت بطرح العديد من القضايا المتّصلة بالواقع العراقي، هذه التجربة التي تتضمّن العديد من عناصر الرغبة العارمة في الكشف والبحث عن ما تعرّض له المجتمع العراقي، وبهذا فإنّه وأمام كثافة أعماله وبنائه التشكيلي، لن نتمكّن في هذا البحث من تناول تفصيلي لكلّ أعماله، ولكن سنحاول تقديم النماذج المختارة التي نراها أقدر من غيرها على رصد هذا الفنان لمثل هذه المواضيع، هي في صلبها محاولة لخلق المناخ النفسي للعمل الفنّي، ومحاولة لإحتواء الحالة الإنسانية وتقديمها كأنموذج من نماذج المعاناة.

٣ـ المنهج المستخدم:

سوف نعتمد المنهج الوصفي التحليلي لمتطلبات أنساق الرسم العراقي المعاصر لمثل هذه التجربة من خلال اختيار بعض العيّنات التي تتوافق ومجريات آلية البحث وبما ينسجم ووجهة تعزيز مثل هذه الأعمال الفنّية وتواصلها وتثاقفها مع الذائقة الجمالية.

٤ـ تحليل عيّنة البحث:

يبدو من خلال معاينة العيّنة عـ١ـدد لهذا الفنان، بأنّ المحفز السياسي الوطني لم ينفصل عن البعد القومي في تجربته، بل كانا على خط تماس واحد، منذ كانت تستلهم ضمير الشعب، وذلك من خلال معالجته تجسيد الواقع، ومن الواقع إلى جوهره، ومن خلال جوهر الواقع الوطني

[1]- يوسف عايدابي، العالمية وحوار الذاتيات في الفن، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص١٥٠.

ارتبط بتجربة تجسيد البعد القومي، لهذا نرى بأنّ أعمال هذا الفنان وهمومه القومية ليست مجرد رمز أو تعبير ، وإنّما هو تجسيد لهذه الحقيقة ولهذا الارتباط. فقد اكتشف هذا الفنان رؤيته الأكثر تعبيرا عن هموم الإنسان، فهو لم يتحدّد بالمعالجات المحلية، وإنّما ربط البعد الوطني بالقومي إلى الرؤية الأكثر تعبيرا عن تاريخه.

العيّنة عدد، الكارثة الإنسانية في العراق، ٢٠٠٣

عمل هذا الفنان على إظهار تلك القسمات التي تعتلي وجوه شخصياته، التي لا تعكس سوى البؤس والألم، وتلك الأجساد التي تتشابه تركيبيا ولونيا، كلّها شكّلت علامات لرؤية هذا الفنان، فالعيون ودرجة اتّساعها تذّكرنا بتلك العيون السومرية.

كما نلاحظ حركة أيدي تلك الشخصيات، ممّا يعكس طبيعة المشهد وصدمتها في لحظة درامية، كما يشدّ الانتباه تلك الصواريخ المتّجهة نحو رؤوسهم، ولعلّ في ذلك تعبير عن بشاعة ما حدث وسلب حرّية الإنسان.

وقد عبّر هذا الفنان عن فكرته لغويا من خلال عنوان اللوحة" الكارثة الإنسانية في العراق"، وكذلك تشكيليا من خلال اعتماده الألوان الحيادية، فترتّب عن ذلك تباين يجعل كلّ منهما يبرز الآخر، ويكون بذلك مبدأ التباين أهمّ عنصر تشكيلي، متخلّيا عن الأساليب التقليدية في تشكيل العمق الفراغي.

تبيّن هذه العيّنة عـ١ـدد، قدرة هذا الفنان التصويرية التمثيلية، معتمدا في ذلك تمييع الألوان ضمن كميات متفاوتة من الماء للحصول على درجات مختلفة التشبّع للون الواحد، ممّا أوجد عددا من الدرجات الرمادية وسلسلة من القيم المتدرجة والشفافة، استطاع أن يكشف بها مأساة هذا المشهد.

العيّنة عـ٢ـدد، شخصيات، مواد مختلفة على قماش، ٢٠٠٦، ١٢٠×٨٠صم

منذ القراءة الأولى لهذا العمل، تشدّ انتباهنا صورة القوّة والتحدّي كبوابة تمّ استخدامها للدخول إلى ما يتضمّنه هذا العمل"شخصيات"، وهي دلالة تترادف مع مضمونه الأساسي، إذ اعتمد هذا الفنان على استخدام تكوين مركزي يمثّل كتلة بشرية مكوّنة من مجموعة من الأشخاص، كما نلمح في الأعلى اعتماد هذا الفنان على الزخرفة التي تقترب من تلك الموجودة في البسط الشعبية في جنوب العراق، وكأنّه يمثّل ما انتهى إليه الفنان الرافديني من منتجات سومر وأكد في النحت والرسوم الجدارية، والأختام الاسطوانية، وتحديدا اللوحات الجدارية الآشورية، وقد حاول الفنان من خلال عمله أن يجعل اللوحة عبارة عن إفريز يطرح أمامنا طريقته للتمثيل التصويري خارج إطار القواعد المنظورية الأقرب إلى تكعيبية بيكاسو وبراك.

غير أنّ الأسلوب التكعيبي قد ترك أثرا كبيرا على الفنانين العراقيين، إذ أصبح الشكل الهندسي بمختلف وسائل المعالجة، مكونا بارزا في اللوحة الفنية، فيبدو أنّ هذا الأسلوب قد التقى مع الذاكرة الفنية العراقية في منطقة الخط والزخرفة الإسلامية، كما في أعمال علي رضا سعيد التي استطاع أن يمنحها إيقاعا بصريا لا يفقد التواصل التشخيصي معه، فكانت محاولة الفنان للأخذ منها لمسايرة ذوق العصر مع الحفاظ قدر الإمكان على الطابع المحلي. فنلاحظ البيئة المحيطية في طابعها الريفي بوصفها الخلفية الاجتماعية التي تشكّل البيئة الجمالية للعمل الفنّي، إذ ظهرت عناصر البيئة في سياقها الاجتماعي، عبر الطابع المحلّي.

بهذا فإنّ تجربة الفنان علي رضا سعيد، تضيء لنا أكثر من اتجاه سار فيه الفنان ضمن البعد الاجتماعي، فهو أوّلا لم يعد محاكيا للواقع ضمن المفهوم السائد، وإنّما تجاوز المحاكاة لصالح تجارب أسلوبية متنوعة ومتباينة وذات أفق يتّسم بالحرية في التجريب ثانيا، وسعى ثالثا إلى بلورة وحدة بين البعدين المضموني والفنّي، باتجاه لا ينفصل عن التوجه الفنّي وصلته بالمضامين، لجعل الفن على علاقة ضمنية بالحياة الاجتماعية.

كما أنّ هذه اللوحة مشحونة بالحركة والأشكال الحادة، تمت صياغتها لتحكي عمق الحدث، في ديناميته، كخطاب تضمن مفهوم الإرسال، عبر الفن الجداري، غير التزييني، بل الأقرب إلى المدرسة التكعيبية، ليس في الأسلوب فقط، بل في قسوة المعالجة وقد اختزلت الوجوه والأجساد، ونجد تأثير "بيكاسو" على مستوى رسم الوجوه والأيادي، كما تبدو تأثيرات "ليجي" واضحة على مستوى العناصر الهندسية وما اعتمده الفنان علي رضا سعيد من فويرقات متواصلة، إذ ينسجم اللون في هذه اللوحة مع الوضع البشري المطروح "شخصيات"، فنراه يستعمل اللون البنّي ودرجاته المتعددة باهتة أو داكنة، مع إدخال بعض الألوان الأخرى كالأصفر والبرتقالي والأزرق، محاولا طرح طبيعة المشهد بكلّ ما فيه من تفاصيل وحركة، ومبرزا تظاهرة الشعب العراقي ضدّ الاستعمار والخلاص.

هذا ما جعل من الفنان علي رضا سعيد، من بين الشخصيات التي تحتفظ بها ذاكرة الثقافة والإبداع الإنساني بوصفه تجربة زاوجت بين الثابت وهو الوعي بخصوصية الهوية الحضارية الثقافية ومعطياتها التاريخية التي يقف عليها الفنان ويجتهد لإبراز سماتها، والمتحوّل وهو الحرص على الدينامية والنزوع إلى التحديث في الرؤية الفنية للخروج من دائرة النمطية والتقليد، حيث شغل هذا الفنان ولعقود عديدة مساحة واسعة من مجال الفن التشكيلي الحداثي العربي، ويمكن لأيّ وقفة متأنّية أن ترصد ومن خلال المنتج الإبداعي الذي خلّفه هذا الفنان وراءه مسارات التطوّر والنمّو التي حققتها هذه التجربة الفنية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين.

مكّنت هذه الفرصة الفنان علي رضا سعيد، ولا سيما على مستوى التجريب من أن يعكس صورة الحداثة وأن ينعش الحاضر بروح ذلك الماضي، الذي لم يقتطعه من سياقاته الزمنية، وإنّما أعاد نسجه بخيوط الحداثة، فاستطاع أن يضع لمسات الحاضر المبنية على هاجس التجريب على هذا الإكتناز التاريخي ليخلق هوية فنّية تتجلّى ملامحها في إطار الحداثة، إلاّ أنّها وفي الوقت

نفسه تثير وتنسجم وطبيعة التعدد الثقافي التي تميّز بها المجتمع العراقي منذ آلاف السنين، فقد عالجت أعماله معاناة المجتمع العراقي، من زاوية واقعية تغوص في أدّق تفاصيل الهموم اليومية للإنسان، حيث يتّضح لنا بأنّ هذا الفنان قد بحث عن تطبيق لأعماله، التي رسمت مسبقا في ذهنه، سالكا من أجل تحقيقها والتعبير عنها بأساليب مختلفة من خلال تطويعه لعناصر التكوين وعلاقاته، وفق تصوّر تشكيلي لبناء فضاءه الذي عمل فيه على إدخال بعض الأشياء ونفي البعض الآخر، ممّا أوجد جوّا دلاليا في مثل هذه اللوحة.

العيّنة عـ٣ـدد، حفريات في الرأس ٣

أكريليك على ورق، ٢٠١٤، ٢٤×٣٥صم

العيّنة عـ٤ـــدد، وجوه

أكريليك على ورق، ٢٠١٤، ٢٠×٢٠صم

العيّنة عـــ٥ـدد، رأس

أكريليك وحبر على ورق، ٢٠١٥، ٢٢×٣٠صم

العيّنة عـ٦ـــدد، رأس

أكريليك على قماش، ٢٠١٥، ١٠٠×١٠٠صم

إنّ المتأمّل لمثل هذه الأعمال الأربعة، يتبيّن بأنّ المفارقة تتلخّص بالتنازع بين الموت والرغبة في الحياة، وذلك من خلال استحضار هذا الفنان لمجرّد وجوه أو رؤوس، إلى حضور مادي مجسّد عبر تقدّم اللون بتبسيط للتركيز على توليد رؤى تعبيرية مكتنزة بالإشارات بتدّرجاته أو توافقاته أو تضاداته.

فيبدو وكأنّ علي رضا سعيد قد انصّب اهتمامه برسم الرؤوس بخطوط عفوية، غير أنّه قد اعتمد التحوير المبالغ في مثل هذه الأعمال، ليعكس ما يعانيه الإنسان من ضغوط تتسلّط عليه

وتقهره، كما اعتمد هذا الفنان مثلما هو مبيّن بالعيّنتين عـ٣ـدد وعـ٤ـدد على التجريد، بينما في العيّنتين عـ٥ـدد وعـ٦ـدد على المزاوجة ما بين التشبيه والتجريد.

فقد نلاحظ بأنّ شكل كلّ وجه يتبّدل باختلاف المادة المصاغ بها، ممّا أدّى إلى انحراف ولو جزئيا في تنفيذ الشكل الواحد على أكثر من مادة، وهذا ما يدعّم ثراء وسائله التعبيرية، ولعلّ في ذلك ما يجعل من تميّز أعمال هذا الفنان من خلال تحايله على تأثيرات المادة في الشكل من خلال عدّة تحوّلات لخلق جدلية بينها للوصول إلى تعابير مختلفة بإسالته الألوان المتعدّدة والمتداخلة مثلما هو مبيّن بالعيّنة عـــ٤ـدد.

كما بيّنت هذه العيّنة عـ٤ـدد، توظيف هذا الفنان للتراكب اللوني، التي في مجملها تحمل جميع مكونات العينين، إحالة إلى وجود من خلال التراكم والترابط فيما بينهم في شكل الأنف أو الفم، والتركيب القصدي للعلاقات اللونية وتغيّر الخطّ تأكيدا لسعي الفنان بإيحاء وجود شخوص تعكس فكرة الصراع والتناقض ما بين المتضادات الإنسانية.

العيّنة عـ٧ـدد، رحم الله شهداء الوطن

أكريليك على قماش، ٢٠١٥، ١٠٠×١٠٠صم

العيّنة عـ٨ـــدد، احتراق ٢

مواد مختلفة على قماش، ٢٠١٥، ١٠٠×١٠٠صم

تبيّن لنا اللوحتين بالعيّنة عـ٧ـدد وبالعيّنة عـ٨ـــدد، التوجّه المادّوي الجديد في تعامل هذا الفنان مع مساحة لوحته وتأكيده على حضور المادّة وعلى توظيف إمكانياتها البصرية والملمسية التي تسيطر على تفكيره وتوّجه تعامله مع الفضاء التشكيلي الذي يقوم بصياغته، ممّا جعل من أعمال هذا الفنان بأن تأخذ بعدها الاستثنائي من خلال ارتباطها المباشر بالمواد، وذلك لاعتباره من الفنانين الذين توجّهوا إلى اللوحة السميكة أو بالأصّح اللوحة المعتمدة على تلصيق المواد ودمجها فوق المساحة حتّى غدت على سمك غير معهود.

يبدو أنّ كلا العملين ذو صبغة سياسية، من خلال وجود ملامح إنسان عرض بمثل هذه الكيفية، وهي بذلك علامة رمزية ترمز إلى الاضطهاد والقتل بكلّ وحشية، لذا فإنّ تجسيمها أعطى بعدا بنائيا ومفاهيميا مهمّا، وذلك من خلال التجسيم البارز واللون الذي تحمله، وألون خلفية الشكل التي أعطتنا الإحساس بالجدار المتمثّل بالسجن أو المعتقل ، حيث عمل هذا الفنان على أن يخلق لنا وسطا ناقلا بين الشكل ورموزه، وذلك بتطابق الدال مع المدلول، وأن يدفع المشاهد إلى التعمّق في هذين العملين، عالجهما الفنان بطريقة مجردة تبتعد عن الأصول الأكاديمية أو الواقعية المتعارف عليها، إلاّ من خلال الجذر الإنساني الذي عمق الصفة المعلقة به، وبذلك حققت هيمنة الشكل انتباه المتلقي لإدراك قيمته الحسية دراميا وعمق قدرته التعبيرية بتعميق فكرة العمل، كذلك نمّى الفنان دور اللون المكمل لإدراك وتعميق تلك القيمة الحسية

والقدرة التعبيرية باقتصاره على الألوان المعتمة كالبرتقالي والبنفسجي والأزرق... وبمعالجة تنفيذية، بوسيط مزدوج من مواد مختلفة، ممّا حقّق نوعا من التضاد الملمسي.

فظهور الجثتين خصوصا في العيّنة عـ٧ـدد، إنّما هو نهاية وجود الإنسان، وحذف لمبدأ الأضداد للوصول إلى قيمة مطلقة لوجود وهمي لا يمت إلى الواقع بصلة، فالأصل في الوجود هو العمل الفني، أمّا الواقع فهو عبارة عن استدلالات استعارية تكمن في علاقة المادة بالرمز ومحتوى كل منهما في التعبير عن وجوده القار في تكريس معنى لذلك الوجود، وهذا ما أدّى إلى استمرار المسافة التي تحيط بالحرية بسور كبير لا يمكن تجاوزه إلاّ من خلال التحدي والمقاومة، وهذه المقاومة ستعلن نفسها كلحظة عبور نحو الحرية، ولكن صور القمع والإدانة التي تعرّض لها المجتمع العربي ضد الكيان الإسرائيلي، جعلت الإنسان المتمرد عبارة عن جثة هامدة لا تعني سوى البقاء في المنفى أو الموت والحذف.

وشكّلت هذه الجثة مركز الموضوع الذي عالجه الفنان بمواد مختلفة، لإغناء السطح التصويري، ممّا هيّأ له اعتماد طرق مختلفة للمعالجة مثل الحفر وإضافة عجائن مختلفة وغيرها، وكلّ ذلك جاء نتيجة التعامل مع الضرورة التاريخية للموضوع وحركة التجديد التقني لدى هذا الفنان، التي قد أراد من خلالها الإشارة إلى مدى التعذيب والقمع والوحشية في التعامل مع فكرة الاختلاف مع الآخر، وهذه الرؤية قد أثقلت كاهل المجتمع والإنسان الذي وجد نفسه ملقى على الطريق متفحما كقذارة بائسة، وهي النتيجة الحتمية لمعنى الوجود الخالص الذي وصلت إليه الأفكار الشمولية في إدارة مجتمعاتها وأدخلتها حروبا ومواجع لا تنسى على مدى حربين عالميتين، وتشوهات سياسية في المنطقة العربية جعلتها على حافة الانهيار والتغيير بشكل دائم.

كما ما يلفت انتباهنا في كلا العملين وجود بعض العلامات، وذلك من خلال العلامة البرتقالية الموجودة بالعيّنة عـ٧ـدد والتي وردت على هيئة(x) وهي علامة الرفض التي تفسّر بأنّه رفض سلبي، بينما في العيّنة عـ٨ـدد وردت تلك العلامة باللون الأبيض، وقد شكّلت مثل هذه العلامات، صورة ذهنية متخيلة، اقتربت بأيقونية الرفض، وهي صفة موضوعية غير قابلة للجدل، بكونها من العلامات الفاعلة التي أوردها الفنان كعلامة رئيسية، ولهذه العلامة مفاهيم متعددة، ومن ضمنها الرفض السلبي للعولمة، إذ أنّ انسيابية الخطوط إلى الأسفل، هي إشارة واضحة إلى الجاذبية الأرضية للعمل، لذا فإنّ هذه العلامة هي علامة رمزية بوصفها شكلا يعدّ الحدّ الفاصل بين لغة الصورة ولغة الكلمات، لإحتوائها مضامين متعددة ومنها الرفض بشكل أساسي وسلبي، وما يحيط بها من مختلف الألوان، يؤكّد قوّة هذا الرفض، ولكن نستطيع القول أنّ تلك العلامة قد تميّزت في الأخير بالاستقلالية داخل العمل الفنّي، وتجاوزت في الوقت نفسه الثقافات المتعددة.

وبهذا فإنّ رؤية هذا الفنان تستهدف قبل كلّ شيء وعيه بذاته وثقافته ونظرته إلى الحياة والعالم، قبل أن تستهدف عمله الفني، الذي هو بالضرورة محصلة جهده من الناحية الجمالية والفنية، وهذا يتطلب تمرّده لتجاوز الثوابت المحيطة به، ليكون نتاجه الفني فيضا من الحيوية الروحية والفكرية والجمالية، وبهذا فلا يمكن وجود نتاج فني متحول من فنان لم يكن متحولا على صعيد رؤيته الفنية المتحركة بفاعلية أفكاره عن العالم المحيط به وعلاقته به، وتختزل هذه العلاقة التفاعلية موقف الفنان الفكري والجمالي، فيتحوّل نتاجه الفني إلى وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي، متجانس، كما يتحول من مستوى التغيير الشكلي إلى مستوى التحديث الكلي، لتحقيق المحصلة النهائية وهي عملية التجديد والتأصيل، لذلك نجده قد تجاوز مستوى الرؤية البسيطة إلى مستوى الرؤية الإبداعية، فالأفكار التي عبّر عنها الفنان، والحالة التعبيرية التي يتمتّع بها والحساسية اللونية، كلّها كانت تدفعه إلى الاستقلالية، فاللوحة عنده تعبّر بأسلوب يجمع بين العام والخاص من خلال الأسلوب الفردي. إنّه ترويض جديد انتزع هذا التنوع من مجراه المألوف ووضع في مدار جديد امتلك سماته الخاصة في تجربة هذا الفنان، مازجا العديد من

الأساليب الفنية المعاصرة، المماثلة لإيقاعه الفكري وفق نظام من العلاقات الداخلية التي جسدت حالة التضاد والتي عدها الفنان أساسا للحركة، ولذلك كان مجمل هذه الأعمال الفنية، معرضا بموجب علاقة التضاد والمعالجات التقنية المتنوعة وبموجب الإدانة الواضحة للوجه الآخر من الحضارة، بمستويات ذات دلالات تاريخية قديمة ومعاصرة في ضوء الأشكال والرموز المستحدثة.

IV- النتائج والاستنتاجات والتوصيات

١- النتائج

من خلال توصيف عيّنات البحث السابقة يمكن أن نصل إلى مجموعة من النتائج:

- إنّ للفنان علي رضا سعيد أهمّية كبرى، فهو فنان عراقي متفرد في مسيرته الفنّية، وله خصوصية على مستوى تقنياته وعلى مستوى الموقف الإنساني والاجتماعي، ممّا لم يجعله راضخا للثوابت الفنّية، بل بحث لنفسه عن فضاء للتجاوز والمغايرة.
- اتّجاه هذا الفنان نحو البحث عن تقنية معاصرة باستخدام الخامات الفنّية، معبّرا عن حرّيته ومتوخّيا في ذلك الغوص وراء المعاني الكامنة في حقيقة البنية الشكلية، والتي قد تشكّل أكثر نزوعا، وبذلك فقد رفض الرسم في حدود الواقع، إذ كفّ هذا الفنان عن طرح العالم بوصفه شيئا ساكنا غير قابل للتغيير، وقد تجسّدت هذه الرؤية في البعض من أعماله.
- سعي هذا الفنان للتعبير عن المضمون الدال على معاناة الإنسان وسعيه للتعبير عن أفكاره، وعن الحالات النفسية بطريقة عقلية ورمزية، البعض منها كان عبر أشكال واضحة القصد، ممّا جعل من لوحاته تحاول الكشف عن محتوى إنساني مأساوي واضح من خلال عمل الفنان ووعيه الفكري والتقني.

٢- الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث يمكن استنتاج ما يلي:

- تجاوز هذا الفنان للضغوطات المعيارية التي تخضع الفن لنوعية محدّدة، وتوخّيه لمسارات مناهضة للطروحات السابقة في تاريخ الفن الحديث ضمن تجريبية يستمدّ تشكيلاته من موقفه الخاص وفلسفته الجمالية ونظرته للوجود.
- - إنّ للإطّلاع الفنان علي رضا سعيد على الثقافات الأجنبية وعلى فنونها، دورا كبيرا في جعل أعماله تواكب مستجدات الفنون المعاصرة في العالم.
- - تفاعل هذا الفنان مع مختلف الأحداث، ممّا منحه مرونة ذهنية من الخيال، وفسح المجال للتعبير بمختلف التقنيات والأساليب، وهذا ما جعله ينفتح على أفاق جديدة مختلفة ومناطق اكتشاف جديدة.

٣- التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالا للفائدة والمعرفة:

- إطلاع دارسي الفن والنقد الفنّي والدراسات الجمالية على أثر انعكاسات الطروحات الفلسفية والنقدية والتنظيرية في عملية تعزيز الفن وتواصله مع الثقافة وتنمية الذائقة
- إسهام الفنان إلى إعادة هذا الإنتاج في الوسائط الثقافية ووسائل الاتصال بالجماهير، وذلك لأنّ الذوق الفنّي خاضع للتأثر بالظروف الحضارية والاجتماعية والبيئية والثقافية والمكانية للمبدع العربي والناشئة.

- الدعوة لجعل الثقافة دعوة متجدّدة للمعرفة، والمعرفة تقيم أسس الوعي، وبالوعي يتجدّد أفق الحرية، وهكذا تغدو الحرية شرطا من شروط الفعل الثقافي وفاعلية الثقافة، وتكاد تكون روح مناخ التواصل الخلاق الذي لا بدّ من توافره ليقوم تفاعل بناء بين أطراف الفعل الثقافي ولتكتمل قيمة المثاقفة ودورها في مستوياتها المختلفة، بدءا بالفرد وانتهاء بالشعب مرورا بالبيئة التي يرّد إليها فضل كبير في تكوين المعطى الثقافي.
- الدعوة إلى إنماء ثقافة جمالية خصبة، وهو ما يتعلّق أساسا بتنشئة الحسّ الجمالي وإثارة القدرة على تأويل الأعمال الفنّية.
- الدعوة إلى جعل الفنّ فعال لخلق ثقافة جمالية تواكب تطوّرات تاريخ الفنّ المعاصر وتمكّن من خلق متقبّل فاعل للأعمال التشكيلية التي تعرض في قاعات العرض، وبالتالي العمل على تجاوز الهوّة الفاصلة بين المبدع والجمهور، وجعل الفن في تواصل مع الثقافة.

المصادر

- الرازي محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١

- البستاني، فؤاد: المنجد، دار الشرق المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٦.

- الراوي نوري، تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩.

- الراوي نوري، تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩.

- الخطة الشاملة للثقافة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت ، ذات السرسل، ١٩٨٦.

- آل سعيد شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الأوّل، دار الشؤون الثقافية و النشر، ١٩٨٣

- إبراهيم جبرا جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧ .

- إبراهيم جبرا جبرا ، الفنّ المعاصر في العراق، وزارة الثقافة، بغداد،

- بهنسي، عفيف: الفن الحديث في الأقطار العربية، اليونسكو، ١٩٨٠.

- رجب محمود، الاغتراب، سيرة مصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٦.

- عبد الله عبد الدايم: التخطيط الشامل للثقافة العربية، مبادئه وأهدافه ووسائله، الخطة الشاملة- المجلد ١/٣.

- كامل عادل، الرسم المعاصر في العراق (مراحل التأسيس وتنوّع الخطاب)، ط١، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٨

- تشيرين، أ، ن، الأفكار والأسلوب، ترجمة د حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت،

- يوسف عايدابي، العالمية وحوار الذاتيات في الفن، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

التعددية الثقافية في لوحات الفنانين العراقيين المغتربين

أ . م . د أزهر داخل محسن

كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة

المقدمة

تعد الثقافة النسغ الأساس لهيكلية المجتمعات بوصفها تشكل أسلوب حياة تحدد بها هوية الشعوب وتسهم في إنتمائه ، إلا إن التباينات الثقافية تشكل حقيقة واقعة في المجتمعات البشرية كافة على الرغم من التمسك بالهوية ، وبفعل التحولات المجتمعية الكبيرة التي أسست لمنظومة ثقافية تمتلك سرعة في الإنتشار بسبب حصول إزاحة وتصدع في الهوية الثقافية بإتجاه الإندماج والإختلاط ، لأن التحرر المكاني يعد محدداً أساسياً للثقافة في العالم المعاصر، أدى إلى إنحسار الصلة بين الثقافة والمكان بتجاوز الحدود القومية كنتيجة لعوامل عدة أهمها خطاب الإحتلالات والعولمة ويعززها التطور التكنولوجي في مجال الإتصال والمواصلات ، لتنتج ثقافات جديدة تمثلت بالتعددية الثقافية ومن ثم (التهجين الثقافي) وهي مفاهيم معاصرة أفرزتها متغيرات الثقافة الجديدة والتمازج بين الثقافات لتلغي الثقافة النقية للمجتمعات ، ذا تتبانى أغلب الشعوب على إزاحة منظومات الهوية فتصيرها كضرب من الهجنة الثقافية التي تمظهرت في الفنون بشكل مباشر وإنفتحت بإتجاه الثقافات المغايرة ، حتى عدت من أبرز مفاصل التشكيل العالمي المعاصر الذي يشكل مفصلاً في منجز الرسام العراقي المغترب ، وهو متغير ثقافي أزاح النمطية بإتجاه الحوار مع الآخر ، وبناءاً على ذلك أسس الباحث مشكلة بحثه كمحاولة عن التساؤلين الآتيين : ما مدى تأثير الثقافة الهجينة والتعددية في التشكيل العالمي المعاصر . ما فاعلية الرسام العراقي المغترب في توجيه خطاب دلالي متعدد ثقافياً .

وتحددت أهمية البحث في توصيف الثقافات المتعددة وتمفصلاتها وإقترابها من البنى الثقافية والإجتماعية ، فضلاً عن تداخلها مع المفاهيم المعاصرة التي أفرزتها ما بعد الحداثة بكل أطرها الفلسفية والجمالية ، ورفد المعرفة الأكاديمية بدراسة تشتغل على المتغيرات الثقافية وتواصلها مع الفنون التشكيلية المعاصرة ، في حين يفصح هدف البحث بتعرف التعددية الثقافية في رسوم الفنان العراقي المغترب ضمن حدود البحث بالأعمال الفنية التي للرسامين العراقيين المغتربين للفترة ما بين ١٩٨٠ – ٢٠١٥

الإطار النظري

المبحث الأول (مفهوم التعددية الثقافية) :

لتحديد مفهوم التعددية الثقافية ، لابد من توصيف المفاهيم التي شكلته والوقوف على أهم منطلقات الباحث كدراسة مفهوم الثقافة (culture) كمصطلح تداخل مع مفاهيم أخرى لها ذات المعنى اللغوي مثل الحضارة والمدنية ، ففي اللغة ذكرت لفظة الثقافة في القرآن الكريم في الآية (١٩١) من سورة البقرة في قوله تعالى {{ **وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ** }} بمعنى (وجدتموهم) فيقال ثقافة ، أي وجد وأدرك (م ١٣ ، ص٦٢) ، لكنها بالإجمال تميزت بأنها تراكم سلوكي ومعرفي مستمر وميراث إجتماعي لكافة منجزات البشرية (**إن الثقافة هي نتيجة المتراكم من النشاط الإنساني عبر الزمان**) (م ١٠ ، ص١٠٤) و(culture) كلمة أشتقت في اللغة الفرنسية من الفعل اللاتيني (colcer) للتعبير عن زراعة الفكر والقيم (م ١٥ ، ص٧) أما في اللاتينية فقد وصف المصطلح في القرن الثالث عشر من العناية بالحقل والماشية ، وأشارت في منتصف القرن السادس عشر إلى التطوير والكفاءة ، أما في القرن الثامن عشر فعد معناه (

والإستعارة من ناحية أخرى من فلاحة الأرض إلى ثقافة الفكر محاكية بذلك المفردة اللغوية اللاتينية culture) (م ١٩ ، ص١٧) أي إنتقال الكلمة الفرنسية من نتاج الأرض إلى نتاج الفكر ، لذا وقع التأكيد على إن مدلولها في ميدان الفكر يجب أن ينصرف إلى فعل الإنتاج أكثر من التأكيد على الإنتاج نفسه ، وما يكسبه العقل من قدرات على التفكير السليم ، يعود إلى المعارف التي يتلقاها والتجارب التي يخوضها .

ويعد رائد الإشتراكية المصرية (سلامة موسى ١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) أول من أدخل المصطلح في اللغة العربية المقارب لمعناها الأوربي في كتابه (اليوم وغد القاهرة ١٩٢٨) **(كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي الحديث ولم أكن أنا الذي سكها بنفسه فإني إنتحلتها من إبن خلدون ، إذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظة (كلتور) الشائعة في الأدب الأوربي)** (م ٢٥ ، ص٤).

وبالرغم من إقتران لفظ الثقافة مع مصطلحي (الحضارة و المدنية) ذات الحقل الدلالي المشترك ، إلا ان الثقافة تدل على السلوك الفردي ، في حين تشير الحضارة والمدنية للسلوك الجمعي ، أما في القرن التاسع عشر فقد توسعت الدلالة اللفظية للمصطلح لتأخذ بعداً أكبر ، بعد أن حصر إهتمامها في تطور العقل البشري ، فإرتبط مفهوم الثقافة بشكل مباشر بمظاهر الحياة الإنسانية ومعطياتها وما رافقه من تعدد الآراء حول تلك المظاهر ، وللثقافة إتجاهين يمكن تمييزهما : الأول يرى الثقافة مجموعة القيم والمعتقدات والمعايير والرموز الفكرية والإثنية وغيرها من الأنشطة العقلية ، أما الآخر فيرى الثقافة هي النمط الكلي لحياة شعب ما ، والعلاقات والتوجهات بين الأفراد (م ٧ ، ص٢٩٢) وتعددت التعريفات بتعدد العلوم الإنسانية و الأنثروبولوجيا ، ومن أهم ما جاء به العالم الأنثروبولوجي البريطاني (إدوارد تايلور) وقد حددها **(ذلك المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات التي يكتسبها الفرد كونه عضواً في مجتمع)** (م ٩ ، ص١٠) إنها توصيف عن شمولية الحياة الإنسانية الإجتماعية لأنها نتاج مكتسب ولا يأتي من الوراثة البيولوجية ، وتبنى هذا التعريف العالم الأنثروبولوجي (الفريد رادكليف براوين) إذ يرى الثقافة **(الخصلة التي تنتقل بها المهارات والإستخدامات من مجموعة إجتماعية معينة أو طبقة إجتماعية من جيل إلى آخر)** (م ٢٦ ، ص ٣٢١) إذ يبرز هذا التعريف الصيغة التأليفية للثقافة بوصفها ظاهرة مركبة من عناصر فكرية وسلوكية ومادية ، يتم صياغتها ضمن قواعد ومعايير يمارسها الأفراد بشكل رمزي تميزهم عن غيرهم ، فهي فلسفة ونظرة إلى الوجود تعطي معنى للأشياء ومن حولها وما ينبثق من ذلك من سلوك وعلاقات ومعرفة ، وتمنح الحضارة شكلها الذي يميزها عن غيرها من الحضارات ، فهي **(الأسلوب الذي من خلاله إقامة الحضارات المدنية وبه يمكن فهم وتصنيف الحضارات ، وهي روح العصر ومن ثم هي ذات ارتباط عضوي بمفهوم الهوية والخصوصية)** (م ١١ ، ص٩٠-٩١).

والثقافة على وفق توصيفها ينبني مفهوم التعددية الثقافية لتباين ثقافات المجتمعات البشرية في منظومتها الحياتية وفي تعاملها مع البيئة التي تحيط بها ، تباينات تؤكد التنوع الثقافي للمجتمعات ، كمفصل مهم لأجل المساواة والعدالة بين الجماعات الثقافية ضمن الدولة الواحدة التي تسعى لتعزيز سياسة (التعددية الثقافية) وتمايزها ثقافياً على وفق أنها تستند على أسس المساواة والعدالة بين الجماعات الثقافية ، من خلال مساعدة تلك الجماعات على التمايز الثقافي ، لذا فالتعددية الثقافية في الفلسفة السياسية حوار بين الثقافات المختلفة أو بين أو عرقيات ذات تركيب ثقافي متباين ورفض ما يوصف بثقافة عليا وأخرى سفلى وإقرار بمساواة المجموعات المختلفة لغرض سلمي ، لأن التنوع الثقافي يتم في التعايش بين أكثر من أمة واحدة داخل نطاق الدولة بفعل الهجرات والنزوح المجتمعي **(منظومة فكرية ونظرية للتعامل مع المجتمعات غير المتجانسة ، تبنتها دول وتيارات للتعامل مع وجود أقليات لغوية قومية ، عرقية ودينية في مجتمع الأغلبية ، ومنظومة أكاديمية يستعملها علماء الإجتماع والسياسة والفلسفة السياسية في تحليل علاقة الأغلبية المسيطرة والدولة القومية مع الأقليات والجماعات المهيمنة)** (م ٢٠

، ص٢٨) ويعد الأنثروبولوجي الأمريكي (هوراس كولين) أول من إستخدم مفهوم المجتمع التعددي في كتابه (الديمقراطية في مواجهة بودقة الصهر ١٩١٥) وقد أكد ضرورة محافظة الجماعات الثقافية على إرثها الثقافي ، لأن الديمقراطية هي التي تمنح الجماعات حق الإحتفاظ بذلك الإرث ، بهذا تعد أمريكا مثال لكيان من ثقافات قومية مختلفة ، كما أستخدم المفهوم في القرن التاسع عشر في البحوث والدراسات الأنثروبولوجية للمجتمعات المستعمرة وتحديداً مع الأنثروبولوجي البريطاني (فيورنيفل ١٨٧٨_ ١٩٦٠) في دراسته لمجتمعات إندونيسيا وبورما، إذ وجدهم خليط عرقي وإثني من الأوربيين والصينيين والهنود فضلاً عن السكان الأصلين والذي يشكل بنية المجتمع كجماعات متباينة تحتفظ كل فئة بإرثها الثقافي والإثني ولغتها ونمط حياتها ، فهو مجتمع تعددي ذو مرجعيات مختلفة ، ويرى (ويل كيميلكا) إن الحصول على هوية جامعة لا بد من تشجيع الأقليات العرقية والإثنية على الإندماج بمؤسسات الدولة ، فتسهم في توليد الإنسجام بين ثقافة الأقليات والثقافة السائدة ، أي تحقق ثقافة مشتركة كنتيجة حتمية لإحتكاك الثقافات في مكان واحد ، فتنتج ثقافة ذات مكونات جديدة مغايرة وتكوين مستقل ومتحررة نسبياً من مرجعياتها ، وعلى ضوء ذلك يمكن تأسيس تنوع ثقافي سبيلاً للوحدة والإنسجام بين المكونات الإجتماعية وتعزيزه مؤسساتياً بتوفير سبل الإندماج والتوافق السلمي في المجتمع ، فتكون الثقافة حلقة الوصل بين ثقافة الأقلية وثقافة الأكثرية المهيمنة ، ومع إزدياد الثقافات المشتركة ورسوخها وبتأثير عامل الزمن ستختفي تدريجياً تباين ثقافة الأكثرية والأقلية لتصبح أمام واقع قائم على أساس الهوية المشتركة والتي تعبر عن جميع مكوناتها دون فقدان تلك المكونات خصوصيتها الثقافية ، وعليه أصبحت التعددية الثقافية فلسفة إجتماعية في الولايات المتحدة أثناء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ _ ١٩١٨) أي إن الإنسجام المطلق بين مكونات هذا العالم لا يمكن تحقيقه رغم الأنشطة والممارسات التي تبذل لتحقيقه فأشار المفكر الأمريكي (ويليام جيمس١٨٤٢- ١٩١٠) إلى التعددية في قوله **(إن العالم ذو نزعة تعددية ، وإن وحدة وإنسجام هذا العالم تبدو ظاهرة في أي تجمع مهما كان نوعه ، ولكن رغم الأنشطة المبذولة باتجاه تحقيق الإنسجام المطلق)** (م ٨ ، ١٣٩) فالتعددية الثقافية لا تظهر ملامحها حتى تنتقل تلك الجماعات من كونهم وافدين مؤقتين إلى مقيمين دائمين ومواطنين ، وهو ما سعت إليه أغلب الجماعات ، فالتعددية الثقافية لا تعني الإنفصال أو العزل وإنما تتضمن تشكيل كيانات يشارك فيها المهاجرون والأقليات مشاركة عادلة مع الإعتراف بحقهم في الإحتفاظ بإرثهم الثقافي والحضاري وتدعو إلى تكافؤ الفرص ورفض التميز العنصري والإثني ، لا سيما عند تزايد أعداد المهاجرين من دول العالم الثالث إلى أوربا بعد الحرب العالمية الثانية إذ عملت الدول الأوربية على مبدأ التعددية الثقافية ، بعدما بدأت الجاليات المهاجرة تشكل وجوداً دائماً ، فأصبحت التباينات الثقافية تشكل حقيقة واقعة في أغلب المجتمعات البشرية المعاصرة ، على وفقه ينشأ النظام الإجتماعي ، إذ تتكون الجماعة ويتآزر أعضائها إستناداً إلى تلك التباينات بما تميزهم عن باقي المجتمعات ، فتتجسد (الهويات الثقافية) داخل الدول ذات التعددية الثقافية.

وتعد آليات التفاعل الثقافي والإندماج بين الثقافات نتاج لإشتراطات مسبوقة تؤكد بعدم وجود ثقافات نقية ، فكل الثقافات هي مزيج بدرجات متفاوتة بلحاظ التماس الثقافي ، لذا إقترح بعض الكتاب مفاهيم جديدة للتفكير في العلاقات ما بين الثقافات كمفهوم التمازج الذي أخذ يشهد إنتشاراً كبيراً في علوم الأنثروبولوجيا وأصبح شائعاً في وسائل الإعلام والإتصال ، فالتمازج لا يعني التآلف بوصفه تركيب تحتفظ فيه مكوناته على خصوصياتها ، في حين يعد التمازج مواجهة وحوار وحركة دائمة في المجتمعات كافة (م ١٩ ، ص١١٤ _ ١١٧) كما ظهرت مفاهيم أخرى في الكثير من كتابات الأنثروبولوجيا أوائل القرن العشرين نتيجة تأثر الثقافات ببعضها من خلال الإتصالات المتطورة أيا كانت طبيعته وقدرته وأهدافه مثل الإتصال الثقافي المباشر (م ١٠ ، ص ١٣٥) أوجدتها ظروف ومعطيات مثل شبكات التواصل الإجتماعي والملاحة والتجارة العالمية والإعلام والفنون ساعدت على إندماج المجتمعات ، فالثقافة بحد ذاتها معولمة بسبب

سهولة الإتصالات الثقافية ، لاسيما أن الترميز الثقافي يتخذ شكلاً مادياً مثل المنشورات والفضائيات مما يتيح سهولة الحركة والإنتشار بين الثقافات ومن ثم نشوء (العولمة الثقافية) وعليه فإن الثقافات المتعددة والمختلفة جغرافياً لا تجد صعوبة في التفاعل والإندماج فيما بينها بفعل التواصل عبر وسائط عدة وظروف كثيرة لا سيما الإتصالات الإلكترونية وشبكات التواصل الإجتماعي والهجرة بأسبابها المتعددة ، كلها ظروف تعمل على التقارب الثقافي ما بين المجتمعات المتباينة لخلق ثقافات جديدة كونية لغرض الروابط الإجتماعية المختلفة **(نحن نعيش في عالم تمثل فيه النزعة (الكوزموبولتيانية)* جزءاً من التجربة العادية وعليه يمكن الوصول إلى جميع الثقافات مهما كانت بعيدة زمنياً وجغرافياً)** (م ٧ ، ص١٤٧).

ومن هنا يرى الباحث إن الطبيعة الجغرافية والظروف المتباينة التي تفصل المجتمعات في ما بينها لم تكن عائقاً أمام طبيعة الثقافة وقدرتها على الإنتشار ، فالنزعة كوزموبوليتانية بوصفها عابرة للقوميات من خلال شتى الوسائط القديمة والمعاصرة وبفعل التماس المباشر بين المجتمعات كما هو الحال عند الأفراد والجماعات المهاجرة .

ويمكن تحقيق الإندماج في المجتمعات ذات التنوع الثقافي خارج سياقات بناء الدولة إذا ما نظرنا إلى الإندماج بأنه يحمل إتجاهين ، فهو من جانب يتطلب قبولاً من الأقلية بالتكيف مع الخصائص المميزة للثقافات المهيمنة في المجتمع ، ومن جانب آخر فهو يتطلب قبول الأكثرية المهيمنة بفكرة توسيع نطاق الحقوق الممنوحة للأقلية وتهيئة المؤسسات الثقافية السائدة لأجل إستيعاب الثقافات والهويات المميزة للأقليات (م ١٩ ، ص ١٥٢) وعليه فإن الوحدة والإندماج الثقافي بين الجماعات المتباينة لا تعني الجمع لأجل قهر الآخر أو ضمه أو على سبيل التمايز والإقصاء وإنما هي القدرة على خلق فضاءات أوسع في وسط جامع لمختلف الثقافات **(فضاء للمباحثة والمحاورة والمداولة، ما دام من المستحيل إلغاء الفروق الثقافية بين الهويات)** (م١٦، ص ١٣٥) .

ومن المصطلحات التي تقاربت مع التعددية الثقافية وربما ناقضتها (التهجين الثقافي) لوصف الظواهر الثقافية الجديدة بفعل العولمة والهجرة والتطور التكنولوجي في مجال الإتصالات والمواصلات ، إذ ركزت على ظاهرة الإختلاط بين الثقافات ، لتقاوم أفكار النقاء الثقافي والثقافات الأصلية الموحدة ، فالتهجين الثقافي يزعزع مفهوم الثقافة المنغلقة على ذاتها ويقوم على أساس إفتراض الإختلاف (م ٢٧ ، ص ٥٥) وهناك مفاهيم كالخلط والإندماج تؤسس إلى فكرة التهجين الثقافي ، لأن الخلط بين الثقافات تنتمي إلى جماعات ثقافية متباينة ومواقع إقليمية مختلفة ناتجة من حركة وتفاعل ، لأسباب عديدة منها العولمة الثقافية والهجرة وتتطور وسائل الإتصالات والمواصلات ، فالثقافة المعولمة هي ثقافة هجينة تمتعت بجاذبية كبيرة تنبع من فكرة اللاتوطين بسبب تفكك الصلة بين الثقافة والمكان وتكون مصحوبة بتمازج ثقافي مما ينتج أشكالاً هجينة ومعقدة من الثقافات كما يقرها عالم الأنثروبولوجيا البريطاني (إنتوني سميث ١٩٣٩) بوجود علامات على التهجين الجزئي للثقافات القومية ناشئة عن ذلك المزيج متعدد الأعراف لمعظم المجموعات السكانية ، ومفهوم الهجنة الثقافية يقسم إلى إتجاهين: الأول يرى الهجنة منطقة وسط بين نقطتين من النقاء وبطريقة تشابه الإستخدام البيولوجي الذي يفرق بين نوعين متمايزين من الكائنات ، أما الثاني يرى الهجنة حالة مستمرة لكل الثقافات البشرية التي لا تحتوي مناطق نقاء نتيجة التفاعل المستمر بين الثقافات ، أي مبدأ الإستعارة والإقراض الثنائية الإتجاه بين الثقافات **(إن الحضارة المعاصرة المتسارعة تسعى نحو تهجين الثقافات ، إذ إن فكرة التهجين ذات مغزى مضاد لفكرة النقاء الثقافي)** (م ٧ ، ١٦٢) فالهجنة الثقافية هي النتيجة الطبيعية لمفهوم الإدماج الثقافي ، بلحاظ أن الإدماج هو مجموعة تفاعلات

* (الكوزموبوليتانية cosmopolitan) : مصطلح يعني التحرر من الأحقاد أو المحلية ، والمتحرر من الأحقاد القومية والمحلية هو شخص كوزموبوليتاني ، والمدينة الكوزموبوليتانية هي الجامعة لأجناس العالم المختلفة (م ٢٦ ، نت)

بين العناصر المختلفة داخل مجموعة ما ، وما يقابل مفهوم الإدماج ، التماثل والتواصل والإنسجام والتفاعل ، ولمفهوم الإدماج معان عدة تدل على الإنصهار والإتحاد وهي معان تناقض العزلة والصراع والإنقسام والتناقض ، لأن الهوية النقية بفعل إنغلاقها على نفسها تسبب العزلة، لذا تمثل الهوية الهجينة والمركبة مصدر تجدد وتفاعل وقوة بعكس الإنغلاق والتعصب ، وتعتبر العولمة الثقافية والهجرة الدولية ورأسمالية السوق ونتائجها الإقتصادية والإجتماعية من أهم عوامل التفاعل والإندماج في عالمنا اليوم نحو توليد ثقافة عالمية تعمل على تهجين الهويات الثقافية ، وإلى جانب التهجين الثقافي تظهر (الكريولية) المتجذرة من اللغة الإسبانية (الكريلو criollo) وتعني المولود في العالم الجديد ، وقد أشيع المصطلح عندما بدأ الأسبان في إستعمار العالم الجديد (أمريكا الجنوبية) ثم أطلق على الإمتزاج أو الإختلاط الثقافي في المجتمع الواحد، أو كل من إكتسب ثقافتين أو أكثر (م ٦ ، ص١١) وما يوازي التعددية الثقافية حالة (اللا توطين) إشارة لتوصيف الظواهر التي تخص حالات المزج الثقافي المتنامي مع تقدم العولمة وظاهرة الهجرة ، ثم إن فكرة الثقافات الهجينة قد تساعد في فهم ذلك التنوع من التمثلات الثقافية الجديدة والتي أخذت في الإنتشار كما هو حال الثقافة الشبابية كأشكال الموسيقى الشعبية للأمريكان الفارقة مثل (الهيب هوب) كحيز ثقافي عابر للحدود القومية (م ٧ ، ص١٦٠ - ١٦١) فالهجرة الجماعية نحو الغرب بأسبابه المتعددة تعمل بشكل مستمر وفاعل في تحديد مسار حرية التعبير الثقافي ، وسرعان ما يندمج المهاجرون في المجتمعات المضيفة لعدم تمكنهم من الحفاظ على ثقافاتهم الأصلية ، إلا في حالة المهاجرون بمعدلات كبيرة عندئذ يشكلون جماعة متجانسة ثقافياً بفعل تشكيلهم لتجمعات سكنية خاصة فتسهم في المحافظة على هويتهم الثقافية **(إن ثقافات المهاجرين هي ثقافات مزيج أنتجت عبر إختلاط ثقافي له ، مما يفضي إلى تشكيل بناء ثقافي جديد ، جامعاً القديم إلى الحديث في نسق عميق التفرد)** (م ١٩ ، ص١٩٨) وما نشهده في المشهد الثقافي المعاصر هو نتيجة المؤثرات الناجمة عن المثاقفة حيث أصبحت الثقافات تمتزج وتتراكم واحدة فوق الأخرى ، حتى إن فكرة الثقافة الهجينة موجودة من فترات طويلة قبل أن تصبح شائعة في النظرية (الكولونيالية) * فيبني المستعمَر والمستعمِر الثقافة المشتركة ، كذلك عملت العولمة على توسيع القدرة الثقافية الغربية في الإنتشار ، لذا يجب إعادة النظر في مفهوم الهوية الثقافية لعدم وجود هويات صافية أو إنتماءات أحادية فهي في تحول وصيرورة مستمرة مما يتيح بالإمكان فرض اللقاء بين المرء وخصمه أو ضده أو قبول الآخر (م ١٦ ، ص١٣٥).

المبحث الثاني (تمثلات التعددية الثقافية في التشكيل الأوروبي) :

يعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر إنطلاقة فكرية وجمالية متنامية في التوجهات الفنية الأوروبية حتى أخذت الإنطباعية تشتغل على أسس مغايرة في التصوير مبنية على نمط جديد في التصوير البصري كما تحسه العين مادياً وآنياً دون التمسك بالنظم المتعارف عليها ، فأصبح للون قيمة تفوق ما كان عليه عندما تحسسه الإنطباعيين ووظفوه بطريقة علمية ، وتحقيقاً لتلك الرؤية الجديدة ، عمد العديد من فناني الغرب إلى زيارة الشرق والتفاعل مع ثقافاتهم وميولهم وأجوائهم لخلق مضامين فنية وثقافية هجينة وجديدة بتضمينها رموز شرقية وتوظيفها مع الأسلوب الفني الغربي فزار (رينوار و مونيه) شمال أفريقيا وشهدا الضوء والظل فأنتجا أعمالاً تميزت بحس شرقي (م ٢ ، ص ٨١) لا بتدرجات لونية مألوفة ، وكانا على وعي بتأثيرات بصرية تتعلق بالنغمة واللون معاً وخاصة من قباب ومنارات إسلامية والتعامل مع اللون والشكل دون الإهتمام بمضمون العمل ، ومن محفزات الإنطباعيين برؤية العالم بشكل

* (كولونيالية) مصطلح يرجع تاريخه إلى أوائل القرن الخامس عشر ، منذ أن قامت البرتغال بإنشاء أول مستعمرة لها خارج القارة الأوروبية في سبتة عام ١٤١٥ ، مفهومها السياسي الحديث هو قيام دول أوروبية أو عناصر من هذه الدول ، بإكتشاف أقاليم شاسعة في أنحاء مختلفة من العالم ، والإستيلاء عليها سياسياً وإقتصادياً وتربوياً وثقافياً ، (م ٣ ، ص ١٥٨)

مختلف إكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي والمطبوعات اليابانية التي وصلت أوروبا عبر العلاقات التجارية فساهمت في التقارب الثقافي بين الشرق والغرب بإتجاه تهجين الثقافات وتعددها ، وقد ألقت أعمال الفنان الياباني (هوكوساي ١٧٦٠ ـ ١٨٤٩) بظلالها على العديد من الإنطباعيين فظهرت أعمالهم هجينة تجمع ما بين الثقافة اليابانية والثقافة الغربية ومنهم الفنان (أدغار ديكا) الأشد تأثراً بهذا الأسلوب (م ٤ ، ص٦٣٧) ولم تقتصر أعمال (مانيه) المهجنة على تأثيرات الفن الياباني ، ولم يبتعد (كوكان) عن تأثيرات الفن الياباني وثقافته إذ وظف المزاج الجمالي الياباني خلف الصور مع الشكل التاهيتي للمزهرية ، في حين إبتعد الفنان الهولندي (فان كوخ) عن النظم التقليدية السابقة منتهجاً الأسلوب البدائي فأعطى صورة ساذجة عن العالم المحيط به بوسائله التعبيرية ، وبفضل الإحتكاك الثقافي المباشر مع الإنطباعيين الباريسيين إكتشف (فان كوخ) التصوير على وفق الإنعكاسات الضوئية المتبادلة بين الأشياء ومحيطها ، لتفصح أعماله عن هجنة تجمع ما بين أسلوبه المتفرد بالضربات اللونية وتأثيرات اللون الإنطباعي ، إلى جانب تأثره بالفن الياباني أثناء تواجده في باريس (م ٢٢ ص٩٤- ٩٦) وقد مهد أسلوب (كوكان وفان كوخ) في الرسم إلى ظهور الحركة (الوحوشية) مع فنانين ضمنوا لوحاتهم الخصائص التي ظهرت في الفنون الشرقية القديمة ، لا سيما بعد أن إدعت حركة الحداثة الغربية في أوائل القرن العشرين التعامل مع الثقافات غير الأوربية ، لإيجاد ملاذ بديل عن الثقافة الأوربية (م ٢١ ، ص ٢٢٥) فعمل (ماتيس) على تقبل ثقافات الآخرين والتفاعل معها ومزجها مع ثقافته الفنية ، فوظف الخزف والنسيج العربي والرقش الإسلامي وملأ بها سطوح لوحاته بفعل إطلاعه عليها خلال زيارته للجزائر ، متجاهلاً البعد الثالث برفض المنظور الخطي ، فتقارب الفن الحديث في القرن التاسع عشر والقرن العشرين جمالياً من التصوير الشرقي فأنتج واقعاً فنياً هجيناً ، فالجمالية التي إختارها (ماتيس) كانت تدعو إلى نقل العالم المرئي إلى قماشة الرسم بطريقة لا تمس نقاوة اللون ، مع إهتمامه في إيصال الإحساس بالحجوم والضوء والفضاء (م ٢٤ ، ص ٦٩) ومع التكعيبية التي أزاحت المفاهيم الواقعية البصرية ، بعيداً عن الإشتغالات السابقة كتطور تخطى المفاهيم الشكلية منذ عصر النهضة بتجزأة لأشكال الطبيعية إلى مساحات مسطحة وتمثيلها للشيء من مختلف وجوهه في آن واحد في محاولة لإختزال الزمن ، مدعية بذلك أنها تعطي صورة أكثر موضوعية من المظاهر الخارجية، والحركة التكعيبية تدين بنشأتها لـ (بيكاسو و براك) إذ ركنا إلى مصادر عدة في بحثهما حول الرؤية الجديدة للأشكال البشرية تمثلت في النحت الأيبيري والجريكو وأعمال كوكان والأقنعة والنحت

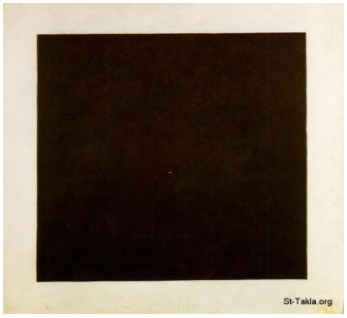
أوغست رينوار

كلود مونيه

هوكوساي - رحلة صيد

بيكاسو

الأفريقي لما تتمتع به من تجريدية في الأشكال وإختزال في الألوان والسطوح ومقاربة رمزية ، فأحالت الفن الأوروبي الغربي إلى وجه جديد له سمات هجينة مبتكرة بفعل تعددية ثقافية (م ١٨، ص٢١) فظهرت محاولات الفنانين التكعيبين الإبداعية في إعادة تصميم السطح البصري وإبتكار إتجاهات جديدة من خلال تفكيك الواقع المرئي على أسس هندسية تتخطى المحسوس وتسعى لتأكيد العقل والجوهر في الشكل ، كنوع من المقاربة مع نظم الشكل في فنون الحضارات القديمة في العراق القديم ، لإبتكار شكل هجين متخيل هندسياً ، فضلاً عن الهجنة التقنية (الكولاج) بمزاوجة الرسم والنحت (م ١٢ ، ص ٢٠) ولوحة بيكاسو(آنسات أفينيون) التي تضمنت بتكوينها الفني خصائص ثقافية متباينة تتراوح فيها عناصر من ثقافات متعددة ، أما التجريد فقد بانت إشتغالات (كاندنسكي) ذات تعددية ثقافية وهجنة بفعل تضمينها رموز شرقية ممتزجة بثقافته الغربية المكتسبة المتمثلة في أسلوبه الإنطباعي إذ تعددت مصادره الفنية من شرقية وعربية وإسلامية وآرثوذكسية روسية ، فكانت تجاربه محطات مختلفة وتأثيرات متنوعة فتجد الزخرفة والألوان الشرقية بحرارتها والأزياء للنساء المحجبات والرجال المعتمرين قبعات **(إنه تكوين معقد الوزن والنغمة يتكون من أشكال متنوعة بصورة أو بأخرى لشكل رئيسي لعله يكون عصياً على الفهم في ظاهره ، وهذا السبب ذو قيمة باطنية قوية)** (م ١٨ ، ص٢٢) وبهذا تكون أعماله بفعل التلاقح الثقافي هجينة في تمازجها الغربي المتمثل بالتجريدات اللونية مع التكوينات الشرقية للحروف والزخارف والتناغمات اللونية ، أما (موندريان) فقد ذهب أبعد من ذلك من خلال إلغاء كل الروابط بالأصول الطبيعية ، فوصل بالتجريد إلى أقصى درجات المنطق ، بعد بحث طويل عن حقيقة كامنة خلف الموضوع منطلقاً من إختزال العالم الموضوعي ، ليصل إلى نموذج أساس مبني وفقاً لهيكلية مبسطة من المساحات الهندسية والقيم اللونية مستفيداً بشكل كبير من التراث الإسلامي في التجريد إذ يبدو أن الفنان المسلم عرف هذا التجريد منذ قرون وعالجها في الزخرفة الإسلامية ، والتي تحمل خصائص لا نهائية وإيقاعات متكررة وفق أسس رياضية، فخلق (موندريان) فنا هجيناً هندسياً لا تشخصياً ، كما وظف (كازيمير ماليفتش) الثقافة الصينية كفلسفة تعتمد بكاملها على التوازن المثالي في الحياة بين طاقة سلبية وطاقة إيجابية تعملان مع بعضهما وتتفاعلان معاً وتكملان بعضهما الآخر المتمازجة مع الثقافة الإسلامية ، فتمظهر عمله الفني من شكلين هندسيين (مربع أسود داخل مربع أبيض) بفعل معرفة الفنان بالفلسفات والثقافات

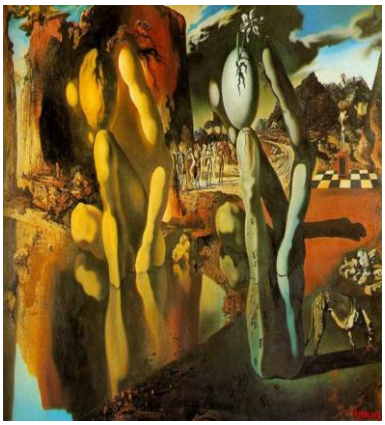


كازيميرمالفيتش

نموذج ألين أليانغ

الفن الاسلامي

دوشامب

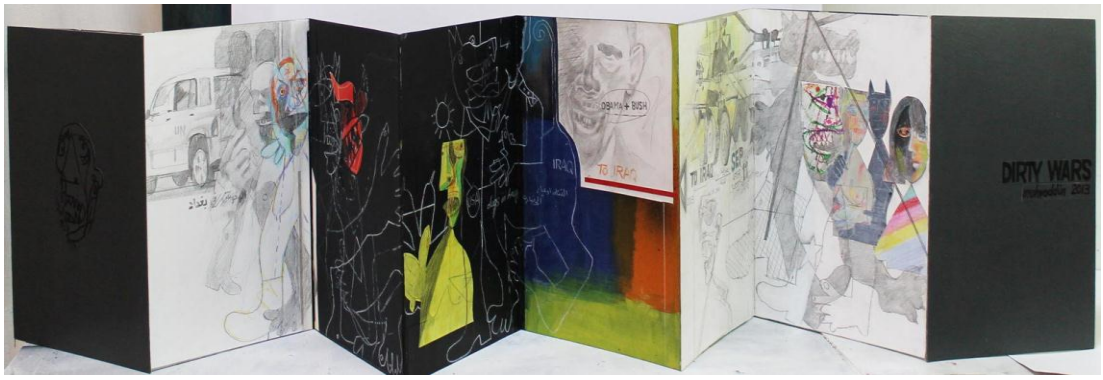


سلفادور دالي

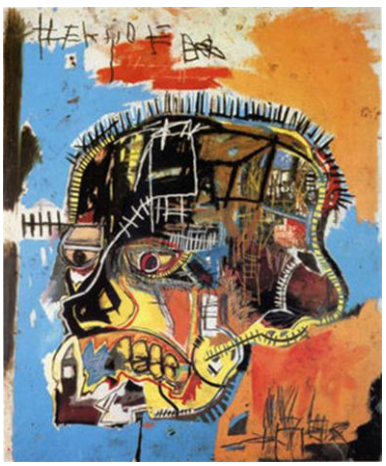
الشرقية ، لأن المربعين المتناقضين المتواجدين في اللوحة هما بمثابة تكوينات لمفهومي (ألين وأليانغ) في الفلسفة الشرقية القديمة ، ومنهما وظف (كازيمير) الثقافة الصينية في أعماله بتمازج مع الثقافة الإسلامية ، ولإن المربع يحمل عدة دلالات في الفكر الصيني قبل أن تكون دائرية ، في حين يرمز المربع في الفكر اليوناني إلى الأساسيات الأربعة وهي التراب و الماء و الهواء والنار ويعادل توازن الحياة والموت ، كما يمثل الإتجاهات الأربعة ، توازنات تتمثل في (أليانغ) هواء ونار و(ألين) ماء ومعدن وأرض ، فهي عناصر ما بين (روحية) تتواجد فوق الأرض ، وبين مادية وحياتية (م ١٤ ، ١١٧ - ١٢٢) وتجاوزت الدادائية كل السياقات كرد فعل لحالة الفوضى التي لحقت بالإنسان الغربي جراء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤) فأسست رؤية مغايرة أزاحت كل مسلمات الجمال فتمظهرت بها التعددية الثقافية ومن ثم التهجين الثقافي بفعل تمازج قوانين الطبيعة مع الفعل القصدي للفنان في إختياره للمكان والزمان والمادة المستخدمة ، وأفضل من أوضح مفهوم الدادائية (دوشامب) بتجاوزه كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة ، ليؤكد على أن الشيء الجاهز الصنع قد يرتقي إلى مستوى العمل الفني عندما عرض (المبولة) بوصفها عملاً فنياً ، وبهذا كسر مسألة فرادة العمل الفني ، ليشاهدها متلقين من ثقافات متعددة ، يؤشرون فيها تصورات متباينة ، لأن التهجين الثقافي لم يقتصر على إنتاج العمل الفني ، بل تعداه إلى المتلقي وتباين ثقافته التي تميزه كتصور أو معنى آخر لتوصيف الهجنة بفعل التنوع الثقافي لمجموع المتلقين ، فخلق مساحة أخرى موازية للمتحف ، وبهذا يكون عمله هجيناً ثقافياً كأن يكون عملاً فنياً جمالياً أو لا يكون ، فجمع الفن باللافن ، لتمكنه من العرض داخل أو خارج المتحف ، بمعنى أن (دوشامب) جمع بعمله ثقافة المتحف والنخبة مع ثقافة ما هو خارج المتحف أو الشارع، كتعبير عن مواقفه الساخرة بتقييمه الأشكال غير المألوفة فنياً ، وتصرفه بأعمال فنية تعود إلى عصر النهضة كما في إضافته شاربين إلى الموناليزا للفنان (دافنشي) وهو بهذا أنتج عملاً فنياً هجين ثقافياً من خلال جمعه ما بين التراث والمعاصرة ، كقراءة ساخرة للجمال النموذج المألوف، فتخطت الدادائية المفاهيم والأساليب الفنية القديمة ، وبتوافق مع الدادائية وعلى نقيض مفهوم المنطق والعقل للحركات الفنية الحديثة ، تبنت السريالية كل ما ينافي الرؤية التقليدية في الفن، فلم تقم على إستعادة الأشكال كما هي في العالم الخارجي ، بل كشفت حقائق الأعماق الإنسانية الخفية مسترشدة بطروحات (فرويد) السيكولوجية **(فهدف الفن ليس إرضاء العين ، بل تقديم خطوة جديدة في مجال معرفتنا المجردة)** (م ٢٣، ص٢٦٧) فالسرياليون أدركوا أن ما يقومون به هو ليس محاكاة للواقع بل خلق لواقع جديد ليس مرئياً ، لأن الأحلام تغير المشاعر الغريبة وتتولد بفعل إندماج الناس والأشياء وتبديل أماكنها **(وهذه الفكرة التي جعلت السرياليين يعلنون أن الفن لا يمكن إبداعه في حالة اليقظة التامة للعقل ، فاللاعقل هو من يعطينا الفن)** (م١٧، ص ٧٢١) إذ تمكن (سلفادور دالي) من إنتاج صور خيالية هجينة تحاكي الأساطير الإغريقية القديمة بأسلوب حداثي تجمع فيها عوالم مختلفة ومتنافرة ذات تعددية ثقافية هجينة هي مزج ما بين ثقافة الأسطورة اليونانية القديمة والثقافة المعاصرة في طريقة محاكاتها لتلك الأساطير ، و (مسخ النرجس) عمل يجسد أسطورة إغريقية قديمة **(فوجد الفنان التشكيلي أفقاً لا نهائياً لخلق عالمه الخاص الذي يحياه بعيداً عن أرض الواقع الصلبة ، فقد خلق ما يحبه ولا يجده)** (م ٥ ، ص ١٨)

المبحث الثالث (تمثلات التعددية الثقافية في لوحات المغتربين العراقيين) :

تمثلت إشتغالات الفنانين العراقيين المغتربين على منظومات تعد متغايرة بحكم مرجعية الفنان العراقي المتمركزة في الموروث الحضاري والبنية الثقافية العراقية القديمة منذ عصر فجر السلالات السومري والأكدى والبابلي والآشوري وإمتداداتها في بنية الثقافة العراقية المعاصرة ، فضلاً عن مرجعية الفنان العراقي الشعبية والجذر السلوكي والمكاني ، وبفعل تحولات الجغرافيا والإقتراب من الثقافة الأوروبية والتماس المباشر معها ، فإشتغل الفنان (محمد مهر الدين) على منظومة تجريبية متوافقة مع توجهه الجمالي والفكري من دون أن يحجم إشتراطات التاريخ العربي السياسي ومتناقضاته الفكرية وصراعه مع قوة السلطة والإحتلال



فالنموذج يطرح رؤية جديدة عدت تمفصلاً في التشكيل العربي المعاصر وهي قراءة ليست بكراً ، إنما لها جذورها في التشكيل الأوروبي ، أغنتها نتاجات الفنان (بابلو بيكاسو) وتجريبه المستمر ، فالخروج من سلطة الإطار التقليدي والإزاحة التكوينية فسحت المجال واسعاً للفنان من الولوج إلى معتركه الجديد ، وهي بالأساس منظومة لم يؤسس لها (بيكاسو) إنما أسست مسبقاً لكنه وسع من دائرة التجريب لتبث معطياتها في كل بقاع الأرض ، وبفعل تقارب المكان والجنوح نحو تشابك الثقافة لإنتاج منظومات جمالية جديدة ، وهي منظومة مغايرة شكلاً وموضوعاً مع مجايليه ، فبنية العمل الفني تمثلت بمطوية من سطوح ، كل سطح منها يطرح موضوعة تكتفي بذاتها ، وتأتلف مع موضوعات السطوح الأخرى ، وهي منطقة ليست يسيرة على مستوى التنفيذ وبث الموضوعة ، لذا كشف النموذج تداخلات الفنان الحضارية والشعبية والتداخل الثقافي الأوروبي ، ليعد الفنان أحد مرتكزات التعددية الثقافية في التشكيل العراقي بمجمله ، وعليه أخذ العمل الفني توصيفه الثقافي النموذج في التشكيل المعاصر في العراق ، فبانت إشتغالات الفنان على السطوح الثمان بوحدة متكاملة ، فتمثلت تعددية الفنان الثقافية أنه إستعار بعض المرموزات من ثقافات أخرى مغايرة ، وعليه زاوج الفنان الألوان والخطوط والأشكال الملصقة بتوافق جمالي يحمل أكثر من توجه كالتعبيرية والتجريدية والأكاديمية الواقعية ، فبانت إشتغالات (بيكاسو والفنان الزنجي جان مايكل باسكوايت) .

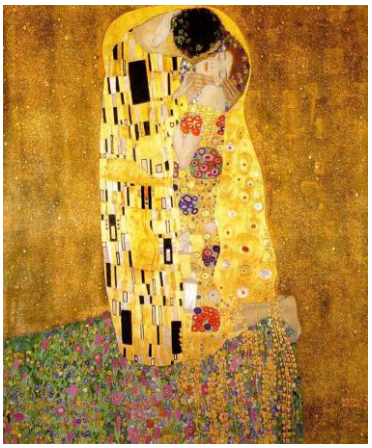


باسكوايت

ولقد عرض الفنان (علي طالب) الرؤوس بتعبيرية مستوحاة من (الرؤوس) المنحوتة في الفن العراقي القديم ، إذ تمثلت فيها تصورات متأملة تعكس الجانب الروحي والمقدس للحياة وفاعليتها ، فظهر الإختزال في اللون بمجمله فإختزل الرأس برمته بلون أوكر سوى بعض المساحات البسيطة كإستعارة من الفنون التعبيرية ، فبانت إشتغالات الفنان على الجسد وتحولاته

عبر مجموعة من الاعمال الفنية ليختزله في الرأس بوصفه المرتكز الفكري للإنسان ومركز النشاطات الحيوية ، فبث النموذج بتقنية تجريدية صرفة مع إضافة العينان بوجهة أمامية وهي بلا شك استعارة مباشرة للعيون السومرية لاسيما في الوجه السومري كأحد مآثر النحت العراقي القديم لينتج مزاوجة أوروبية وعراقية قديمة ، فضلاً عن الإختزال الذي ينتج شكلاً تجريدياً ، أما المنظومة التقنية التي إشتغل عليها (علي طالب) بعد أن جرد الشكل العام من الإطار التقليدي ، وتركه يتيه في التأمل ، مما أضفى قيمة جمالية وفكرية قابلة للتأويل والقراءة ، كما عد العمل مزاوجة ما بين البنية التجسيمية للنحت وبلون الرسم ، كأحد الإستعارات من التشكيل الأوروبي ، فهو مصداق للتلاقح ما بين منظومات الفنان الفكرية بمرجعياته في الحضارة العراقية القديمة والموروث الشعبي والفن الإسلامي مع الثقافات التي نهلها بترحاله في أوروبا وإطلاعه على المناهج التقنية والجمالية ، ويعد العمل إلى جانب ما سبق طرحه أنه إختزال للشكل الإنساني كنوع من التجريد الذي يكتفي بالإشارات من دون اللجوء إلى التفاصيل ، وهو لا شك يمثل علامة سيميولوجية ضمن منظومة التعددية الثقافية والتفاعل مع الثقافات المغايرة والإنزياح عن مفهوم الهوية المنغلقة والتي أقرها الباحث على وفق طروحات المتن النظري بعدم وجود ثقافة نقية بفعل تكسرات الهوية وتماهيها مع الهويات الأخرى .

أما الفنان (ستار كاووش) فقد أسس منظومة فكرية ينبني عليها منجزه التشكيلي ، والنموذج المشار إليه يعد توصيفة لمتبنيات الفنان الأوروبية وتعالقها مع منظومة الفنان الفكرية الموروثة ، لذا إشتغل الفنان على وفق منظومة تاريخانية تفعل من إعادة إنتاج عمل فني سابق له أو لغيره برؤيا معاصرة وقراءة تغاير مبثوثات المنجز السابق بشكل نسبي ، فأدخل الفنان لمصنعه الإبداعي لوحة (القبلة) للفنان العالمي (كوستاف كليمت) برؤية معاصرة .



كوستاف كليمت

وما يبثه النموذج تعدد مرجعيات الفنان والتمسك بها بحرص وحميمية ، ومنها مرجعياته في الفن العراقي القديم والإسلامي بتمظهر سطحه البصري عن وجوه بزاوية رؤية جانبية وأمامية في ذات الوقت ، وقد ملأ المساحات بأشكال زخرفية (منمنمات) أما المساحات اللونية ذات الطقوس والروح الشعبية ذات وقع كبير في إستخدامات الفنان وآلية التلقي الثقافي المتعدد ، كما تمثل البناء التكعيبي في إلغاء الخلفية (BACK GROUD) ليؤسس لموضوعته بالتداخل مع الخلفية وإبعادها عن وصفها شيئاً ثانوياً ، هذه التقنية أسست لمفهوم التجريد والإختزال ، فضلاً عن التعبيرية في اللون الذي يحيلنا إلى

الألوان الشعبية المحلية كمزاوجة وظفها الفنان عبر كينونته الغارقة في التلقي الشعبي بوصفها مرجعية قسرية تماهى فيها الفنان بشكل لا يمكنه الفكاك منها ، بل أنه عززها وأضفى عليها من متلقياته للثقافة الأوروبية ، حتى عدت واحدة من خصوصيات الفنان ومتلازماته الذاتية وبشكل مغاير عما كان تأثيرها على غيره من الفنانين الآخرين ، فمثلت تجارب ستار كاووش مساحة فاعلة في أساسيات الثقافة المتعددة بفعل غياب ثقافته النقية وإزاحتها لتشكل ثقافة جديدة تحمل منظومات الثقافة بتعدد مشاربه منها .

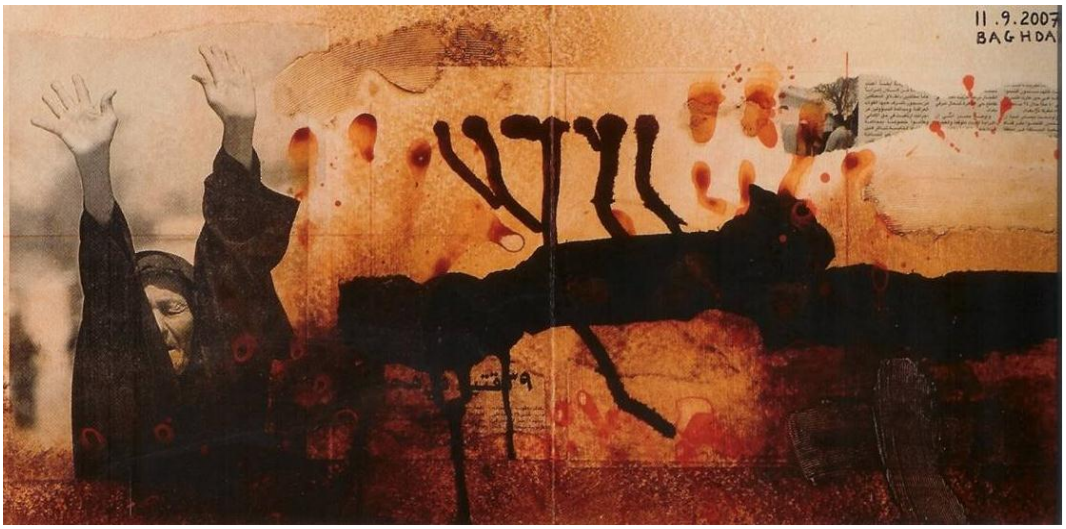
وأسس (غسان غائب) منظومته الفكرية في أعماله التشكيلية على توافق جمالي شرقي في ألوانه الترابية المستمدة من موروثه الطيني وبيئته ، مؤسساً على سطحها البصري قيمة تصميمية متواشجة مع أعمال (أندي وارهول) الفنان الشعبي (POP ART) الذي إستثمر الإعلان برسم صور الفنانين والسياسيين والنجوم ضمن لوحته وبتصميم بصري ، ويعد التماثل ما بين تكرارات الأشكال في أعمال الفنانين أن الفنان غسان بمرجعيته العراقية القديمة وإرتكازاته على تقنية الختم الإسطواني وفاعلية طبعة الختم المكررة على الطين الطري ، هي ذاتها التي إشتغل عليها (وارهول) بتقنية الطباعة مع الفارق التكنولوجي المعاصر ، فضلاً عن التماثل بتوظيف المساحات الهندسية (المربعات والمثلثات) المتأتية من فن الرسم الإسلامي ، لذا أفصح الفنان عن تعدديته وهجنته الثقافية كنتاج معرفي تراكمي ومكتسب من بيئته الحضارية

والشعبية وتماهيه في المجتمع الأوروبي وتشربه بتوجهات الفن الأوروبي المعاصر الجمالية ، وتمثل النموذج المشار إليه بإختزالية في اللون للتوافق مع الثقافة الحضارية الطينية العراقية القديمة ، فذلاً عن المساحات الهندسية المجردة التي وظفها الفنان بوعي قيمة التجريد في البنية العقائدية العراقية القديمة ، هنا كشف الفنان غسان غائب تعدديته الثقافية وتماهيها مع الثقافة التي إقتحمته بشكل قسري بوصفه الفنان المتأمل للمحيط الغربي وتباينه مع المحلية التي أسست له مخيالاً يرتكز إلى الوعي الحضاري الذي يمتلكه فنان ذو دراية بالشكل الجمالي والتشكيلي ، فتمظهر منجزه بهجنة وأصبح لغة مشاعة لا تحدها حدود المحلية أو حدود الذاتية للفنان ، فهو العارف بمبثوثات الفن وتجاوزه حدوده ومعطياته .

أندي وارهول

وتبانت (هناء مالله) في توصيف أعمالها لتبث منظومتها الفكرية لأنها إشتغلت على سطح بصري بتقارب من الطرح العفوي ، بمعنى إصطبغ السطح لاسيما في المساحة باللون الأسود والخطوط السوداء بشكل عفوي يمتد إلى مايزيد على نصف المساحة ، وهو إشتغال يراه الباحث من مخرجات الصدفة بتقارب من تقنية الفنان (جاكسون بولوك) في آلية إمرار اللون على

السطح وتركه ينساب ويسيل بعفوية تكون ممسوكة النهايات ، فالعمل يبث بنية تجريدية وتعبيرية لغاية فكرية يتوخاه الفنان ، فملامح المرأة والتعبيرات التراجيدية التي تبثها عبر إطلاق يديها المبسوطتان للأعلى تبرز حالة الإنكسار والشكوى ، كلها ضمن مناخ لوني يقترب من الرسوم الجدارية القديمة داخل الكهوف ، والمرأة وقصاصة الصحيفة هنا تعد إحدى الإستعارات التي إستقدمها الفنان من تقنية التلصيق (الكولاج) فمثل العمل التعددية الثقافية للفنان بتوافق مع التكعيبية التي فعلت من تقنية التلصيق ، فإستقدمت صورة المرأة وقصاصة الصحيفة بتوافق هارموني غلب على السطح البصري برمته ، كما لا يمكن إغفال مرجعية الفنانة الأوروبية لا سيما من التجريدية (كاندنسكي و موندريان) وكيفية إستعارة الكتابة الصينية ذات الشكل التجريدي ، وإلى جانب ذلك بانت منطلقات الفنانة المفاهيمية بتوظيف النصوص المدونة ضمن منظومة فكرية تشتغل على العلاقة الحوارية ما بين المرئي والمنطوق لتقويض النظام اللغوي وتوصيفه لا بوصفه نصاً ، إنما هو علاقة ما بين الصورة والكلمة (اللغة المكتوبة) فهي عملية إعادة بصرية لنص الصورة عبر التفسير اللغوي وإحالة الفكرة الملموسة لتعكس صورة حدسية معرفية .



هذه الإلتقاطات التي أوجدتها الفنانة في العمل الفني النموذج تمثل بتعددية ثقافية ضمن كيان واحد ينتمي إلى مرجعية صلبة تتماهى مع الثقافات الدخيلة عليها برؤية معرفية مغايرة .

النتائج والإستنتاجات :

١ ـ شكلت الأنساق الثقافية والمعرفية المتمازجة أحد المسارات المهمة التي ساهمت في نشوء الفنون المعاصرة بصبغتها الثقافية التعددية والهجينة جمعت ما بين الثقافات المتباعدة والمغايرة في الزمان والمكان ، وبفعل إنفتاح المعنى تولدت بنى جديدة ترفض التقسيم الثنائي للأشياء ، فجمعت ما بين المتناقضات لواقع ثقافي هجين عمل على خلط الفئات وتحطيم الحدود وإنفصالية الأشياء في الزمان والمكان ، وإزاحة الحدود بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية لتحقيق ثقافة جماهيرية لا تتمتع بصفة الأصالة

٣ ـ لم تقتصر تأثيرات التعدد الثقافي في التشكيل المعاصر على تمازج الثقافات بين الحضارات المتعددة من خلال تمازج الرموز والدلالات الثقافية بل تعدى ذلك إلى تمازج الخامات والأساليب الفنية المتعددة توظيفاً لما تحقق في مجال التقنية والعلم للتعبير عن الأفكار المختلفة وتحويل الفن المعاصر إلى فن مركب (هجين) يجمع ما بين ثقافي فلسفي وجودي علمي

٤ ـ إشتغلت الفنون المعاصرة على مزج الأزمنة والأمكنة في توليفة هجينة تعكس خاصية الثقافة الكونية المتمثلة باللاتوطين بفعل الإستعارة والتوظيف للرموز والدلالات الثقافية من الحضارات المتعددة وإنتزاعها من سياقها التاريخي التي كانت عليه ودمجها في سياق آخر

٥ ـ شكلت المكتسبات الثقافية ذات الرموز والدلالات الميثولوجية المستمدة من الثقافات الشرقية كحضور للقوى السحرية ولإيجاد توافق بين الفن الغربي وأساطير الشرق ضمن حيز فني هجين يجسد حال التفاعل والتمازج بين الثقافات المتعددة ، لتعد أدوات منتجة للمعاني بعد أن تفقد معناها التقليدي لتكتسب دلالات جديدة يتجلى فيها تداخل الواقع بالخيال ، تعكس إمكانية الفنان في خلق ثقافات جديدة ذات مقبولية واسعة

٦ـ أزاحت الفنون التشكيلية المعاصرة التعددية الثقافية مقابل التفاعل والتمازج بإتجاه تهجين الثقافات من خلال طرح محتوى سياسي وإجتماعي وثقافي للتعبير عن صوت المضطهدين والمهمشين ، كفضح الأنظمة القمعية والتطهير العرقي ومشاكل اللاجئين ، وتقليص المسافة بين المركز والأطراف ، لإشعارهم بالأمان وخلق ثقافة كونية هجينة كبديل عن التعددية الثقافية التي تفضي إلى الإنغلاق الثقافي ومن ثم عزلة ثقافية ، لتكون الثقافة الجديدة حلقة الوصل بين ثقافة الأقلية وثقافة الأكثرية

الاستنتاجات :

١ ـ بحث الرسام العراقي المغترب في تراث حضارته والثقافات الأوروبية المعاصرة بوصفها ثقافات هجينة ومتداخلة ولا تمتلك هوية ثقافية نقية ، فوجد الفنان في تراث الثقافات المغايرة الرموز والدلالات الثقافية بما يمكنه من خلق ثقافة جديدة كونية لها القدرة على الانتقال ما بين الثقافات المختلفة وتحقيق التفاعل والتمازج ما بين الثقافات.

٢ ـ تنوعت إشتغالات الفنان العراقي المغترب في توظيف التفاعل والتمازج بين الثقافات وتأثير ذلك على مجمل المنجز الفني لتشتمل على النوستالجيا ، التناص ، الإستعارة والتوظيف ، المحاكاة الساخرة ، التنوع في الأساليب والخامات ، دمج الفن بالعلم ، وإشراك المتلقي على إختلاف ثقافاته ، كنوع من التفاعل بين الثقافات وقبول الآخر

٥ ـ لم تتفاعل الفنون التشكيلية العالمية المعاصرة مع مسارات وأهداف العولمة الثقافية في محاولتها بث الثقافة الغربية الأمريكية تجاه الثقافات الأخرى ، بل على العكس من ذلك فإن الفنون التشكيلية العالمية هي من تفاعلت مع الثقافات الأخرى المغايرة ، بفعل تضمينها الدلالات الرمزية والمعرفية للثقافات المغايرة ، لأجل خلق أطر فنية جديدة تعمل على إزاحة الحواجز الثقافية بين الحضارات .

٦ ـ إن محاولة تضمين النتاجات والأنساق المعرفية للأعمال الفنية السابقة في أعمال الرسامين المغتربين على مستوى الشكل والأداء والتقنية أو الموضوع ، كان تفعيلاً لما يسمى (بالتاريخانية) التي تبنت مفهوم قراءة المنجز السابق بوصفه ذاكرة معرفية وعلمية ، كوسيلة إبداعية لرؤية المستقبل من خلال إستعارة مشرقة ومضيئة

المصادر

-القرآن الكريم

٢- إيناس حسني ، **التلامس الحضاري الاسلامي الاوربي** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٩

٣- باونيس . الان ـ **الفن الاوربي الحديث** ـ ت ، فخري خليل ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ـ ١٩٩٤

٤-البسيوني محمود ، **الفن الحديث** ، مركز الشارقة للابداع الفمري ، مكتبة الفنون التشكيلية ، ب ت

٥ ـ توماس . هيلاند ، **مفترق طرق الثقافات ـ مقالات عن الكربولية** ، ت محيي الدين عبد الغني ، المركز القومي للترجمة ، ب ت

٦- توم . لينسون ميشيل ، **نظرية الثقافة** ، ت علي السيد الصاوي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ١٩٩٠

٧ ـ حسام الدين علي ، **إشكالية التعددية الثقافية في الفكر المعاصر** ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ . ٢٠١٠

٨ ـ الحسيني . نبيل ، **الانثروبولوجية الاجتماعية الثقافية** ، الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة الحسينية المقدسة ، كربلاء ، ط١

٩- حسين فهيم ، **قصة الانثروبولوجيا ـ فصل في تاريخ علم الانسان** ، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٦

١٠ -الحمد . تركي ، **الثقافة العربية في عصر العولمة** ، دار الساقي ط١، بيروت ١٩٩٩

١١ ـ الشكرجي . فلاح ، **المدرسة التكعيبية** ، **الشكل الكامن في العمق** ، أدب وفنون ، صوت الحق ، أربيل ، العدد/ ٣٧٢ ، ٢٥ـ ١ـ ٢٠٠١

١٢ ـ الطبطبائي . محمد ، **الميزان في تفسير القران** ، ج ٢ ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ١٩٩٧،

١٣ ـ طلال علي الحاج حسن ، **العلامة التجريدية في أعمال فاسيلي كاندنسكي وكازمير مالفيتش** ، دار ومكتبة البصائر ، بيروت ، لبنان

١٤ ـ عبد الرحمن عبد الكريم ، **النسق الثقافي في الكتابة** ، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، رسالة ماجستير، جامعة مولود معموري ، ٢٠١٠

١٥ ـ علي حرب ، **المصالح والمصائر ـ صناعة الحياة المشتركة** ، منشورات الاختلاف ط١ ، ٢٠١٠

١٦ ـ غومبرتش . أي . هـ ، **قصة الفن** ، ت : عارف حديفة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ٢٠١٢

١٧ ـ فراي . إدوارد ، **التكعيبية** ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ١٩٩٠

١٨- كوش . دنيس ، **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية** ، ت : منير السعيداني ، المنظمة العربية للترجمة ط١ ، بيروت ٢٠٠٧

١٩ ـ كيميلكا . ويل ، **أوديسا التعددية الثقافية** ، **سير السياسات الدولية الجديدة في التنوع** ، ت عبد الفتاح امام ، ج١ ، الكويت

٢٠ ـ ماري تيريز عبد المسيح ، **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب** ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢

٢١ ـ محمود أمهز ، **التيارات الفنية المعاصرة** ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ١٩٩٦

٢٢- _____ ، **الفن التشكيلي المعاصر** ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت . لبنان ، ١٩٨١

٢٣ -مولر. جي . اي ، وفرانك ايلغر، **مئة عام من الرسم الحديث** ، ت . فخري خليل ، دار المامون للترجمة ، بغداد ، ١٩٨٨

٢٤ ـ المولى . سعد ، **مفهوم الثقافة** ، النبأ ، العدد ٦٣ ـ ٢٠٠١

٢٥ – واتا . الجمعية الدولية للمترجمين العرب . www . wata .cc -

26 - Radcliffe .b.fonctionalism : aprotest American anthropologist 1949 .

27-Janderveen Pieters – clobo alizathon as hybridization anticle International Sociology 1994 .

الخطاب النحتي العراقي المعاصر ودوره في التواصل الجمالي والثقافي

أ.م. محسن علي حسين

كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة

ملخص البحث

يتعرض هذا البحث لأحد من الموضوعات المهمة التي تبنى من خلالها العلاقة مابين العمل النحتي والمتلقي وهو الخطاب والذي جاء بعنوان : الخطاب النحتي ودوره في التواصل الجمالي والثقافي وضمن دائرة البحث العلمي المتكونة من أربعة فصول جاء على النحو الآتي:

الفصل الأول وخصص لعرض مشكلة البحث التي لُخِصت في التساؤل عن واقع الدور الذي يحققه الخطاب النحتي العراقي المعاصر في التواصل الثقافي والجمالي ؟ في حين جاءت أهمية البحث والحاجة إليه بما يطرحه البحث من مادة معرفية علمية تتعلق بمفردة تفيد الدارسين والمهتمين والمتخصصين بفن النحت والنحت العراقي خاصة ، بهدف بحثي ينصب في الكشف عن الدور الذي يحققه الخطاب النحتي العراقي المعاصر في تعزيز التواصل الثقافي والجمالي. وضمن فترة زمنية مابين ٢٠٠٥- ٢٠١٦،وتم التعرض الى مجموعة من المصطلحات وتعريفها لغة واصطلاحاً وإجرائياً لبيان المغزى من حضورها واستخدامها المعرفي .

الفصل الثاني : الإطار النظري واحتوى مبحثين الأول تحت عنوان الخطاب والتواصل .. المعنى العام ، فيما كان المبحث الثاني بعنوان الخطاب النحتي والتواصل الثقافي والجمالي .

الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث من حيث المنهج المتبع ومجتمع البحث البالغ ٢٥ عملاً نحتياً وكذلك عينته البالغة ٥أعمال والتي تم اختيار لعدد من المبررات التي تم تذكرها في محلها ، فضلاً عن استخدام أداة الملاحظة لتفحص جوانب الأعمال وعرض مافيها من خصائص تفيد البحث و تحقيق هدفه بعد وصف وتحليل الأعمال عينة البحث والخروج بعدد من النتائج في الفصل الرابع ومنها :

١. ظهر الخطاب النحتي في الأعمال عينة البحث بصور متنوعة إرتكز في بيان الحالات الاجتماعية المختلفة والتي يتواصل من خلالها مع المحيط التعايشي له بعد أن بث رسالته المنحوتة وفق أساليب مختلفة في العرض لبناءات كتله النحتية .
٢. إشتملت الأعمال عينة البحث على طابع الوضوح والبساطة في طرح الخطابات النحتية ككل، مما يحقق نوعاً من المردودات الايجابية في عملية التواصل وفاعليتها من ناحية تقبل المتلقي وفهمه لها بأبسط صورها .
٣. تنفتح دائرة الخطاب النحتي العراقي المعاصر في الأعمال عينة البحث لتكون ذات تواصل ثقافي وجمالي لتشمل أكبر عدد من الجمهور بمختلف الاتجاهات ، مما جعل تلك الأعمال ذات منحى واسع ومجال اشتغال منفتح جماهيرياً وهي من سمات الخطاب الناجح .

الفصل الأول

منهجية البحث

مشكلة البحث

يشكل الخطاب النحتي حلقة مهمة من حلقات التواصل بشتى صنوفه طيلة فترات التأريخ البشري كونه منجز إنسان يبحث دائما عن التواصل لبث ما يحمل من أفكار نحو الآخر/ المتلقي عبر ذلك المنجز، وهو دائم البحث عن الطرق و الكيفيات والأساليب الكفيلة في إيصال ذلك الخطاب على أتم وجه وفهم لما يحمله من دلالات ورموز ، وضمن هكذا أمر تعلو صفة التواصل لاحقتين إضافيتين يكون للخطاب دور في تعزيز دورهما تواصلياً – ثقافة وجمالاً- كدعامتين مهمتين في تواصلية هذا الخطاب النحتي وشمولهم للدور الايجابي الذي يفعل من شمولية الخطاب ، وبما يحقق أعلى مستويات التواصل الاجتماعي نحتاً ، ولكون النحات العراقي المعاصر له خطابه النحتي الذي يميز تواجده التواصلي لذا ارتأى الباحث على أن يكون محوراً لهذا البحث من حيث مجال اشتغال الخطاب النحتي العراقي المعاصر في الجانب التواصلي بعّد من ضروريات المعرفة الفنية التي يتحتم علينا دراستها والإطلاع عليها لذا جاء هذا البحث بصدد البيان المعرفي لهذا الاشتغال للخطاب النحتي والذي جاء من خلال طرح التساؤل عن واقع الدور الذي يحققه الخطاب النحتي العراقي المعاصر في التواصل الثقافي والجمالي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تبرز أهمية البحث بما يتضمنه من مادة علمية فنية تهتم بالخطاب النحتي العراقي المعاصر وتواصله ثقافياً وجمالياً ،ولكونه يشكل حلقة مهمة تعنى برفد المكتبة التشكيلية ومصادر النحت خاصة وكذلك أسهام البحث بفائدة معرفية للنحاتين وطلبة النحت الى جانب الفائدة التي يمكن أن يحققها من حيث التعرف على كيفية تحقيق هذا التواصل من خلال المنجز النحتي بالنسبة الى الدارسين والباحثين والمهتمين بفن النحت بصورة عامة.

هدف البحث

ينصب هدف البحث في الكشف عن الدور الذي يحققه الخطاب النحتي العراقي المعاصر في التواصل الثقافي والجمالي.

حدود البحث

- الحدود الزمانية: يتحدد البحث زمانياً بالفترة (٢٠٠٥-٢٠١٦) وهي من فترات انفتاح الرأي التي شهدها العراق والتي ساهمت في حرية طرح الخطاب النحتي.
- الحدود المكانية : أماكن تواجد الأعمال النحتية في مجتمع البحث داخل العراق وخارجه.

تحديد وتعريف مصطلحات البحث

الخطاب

لغة :

- ((خطب /خطب على / خطب في يخطب ، خطابة وخطبة ، فهو خَطيب ، والمفعول مخطوب...خاطب يخاطب ، خطاباً ومخاطبة ، فهو مخاطِب))[1].

١ . أحمد مختار عمر ، **معجم اللغة العربية المعاصرة** ، مجلد ١،ط١، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٨،ص٦٥٩

- ((خ ط ب – (الخطب) سبب الأمر ... وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً . وخطب على المنبر خطبة بضم الخاء وخطابة))[١]

اصطلاحاً:

- ((وسطاً بين مرسل ومرسل إليه ، وتكون اللغة (المستعملة في الخطاب)أداة إيصال تعتمد على عدد من الرموز والشفرات إتفقت عليها الجماعة التي تستخدمها))[٢].
- ((محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية ، تعبير شكلي ومنسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة ، يشمل تعبيراً عن الأفكار))[٣]

التعريف الإجرائي:

يعرف الباحث الخطاب النحتي إجرائياً بأنه :

وسيلة تواصل يتم من خلالها عرض الأفكار والآراء عن طريق العمل النحتي ومفرداته البنائية من قِبل النحات وتوجيهها الى المتلقي بصيغ تتلاءم ووعيه المعرفي ثقافياً وجمالياً لتتحقق أهداف هذا الخطاب .

التواصل :

لغة :

- ((وصل الشيء بغيره فاتصل. ووصّل الحبال وغيرها توصيلاً: وصل بعضها ببعض ومنه: ولقد وصّلنا لهم القول . وخيط موصّل: فيه وصل كثير. ووصلني بعد الهجر وواصلني،...وصيل فلان: لمواصله الذي لا يكاد يفارقه. ووصل إليه وصولاً. وأوصلته إليه. وتوصّلت إليه...ووصل رحمه))[٤]
- ((و ص ل-(وصلت)الشيء ...و(وصل)إليه يصل وصولاً أي بلغ . وصل بمعنى (اتصل) ...والتواصل ضد التصارم))[٥]

اصطلاحاً:

- ((علاقة متبادلة بين طرفين أو إنفتاح الذات على الآخرين)) [٦] .
- ((تفاعل بين مجموعة من الأفراد والجماعات ، يتم تبادل المعارف الذهنية والمشاعر الوجدانية بطريقة لفظية وغير لفظية))[٧]

التعريف الإجرائي:

يعرف الباحث التواصل إجرائياً بأنه :

عملية نقل و تبادل الأفكار والآراء التي يبثها النحات من خلال منجزه النحتي كرسالة الى متلقٍ يتفاعل مع ما تحتويه وفق سياقات المعرفة التي يحملها .

---

١ . الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح** ، دار الكتاب العربي بيروت ب ت،ص١٨٠ .
٢ . منذر عياشي ،**الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١،سوريا، ٢٠٠٢،ص٧١ .
٣ . الأحمر ، فيصل ، **معجم السيميائيات** ،دار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت ،٢٠١٠، ص١٥٨ .
٤. الزمخشري ، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة** ، ج ٢ ،دار إحياء التراث العربي، بيروت ،٢٠٠١ ، ص ١٩.
٥ .الرازي،محمد بن أبي بكر بن عبد القادر،**مختار الصحاح** ، المصدر السابق ،ص ٧٢٥.
٦ .تاعوينات علي ، **التواصل والتفاعل في الوسط المدرسي** ،وزارة التربية الوطنية ، الجزائر ،٢٠٠٩ ، ص١١.
٧ .جميل حمداوي ، **التواصل اللساني والسيميائي والتربوي** ،ط١، ٢٠٠٥ ،ص٧

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : الخطاب والتواصل .. المعنى العام .

- **الخطاب .. وأساسياته :**

تقوم الحياة بصورها المختلفة على التعايش المجتمعي فيما بين الأفراد والجماعات وفق عمليات تبادلية تنغرس في كل منهم منذ النشوء الأول له ، ومن بين هذه العمليات هو الأمر التفاهمي الذي ينطوي على منظومة التخاطب المعقودة بين إثنين أو أكثر ، وبناءاً على ما تحويه هذه المنظومة من أركان وأدوات يمكن من خلالها تحقيق أهداف التفاهم فيما بين أطراف هذه العملية التي تتأسس وفق معايير الترابط الاجتماعي والتعاون المبني على التحادث فيما بين بني البشر ، فحين ((**يولد الإنسان في مجاميع إجتماعية تؤسس مجتمعات معينة ويتطور في إطار اجتماعي محدد وله أصدقاء وشركاء يتعاون معهم في محيط العمل الاجتماعي . أما تفكير الإنسان وشعوره ، وتصرفه ، فيكون مرتبطاً بالشريك الآخر**))[١]، وهنا تختلف نوعية هذه المخاطبات أو الخطابات بين الأفراد فمنها ما يكون لغوياً منطوقاً أو مكتوباً ومنها ما يكون إشارياً وغيرها من الوسائل بناءاً على نوع وحالة المتخاطبين و الكيفيات الخطابية والتي يمكن من خلالها تحصيل حالة التفاهم وايصال المعلومات والغايات بين بعضهم البعض وباختلاف تلك الغايات والتي من الممكن أن تكون((**غاية الخطاب إيصال فكرة . وقد تتوافق هذه الفكرة مع أفكار فئة معينة ... وقد تكون غاية الخطاب إيصال أثر وجداني**))[٢] .

وفي كل الحالات التي يحدث فيها التخاطب تكون متمخضة من خلال التبادل الذي يرتكز وينبني على أسس الجماعة المتخاطبة التي تتصف بسياقات اجتماعيتها والتي تبرهن صورة الخطاب العامة والشاملة من حيث أن ((**كل خطاب هو بناء جماعي**))[٣] . فيدور في فلك دائرة التخاطب الإنساني نوعاً من التبادلية التي تنبع من هذا الفعل المبني على قاعدة معرفية تعالج حالة معينة تكون لها موضوع محدد الأطر والمفاهيم التي تكوّن محور هذه العملية كون الإنسان العاقل لا يتعامل وفق العبثية التي يبذل على أساسها الطاقة والجهد والوقت وهنا تكمن الغاية بعدّها منبعاً مهماً من منبع الخطاب المتسم بالجدية حيث أن ((**الخطاب يحيل دوماً الى موضوع معين والى عالم يصفه ويتمثله ويعبر عنه ... فإنه يتيح تبادل الرسائل والمحادثات أو هو مساحة التواصل والتبادل . فلا يشكل عالماً مغلقاً وإنما يتوجه الى الآخر وينعت ذاتاً هي المخاطَب**))[٤] ، وبهذا التوجه نحو الآخر تبدو فاعلية الخطاب من ناحية النقل المعلوماتي فيما بين طرفي التخاطب والمبني على أساس تلك التبادلية ذات المنحى اللغوي بضروبه المختلفة وما تتسم به من الفهم المعرفي لمفرداته وصياغاته المترتبة في سياقات العرض البنائي لهيكله العام ، وبعكس ذلك يفقد الخطاب غاياته المترتب عليها وجوده ، وهنا تفترض الصورة اللغوية للخطاب ذات بناء واضح المعالم بيّن الصنعة كي يتحقق وفقه الفهم المرجو منه .

---

١ . هاينمان ،مارغوت وفولفغنغ هاينمان، **أسس لسانيات النص** ، تر:موفق محمد جواد المصلح، دار المأمون ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص٢١.

٢ . منذر عياشي ،**الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، المصدر السابق، ص ٤٩.

٣ . مانغونو، دومينيك ، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب** ، تر: محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف ، ط١، الجزائر ، ٢٠٠٨،ص١٧.

٤ . الزين ، محمد شوقي ، **تأويلات وتفكيكات** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ٢٠٠٢، ص٧٦ .

- **أساسيات الخطاب**

١. الوحدة : يجب أن يكون الخطاب مبني على أساس واحدة موحدة البناء من حيث الموضوع المطروح والقصد منه .
٢. الوضوح : حيث لابد وأن يكون عليه الخطاب لما يحققه من مردود إيجابي لدى المُخاطَب.
٣. أسلوب الخطاب : إن تنوع الأساليب الخطابية يعتمد على الطرف المُخاطَب من الناحية الثقافية والمعرفية والتي تعد ركناً مهماً من أركان التواصلية لفاعلية الخطاب ، والتي يجب مراعاتها حينما يقوم المخاطِب في صياغة أسلوبه الخاص الذي يوجهه نحو الآخر((**فهو لأنه اجتماعي، يريد أن يفهم ، وبغير هذا يمتنع التواصل**))[١] .
٤. مجال وساحة إشتغال الخطاب وكذلك جمهور المخاطَبين ، حيث أن الخطاب يرتكز على أسس الجماعة المخاطبة من ناحية الكم المتواصل مع فهم المبنى ، وكلما كان الجمهور المخاطب أكبر تحتاج العملية الى مجال وساحة إشتغال تتناسب وذلك الحجم.
٥. التأثيرية : والتي تعد من أهم أسس الخطاب التي تمنحه النجاح والتي تؤهله لتحصيل أكبر قدر ممكن من الرضا والتفاعل الجماهيري و((**يظهر بذلك التواصل الاجتماعي التحادثي**))[٢].
٦. الفاعلية الخطابية : إن الفاعلية الخطابية تندرج ضمن حيز التواصل مع الآخر في دعم التعايش الإنساني وما يحققه من لذة ومتعة جماهيرية فالخطاب قد ((**أصبح متعة وعشقاً، فالمتعة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب**))[٣] ، وليصبح هذا التعايش الهدف العام لمسيرة الإنسانية جمعاء .

إن هذه النقاط وغيرها يمكن أن تحقق النمو الصحيح للخطاب والذي ينمي بدوره الفعل الحياتي المبني على العملية التواصلية التي من خلالها يتحقق الوجود للفرد والمجتمع بأنواعه المختلفة وكياناته المتعددة.

- **التواصل :**

تبنى أساسيات الترابط الاجتماعي على وفق التواصل فيما بين مختلف أجناس المجتمع ومكوناته وبشتى ضروب التواصل وكيفياته التي عن طريقها يتحقق تبادل الأفكار والآراء بين فرد وآخر أو فرد ومجموعة أو بين مجموعة إفراد أو غير ذلك من أطراف العملية التواصلية، بيد أن هذه العملية هي من أساسيات المعرفة وديمومتها في ظل المساحة المجتمعية على اختلاف حجمها التي تعمل فيه و ما يحيط بها و ما تحتويه من مؤثرات ، لذا ((**ففكرة أو مفهوم التواصل يحدد المنطلق الحياتي الاجتماعي للإنسان ، ويكون شغله الشاغل في مجمل أفعاله الحياتية إيجاد الكيفيات والطرق الكفيلة التي ينطلق منها نحو خلق أسس لهذا التواصل مع بني جنسه بغية تحقيق أهدافه المرهونة بنجاح تواصله مع محيطه الاجتماعي أي تفاعله الاجتماعي كونه جزء من مجموع (المحيط) يرتبطان بـ(التواصل)**))[٤] كما وأن لفكرة التواصل بعدها الممتد في العمق التأريخي للبشرية والذي بنيت على وفقها العلاقات الاجتماعية والمجتمعية وكذلك الدولية وفق سياقات تواصلها المباشر وغير المباشر ، وتعتمد هذه الفكرة على الأضلاع الثلاثة المكونة لها وهي (المرسل والمتلقي والرسالة) ولكل منهم دوره الرئيس في إخراج التواصل بصورته الصحيحة الأمر الذي يجعل من تلك الأدوار تأثيراتها الفعلية فيما لو حدث خللاً في إحداها .

---

[١]. منذر عياشي ،**الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، المصدر السابق، ص ٤٩.

[٢] . هاينمان ،مارغوت وفولفغنغ هاينمان، **أسس اللسانيات والنص** ،المصدر السابق ، ص ٢١– ٢٢ .

[٣]. الأحمر ، فيصل ، **معجم السيميائيات** ،المصدر السابق ،ص١٦١.

[٤] . محسن علي حسين ، **التواصل الاجتماعي في النحت الحديث**، مجلة الأكاديمي ، مجلة فصلية محكمة، ع٦٨، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ، ٢٠١٤، ص٨.

سيما وأن المرسل هو نقطة البدء في بث رسالته نحو المتلقي ، والمرسل هنا تكون معالجته الصياغية للرسالة بالشكل الذي يحقق اتسامها بالوضوح والبيان الدقيق كي تستقبل بالصورة التي يمكن أن تفهم بها وبما تحمله من مفردات و((**تبرز نظريات الاتصال المختلفة دور الظروف التي يتحقق فيها صوغ الرسالة وتحديد أهدافها وكذلك قبولها أو رفضها . ويتعلق الأمر بأهمية الاتصال في حياة الجماعة وتعبيره عن إتجاهاتها والقيم السائدة عند المتلقي**))[١] ، وكيفما كانت تلك الرسالة صوتية ، كتابية ، أو صورية أو غير ذلك ، بحيث تكون لفظية أو غير لفظية ، وفي مجل أنواعها تشترك بكونها لغوية ، واللغة هنا هي محور التخاطب بين الكائنات وتختلف وفق اختلاف نوع المتخاطبين ، وهذه اللغة قد مرّت بمراحل متعدد حتى اليوم مابين الإشارات والإيماءات والصورية والكتابية بأنواعها ، واليوم لم تبقى كونها لغة بالمعنى المتعارف عليه فقط بل أصبح لكل فن من الفنون لغته الخاصة بتكوينها البنائي من المفردات التي تكون متعارف عليها بين مرسلها ومستقبلها وهنا النقطة الرئيسية وهي الفهم لتلك اللغة بما يحقق القصد من تشكيلها وبثها وفق الفعل الاتصالي و((**يعد القصد عنصراً مهماً ، وحاسماً في التصرف ، أي أن القصد هو الدافع والمحرك للتصرف ...إن الأهداف والمقاصد تعدان المقاييس لخطط التصرفات ، لأنهما المحرك الأساسي لأي تصرف**))[٢]. وبهذا الفعل تتحقق الأهداف ضمن مجريات الأفعال التواصلية للفرد وهي التي تنم عن التصرفات المعقولة التي يتم عن طريقها تحديد مسار وزمن ومكان الفعل الذي يقوم به المرسل وتأثيراته في المتلقي ومايمكن أن يحفز فيه المردود الاستقبالي . ومن جانب المتلقي المستقبل للرسالة المبثوثة فأن دوره لا يقل أهمية عن العنصرين السابقين ، والذي يحسب له حساباً كبيراً قبل وأثناء وبعد العملية التواصلية، بعدّه الطرف الثالث و الذي يستهدف من العملية ككل ، بعد إدراكه حسياً واستجابته للرسالة التي تصله ((**فالإدراك الحسي هو عملية اكتساب المعرفة عن طريق الحواس يتضمن ، في جوهره ، تأويلاً للإشارات الحسية المستلمة بما يزودنا بصورة عن الواقع والوجود**))[٣].

المبحث الثاني: الخطاب النحتي والتواصل الثقافي والجمالي

لاشك أن النحت من الأنشطة الحياتية التي لازمت مسيرة البشرية على اختلاف وتعاقب أدوارها التأريخية ومن خلاله عرض النحات خطابه النحتي بشتى الأشكال والتنوعات التقنية كلاً حسب ما يمكن أن يوصل به تلك الخطابات بصورة مميزة للمتلقي تنم عن الحالات الفكرية والمعرفية التي يحملها ذلك النحات والتي يبثها بتشكيلاته النحتية بواسطة ذلك الوسيط المادي النحتي .

فكانت تلك الخطابات النحتية تسجيلية وتوثيقية لمراحلها بكل ما تمتاز به فناً وسياسة وإقتصاداً وإجتماعاً ودينا وفكراً...الخ ، وعن طريقها تواصل المتلقي بتلك الحضارات بما تحمله منجزاتها النحتية وتعرف على ما يحيط ويتخلل وجودها ، تواصلاً غير محدود بزمان أو مكان تنفتح خطاباته نحو مختلف المتلقين ويتسم بديمومته الزمانية وبفعل لغته، لغة التكوين النحتي بمفرداته البنائية التي تنفتح وفق سياقات عرضها الفني المتأتي من عالميتها فـ((**الفن يعد اللغة المشتركة للإنسانية ، اللغة التي تعتمد على مايتميز به الإنسان عن غيره من الكائنات ، العاطفة ، الجمال ، المشاعر الصادقة، العقل . فالفن لا يعرف الحواجز ، و لا يعترف بفوارق**

---

١ . الملحم ، إسماعيل ، **التجربة الإبداعية دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع** ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠٣، ص ١١.

٢ . هاينمان ،مارغوت وفولفغنغ هاينمان، **أسس لسانيات النص** ،المصدر السابق ، ص٢٩.

٣ . حامد سرمك ، **فلسفة الفن والجمال** ، دار الهادي ، بيروت ، ٢٠٠٩، ص٣٢٤-٣٢٥.

اللغة ، والتربة ، والدين ، والحنين ، لأنه تعبير جميل عن الإنسان في أوسع مجالاته ومفاهيمه))[1]. وأصبح الفن بشكل عام والنحت بشكل خاص علامة من علامة الوجود الثقافي والجمالي ، لذا فأن الخطاب النحتي قد عزز من الجانب التواصلي مابين الأمم والشعوب المختلفة وفق هذا البيان الانفتاحي له و بنقله لثقافة نشأته نحو ثقافات أخرى يتجدد من خلالها البعد التأملي والتأثيري وبما يحمله من رسائل يخاطب بها الآخر وليصبح العمل النحتي هنا بوتقة لتلك الرسائل التي يصوغها النحات بناءاً على خبرته الجمالية ((**بوصفه موضوعاً للخبرة الجمالية وللاستمتاع الوجداني والعقلي من خلال تأمله والإحساس به**))[2].

وإشتغالات التواصل للخطاب النحتي قد جمعت مابين جوانب الثقافة وماتحوي وكذلك المعطى الجمالي الذي يشكل الحالة الارتباطية التي يفرزها البعد المعرفي بالفكر المخاطَب والمخاطِب ، وهي حصيلة التبادلات التواصلية بينهما وهذا الأمر يحيل المتلقي نحو فهم ما يطرحه العمل المنحوت من خطاب ويتواصل معه ، ولولا الفهم المتحقق لما يمكن تحقيق أهداف تلك الخطابات النحتية بما تحمله من صور ودلالات وليكون الفهم من أساسيات وسائل التخاطب التي تحقق التواصل. وإن مايطرحه النحات بخطاباته تكشف وعيه الفني والجمالي وما يحمل من ثقافة مجتمعه التي يتطبع عليه عبر تمرحلاته العمرية وبتظافرها يتحقق الخزين المعرفي الثقافي وبما يشتمل عليه من مكونات وعناصر، والذي يرتكز عليه في تفاعله وتواصله مع الآخر بما يتسم به ذلك النظير، فالتجذر الثقافي هنا يُنمي حالة ذلك الوعي بكيفيات الطرح الهادف وفق بنائيات العمل النحتي الأمر الذي لايبعد به عن دائرة التبادل الفكري كونه جزء من كل و((**إن الفنان بوصفه إنساناً يعيش في مجتمع معين ، إنما يتطبع بطباع مجتمعه وأعرافه وقوانينه ولايمكن إنكار الدور الذي تؤديه هذه العوامل في صياغة شخصية الفنان وبناء نظرته الجمالية الى الوجود**))[3]، وان النحت هنا من أركان البناء الثقافي والجمالي بالطروحات التي تتمخض عنه وبعده أيضاً من الإيجابيات الداعمة للحضور المتميز لأي حضارة عن سواها .

وإن الأفعال الحياتية المختلفة التي يقوم بها الإنسان بما فيها الفن / النحت إنما هي أفعال مبنية على أساس ان الإنسان كائن تواصلي اجتماعي يفقد حضوره الحياتي حال سلبه لهذه الخاصية وتحول دون تحقيق بناءات كيانه الاجتماعي في هذا العالم وبما ينمي حال الوجود لذلك الإنسان/النحات وهو ما يوجب صلة التواصل ويفعّل حالة المجموع ، والأنزياح عن ذلك يبعده عن إنسانيته ووجوده و((**إن الأعمال الفنية هي الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لا يعوقه شيء بين الإنسان وأخيه الإنسان**))[4] ، والتواصل الاجتماعي هنا يفرض وجود خطابات نحتية لها فعلها الفاعل من النحات والآخر بما يدعم ويعزز من تواصل الثقافات رغم تنوعاتها واختلافاتها وبهذا المعنى تُكسّر حواجز التنافر مابين ثقافة وأخرى وهذا الأمر يوجب على النحات أن يكون له منطلق وأسلوب تواصلي يتناسب وتحقيق ذلك المطلب من العملية التواصلية فـ((**التواصل بنجاح عبر الثقافات يقتضي منك القدرة على توقع تلك الاختلافات ، كي تكون على إستعداد لردم الهوة الثقافية، وذلك بتعديل أسلوب تواصلك**))[5] .

ويحمل الخطاب النحتي الى الآخر تلك الصور من الثقافات التي ينبع من بين ثناياها بما فيها من مؤثرات مجتمعه ومرحلته الزمانية والتي تكون فيها العملية التواصلية قد تحققت على أفضل وجه من جانب تعزيز التواصل ثقافياً الى جانب مايتمتع به الخطاب النحتي من توجه

---

[1] . حامد سرمك ، **فلسفة الفن والجمال** ،المصدر السابق ، ص١١٠

[2] . شاكر عبد الحميد ، **التفضيل الجمالي** ، موسوعة عالم المعرفة ،٢٦٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،٢٠٠١، ص ٢٤.

[3] . حامد سرمك ، **فلسفة الفن والجمال** ،المصدر السابق ، ص٦٣-٦٤.

[4] . الالوسي ، حسام ، **الفن البعد الثالث لفهم الإنسان** ، منشورات بيت الحكمة ، بغداد ،٢٠٠٨،ص١١٥.

[5] . برنس ، دون وهوب مايكل ، **التواصل عبر الثقافات** ، تر:شكري مجاهد ، دار العبيكان للنشر ،ط١،الرياض،٢٠٠٩ ،ص١٢.

جمالي وهذا مانجد عند استقبالنا للخطابات النحتية العراقية القديمة على سبيل المثال فأنها تعكس لنا ماتقدم من ثقافة تلك الحضارة وأبعادها الجمالية التي طرحها النحات في كل فترة من تلك الفترات واتسامها بالديمومة التواصلية متجاوزه الحدود الزمكانية ، فرسالة الباث/ النحات قد فُعّل بها الانفتاح نحو مختلف المتلقين لها منذ ذلك اليوم وحتى يومنا ودليل هذا ما نجده في المتاحف الحاوية لتلك المنجزات النحتية وجموع المتلقين لها بشتى صنوفهم مما يحيلنا الى التساؤل عما تحمله من القدرة التواصلية التي بثها ذلك النحات مخترقاً بأفكاره المتشكلة بصورها ودلالاتها نحتاً تلك الأزمنة مما يبرهن على أن ((**دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكيك أو تساؤل ذلك أن الفن قادراً على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل إستخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية التي تخترق محدودية المكان ولانهائية الزمان**))[1]، وبذلك أزاحت فاعلية هذه العملية عوائق التواصل بين مختلف المجتمعات بلغة الفن العالمية التي بُثت بها لتتجه نحو المتلقي فتؤثر فيه حسياً وينتج عن هذا حقيقة الوظيفة الابلاغية للنحت وتعزيزه للتواصل الثقافي والجمالي وغرس المتعة واللذة عند المتلقي ، وتعتمد هذه الفاعلية على ((**العملية التواصلية التي تتفاعل فيها عوامل عدة تشكلها وتعطيها هيئة داخل السياق العام للتجارب الإنسانية ،بدءاً من الفكرة ثم مراحل إنجاز العمل وانتهاءاً بالمتلقي**))[2] ، مما يحيل العمل الفني لتأثير واضح في المجتمع بحيث يؤدي وظيفته التواصلية ضمن هدفه الاجتماعي وما يعززه من دور فاعل في التواصل الثقافي والاجتماعي على حد سواء .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث :

تم اعتماد المنهج الوصفي لتحليل الأعمال النحتية عينة البحث ، كونه اقرب المناهج لتحقيق هدف البحث .

مجتمع البحث:

يتعذر على الباحث إحصاء مجتمع البحث إلا أنه تم إختيار٢٥عملاً نحتياً يجدها الباحث ذات علاقة بموضوع البحث تم الإطلاع عليها من خلال المواقع الالكترونية ذات العلاقة.

عينة البحث : اختار الباحث (٥) أعمال نحتية من مجتمع البحث اختياراً قصدياً ، ووفق المبررات التالية:

- تم اختيار الأعمال على أساس تمثيلها لمجتمع البحث .
- يمكن من خلال أعمال العينة تحقيق هدف البحث .
- تضمنها الواضح للخطاب النحتي .

أداة البحث: اعتمد الباحث الملاحظة الدقيقة للأعمال النحتية كأداة لبحثه من خلال صورها ، والتي ترشده في الحصول على المعلومات المهمة لبنية الخطاب النحتي وجمالية وقعه في تحقيق التواصل الثقافي والجمالي ضمن عينة البحث.

---

١ . عمر مهيبل ، **من النسق الى الذات** ، منشورات الاختلاف، ط١،الجزائر ،٢٠٠٧، ص١٦٠.

٢ . البصري ،إيلاف إيلاف سعد علي، **وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة** ، دار الشؤون القافية العامة ، بغداد،٢٠٠٨ ،ص٢٠ .

وصف وتحليل الأعمال عينة البحث:

أنموذج رقم (١)

اسم العمل : الحرية

النحات : محمد الأدهمي

سنة الانجاز : ٢٠٠٥

المادة : رزن

المصدر: www.mohamedaladhamy

يمثل هذا العمل النحتي حالة من الدمج فيما بين الواقع والخيال في الجزئين العلوي والسفلي بفعل التحوير الواضح في التحول من الانساني صعوداً الى الحيواني متمثلاً بحركة الجناح الى الاعلى .

الى جانب ذلك يظهر معالجة واضحة للعمل من حيث الكتلة والفضاء والتوازن فيما بينهما خاصة بالنسبة الى الفضاءات الداخلية التي تبدو بين الساقين و الاخر الذي حل محل الرأس وهنا حالة من التعاقب (كتلة - فضاء- كتلة – فضاء –كتلة) في هذا البناء التكويني الذي إتسم بملمسه الموحد وخطوطة اللينة التي تناقلت بأثرها الظلال ليبدو عليها التباينات الواضحة ، الى جانب معالجة لونية تحاكي المظهر اللوني لمادة البرونز .

إن خطاب هذا العمل النحتي قد إشتمل على مفردة مهمة من المفردات التي تبحث عنها الانسانية وهي (الحرية) وهي رسالة بثها النحات معتمداً على السياق المتعارف عليه من رمز الطائر بعد أن إستعار مفردة الجناح والحركة التي ظهر عليها ، والتي ترتكز على أساس انساني في الجزء السفلي . وهو هنا يبني مضمون عمله على هذه المفردات معتمد على ثقافة المتلقي متواصلاً معها وفق سياقات هذا الخطاب النحتي المجسم والمطروح الى حيز الوجود على تعزيز الطابع الجمالي الذي بانت عليه مظهرية الشكل في فلسفة الوجود الحياتي وماينتابه من هدف الحرية .

أنموذج رقم (٢)

اسم العمل : أبناء الوطن

النحات : مكي حسين

سنة الانجاز : ٢٠٠٧

المادة : برونز

القياس : ع/ ٥٥سم

المصدر: www Makiartwork.net

يتكون العمل من خمسة أشخاص وهم بأشكال مجردة قد إختزل النحات الكثير من تفاصيل وتصرف بشكل حر بما تبقى من أجزاء التي بدت عارية في أطرافها العليا مع شئ من التمثيل لطيات القماش التي

تحيط بأطرافها السفلى . وتبدو على الاشخاص الاستطالة الواضحة مع بناءها على شكل كتل تعلو الواحدة الاخرى الى أن تصل الى مستوى الجذع الذي تساوى في إرتفاعه لجميع الاشخاص مع صياغة تبسيطية لأشكال الرؤوس مع صغر أحجامها ، هذه الاشتغالية والتصرف إنتقل به النحات نحو شكل النخلة التي تتوسط الاشخاص الخمسة ، حيث ظهر عليها الاختزال الى درجة التبسيط الايحائي لصورة النخلة وخاصة في سعفها .

يتبلور الخطاب النحتي هنا في عرض التلاحم الاجتماعي للأفراد حول النخلة وهي من الرموز المميزة للبلد حيث أن استعارة النحات لهذه المفردة الرمزية كانت ذات منحى إيجابي من ناحية ماتمتاز به النخلة والذي يتبرهن بالقول الشهير في عطاءها ومردودها الايجابي رغم تأذيتها: - كن كالنخيل عن الاحقاد مرتفعاً يرمى بالحجر فيعطي أطيب الثمر.-

ومن جانب آخر التمركز المحوري في وسط المجموعة يفعل الدور الذي يتوجه به الافراد نحو نقطة مركزية تعالج من خلالها الفرقة وتوحد الصف الوطني . وهنا تعضيد الخطاب النحتي ودوره في التواصل المجتمعي وتعزيز ثقافة التلاحم والوحدة الوطنية ، منطلقاً بتشكيل جمالي مبني على توظيفات رمزية وإحالات دلالية لرفد الجانب الموضوعي بمنحى جمالي تصرف به النحات بإعتماد مادة العمل وما تمنحه للنحات من حرية التصرف ببناءات تعزز الجانب الجمالي لمفردات التكوينية ، حيث تواشجت بذلك العلاقة الترابطية مابين موضوع العمل و بيانه الجمالي وسياقات عرضه للتواصل مع المتلقي بشتى نوعياته وإنتماءاته .

إن هذا الفعل للخطاب النحتي قد تعززت فيه الصورة الواضحة للهوية الوطنية بعالمية الطرح مما فتح مجالات التواصل مع الاخر سواء كان محلي أو عالمي بالإرتكاز على أسلوبه البنائي ووحدة اللغة التي بُثت بها رسالة النحات وخطابه للمتلقي بالاعتماد على ثقافته ووعيه النحتي .

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل : رجل وامرأة

النحات : علوان العلوان

سنة الانجاز : ٢٠١٠

المادة : برونز

القياس :٣٥×٣٠ سم

المصدر: www. alwanalalwan.com

الرجل والمرأة من المواضيع التي نالت تمثيلاً نحتياً واسعاً من لدن النحاتين وهنا في هذا المنجز النحتي العراقي المعاصر نجد أن النحات قام بطرح هذا الموضوع بصياغة يعلوها الاختزال الكبير لتفاصيل الجسدين الى درجة التبسيط الشكلي والابقاء على تصوير ايحائي لمايمكن أن يدل به على صنفيهما بشئ من التفريق النحتي ، تلك الاختزالية التي ظهر بها فقدان الرأسين والذراعين كذلك الى جانب إلتحام ودمج للساقين مع بعض.

البناء العام للعمل بالرغم من تكوينه من شخصيتين إلا أن حالة الإلتصاق التي ظهرا بها قد وحدت فيما بينهما مما صنع من السيقان الاربعة ساقين لشخص واحد. يفترقان بشئ من الحيز الفضائي الداخلي

والذي يختفي ليظهر من جديد في الجزء العلوي من العمل ، أما الجزء الواقع مابين ذلك فيبدو عليه الكتلية من أثر إلتصاق الجسدين عنده .

الرمزية في هذا الخطاب النحتي بدلالة الالتحام لمفردتين مهمتين في المجتمع تعزز من الجانب التواصلي المجتمعي سواء كان محلي أو عالمي ، أظهرهما النحات بوضع إختزالي يعتمد في تأويلاته على وعي المتلقي وخزينه المعرفي والثقافي الجمالي بعد أن حافظ النحات على شمولية الجمهور المتلقي لرسالة هذا الخطالب النحتي ووضوح الطرح النحتي لموضع العمل وفكرته التي صيغت بأسلوب متسم بالتبسيط الواضح ، مما عزز من الفاعلية الخطابية التي أدرجت ضمن التواصل مع الآخر في دعم التعايش المجتمعي الإنساني وما يمكن يفرزه من اثر في المتلقي .

أنموذج رقم (٤)

اسم العمل : بدون عنوان

النحات : هيثم حسن

سنة الانجاز : ٢٠١٥

المادة : برونز

القياس : ع/ ٨٤سم

المصدر: www. Haythem.net

يبدو في هذا العمل النحتي المجسم قوام إنساني يرتكز ساكناً على مكعب بينما تبدو حالة الاختزال واضحة البيان من حيث فقدان الذراعين والرأس الذي عوض عنه النحات بحركة ربط لشريط تشكلت من خلالها فتحتان مع إسدال طرفيه على الاكتاف تلك الحركة التي ساهمت بالتقليل من سكونية العمل ككل . وفي المنتصف الامامي للجذع ثمة إضافة لمفردة / تعويذة شعبية موروثة - تستخدم لدفع الحسد واثاره - والتي تشد إليها نظر المتلقي لهذا العمل . و يخلو العمل من الطابع التشريحي الدقيق في الجزء العلوي بينما يبدو بسيط البيان في الاطراف السفلى واللتان تخللهما فضاء فيه نوع من المعالجة للتقليل من الثقل الكتلي في الجزء العلوي منه.

إن الخطاب المبثوث في هذا العمل النحتي مبني وفق اتجاه تواصلي مع المتلقي وبما تضمنه من مفردة شعبية موروثه كأساس تعزيزي لثقافة المحلي المدمج بصياغة بنائية لمفردات الخطاب التي يعلوها جمال الطرح المتولد من لغة البناء النحتية العالمية وبأسلوب يتواصل من خلالها النحات مع الاخر المتلقي معززاً للدور الثقافي المحلي الموضوع والعالمي التجسيد ، وهذا الامر أخرج به عمله نحو فضاءات التواصل المنفتحة بإتجاهات جمالية بحيث الخطاب هنا اصبح واسع التلقي الجماهيري وكذلك وضوحه البياني الى جانب فاعليته مع الاخر.

أنموذج رقم (٥)

اسم العمل : بحراني مع مايكل أنجلو

النحات : أحمد البحراني

سنة الانجاز : ٢٠١٦

المادة : برونز

المصدر:
www.ahmad.albahrani.facebook.com

يجمع النحات في هذا العمل مابين تجسيد نصي واضح لعمل الرحمة للنحات مايكل أنجلو وهو فوق دبابة ظهرت فوهتها بحالة الذوبان ، ويعم المفردتين حالة الحزن الواضحة لكلاهما بمشهد يصور الفقدان والانهيار التي طالت صلب المسيح والانتحاب عليه وكذلك في هزيمة الدبابة المتجسدة في صورة الفوهة .

لقد ضمّن النحات خطابه النحتي هذا استعارتين واحدة فنية من عصر النهضة والثانية من المجال العسكري ، حيث ان هذه الاستعارة بُثت في عمل معاصر بحالة تواصلية مع تأريخ فني وآخر عسكري وطرحه بصيغه تعزيزية لبعد جمالي عالمي له صورته الخطابية بدلالة الحزن والفقدان لوضع إجتماعي يمكن أن يتحقق في أي زمان ومكان بصورة متشابهة ، وهذه الطريقة في العرض مثلت تعزيز للتواصل الانساني من حيث هذه الدلالة العاطفية التي يبدو عليها الخطاب النحتي هنا ، وهو تواصل جمالي وثقافي في نفس الوقت بصيغة المعاصرة في الطرح النحتي بما للمفردتين المستعارتين من دورين مهمين فنياً وعسكرياً ، وبتظافر أستعارتهم إعتماداً على ثقافة المتلقي الذي يتصف بالشمولية كونهما مفردتين لايقتصران على حد زمكاني واحد كونهما متجذرين ثقافياً لدى الآخر ، مما أحال العمل الى صفة العالمية التي يمكن يكون فيها التواصل عام وشامل مع الامم .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

بعد إتمام عملية تحليل الأعمال النحتية عينة البحث خلص الباحث الى جملة من النتائج المتعلقة بتحقيق هدف البحث وهي:

١. ظهر الخطاب النحتي في الأعمال عينة البحث بصور متنوعة إرتكز في بيان الحالات الاجتماعية المختلفة والتي يتواصل من خلالها مع المحيط التعايشي له بعد أن بث رسالته المنحوتة وفق أساليب مختلفة في العرض لبناءات كتله النحتية .
٢. ضمّن النحات العراقي المعاصر في الأعمال عينة البحث جملة من الاستعارات ذات المصادر المختلفة موروثة كانت أو معاصرة بهدف رفد خطابه النحتي بما يعزز دوره التواصلي ثقافياً وجمالياً .
٣. إشتملت الأعمال عينة البحث على طابع الوضوح والبساطة في طرح الخطابات النحتية ككل، مما يحقق نوعاً من المردودات الايجابية في عملية التواصل وفاعليتها من ناحية تقبل المتلقي وفهمه لها بأبسط صورها .
٤. تنفتح دائرة الخطاب النحتي العراقي المعاصر في الأعمال عينة البحث لتكون ذات تواصل ثقافي وجمالي لتشمل أكبر عدد من الجمهور بمختلف الاتجاهات ، مما جعل تلك الأعمال ذات منحى واسع ومجال اشتغال منفتح جماهيرياً وهي من سمات الخطاب الناجح .

٥. تبرز فاعلية التواصل في هذا الخطاب النحتي في دورها الفاعل من حيث اللذة والمتعة الجماهيرية التي هي مردود لبث رسالتها ذات الدور الثقافي المهيمن والمرتكز على أبعاد جمالية تنطوي على تعزيز لهذه الأدوار بفعل تفاعلها الجماهيري ويعضد من تواصله معها كما في الأعمال عينة البحث .

٦. ركز النحات العراقي المعاصر في خطابه النحتي على الهوية الوطنية المعروضة تواصلياً مع الآخر مستعيناً بلغة الفن العالمية كونها ذات مساحة تلقي واسعة النطاق منفتحة المكان والزمان ، وبمعالجات صياغية ذات قوام مفعم بتعزيز الدور الثقافي والجمالي ،كما هو واضح في الحرية و أبناء الوطن والرجل و الامرأة والحزن في العمل رقم ٥.

٧. عززت مواد الأعمال عينة البحث (البرونز و الرزن) من طرح الخطاب النحتي لها بشكل يسير من قِبل النحات مما فعّل وعزز من الجانب الجمالي لها لدى المتلقي بما منحته من وضوح الصياغة وبنائية التكوين ، وهذا يعود الى الاختيار الصائب من لدن النحات العراقي المعاصر و إستنزاف ما تتمتع به هذه المواد خدمة لخطابه النحتي وتواصله جمالياً .

المصادر

الكتب العربية :

- أحمد مختار عمر ، **معجم اللغة العربية المعاصرة** ، مجلد ١،ط١، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٨.
- الأحمر ، فيصل ، **معجم السيميائيات**،دار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت،٢٠١٠.
- الالوسي ، حسان ، **الفن البعد الثالث لفهم الإنسان** ، منشورات بيت الحكمة ، بغداد ،٢٠٠٨.
- برنس ، دون وهوب مايكل ، **التواصل عبر الثقافات** ، تر:شكري مجاهد ، دار العبيكان للنشر ،ط١،الرياض،٢٠٠٩ .
- البصري ،إيلاف سعد علي، **وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة** ، دار الشؤون القافية العامة ، بغداد ٢٠٠٨ .
- تاعوينات علي ، **التواصل والتفاعل في الوسط المدرسي** ،وزارة التربية الوطنية ، الجزائر ،٢٠٠٩.
- جميل حمداوي ، **التواصل اللساني والسيميائي والتربوي** ،ط١، ٢٠٠٥ .
- حامد سرمك ، **فلسفة الفن والجمال** ، دار الهادي ، بيروت ، ٢٠٠٩.
- الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح** ، دار الكتاب العربي بيروت ب ت.
- الزمخشري ، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة** ، ج ٢ ،دار إحياء التراث العربي، بيروت ،٢٠٠١.
- الزين ، محمد شوقي ، **تأويلات وتفكيكات** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ٢٠٠٢.
- شاكر عبد الحميد ، **التفضيل الجمالي** ، موسوعة عالم المعرفة ،٢٦٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،٢٠٠١.
- عمر مهيبل ، **من النسق الى الذات** ، منشورات الاختلاف، ط١،الجزائر ،٢٠٠٧.

- مانغونو، دومينيك ، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب** ، تر: محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف ، ط١، الجزائر ، ٢٠٠٨.
- الملحم ، إسماعيل ، **التجربة الإبداعية دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع** ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠٣.
- منذر عياشي ،**الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١،سوريا، ٢٠٠٢.
- هاينمان ،مارغوت وفولفغنغ هاينمان، **أسس لسانيات النص** ، تر:موفق محمد جواد المصلح، دار المأمون ، بغداد ، ٢٠٠٦.

الدوريات :

- محسن علي حسين ، التواصل الاجتماعي في النحت الحديث، **مجلة الأكاديمي** ، مجلة فصلية محكمة، ع٦٨، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ، ٢٠١٤، ص٨.

المواقع الالكترونية :

- www.ahmad.albahrani.facebook.com
- www. alwanalalwan.com
- www. Haythem.net
- www. makiartwork.net
- www.mohamedaladhamy

المفاهيميه والتواصل الثقافي في التشكيل العراقي المعاصر

أ.م.د. تحرير علي حسين

جامعة البصرة /كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

ان احساس الفنان بالملل ورفضه العلاقة التقليدية في العمل الفني ، فقد ترسخ في ذهنه ضرورة البحث عن فن يعد نتاجاً فكرياً بإمكانه ترجمة الأفكار والتعبير عنها بوسائط وخامات متعددة قادرة على خدمة تلك الأفكار، وتطلب ذلك استبعاد الفكرة التي تعد العمل الفني بوصفه نتاجا جماليا ، واحلال مفهوم آخر ، بموجبه يصبح العمل الفني منتج فكري مترجم تشكيليا والبحث هنا يسلط الضوء على المفاهيمية في النتاج الفني المعاصر كأداة للتواصل الثقافي والجمالي، حيث اقتبست المفاهيمية محتواها من الأتجاهات الطليعية والنمط الفني الذي مهد له (دوشامب والدادائية الجديدة) ، التي نادت بتخطي اللوحة والرسم ، وعليه اتجه الرسامين المفاهيميين الى محاولة دمج الحياة بالفن ، ساعين بذلك من المنطلقات الفكرية الخاصة للتخلص من اشكال الفن وطرق استهلاكه ، ومتجهين الى الفن المدرك ذهنيا . محققين ماكان ينادي به (دوشامب) بان العمل الفني ينبغي ان يكون حقيقة ذهنية ، لاشيئا يحاكي شيئا اخر. وجاء هذا البحث في فصله الاول ليناقش مشكلة الكشف عن المفاهيمية والتواصل الثقافي في التشكيل العراقي المعاصر لما له من اهمية في عملية استقراء جمالي للمفاهيمية ودورها في التواصل الثقافي ، وتسليط الضوء على الاتجاه المفاهيمي في فنون مابعد الحداثة (الفن ألمفاهيمي) تحديداً واهميته في الساحة التشكيلية العراقية المعاصره، اما الفصل الثاني فق قسم البحث في أطاره النظري الى قسمين الاول اختص في دراسة الظاهرة المفاهيمية في الحقل البصري وأبعادها الفكرية والجمالية والتطرق الى الفن المفاهيمي من حيث بيان اهم اتجاهاته وأساليبه ، وتطرق المبحث الثاني الى عرض مفهوم التواصل من منظور فلسفي واجتماعي وبيان دور الفن كلغة للتواصل الثقافي والجمالي ، اما الثالث فقد خصص لاجراءات البحث عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة من (٥) اعمال تلا ذلك تحليل العينة ـ اما الفضل الرابع فقد تضمن نتائج البحث ومنها :

١- في الفن المفاهيمي أصبح الفنان أكثر تواصلاً مع المجتمع والجمهور، وأصبح الفنان من هذا المنطلق يزيح الحواجز بين فروع الفن المختلفة ليصبح الفن او العمل الفني مجال للتساؤل حول الفن ووظيفتهِ في المجتمع كنوع من أنواع التواصل بين الفنان وثقافة المجتمع.

٢- تنوعت الاساليب الفنية التي طرحها الفنانين العراقيين واختلفت بين كل فنان واخر لايصال خطابه المفاهيمي الى المتلقي، لخلق نوع من التواصل من خلال التعالق ما بين الافكار والرؤى المفاهيمية عبر اليات اشتغال مختلفة.

٣- عكست نتاجات الفنانين العراقيين نوع من المشاركة الثقافيه مع المتلقي وكان له دورا كبيراً في (التواصل الثقافي) مع افكار ومفاهيم الفن المعاصر.

٤- كشفت جميع اعمال النماذج المختارة عن مبدأي (الصدمة والدهشة) التي اثارتها في نفس (المتلقي) وهذه بحد ذاتها كانت أداة مهمة (للتواصلية) بين العمل الفني ومتلقية او متذوقيه فكل ماكانت الاعمال (غريبة)غير(مألوفة) حققت حضوراً كبيراً في نفس المتلقي.

١ـ مشكلة البحث والحاجة اليه

تأثر الفن بموجة التجديد التي خرجت مع فنون مابعد الحداثة في اوربا وامريكا وكان للفن العراقي المعاصر متمثلاً بفنانيه دور كبير في تطبيق تلك المتغيرات، والخروج بمفاهيم جديدة في صناعة المنجز الفني، وتؤكد فكرة البحث أن العمل الفني لا يقتصر على الوظيفة التزينية والجمالية بل يحمل أبعاداً مفاهيمية تعمق من خطاباته وتزيد أهميتها باعتبارها رسائل تحمل هموم إنسانية وقضايا مجتمعية لا بد من الركون إليها والغوص في مفاهيمها حيث جسدها الفنان باداءات تجريبية وطرق متعددة يستخدم فيها مختلف المواد والأشياء ليعمق من خلالها تجربته المفاهيمية بإعطاء الفكرة والمضمون الأولوية اعتماداً على التجريب وفق رؤية مفاهيمية متجددة تعبر عن فهم الفنان للفكرة التي يراد إيصالها، حيث ان الفكره لابد من ان تصل الى متلقي وهذا التواصل خلق نوع من المثاقفة الفكرية والجمالية بين الطرفين، وعندما يكون ذلك الخطاب(مفاهيمي) يعني ان الفكرة قابلة لان تحمل الكثير من التداخلات التي قد لا تتجسد بالصورة الشكلية او التعبيرية إنما تتراجع خلف التمثلات الصورية، وتجعل المتلقي يبحر في البحث عن أجوبة لأسئلة تتحمل الكـثير من التأويلات، ولهذا تعد بعض النتاجات في فن الرسم هي أفكار لقوى مثيرة وملفتة للانتباه، وافعال تنطوي على تعابير تلزم المتلقي الركون إليه والغوص في بحر مفاهيمها وأفكارها، وباعتبار الفن لغة للتواصل الثقافي والجمالي بين العالم . من هنا جاءت فكرة البحث لقراءة لخطوط الفن المفاهيمي في الفن العراقي المعاصر وتسليط الضوء على اشراقات الفنان العراقي وصولاته وجولاته في الميدان المفاهيمي، رغم تخوف بعض المختصين والنقاد الفنيين من هذا التوجه المفاهيمي في الفن العربي وعبرو عن قلقهم من موجة التغيرات المتسارعة التي تطال الحركة التشكيلية العربية ، من هنا جاءت مشكلة البحث من خلال الأجابة عن التساؤل الاتي: كيف تمثلت المنجزات الفنية المفاهيمية في التشكيل العراقي المعاصر وماحققته من انفتاح ثقافي جمالي في الساحة التشكيلية ؟

٢ـ أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث فيما يأتي :

١- يمثل البحث عملية استقراء جمالي للمفاهيمية ودورها في التواصل الثقافي ، وتسليط الضوء على الاتجاه المفاهيمي في فنون مابعد الحداثة (الفن ألمفاهيمي) تحديداً واهميته في الساحة التشكيلية العراقية المعاصره، لما تشكل تلك المنجزات من الأهمية في تواصل المتلقي مع هذه الطروحات الفنية الجمالية .

٢- أهمية معرفة الفن المفاهيمي في تحقيق عمليتي التواصل والاتصال في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة.

٣- إمكانية الإفادة من هذا البحث لطلبة الدراسات العليا في اختصاصات الفنون التشكيلية والتربية الفنية.

٣ـ هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى : الكشف عن المفاهيمية والانفتاح الثقافي الذي تحقق في التشكيل العراقي المعاصر.

٤ـ حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة الفن المفاهيمي وآليات الانفتاح الثقافي والجمالي في الساحة التشكيلة العراقية .للفترة الزمنية من(٢٠٠٠ – ٢٠١٠م) لاعمال الفنانين العراقين داخل وخارج القطر.

٥ـ تحديد المصطلحات

المفهوم (لغةً):

(ف ه م – فهم الشيء بالكسر (فهما) و(فهامة) أي علمه وفلان (فهمٌ) . و(استفهمه) الشي (فافهمه) و(فهمه تفهيماً) . و(تفهم) الكلام فهمه شيئا بعد شيء) .[١]

المفهوم (اصطلاحاً):

المفهوم عبارة عن صيرورة، حيث ينمو ويتشكل، وتتكثف فيه ليس فقط دلالات ومعان، بل أيضاً حلول لاستفهامات إشكالية ملحوظة، ومن ثم لا ينبغي فصل المفهوم عن الإشكال، ولذا فالمفهوم بوصفه أرقى درجات الإنتاج النظري للعقل، فإنه يحمل هو أيضاً هذا السمات الإشكالي[٢].

والمفاهيم هي ما يمكن تصوره فهي عند المنطقيين ما حصل في العقل سواء احصل فيه بالقوة ، ام بالفعل ، والمفهوم والمعنى متحدان بالذات فان كل منهما هو الصورة الحاصلة في العقل او عنده ، وهما مختلفان باعتبار القصد والحصول ، فمن حيث ان الصورة مقصودة باللفظ سميت معنى ومن حيث انها حاصلة بالعقل سميت بالمفهوم او المفاهيم وتطلق المفهاهيمة على مجموع الصفات التي يتضمنها تصور الشيء وكذلك على مجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معين او في اذهان معظم الافراد في احدى الجماعات [٣] .

الفن المفاهيمي : (اجرائياً)

فن يعتمد على النتاج الفكري بشكل كبير وبإمكانه ترجمة الأفكار والتعبير عنها بوسائط وخامات متعددة قادرة على خدمة تلك الأفكار، واعتمد الفكرة بالدرجة الاساس وقدمها بطرق غير تقليدية مختلفة عما كانت عليه الفنون ، حيث انعدمت فيه المسافة بين الرسم والنحت، كما تقلصت بين الفن والمجتمع وكان للمتلقي دور بارز فيه.

المبحث الأول : المفاهيمية وابعادها الفكرية والجمالية :

ينطلق الفن المفاهيمي من اتجاهات فكرية خاصة تحاول تواصل الفن بالحياة ، كما تحارب التقاليد الفنية ، وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، والتخلص ليس من الفن بحد

---

[١] الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان ، ص ٥١٣ .

[٢] ابو عزه ، الطيب: في مفهوم المفهوم ومحددات المقاربة المفاهيمية، صحيفة ذوات مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث في قسم الأبحاث المحكمة، العدد٢٣، ٣٠ اغسطس ٢٠١٦ .

[٣] صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ١٩٨٢، ص ٤٠٣- ٤٠٥ .

ذاته، بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه بمعنى، أن يمتنع الفنان عن تقديم عمله كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن . ويعمد إلى إبراز الواقع أحياناً كما هو كقيمة جمالية ، والأساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم ، " الفكرة تصبح آلة تصنع الفن .

تأثر الفن المفاهيمي بالدادائية التي ظهرت في بداية القرن العشرين المعبره عن التمرد والتحرر من القيود والتقاليد. فظهر فن المفهوم او المفاهيمي نتيجة الاختزال الذي مارسه كل من رواد الفن ألاعتدالي وذلك لتتخطى الاعمال الفنية اللوحة والرسم (التصوير)، وقد ظهرت النماذج الاولى لهذا الفن سنه (١٩٦٥-١٩٦٦م) وكانت أعمال فنية لا وظيفة أو رسالة لها سوى تحديد نفسها في مجال التصوير[١].

وظهرت نتاجات هذا الفن للمرة الاولى في معرض أطلق عليه اسم مفهوم (conception) عام (١٩٦٩م) في متحف ليفر كوسن في المانيا. قد تبعه معرض كولونيا في عام (١٩٧٤) ثم في بلجيكا عام (١٩٨٠). وبذلك انتشر هذا الفن في العديد من عواصم العالم في الستينات والسبعينات الميلادية.

وهذا النوع من الفن هو حدسي يتضمن كل العلميات الفكرية دون أن يكون له أي هدف ، وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان' أي أن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلي ، بدلاً من العمل نفسه ، وهو تيار يبالغ في رفضه للجمال، وفي رفض كون الفنان رساماً أو نحّاتاً ويعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معيّن للتطلّع إليه على أنه عملٌ فني[٢].

لقد اسفرت تلك المحاوله المفاهيمية عن توسع نطاق الفن ليصبح اكثر من مجرد كونه حوار عن العلاقه بين اللون والشكل، بل الى نوع يوازي النصوص المدونة التي تعد بمثابة رسائل خفية يوجهها الفنان الى المتلقي كعملية من عمليات التواصل، مثلّها باعمال فنية ميزتها الرئيسة هي الفكرة – المفهوم لتصبح (الفكرة) آلة لصناعة الفن . ان الفنان المعاصر حر في التعامل لصنع فنهُ وبطرق متباينة جذريا، وهذا النمط من الفن (الفن المفاهيمي – او الفن الذهنوي) في الأساس فن إنساق فكرية مضمنة في اي وسائل يراها الفنان ملائمة انهُ فن أفكار صرف [٣]. ومن منطلقات هذا الفن نجد انهُ فن التعبير عن الافكار فهو اذن فناً تعبيرياً بالدرجة الاولى ، فإنه يُعدَ بمثابة نوع من انواع اللغات الانسانية . "والواقع إن لكل فن واسطته أوأداته المميزة في التعبير، وهذه الواسطة مخصصة لتلاءم لونا خاصا من التوصيل أو النقل ، وكل واسطة تنبئنا بشيْ لا سبيل إلى الإفصاح عنه بلسان آخر إفصاحاً جيدا مكتملا" [٤]. ان الوسائل التي استخدمها الفنان المفاهيمي توضح هدفه وتبين آليات اشتغالهُ ضمن تقنياته التي تؤدي دورها في التواصل مع متلقيه ، فقد استخدم الفنان تقنيات متنوعة تعد بمثابة وسائل اتصال متنوعة مثل الميكروفيلم و الملفات و الصور الفوتوغرافية و نصوص مدونة والخرائط والرسوم البيانية والأشرطة الصوتية . وبذلك تخلى الفن المفاهيمي عن التجربة الجمالية بأكملها ، ليتحول مفهوم الجمال الفني الى جمال الفكرة او جمال المفهوم وهذا التحول الذي اكسب الفن المفاهيمي مظهره الاختلافي التعددي ، ادى الى تغير مصطلح الفنون التشكيلية الى مايسمى بالفنون البصرية . وهذا ما شغل الفنانون الذين عملوا وفق هذا المفهوم باداءات وتجارب مختلفة ، ويعد الفنان (لوتشيو فونتانا) احد الممهدين الاوائل الذين اعطوا الفكرة الاولوية في اعمالهم بدلا من العمل نفسه انطلاقاً من مبدأ التوصل لمعادلة فلسفية في الفن للتعبير عن تيارات العلم الحديث وطاقاته اذ تركت اعماله بصمة واضحة في تاريخ الفن التشكيلي وذلك بتحريك وزعزعة الكثير من المفاهيم

---

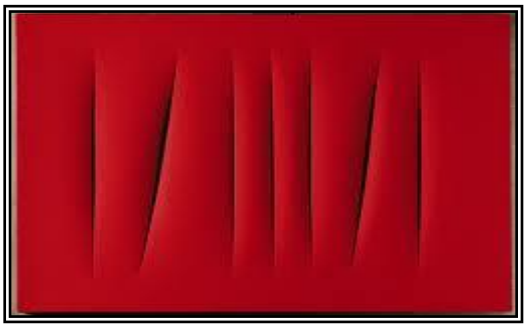
[١]- امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦،ص٤٨٢.

[٢]- عبود عطية ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٩٧ .

[٣] - سميث، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ ، ترجمة : فخري خليل المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص ٢٣٢ .

[٤] - جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ،ط٣، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص١٧٩.

التقليدية (شكل ١،٢) وكانـت اعماله تتســـم بصعوبة الوصف المختزل لبراعته في التجريب على قماشة اللوحة باختزالها الكبير الذي يعبر عن رؤيته المفاهيمية متمردا من خلالها على المألوف واشتغل بالية متداولة ليصل عبرها الى ضفاف الإبداع التي أربكت عالم الفن في ذلك الوقت لانها اكثر تطرفاً في القرن العشرين.



شكل(١) فونتانا، آلية عمل،١٩٦٠

(شكل٢) الفنان جوزيف كوزوث١٩٧٩

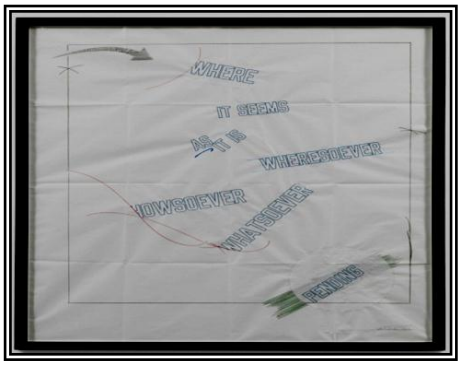
كذلك اعلن الفنان "جوزف كوزوث "أن جميع الأعمال الفنية بعد مارسيل دوشامب هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لأن " الفن غير موجود في الاشياء ، والاشياء ثانوية ، اما الفن فهو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني" [١]. فكان التخلي عن المفاهيم التقليدية وتخطي الفن من اجل رؤية جديدة للواقع و التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر. وهذا النوع من الفن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية وليس له هدف، ويتحرر من المهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من العمل الفني والاثر الفن . وفي عام ١٩٧٩ أعلن جوزيف كوزوث عملاً بعنوان "غرفة المعلومات" (شكل٢). وهو عبارة عن أثنتين من الطاولات الكبيرة، موضوع عليها مجموعة كبيرة من الكتب، أغلبها بحوث في العلم واللغة والفلسفة ومن بينها بحوث ودراسات نقدية وفلسفية لجوزف كوزوث نفسه، وهناك عدد من الكراسي تدعو المشاهد للجلوس والقراءة. فالعمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع أو ترتيب الكتب والطاولات والكراسي، أي خارجة عن التناسق المورفولوجي أوالشكلي سواء الارتجالي أو المنظم للأشياء... ولكن العمل الفني موجود في فكرة العمل والتي هي "القراءة" ووضع هذه الفكره، أي عملية القراءة في سياق الفن البصري، أي تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي وجودي علمي، لقد حاولت هذه الحركة تخطي الفن من اجل رؤية جديدة للواقع . فالواقع هنا هو المجال الاساسي لأدراك الجمالي ادراكا فنيا جديدا ومدلول (الفن المفاهيمي) هو التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة و التعبير. وعلى العمل أن يصدر مشكلة عقلية بصرف النظر عن القيم الصادرة منه. حيث يتشكل العمل الفني بواقع أسئلة تفترض تأثيرها في زمن العرض ومدة الاعداد له.حيث تتضافر التقنية والفضاء الملائم لإخراج هذا العمل .

الفن ألمفاهيمي : الاتجاهات والأساليب.

ومن خلال آلية عمل الفن المفاهيمي نجد بعض الاتجاهات والاساليب الفنية انطوت ضمن مفهوم هذا الفن واستثمرت معطياته الفنية والفكرية والتي تهدف إلى الابتعاد أو أستبدال العمل الفني التقليدي، فقد استعاض الفنان عن اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس

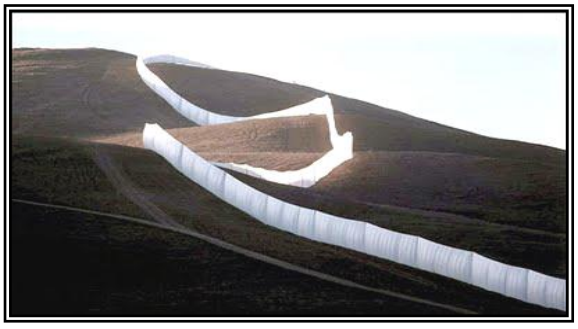
[١]- حسن شريف : مفهوم الفن، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة،١٩٩٧، ص٧٢.

الفن، وهذه الاتجاهات هي : (الفن لغة) و(فن الأرض) و(فن الجسد) . فقد مارست جماعة (الفن لغة) الفن كوسيلة تساؤل حول وظيفته، كاستعلام حول الفن نفسه كطريقة جديدة للمعرفة . حيث نجد اعمال الفنان (لورنس وينر) (الشكل٣،٤) تتناول مسألة اللغة وكتاباتها ومن هذا اراد الفنان توسيع نطاق الفن المفاهيمي بتوجيهه نحو تفسيرات تعتمد اللغة بشكل اساسي كآلية من آليات التوصيل، وهذه اللغة بنيت وفق نظام خاص فقد من خلالها الفن اتصاله بالواقع، ويبقى الهدف الرئيس للفنان هو ايضاح المماثلة بين الكلمات المتشابهة في تفسيراتها ومعانيها، والتي يمكن ان تجتمع معا رغم الأختلافات اللفظية .



(شكل٣، ٤) اعمال مفاهيمي، لورنس وينر - ٢٠١٥

اما الاتجاه الاخر لهذا الفن فقد جسده مايعرف ب فن الأرض (Earth Art or Land Art) وهذا الأتجاه الفني أصبح سائداً في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن المنصرم، وقد ترجم هذا الفكر مجموعة من فنانب امريكا عام (١٩٧٠) تحت اسم (فن الارض) وذلك لارتباطه حيزه بالصحراء، وخاصة صحراء نيفادا التي كانت مسرحاً خاصاً لاعمال فن الأرض، ويرى البعض ان اصل فن الأرض الى الحضارة الهندية القديمة وحضارة (الآنكا والمايا) ١. يستخدم غالباً الفنانون مواد من الطبيعة، مثل الصخور، والقضبان، والرمل، والنباتات وغيرها، وتنصب الأعمال في (أماكن / مفتوحة) كما في (الأشكال ٥، ٦) ، وتترك لتُتغيّر أو تُمحى تحت الظروف الطبيعية.



(شكل ٥) كريستو، نموذج لفن الأرض

(شكل٦) سمثسون، حاجز ماء حلزوني

وبعد أن شعر الفنان المفاهيمي بضرورة الدمج الكلي بين الفن والحياة ، عمد إلى ما يعرف باسم ((فن الجسد)) BodyArt متخلي عن جميع وسائل الاتصال المعتمدة من قبل الفنانين

١- الحطاب قاسم : جماليات الفن التشكيلي –عصر النهضة الاوربية ومدارس الفن الحديث والمعاصر،مراجعة :محمد سعدي وانور عبدالرحمن ،مطبعة اليمامة ،بغداد٢٠١٠ ،ص١٨٢.

المعاصرين ، فالجسد مادة العمل الفني الأساسية ، يصبح محور اهتمامات الفنان المفهومي ، بعد أن تخلى عن كل المقاييس الجمالية أو الأخلاقية وهنا تمثل العمل الفني بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية ، وبات يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني ، و تحول الفن ليصبح الحياة ، فالجسد لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل . فكان تناول (الجسد الإنساني) كإنتاج جمالي و تصميمي ، و كثقافة توسع الخصائص المحفزة لانحراف الفن و أتباعه أساليب تميل عن تقليدية الصنعة و النظر إلى فن الرسم من خلال قماشه اللوحة أو الجدار أو الورق ، والأمر الذي عمل عليه الفن المفاهيمي في مرحلة ما بعد الحداثة ، هو تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم و معالجته بتقنيات و أساليب تعتمد (فن الجسد) كسياق معرفي و جمالي للبحث في فلسفة الفن. كما في (شكل٨-٩-١٠).

شكل (٨) فن جسد/ مهرجان شعبي (قبلة اسماك)،٢٠١٤

شكل (٩٨) بفِلّين بيلا.
حياة الذرات في الحب،٢٠١٦

شكل (٩٨) ترينا ميري، الارجواني،٢٠١٣

المبحث الثاني : مفهوم التواصل من منظور فلسفي اجتماعي

تتضارب الآراء حول تعريف التواصل الإنساني بشكل عام، فقد أَقَر بعض المختصين بتعريف واسع متمثلين التواصل طبقا لكل شكل تفاعلي بين مجموع الأعضاء الحية كيفما كانت المستويات والأشكال سواء كانت (رسائل ، حواسية، رمزية، ...) وبخلاف ذلك يرى اخرون ان تعريف التواصل في الحالة التي تؤسس فيها عملية التبادل على قصدية تواصلية: ونستشهد فيه بتداولية التواصل التي تركز على فعل الكلام من حيث هو فعل يتم بواسطة اللغة ويحدث تأثيرات قصدية أو غير قصدية على المُحاوِر. والأكثر تضييقا أيضا (لكل تكميليا) هو التحليل الذي يعني أن النتاجات المتبادلة تُولَد بهدف الحصول على أثر يتوقعه المرسِل. وتكمن إيجابية تعريفه التواصل من خلال القصدية المتبادلة في وضوحه، أما سلبيته فتكمن في صعوبة وضع معيار قصدي مقبول بدون لبس في التبادلات غير اللفظية... وفي هذه الحالات يبدو من المناسب جدا استعمال عدة مستويات لتعريف التواصل. ويمكن أن نميز في المستوى الأول (التواصل التعبيري) وفيه تكون الآثار متوقعة من دون تصور ذهني عن هذه الأخيرة. ويتعلق المستوى الثاني (بالتواصل الآلي) وفيه يتم بحث الآثار المحددة للإرسال انطلاقا من تصور منصب على أحداث ملموسة: مثلا الإشارة بالإصبع للحصول على شيء ما ، أما المستوى الثالث فهو ذلك المستوى المتعلق (بالتواصل التداولي) وفيه يتم بحث آثار الإرسال وتنظيمها على أساس تصور للوقائع الذهنية: مثلا الإشارة بالإصبع إلى موضوع ما ليس للحصول عليه وإنما لإثارة الانتباه المشترك[١].

[١]- مانفريد فرانك : حدود التواصل ، ترجمة عز العرب الحكيم بنائي ، المغرب (افريقيا الشرق) ٢٠٠٢ ، ص ٨٨

اما في علم الاجتماع فان التواصل وفق مفهوم العالم (دوركايم) يشير الى انه نوع من التفاعل داخل شبكة تتبادل أوتتقاسم فيها تصورات جماعية داخل المجتمع الإنساني، فكل الحقائق والأفكار والمعاني والمهارات والتجارب وكذلك طرق الأداء المختلفة تنتقل من شخص إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى وهذه العملية هي ما نسميه بالتواصل، فالتواصلية ماهي إلاعلاقة بين الناس في أي مجتمع كان، وأداة من أدوات المجتمع ،تربط بين إفراده من خلال ثقافة هذا الشعب التي تكون نسيجاً يوحد بين أفكار وعقائد وميول أعضاء المجتمع، فعملية التواصل " تشبه عمليات التفاعل في الكيمياء، فقد يؤدي ذلك التفاعل إلى مركب جديد متماسك إذا كانت العناصر المتفاعلة مأخوذة وفق مواصفات محددة ودقيقة، أو قد يؤدي إلى خليط غير متجانس لايلبث إن يعود بعد حين، بعملية بسيطة إلى مكوناته الأولى المتباعدة حيث يظل كل عنصر فيه محافظاً على خصائصه الرئيسة " [١].

وبناء على ذلك فانه لا يمكن بأي حال من الأحوال إبعاد العملية التواصلية عن الحدث الاجتماعي، ذلك لان المجتمعات وعلى اختلاف محمولاتها الثقافية والحضارية، وتعدد وتفاوت أنماطها الحياتية ، وتنوع التكوين الهرمي لمؤسساتها، والايديولوجيا المعرفية لأنظمتها السياسية، ودرجة التباين أوالاتفاق بين تلك الأنظمة، فان المسلمة البدهية التي لامناص من الاعتراف بها هي على الرغم من تلك المعطيات، فأنها تشترك في حاجتها الى الحوار التواصلي وهي في ذات الوقت ترتفع بالإنسان من كونه ذاتاً مستوحدة تعيش حياتها البدائية التي تقترب كثيراً من ممارسات الحيوانات، الى ذاتٍ واعية تتميز بأبعاد إنسانية، تهدف الى التفاهم والتفاعل، عبر نسق اجتماعي يضم بين مفرداته، تلك الممارسات التواصلية ، ومن هنا نجد ان "فرويد كان على ثقة تامة بان النوع الإنساني، ارتفع فوق شروط الوجود الحيواني، فقط من خلال انه تجاوز حدود التجمعات الحيوانية ، واستطاع ان يحوّل السلوك الذي توجهه الغريزة الى فعل تواصلي" [٢].

ولقد تدرجت وتطورت الدراسات التي تهتم بالتواصل والنظرية التواصلية وحظيت الأبحاث النَظرية المتخصصة بمنظومات التَواصل أهميَة بالغة تجلت في الدراسات الَّتي تم إنجازها في الفيزياء والرياضيَات ، والفلسفة ، وعلم الاتصال الَّلاسلكي، وتوجت بالإسهامات الأكثر أهميَة ، التي تعود إلى التعاون الوثيق بين علمي الرياضيات والاتصالات الَلاسلكيَة ، ممَّا دفع العلماء للقول إن الخصوصيات التي تتَّسم بها كل منظومة من منظومات العلامات المستعملة(حية أم تقنية) لها غاية تواصلية.

ونظرية التواصل تطورت في حقل اللغة بشكل كبير، فاللغة كما يراها الالسنيون المعاصرون ماهي الاتنظيم معين من الاشارات تهدف الى الاتصال والتوصيل. وأكد (جاكوبسن)* الى ان اللغة ماهي الا اساس لاقامة الاتصال وإن اللسان هو المعبر عن خفايا النفس الإنسانية إذ يقابل جسداً يمتلك حركات تجانس تعبيره وهي قدرة الإنسان على التواصل عبر أداة اللغة التي تصبح أداة للتواصل عندما تتحول إلى كلام [٣]. والوظيفة لتَواصلية لم تتخذ موقعها من البحث اللغوي إلا عندما فرق العالم اللغوي (سوسير) بين علم اللغة وعلم لغة الكلام في إطار الأساس المنهجي لعلم اللغة الحديث إذ قال " اللغة والكلام. .. يعتمد أحدهما على الآخر، مع أن اللغة هي أداة الكلام وحصيلته ، ولكن اعتماد أحدهما على الآخر لا يمنع من كونهما شيئين

---

[١]- الهيتي، هادي نعمان: الاتصال والتغير الثقافي، الموسوعه الصغيرة،٣٢، دار الحرية للطباعه، بغداد،١٩٧٨ ، ص ٦.

[٢]- يورغن هابرماس : المعرفة والمصلحة ، ترجمة حسن صقر ، كولونيا-ألمانيا (منشورات الجمل) ٢٠٠١، ٣٢٦ .

* رومان جاكوبسن : (١٨٩٦ - ١٩٨٢) عالم لغة وناقد أدب أمريكي من أصل روسي. درّس في عدد من الجامعات الكبرى. أسس مع عالم الصوت تروبتسكوي ما يعرف بمدرسة براغ في علم اللغة. رومان جاكوبسن : أساسيات اللغة ،ترجمة : سعيد الغامدي ،ط١، المركز الثقافي العربي،بيروت،٢٠٠٨،ص١٩.

٣- القضماني، رضوان : مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث، لبنان –بيروت،٢٠٠٨ ،ص٤١.

متميزين تماماً " [١]. فاللغة بحسب فهمه نسق سابق في وجوده استخدام الكلمات والممارسات العملية التي هي تلفظ فردي أو كلام أي هي القوانين والأنظمة العامة التي تحكم عملية إنتاج الكلام من دون أن توجد جميعاً إلا بوصفها بنى مكتوبة على صفحات كتب اللغة، في حين أنَّ الكلام هو التطبيق الفعلي لتلك القوانين والقواعد [٢].

الفن لغة للتواصل الثقافي والجمالي

ان ابرز المعطيات الثقافيه للفن كونه يعد ظاهرة اجتماعية ، وكل فن يهدف الى توصيل خطاب ما، يدخل ضمن إطار كبير ضمن مفهوم الثقافة والجمال، وهذا الاطار يمتد ليحمل اسم التواصل المجتمعي ، أي بمعنى مجموعة القوانين والقواعد والسياقات الاجتماعية التي تحقق التفاعلات والعلاقات الاجتماعية بين أفراد مجتمع ما ، ينتمون الى ارث ثقافي واحد . ومسالة الإحساس بالجمال إحساس فطري تولد مع الانسان منذ نشأته الأولى ، حيث ارتبط الإحساس بالجمال بالمتعة والانشراح والراحة التي يتلقاها الانسان من خلال مشاهداته للموجودات من حوله في حالة اتساقها وتوافقها وانتظامها المبهج الذي ينعكس في الدواخل النفسية للرائي [٣].

ومتى ما وصل الانسان الى درجة الاستحسان أو القبول والإحساس بالرضا، فهذا يعني وجود حلقة اتصال حسية (جمالية) بين المرسل والمرسل اليه ، أو بين الذات والآخر، وعلى وفقها يتم اتساق تراسل الحواس الجمالية بطريقة تواصلية ايجابية وان الكثير من الدراسات العلمية تشير الى ان التواصل يمثل الأساس المهم في التوازن النفسي لدى الأفراد والجماعات في الاندماج الاجتماعي، والانتماء لثقافة ما، وطرق ممارسة ذلك الانتماء، والتعبير عنه بوسائل تواصلية مع الآخرين . فالتواصل يحمل في داخله وصفا للأنظمة الاجتماعية . في ذات الوقت الذي يعد فيه السياق التواصلي عنصرا ضروريا للفعل الاجتماعي، المتمركز في الذات المبدعة، المنتجة لعلاقاتها التواصلية مع الآخرين، من خلال ابرز الممارسات الانسانية ، فالفن يعد من ابرز الممارسات الجمالية التواصلية التي تميز الانسان عن غيره من المخلوقات [٤].

ومع تطور العالم المعاصر وتعميق المعرفة الالية للاتصال البشري بين مرسل ومتلقٍ اضيفت الى اهمية اللغة كنموذج للاتصال بشكل عام للبشر، امكانية التعرف على وسائل اخرى وبنيات مختلفة لانظمة الاتصال ومنها الفنون بشكل عام ، كما تقول (جوليا كرستيفا)* "ان الحركات والاشارات المرئية المختلفة وكذلك الرسم والصورة الفوتوغرافية والسينما والفن التشكيلي تعتبر لغات من حيث انها تنقل رسالة من مرسل الى متلقي من خلال استعمال شفرة نوعية وذلك دون ان تخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية كما يقننها النحو". [٥]

فالفن هو اساس عملية التواصل الثقافي والجمالي او اساس التخاطب الذي يتم بين الفرد والجماعة ، وحركة الابداع كما يرى (جومبريتش) لاتتم الأ بهذهِ الحركة نحو الآخر وكوسيلة

٤- فردينان سوسير: علم اللُّغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف ، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل،١٩٨٨، ص ٣٨.

[١]- الغانمي، إبراهيم عبد اللهُ: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النَّقديَّة الحديثة)، ط[٢]، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٤٤.

[٢]- مانفريد فرانك : حدود التواصل ، ترجمة عز العرب الحكيم بنائي ، المغرب (افريقيا الشرق)، ٢٠٠٢ ، ص ٨٨ .

[٣]- عبدالسلام عشير : عندما نتواصل نغير ، المغرب (افريقيا الشرق) ٢٠٠٦ ، ص ١٩٧ .

* جوليا كرستيفا: ناقدة بلغارية ، هاجرت الى فرنسا ١٩٦٦، وعملت استاذة في جامعة السوربون. واسهمت مع سولرز في مجلة (تل كل) فشكلت معه ثنائياً نقدياً-ادبياً، وضعت ابحاث: من اجل تحليل سيميائي (١٩٦٩)، النص الروائي (١٩٧٠)، لغات متعددة (١٩٧٧)، وغيرها، ينظر: محمد عزام، النقد والدلالة، ص١٦١.

[٤]- سيزا قاسم ، مدخل الى السيميولوجيا ، دار العلم العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٥٦.

للمشاركة الفكرية والوجدانية بين الفنان والمجتمع كما يرى متذوقوا الفن انه من الضروري ان يشتمل العمل الفني العظيم على العناصر الشكلانية الدالة وعلى السمة التعبيرية التوصيلية في نفس الوقت .[١] ولابد ان تكون لكل عملية اداة يتم بواسطتها نقل الافكار، ففي عملية التواصل تكون الاداة هي الرموز والتي يعدها عالم الأجتماع (هربرت ريد) اهم مايميز التواصل الانساني ويفرقه ويميزه عن الاتصال الحيواني فالرموز هي جوهر الأتصال ، والفن التشكيلي بشكل عام يقوم على العديد من الرموز وكل رمز منها يحمل معنى فتكون اشكالاً رامزة لذا فهي تحمل مضمون الأتصال، يوكد (جوليان ليفي) هذا بقولهِ" أن التصوير في أحسن حالاته هو شكل من اشكال الاتصال ، والفنان يحاول ان يحصل من خلالهِ على استجابة من الاخرين "[٢]. فالعمل الفني قد يكون الهدف منه توصيل فكرة معينة او مجرد تنظيم شكلاني لكن الشيئ الاهم ان يحتوي على الاثنان معاً ويقف المبدع هنا ليحدد ماذا يريد من عمله الفني الذي يبتكره ويبدعه وما الاثر الذي يريد ان يتركهُ في المتلقي .

فثقافة الفنان التشكيلى هى دافعيته المستمرة لابداع وابتكار اعمال لها الرؤيا المعاصرة بلغة العصر محققا من خلال التواصل الثقافى مع المتلقين المتذوقين من جهه وايضا ايجاد المعادل التشكيلى لاحساسه برؤيا معاصره .فثقافة الفنان تمده دائما بالافكار فى داخل بنايات اعماله الفنية وتلك الافكار والرؤى تبقى وتستقر بعدوى المشاهدة والتلقى والتذوق واختلاف مستويات التذوق لديهم .مثيرة للدهشة وشاحذة للخيال لرؤيه علاقات جديدة للحياة بلغة تشكيلية راقية .

أن كلاً من الفنان والجمهور يواجه اليوم مشكلات الإيصال التي قلما كان مساس بفنان وجمهور الزمن الماضي وإذا أضحى الناس يعون قدراً أكبر من هذا العالم وإذا صاروا يدركونه تاريخياً وعلمياً وسايكولوجياً ، وإذا أمست لرؤيتهم الخاصة، اليوم قيمة أكبر مما كان لها في الماضي، فأن تمثيل هذه الرؤية، واستيعاب ما تنطوي عليه أو ما ترمي عليه الأشياء الممثلة أضحى عملية معقدة، فالفنان الذي يبادر إلى المواصلة عليه أن يستخدم نظاماً ملائماً ينقل بواسطته ما يريد قوله عن التجربة التي يود إيصالها وفق ثقافته، وإذا تعذر عليه إيجاد النظام الكفيل بنقل تجربته الخاصة فعليه أن يستنبط له نظاماً جديداً للتواصل البصري مع الاخر وفق ثقافة عصره ووسائلها . " فالتواصل بمعناه الايجابي – اداة للتغير ووسيلة لتوجيههُ ، لانه يتولى مهام الاعلام والتربية والتثقيف والارشاد والتنشئة الاجتماعية ،وهذه المهام تشكل جوهر الثقافة التي يقوم عليها بنيان المجتمع "[٣].

الفصل الثالث : اجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على الاعمال المنجزه من قبل الفنانين العراقيين ضمن اتجاه المفاهيمية في الفن التشكيلي العراقي داخل وخارج القطر للفترة الزمنية من عام (٢٠٠٠ – ٢٠١٦) ، وقد اطلع الباحث على تلك الاعمال من خلال مصورات كثيرة للاعمال الفنية التشكيلية

---

[١] - اياد حسين عبدالله ، فن التصميم (الفلسفة والنظرية والتطبيق) ج١،دائرة الثقافة والاعلام ،ط١،الشارقة، ٢٠٠٨، ص٢٠٦.

[2]-Godwin ,mike , Nine Principles for Making Virtual communities work,wired,1994,72-73.

[٣]- الأزرعي، سليمان ، تحديات الفكر والثقافة العربية (في الفكر والأدب)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٨ ،ص٣٩.

في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة ، فضلا عن شبكة الانترنت العالمية ومواقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك والتواصل مع الفنانين المعنيين، للافادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه .

ثانياً : عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة للبحث بطريقة قصدية وقد بلغ عددها (٥) نماذج ، تخص اشتغالات الفنانين العراقيين ضمن اتجاه الفن المفاهيمي، وقد اختار الباحث العينات وفق المبررات التاليه:

١- ان النماذج المعينة و المختارة تمثل مجتمع البحث الاصلي و المتمثل بالفن المفاهيمي.
٢- ان هذه النماذج تتسم مع متطلبات موضوع البحث واهدافه.
٣- يظهر في النماذج المختارة الاختلاف في الاساليب الفنية والتقنيات المتبعة في اظهار المنجز التشكيلي.
٤- تباين الافكار وجدتها وغرابتها.

ثالثا : منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي والذي يتفق مع العلوم الانسانية و بخاصة الاداب و الفنون ، فعند وصف النص البصري (العمل الفني) الكائن امامنا يتم التعرف على الية اشتغاله و تحت اي ظروف و من ثم بعد هذا الوصف كله يبدا التحليل و التفسير.

أنموذج (١)

اسم الفنان	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
علي النجار	**السرير**	**بلا**	**سرير خشب، قماش، لوحات معلقة على الجدران مواد مختلفة**	**٢٠٠٣**

يقدم الفنان عملاً تركيبياً مفاهيمياً داخل غرفة بجدران بيضاء معلقاً عليها لوحات وسرير خشبي أبيض اللون يتوسده شكل لإنسان افتراضي عمل ببعدين لون بالون ترابية وكأن الفنان اراد ان يظهر هذه الهيئة على انها جثة انسان، وفي وسط الجسد (منطة الحوض) وجدة دائرة سوداء وهي في الحقيقة ثقب صنعه الفنان بطريقة الحرق ولونت بالاسود وهي اشارة الى موقع المرض الذي تعرض له الفنان [١]*، وتظهر بقع حمراء كاثأر دماء على جانبي هذه الهيئة(الجثة) ليحيل المشاهد إلى استقبالات متعددة لا تخرج أبدا من منطقة التعاطف

* يقول علي النجار: (في سبتمبر من عام (١٩٩٣) اخترق جسدي ورم خبيث وافقدني مثانتي، وحين استيقظت من إغفاءة التخدير دخلت مباشرة في ثقب الأرض ومررت على الطبقات السبع بأناسها الذين يتلظون بنار جهنم. وكانت بعض أعمالي عن مشروع هذا المرض تستقي مشهديها من هذه الرؤيا. وان تكن مشهديه تنبؤية، فهي مشهديه أيقظتها جيناتنا الوراثية.

المقترن بالدهشة لتلاشي هذا الإنسان او زواله بفعل (المرض) ويحمل العمل بشكل عام طابعاً مغايراً لماهو متعارف عليه في طرائق العرض التقليدية باستخدام الوسائط المتعددة.

عمله المفاهيمي هذا هو محاولة للتوفيق بين متناقضات عدة، ومن ثم جمعها في متكاملات واضحة تمثلت في تجسيد شخصية هذا الأنسان، موته بهذه الطريقة المشينة. وهذا أن دل على شيء أنما يدل على عمق فهم هذا الفنان للخطاب التشكيلي العالمي والتواصل مع فنون مابعد الحداثة، أو على اقل تقدير الاتجاه السائد في الفن العالمي ألان.

من حيث الشكل لعب الفنان على اختراق الشكل التقليدي للعرض وغاب المركز الثابت في بنية المنجز وتشتت بين السرير كشيء مصنوع جاهز والهيئة الأنسانية المرسومة وبين قطع من لوحات علقت على الجدران، ومن حيث الأسلوب يشتغل الفنان على نوع من (المفاهيمية)، فهذا العمل يعد جزءاً مهماً من الاتجاه ألمفهومي الذي يشكل في طرحه وأساليبه حالات من الجدل في المشهد التشكيلي، فهو مرتبط اساساً باظهار الأفكار اولاً وتجاوز مفاهيم المنجز الفني التقليدي ذو البعدين، ليصل الى أماكن ما بعد حداثية، متحررة من السلطة التقليدية للأساليب المعروفة. فالعمل هنا يقوم أساسا على ترجمة الفنان فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسبا للتعبير عنها، والحرية في اختيار أي نوع من الخامات التي تخدم الفكرة (سرير، جثة،لوحات ، خامات ،خشب، قماش ابيض..الخ)، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة.

أنموذج (٢)

اسم الفنان	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
محمد قريش	بلاعنوان	١٣٠×٧٠سم	مواد مختلفة على كانفاس	٢٠٠٤

العمل عبارة عن سطح ثنائي الأبعاد ، قام الفنان بطريقة الطبع والرش والسكب لتوليف مجموعة من الحروف والكلمات اللاتينية تداخلت وامتزجت مع السطح التصويري سطرت بخطوط أفقية في الجهة العليا من العمل، إما وسط العمل فقد ثبت الفنان وبطريقة اللصق (الكولاج) آلـة صناعية (الكلابتين) ، حيث وزعت (١٦) قطعة منها بشكل سطريين متقابلين.

يتسم العمل من الناحية الشكلية على عدد من السمات المهمة التي تنطلق اولاً من كسرها للتقيد بالمركز الواحد، بل ان العمل يخضع لنسق اللامركزية وتعدد المراكز، فيصور سطحاً تصويرياً خشناً يحاول فيه تبني الأشياء المهمشه في الحياة ، لهذا فقد اقترنت مواده المستخدمة بأشغال الحياة اليومية ومهملاتها وما يمكن رؤيته في الواقع في الوقت نفسه يحاول قريش أن يجعل لهذه المواد علاقة أساسية للون الأرض وأن تكون جزءاً مهماً ومعبرة عن عمق أركولوجي . يكشف العمل شغف الفنان بالعلاقات الشكلية وتناقضها واعتماده التغريب بوصفهِ عنصراً مهماً في العمل

وشكرا لها لأنها أرجعتني لعالمي الذي كنت مرشحا لافتقاده).ينظر: الحسين، ابراهيم: (التشكيلي العراقي علي النجار: انعكاس لتجربة الألم والانتصار عليه)، موقع الفن العراقي، ٢٠٠٨/١١/١١ .Iraqi Art.com

وتوظيفه للأشياء الغريبة عن المعجم الفني فهذه الآلة (البلايت) لاتمس المحور الجمالي بشيء لكن الفنان يدخلها ويحولها بطريقة ذكية الى معطى جمالي، مستفزاً بها ذهنية المشاهد مما تدعوه للتساؤل عما تؤديه هذه الأشياء المبتذلة في صلب العمل. فافادة النجار من (الفن ألمفاهيمي) نتيجة لملل من الإطار التقليدي للعمل الفني، ولتحول مفهوم الجمال الفني لجمال الفكرة أو التعبير عنها اذ تعد الفكرة التي ينطوي عليها الفعل الفني أو يطرحها أكثر أهمية من المضمون. ان الفنان في عمله هذا يخرج فن الرسم من عزلته كجنس ابداعي مستقل بذاته ويسعى على الدوام للانفتاح على أجناس اخرى كالنحت والكرافيك والتصميم والبيئة الجدارية، بقصد احتواء مصادر قوتها وجمالها، ومن ثم ترجمتها بوصفها أحاسيس تتخذ شكل آثار متروكة، فسطوحه فيها مزيج تقني ولوني قائم على تعدد التقنيات في بنية السطح التصويري (كالحك، والتقطير، والتدليك، والتلصيق) ، بحيث تصبح عملية انتاج الخطاب وأيصاله نوعاً من احياء الأثر، بمقابل طمس ضربات الفرشاة، وهذا يعني الاستعاضة عن الالوان او المحاولة لتقليلها واختزالها ومحاولة الفنان استمالة السطح التصويري ثنائي الأبعاد الى النحت ، ويلخص الفنان افكاره تلك بمبدأ التعرية، وهذا متأتٍ من تعرية الافكار والاشكال، من عري الجسد، أو من عري التعود على رؤية الاشياء (المهملة) او المهمشة على انها (قبيحة)، تعرية العيون التي تنظر بماضيها، بما تعودت عليه من التقاليد والأعراف، ويعزز اللون الترابي فكرة التصاق الاشياء الجميلة والقبيحة بالأرض.

أنموذج (٣)

اسم الفنان	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
محمود العبيدي	**ID في الثلاجة**	**٤٨×٥٣×٥٧سم**	**مواد مختلفة**	**٢٠١٠**

يقدم الفنان في عمله المفاهيمي هذا جثث صنعها من مواد وخامات مختلفة وهي مرصوفة بعضها فوق بعض ووضعت داخل صندوق معدني فيه ادراج، تذكر المشاهد بثلاجات الطب العدلي، وهذا الصندوق محاط بخزانة زجاجية انيقة يقترحها الفنان موطنا لعمله التجميعي هذا، محاولاً الفنان من هذا ايصال خطاب للمتلقي بان بلده (العراق) لا يزال رهين محبس الجثث والموت المجاني الرخيص، وهنا تظهر تأثيرات الحرب ومحاولة الطرح لمضمون سياسي واستثمار بعض مفاصله الأعلانية واستثمار قضية العراق في الخطاب الفني من خلال توظيف واستثمار الفنان في هذا العمل بعض الرموز الأكثر شيوعاً للتعبير عن الأحداث التي تمس عواطف الناس تجاه هذا الحدث، من خلال الاشتغال على طرق جديده في الطرح الفني و التأثر والاستعارة من اساليب فنون مابعد الحداثة الغربية . هذه التجربة يقدم الفنان انتاج عمل فني ذي طبيعة خاصة تتمثل بالحرية العالية في التعبير عن الحدث او المفهوم، اذ يقدم الفنان مجموعة من العناصر الفنية الظاهرة والباطنة ضمن سياق العمل ، التي تصب في مسألة الوجود والانسان وقضية موت الانسان وهي موتيفات تعبر عن (سلعية العنف) وما تصدره الحروب من مآسي، لتذوب كل هذه العناصر في مسار بنية التجميع والمفاهيمية العاليه، بوصفها

مادةً حيويةً تتحرك في مدار العمل عبر الايماء والتصريح تارة والصدمة والدهشة تارة اخرى، فالعمل بمثابة عرض نموذج لواقع بلد الفنان في ظل حياة القتل المجاني الذي يمتزج الموت في نسيجه ممثله بتلك الجثث داخل الصندوق الزجاجي الشفاف المحيطه بعلبة الصفيح المعدة لحفظ الجثث كصورة من صور الموت، وعرضها امام العالم كشواهد تأريخية. ومن خلال العمل يمكن ان نجد فكرة (الغياب والحضور)، كما تشير الارقام المعلقة بارجل الضحايا الى فكرة ان في الموت يصبح الكائن البشري مجرد رقم تسلسلي، وتدل الاقدام المطلة باعتبارها دال على (الأثر) أي اثر وجوده على الأرض أي (حضوره) الفعلي، وان انفصالها وتوقفها عن فعل الحركة (موتها) هو تجسيد لفكرة (الغياب) كتعبير عن (الموت المعلن) في أجساد لا ترعى أية فكرة ممكنة في الحاضر.

يرتبط العمل مع الخصائص الفنية لفنون مابعد الحداثة من خلال فكرة انفتاح العرض البصري عبر هذا العمل المفاهيمي والتي تنم عن الجراءة في طرح الحدث، واليات اخراجه ضمن فضاء مفتوح وجعل المتلقي يدور حول هذه (الجثث) في مكان العرض ليعطي صورة اشبه بواقعية للحدث بدلاً من التعبير عنه بسطح تصويري ذي بعدين.

أنموذج (٤)

اسم الفنان	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
فلاح العاني	**فتاة تلعب بالحبل**	**١٣٠×٩٠سم**	**دمى بلاستيكية وكولاج على خشب**	**٢٠١١**

عمل مفاهيمي يتألف من دمية بلاستيكية مركبة فوق سطح خشب فيه ثقوب عُملت بواسطة الحرق، ويتوسط العمل شكل هندسي مستطيل بحدود مفتوح من الأسفل، وفيه شكل بارز لدمية بلاستيكية لصقت داخله، فوق سطح اللوح الخشبي، ويرتكز اعلى المستطيل شكل لمسند خشبي صغير (رف خشبي) تستقر عليه قدمين لطفل بشكلهما الواقعي تظهران بوضوح في حين يختفي باقي اجزاء الجسم بقطعة خشبية مستطيلة مسطحة لصقت في اعلى المنتصف ذات سطح خشن عاملها الفنان بمواد خشنة قد تكون مادة (الوتربروف) مغايرة للسطوح الناعمة للعمل. ورسم الفنان على سطح العمل اشكال، ودوائر، وخطوط، بسيطة ومجموعة من الحزوز، والحروق، والثقوب، وتطغي على العمل اللالوان الرمادية والبيج الفاتح.

يشتغل الفنان (فلاح العاني) في عمله هذا وفق اساليب التركيب الفني الذي يستدعي في بنائه الشكلي سياقات بنائية مجنسة وانفتاحاً في توظيف خامات متنوعة ومختلفة، جاهزة أو مصنعة (الدمية) أو سريعة الزوال على وفق ما تتطلبه بنية العمل الفني شكلاً ومضموناً.جامعا بين النحت والرسم في توليفة فنية تحمل تعددية مادية تقنية، ليقدم من خلالها عوالم عدة محتملة،

فهو عمل لايمثل عالم الواقع الحقيقي، انما يمثل واقع التوليف او العالم التوليفي الذي يعدّ علامة تجانس فكري يقبل المشاركة بين العالم الواقعي والخيالي.

(العاني) هنا يقدم التقنية في انتاجه للعمل ولا يجعل منها وسيطاً يحمل معنى فحسب، إنما وسيطاً للبعد الجمالي، ومن ثم الافادة من تقنيات المواد كالخشب وإمكانياتها وكذلك مايجده مناسباً من اشياء جاهزة الصنع ليبث فيها المعنى المراد طرحهُ للمشاهد ، واعماله التركيبية هذه هي عبارة عن افكار بَصرية تخاطب العين بالمقام الأول، ومن ثم تخاطب الذهن، ذلك أن الاشكال في نتاجاته التجريبية هذه تتحول إلى حامل ومحمول في الوقت نفسه، فالشكل المستطيل مثلا في هذا العمل الذي يظهر بمثابة (بوابة) للواقع تتحول نافذته الى مكان تستقر فيه قدمي للشكل الانساني غير مشخص الملامح اعلى العمل والذي يظهر منه الفنان فقط قدماه، وهنا يحاول الفنان كسر صورة اتساق النافذة في الواقع بوصفها الواجهة المطلة على الخارج التي يمكن الملاحظة عبرها بوصفها مجالاً للرؤية وتعبيراً في الوقت ذاته عن صورة الموت المخفي بواسطة قطعة الخشب المركبة فوقه.

أنموذج (٥)

اسم الفنان	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
نزار يحيى	الجواهري	١٠٠×١٠٠سم	مواد مختلفة	٢٠١١

يظهر الفنان (نزار يحيى) في عمله هذا ميلاً قوياً لأساليب واتجاهات فنون مابعد الحداثة لاسيما تأثره الكبير بالفن المفاهيمي وفنون التجميع والتركيب، فقد كشفت أعماله هذه عن محاولة جادة لاجتراح مسار خاص به تضمن له الانتماء الى تلك الطروحات، وهو في هذا العمل يقدم لنا صورة لشاعر الكبير(محمد الجواهري) بطرح جديد يتأسس من الناحية الشكلية للصورة (الجواهري) بألون باهتة لتدرجات اللون الرصاصي والبني والوردي، وفق تكرار صوري يخضع لسمة (السيمولاكر) أي (النسخة والأصل) كاحدى اهم افرازات عصر فنون مابعد الحداثة، هذا العصر الذي يدعوه (بودريارد) بعصر سيادة المحاكاة والنسخ الباهته (السيمولاكر) . ان التجريب والمغامرة الفنية في طرائق انتاج اعمال مغايرة لما هو تقليدي هي التي قادت الفنان (نزار يحيى) الى الاختلاف في تقليدية شكل اللوحة للتعامل معها وكانها منحوتة تركيبية او توظيفه للصور الفوتوغرافية وللمواد والاشياء الجاهزة ، فهو يقدم اعمالاً تدعونا للتفكير والمشاهدة على حد سواء ويأتي التنكير بالعمل بوصفه مادةً مهمة لفهمه بعيداً عن المتعة التزيينية التي تأفل في حين انتهاء الوظيفة الجمالية، لكننا امام تجربة تحقق الجانب الجمالي والحث على التفكير بصورة وصفة العمل ذاته، مما ساعد على اثارة اسئلة حول طبيعة اعماله كأعمال مفاهيمية والتي تعطي مساحة خاصة للمخيلة البصرية. أذ تعيد المشاهد الى منطقة اعادة تفكيك وتركيب العمل بوصفه نصاً بصرياً متحركاً، حيث تشكل مجمل اعماله منظومة للتفكير بامكانات تشكيل المادة الفنية عبر رؤية تحاول ان تضيف فضاءً جديداً لطريقة العرض، أذ نجد الجميع بين السطح التصويري

الذي حمل صورة لشخصية معروفة في الواقع الأدبي العراقي التي مثلتها صورة الشاعر(الجواهري) وفكرة الشيء الجاهز (المايكروفون) كشيء بعيد عن المعجم التشكيلي، ليصبح العمل نشاط ثقافي وفعل تواصلي مع المتلقي، فأصبحت الفكرة هي المهمة والتي تنتج بوسائل جديدة لتصل بها إلى حد الإدهاش والصدمة، ومحاولتها نسف الفارق بين الأجناس الفنية، فلا شيء محرم بل يمكن استخدام كل شيء ولأجل أي شيء يراه مناسباً. وفي هذا الصدد يتحدث الفنان قائلاً "أسعدني لدى عودتي إلى الفن بعد هجرتي من بلدي أنني لم أبدأ من الصفر، وأني وجدت نفسي مع خيرة فناني جيلي، كانت كل الأعمال المنجزة لي على مستوى جيد جدا، وكنت أختلف عنهم باستخدام الخامات، والخروج على الشكل التقليدي للإطار الخارجي للوحة؛ قدّمت شكلا مركبا تتداخل فيه الصور وتككرر" [١].

الفصل الرابع : نتائج البحث

١- في الفن المفاهيمي أصبح الفنان أكثر تواصلاً مع المجتمع والجمهور، وأصبح الفنان من هذا المنطلق يزيح الحواجز بين فروع الفن المختلفة ليصبح الفن او العمل الفني مجال للتساؤل حول الفن ووظيفتهِ في المجتمع كنوع من أنواع التواصل بين الفنان وثقافة المجتمع . وهذا ماجسده الفن المفاهيمي في طروحاته الفكرية والجمالية.

٢- تنوعت الاساليب الفنية التي طرحها الفنانين العراقيين واختلفت بين كل فنان واخر لايصال خطابه المفاهيمي الى المتلقي، لخلق نوع من التواصل من خلال التعالق ما بين الافكار والرؤى المفاهيمية عبر اليات اشتغال مختلفة تمثلت بـ (الكولاج، استخدام رموز وشخصيات ادبية، استعارة مواد بيئية مختلفة، التأكيد على الجانب التصميمي ألتزييني، استخدام تقنية الطباعة).

٣- عكست نتاجات الفنانين العراقيين نوع من المشاركة الثقافيه مع المتلقي وكان له دورا كبيراً في (التواصل الثقافي) مع افكار ومفاهيم الفن المعاصر، ففي الفن المفاهيمي يكون المتلقي ليس فقط معنيا بفهم العمل بل ان يكون مشاركاً (فاعلاً) ببحثه عن (دلالات المعنى) بتجربة يتشارك فيها (التخيل) ، ليتحول فعل (التلقي) الى (استجابة جمالية ثقافية).

٤- كشفت جميع اعمال النماذج المختارة عن مبدأي (الصدمة والدهشة) التي اثارتها في نفس (المتلقي) وهذه بحد ذاتها كانت أداة مهمة (للتواصلية) بين العمل الفني ومتلقية او متذوقيه فكل ماكانت الاعمال (غريبة)غير(مألوفة) حققت حضوراً كبيراً في نفس المتلقي، وعمل الفنان العراقي على (الجدة الابداعية) في نتاجهم الفني المثيرة للصدمة والدهشة بذكاء عالي .

٥- اسهم التطور العلمي والتكنولوجي في الاسراع من التفاعل والتواصل الثقافي، وهذا ما انعكس بشكل كبير على منجزات الفنانين العراقيين المفاهيمية، ولم يجد المتلقي على اختلاف ثقافاته وجنسيته صعوبة في تقبل اعمال الفنانين العراقيين لامتلاكها مفاهيم ودلالات ثقافية في الفكر والمضمون والاداء.

٦- ساهمت المثاقفة والتواصل بين الفنان العراقي والفن العالمي على فتح آفاق جمالية لم تكن موجودة في بنية الفن العراقي منذ التأسيس ، وكشف الفنانين العراقيين عن قدرتهم الفعاله على أكتساب التجارب المعاصره بروح عراقية وبصمه محليه تحمل هموم الواقع العراقي.

---

[١] - لقاء مع الفنان نزار يحيى ،جريدة الدستور الالكترونية، العدد رقم ١٦٥٨٨ السنة ٤٧ – الأثنين٢٠١٢،الموقع// http://www.addustour.com.html

٧- احدث الفنان العراقي المعاصر عبر الاداء التجريبي والطرح المفاهيمي في نماذج البحث عن تواشج بين عدة عوالم فكرية ادت الى الجمع بين انظمة جمالية مختلفة داخل جسد المنجز البصري الواحد(العمل الفني) والذي اصبح تشكيلاً جمالياً مفاهيمياً.

٨- العمل الفني للفنانين العراقيين في نماذج البحث يحمل رسالة إنسانية ويثير قضايا مجتمعية حاملاً دلالات مفاهيمية عديدة أخرجتهُ من حدود وظيفته التزينية والجمالية، وألقت على عاتقه مهام مصيرية بالاستفادة من وظيفته الايصالية .

مصادر البحث:

القرآن الكريم .

١- امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦.

٢- اياد حسين عبدالله ، فن التصميم (الفلسفة والنظرية والتطبيق) ج١،دائرة الثقافة والاعلام ،ط١،الشارقة ،٢٠٠٨.

٣- ابو عزه ، الطيب: في مفهوم المفهوم ومحددات المقاربة المفاهيمية، صحيفة ذوات مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات ، ٢٠١٦ .

٤- جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ،ط٣، القاهرة ، ١٩٦٣ .

٥- حسن شريف : مفهوم الفن، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة،١٩٩٧.

٦- الحطاب قاسم : جماليات الفن التشكيلي –ومدارس الفن الحديث والمعاصر،مراجعة :محمد سعدي ،مطبعة اليمامة ،بغداد٢٠١٠

٧- الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان.

٨- الأزرعي، سليمان ، تحديات الفكر والثقافة العربية ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٨.

٩- سميث، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة الحركات الفنية ، ترجمة : فخري خليل المؤسسة العربية للدراسات ، ط١ ، ١٩٩٥.

١٠- سيزا قاسم ، مدخل الى السيميولوجيا ، دار العلم العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

١١- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ١٩٨٢.

١٢- عبود عطية ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥.

١٣- عبد السلام عشير : عندما نتواصل نغير ، المغرب (افريقيا الشرق) ٢٠٠٦.

١٤- الغانمي، إبراهيم: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النَّقديَّة الحديثة) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ١٩٩٦.

١٥- فردينان سوسير: علم اللُّغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف ، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل،١٩٨٨.

١٦- القضماني، رضوان : مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث، لبنان – بيروت،٢٠٠٨ .

١٧- مانفريد فرانك : حدود التواصل ، ترجمة عز العرب الحكيم بنائي ، المغرب (افريقيا الشرق)، ٢٠٠٢ .

١٨- الهيتي، هادي نعمان: الاتصال والتغير الثقافي، الموسوعه الصغيرة،٣٢، دار الحرية للطباعه، بغداد،١٩٧٨.

١٩- يورغن هابرماس : المعرفة والمصلحة ، ترجمة حسن صقر ، كولونيا-ألمانيا (منشورات الجمل) ٢٠٠١.

20- 20-Godwin ,mike , Nine Principles for Making Virtual communities work,wired,1994,.

التحول ألأداتي في الحقل البصري الرقمي

أ.د. سلوى محسن حميد الطائي

م.م. حسين عبد علي محمد نجار

ملخص البحث

إن إدراك التحولات الجمالية في الفن الرقمي تبقى مرتبطة بالتطور النوعي لوعي الإنسان قبل كل شيء، وهذا ما يدفع بالفنان نحو البحث عن الحلول الجمالية الملائمة لتحقيق الإثارة البصرية الفاعلة التي تعد القدرة المؤثرة للاشتغال الإبداعي والابتكارات المختلفة.

اذ احتوى البحث على أربع فصول عني الفصل الأول منها بتوضيح الإطار المنهجي للبحث، والتي تحددت فيه المشكلة بعدد من التساؤلات ومنها الآتي:_ هل يعد التحول ذو دور فاعل في زيادة حجم التواصل بين (الفنان/العمل الفني/ والمتلقي)؟. وجاء هدف البحث للإجابة عنها: بـ " تعرف فاعلية التحول الأدائي من رسم ذي بعدين إلى رسم رقمي ".

واحتوى الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري للدراسة والذي ضم مبحثان : تناول الأول منها: **تقدمة** : **التحول الأداتي في التشكيل الجمالي**. في حين اهتم الثاني بدراسة: **تقنية الرسم بواسطة(فرشاة الميل). أما الثالث تناول: تحول التلقي من المقابلة الى المشاركة .**

وجاء الفصل الثالث (إجراءات البحث) الذي احتوى على منهجية البحث: الذي تمثل بالمنهج الوصفي. أما مجتمع البحث فقد حصر بنماذج رقمية من دول العالم المختلفة، وتم اختيار عينة منه وفق الطريقة القصدية، إذ سيتم عرض عدد من الفيديوهات لفنانين رقميين وفق مسوغات بحثية ملائمة ساهم فيها مجموعة من الخبراء وذوي التخصص.

واحتوى الفصل الرابع على النتائج، منها:

- تعد الأسس المعرفية والجمالية للتكوين الفني العام، ذات فاعلية في إظهار التحولات والخواص التقنية والوظيفية والجمالية لها، من خلال بلورة الصياغة الإخراجية والتنفيذية للعمل الفني الرقمي.

إضافة إلى أهم الاستنتاجات وبعض التوصيات والمقترحات، وختم البحث بقائمة المصادر العربية والأجنبية والملخص باللغة الانكليزية.

- الكلمات المفتاحية: التحول، فرشاة الميل، الفن الرقمي.

الفصل الأول

أولا. مشكلة البحث:

منذ أول محاولة للرسم وثقها التاريخ ولغاية الرسم المعاصر، تعامل الفنان مع مساحة التصوير المسطحة، المكبلة بتحديدات الطول والعرض، تجاهلا عن أية ابعاد فيزيائية تتعلق بالعمق والزمن. وما دام الفن يعد خطابا يصطبغ بمختلف المؤثرات التي يختارها الفنان او تفرض عليه قسرا، قدم لنا العمود التاريخي شتى الازاحات الاسلوبية التي أراد بها الفنان اقناع المتلقي بصدق رؤيته. ومن اهم التحديات، هي كيفية تمثيل الحقائق الفيزيائية عبر سطح مستو يعجز عن الانطباق عليها فعليا، فباتت الترجمات المتنوعة محاولات قد تقترب او تبتعد عن فحوى هذا الهدف الجمالي.. وما قدمه التشكيل المعاصر من مفاهيم حول التجنيس والتنصيب في

الفضاء والرسوم المتحركة، الا استمرارا لذلك السعي الفني الحثيث، غير ان حقل الرسم لم يعد رسما وفق العدة المتآلفة السابقة، والنتيجة ان الحلول لم تأتي لحقل الرسم، بل تم ازاحة الحقل برمته لأجل معالجة تلك الاشكالية الازلية. حتى جاءت اخيرا معالجة مغايرة لحقل الرسم عبر الوسيط التقني فائق التطور، الذي اتاح للرسام ان يمسك بأدواته التي اعتاد عليها (فرشاة الرسم وباليتة التلوين) ويرسم في الفضاء من حوله، متخليا عن تكبيل الطول والعرض، ومستقدما للعمق والزمن. وبمقدار ما قدمت هذه الاضافة التقنية من تحولات، بمقدار ما يرجح انها تستقدم تساؤلات: عن ماذا سيحل بالرسم بصيغته التقليدية. وهل ستنتج ذات الاشكال وذات المواضيع السابقة (مع تنوعها). وهل سيكون الرسام التقليدي ان صح القول هو ذاته رسام التقنية المستحدثة؟ وعليه، تلخص الاشكالية البحثية التي تبنى عليها هذه الدراسة، والتي تساق عبر التساؤل الآتي: ما هي طبيعة التحولات التي سيجلبها الاستبدال الادائي لفن الرسم من البعدين الى الرسم ثلاثي الابعاد؟ وهل يعد التحول ذو دور فاعل في زيادة حجم التواصل بين (الفنان/العمل الفني/ والمتلقي)؟.

ثانيا. أهمية البحث والحاجة إليه:

من أهمية البحث الحالي هو التعرف على المعالجات المستخدمة في فن الرسم، والكشف عما تقدمه التقنية الرقمية المتقدمة من حلول للإشكاليات الجمالية، كما أنه يفيد ذوي الاهتمامات التقنية والجمالية في مجال الرسم والتصميم وطلبة الدراسات الأولية والعليا، ورفد المكتبات العلمية بكل ما هو جديد ومنها هذه الدراسة.

ثالثا. هدف البحث:

تعرف فاعلية التحول الأداتي من رسم ذي بعدين إلى رسم رقمي .

رابعا. حدود البحث:

١- الحدود المكانية: دول العالم

٢- الحدود الزمنية : تتحدد بالفترة بين عامي ٢٠١٥-٢٠١٦ كون هذه التقنية معاصرة وتعمل ضمن برمجيات حديثة وهي غير متوفرة قبل هذا التاريخ في مجال التحول في الحقل البصري الرقمي.

٣- الحدود الموضوعية : مصورات و (فديو) من الأعمال الفنية الرقمية.

خامسا. تحديد المصطلحات:

اولا: التحول

١- التحول: لغةً: تحول " اشتق من فعل حول وقيل حالت القوس، استحالت أي انقلبت عن حالها وعولجت وحال لونه أي تغير واسود وحال الى مكان اخر يحول حولاً، أي تحول والتحول التنقل من موضع الى موضع " [١]

[١] الرازي. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح. دار الكتاب العربي. بيروت .١٩٨١. ص١٦٣

٢- التحول: اصطلاحاً:التحول" تغير يلحق الاشخاص او الاشياء وهو قسمين: تحول في الجوهر وتحول في الاعراض، فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة.والتحول في الاعراض تغير في الكم كزيادة ابعاد الجسم النامي" ([1])

ثانيا//الأداة

١- لغة: الأداة "هي عبارة عن تسليم عن الواجب في وقته. والاداة هي الالة"([2]). والأداة "الالة الصغيرة فهي اصطلاح النحويين اللفظة تستعمل للربط بين الكلام او للدلالة على معنى في غيرها"[3]

٢- اصطلاحا: الاداتية: " ضرب من البرجماتية قال به (ديوي) ملخصا: ان المعرفة اداة للعمل ووسيلة للتجربة" ([4]). واما والأداتية: فهي "ضرب من البرجماتية اصطنعه (جون ديوي) للدلالة على ان المعرفة آلة او وظيفة في خدمة مطالب الحياة. وقال(ديوي): ان المعرفة العقلية الة ضبط عندما تصادفنا عقبة "...ويسمى (ديوي) مذهبه الأدائي بالتجريبية لأنه يرى ان التجريب هو الذي يبرز أي قضية" ([5])

التعريف الإجرائي: الحقل البصري الرقمي: الحقل البصري الرقمي هو الذي يتم إنشاءه في فضاء افتراضي عن طريق أداة خاصة وتتم الرؤية عن طريق (نظارة) يرتديها الفنان وبموجبها يمكن له مشاهدة ما يقوم به الفنان من أداء فني في جميع الاتجاهات .

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: تقدمة : التحول ألأداتي في التشكيل الجمالي

إذا كانت الصورة هي عملية اقتناص للحظة يتوقف عندها الزمن فان إشكالية فهم محدداتها التي تقود إلى استعار الواقع الحقيقي، هي تمثل الحالة المستنسخة للصورة والتي ترتبط بملايين أجهزة الإرسال حول العالم أو انها تمثل أولى أشكال الثقافة ، حين فهم الإنسان أن ما ينعكس على سطح الماء صورة وجهه بين هذا النسيج الزمني، مرت الصورة بمراحل كانت تشكل كتابة التاريخ ووسيلة للتواصل حتى لعبت دور الوسيط الإعلامي. واقتضى ذلك ان تتشكل بحسب المهيمن الفكري، حيث كان السعي للوصول الى تحقيق البعد الثالث والعمق والزمن والحركة، بشكل اقرب الى الواقع، غير ان هذا التجسيد بقي شيئا متخيلا، اذ كانت العلاقة التي تفرضها المسافة بين عين المتلقي والنتاج الفني هي عملية التلاعب لإيصال الاحساس بحقيقة الواقع، لذا فهي نوع من الصلة مع الحقائق الواقعية لكنها ابدية تحل مكان الحقيقة، فهي وهم للرؤية المزدوجة او الرؤية الفيزيائية التي تعتمد على كلتا العينين للإحساس بالعمق وتقدير المسافات ومن ثم معرفة الابعاد الفيزيائية، فان عمل الفنان يتطلب ايهام عين المتلقي بهذا العمق على سطح ذي بعدين يختزل معه الرؤية الى رؤية مفترضة ذات حلول وضعية إيهاميه .

وتتغير هذه المفاهيم وفقا للأيديولوجيات وينتقل هذا التحول الفكري الى الشكل الفني فتنتج صورا ترتبط بشكل مباشر بفكر منغلق فرض اشتغالات ضمن شبكة من الانساق المتداخلة.

---

[1] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،١٩٨٢، ص ٢٥٩

[2] – البستاني. بطريس. محيط المحيط. مكتبة لبنان. بيروت . ب ت .ص ٦٩

[3] – إبراهيم مصطفى . واخرين . معجم الوسيط .دار الدعوة .جمهورية مصر .ط ٤–٢٠٠٣ ص ١٠

[4] – ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٥

[5] – مراد وهبة . المعجم الفلسفي . دار قباء الحديثة . القاهرة . ٢٠٠٧. ص٣٧

ومع التحول الكبير الذي شهده الفن الحديث، اصبحت الحاجة ملحة لايجاد عمق اخر يتناسب ما افرزته الرؤى الحداثية، اذ قدم فنانو التكعيبية حلا مبتكرا لاستحضار الشكل البشري فأوجد (بيكاسو) شكلا بالامكان ملاحظته من جميع الجهات في نفس الوقت، وان الاحتيال على النسيج الزماني والمكاني واقتحام الشكل الى ابعد ما يمكن مع المحافظة على الهيئة التشبيهية، مهمشا صور الادراك الحسي في سبيل اعادة جمعها في بناء غرائبي.. ما يزال قبول مبدأ التزامن الصوري الحر يترك للفنان خيارا واسعا.. يوسع اجراءات الاختيار التي تبناها الفنان ([1]) .. وقد يأتي التكرار في الاتجاه المستقبلي من خلال الحركة المتسارعة، فهي لا تُؤكد فعلا تصويريا مستقرا بل تسعى إلى التمثيل الشكلي للحركة من خلال تكرار الأشكال والخطوط والألوان، وإن هذا التكرار يبعث مفهوما مغايرا للحركة التي توحي بالسكون في الفن الاسلامي والمصري القديم.

وان التغير في المفاهيم العامة غالبا ما يصاحبها تغير في فهم الفنون، ومحاولات الفنان لإيجاد حلول ثورية لمشكلات قائمة.. لذا اعتمد فنانو ما بعد الحداثة على حلول جذرية لمشكلة العمق في العمل الفني ابتداء مع الفن الشعبي الذي يتفق مع الطرح الدادائي من حيث الشكل الخارجي كما حصل مع غالبية فنون ما بعد الحداثة، اذ قال(دوشامب): ان ما يسمونه " الفن الشعبي ما هو الى وسيلة سهلة للخروج من المأزق وهي تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا حينا اكتشفت اشيائي الجاهزة كنت أهدف الى تثبيط الجمالية. وفي الدادا الجديدة استعاروا اشيائي ووجدوا فيها جمالية "([2]).

لاحقا قدم التطور التكنولوجي والمكتشفات الحديثة اجهزة الكترونية متقدمة اوجدت حلولا لمختلف جوانب الحياة فلم يكن الفن بمعزل عن هذا التطور فتم توظيف هذه الاجهزة الحاسوبية وادخالها ضمن التقنيات المعاصرة في بنية الفن ولعل اهم تلك العقبات التي عني المصممون والمبرمجون في تطويرها لتشكل مفردة جمالية مضافة هي مسالة العمق . ومن اهم تلك البرامج التي عملت على هذا الموضوع هي: فوتو شوب و برنامج ثري دي ماكس وبرنامج اوتو كاد، كما وجدت العديد من الاجهزة المساعدة وصولا الى استحداث (نظارة الواقع الافتراضي) التي حققت الخيال. [3]

وعليه، أن القيم الجمالية تبقى في حالة نسبية بسبب تطور الإنتاج التقني والفكري الذي تخلقه الحضارات المتعاقبة مؤديا لتحول في القيم الجمالية لصالح التقنية وإحلال قيم أخرى تتماشى مع التقدم التقني الذي أصبح من الصعب حصره ضمن حدود أو الإلمام فيه فهو دائم التحول بحسب ما ينتج من تقنيات معاصرة. فالعملية تتعلق بإنتاج ومعالجة الصورة وتحويلها من واقعها الصلب الى الاثيري، أو إنشاء صورة وفقا لعمليات حسابية داخل اجهزة رقمية ثم تحويلها إلى صورة افتراضية. وان هذا النوع من الفن اعتمد اساسا على مسالتين الاولى تختص بالحواسيب والاجهزة المساعدة وهي بالغالب اجهزة اخراج وادخال، اما الجانب الاخر فهو يختص بالبرمجيات المتجددة التي تعمل بتزامن مع اجهزة الادخال والاخراج.

اما الرسوم الرقمية فهي تبدأ مع الاستخدامات الاولى للحاسبة فهي اما :

١- رسوم ثنائية الابعاد : وهي صورة رقمية تعتمد على الحاسوب في تكوينها وتنفيذها وهي صورة مسطحة وبسيطة التكوين شكل (١) وتستخدم كثيرا في مجالات التصميم والطباعة الاعلامية لسهولة معالجتها ودقتها وسرعة خزنها كما انها تحتاج احدى البيئات الرسومية , xna

---

[1] – ريد .هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٥٤

[2] سميث ادورد لوسي، ما بعدالحداثة، ت:فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ٨-٩

[3] – عدي فاضل ، توظيف برامجيات الحاسوب في الطباعة الكرافيكية المعاصرة (دراسة تحليلية) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون ، ٢٠١٢

OpenGL ,SharpGL ,DirectX , DirectX for) managed Code) وهي نفس البيئات المستخدمة في الرسوم ثلاثية الابعاد، اما اهم الاجهزة التي تتعامل مع هذا النوع من الرسومات هو Atari's ANTIC) (actually a 2D GPU شكل (٢) ([1])

٢- رسوم ثلاثية الابعاد : الرسومات ثلاثية الأبعاد (computer graphics3D) وهي رسوم تستخدم التمثيل الهندسي ثلاثي الابعاد كما انها تستخدم نفس البرامج التي تستخدمها الصور ثنائية الابعاد مع دقة عالية ، كما إن عملية تحويل المشهد للشكل المناسب للعرض يتطلب أسقاط تقديري لجسم ثلاثي الأبعاد على شكل رسم ذو بعدين. ولأعداد صورة ثلاثية الابعاد تبدأ بنموذج ثلاثية الأبعاد تصف عملية تكوين شكل الجسم، ثم التصميم والإعداد الذي يصف حركة ووضع الجسم داخل مشهد، وأخيرا العرض ثلاثي الابعاد الذي يعرض صورة التكوين (شكل ٣). ومن اهم البرامج التي تستخدم في عمل الصور ثلاثية الابعاد: ثري دي ماكس أو ٣ D Studio MAX، كاتيا "CATIA"، أوتوكاد "Autocad"، مايا "Maya"، بلندر "Blender"، سينما فور دي "Cinema 4D"، لايت واف، xsi softimage، جوجل اسكتش اب google sketchup [٢] . حيث ادى تطوير البرامج الى تنافس بين الشركات الكبرى لإنتاج أفضل البرامج لتتناسب مع طلبات المصممين وهواة الالعاب حيث لم يكن حقل الفنون في معزل عن هذه التطورات فقامت شركة كوكل بتطوير تقنية جديدة تسمى (فرشاة الميل) شكل (٤) لتحقيق سبق تقني في مجال الفن الرقمي.

المبحث الثاني: تقنية الرسم بواسطة(فرشاة الميل):

ان ما احدثته الصناعة الحديثة من تطورات هائلة في جميع جوانب الحياة كان له الاثر الاكبر في عملية التطور المعاصرة والتي توصل اليها الانسان في شتى المجالات التي اوجدت له حلولا لمشاكل قائمة ومن اهمها هو اكتشاف الحاسوب وما صاحبه من تطوير لتقنياته والاجهزة الملحقة معه حيث دخل جميع جوانب الحياة ومن ضمنها الفن، وان هذه التطورات مستمرة ومتسارعة ولا يمكن التكهن فيها " وكلما ارتقت الصناعة رأينا الآلات كأنها تحيا حياة خاصة منسجمة متوافقة.. وان الجمال الوحيد هو في الآلات، وهذا الجمال لا يمكن ان يدرك الا بالحركة، وتمثيل الحركة هو ما يعوز فنوننا التصويرية.. الى ان ثمة عدد كبير من الآلات الصناعية تتجلى بجمال شعري قد يبلغ مبلغ الجلال، ومرجعه الى القوة الجبارة التي تملكها هذه الآلات العملاقة " ([3]).

وما نحن بصدده برنامج معين ينصب على جهاز الحاسوب ويكون العمل عليه بواسطة مجموعة من الادوات ذات الاستخدامات المختلفة، علما ان هذا التطبيق حديث وهو من اصدارات شركة (جوجل) وتسمى عملية الرسم فيها (فرشاة الميل) شكل (٤) لإنتاج البعد الثالث. وان الفكرة مشتقة في الاساس من الالعاب ثلاثية الابعاد وتتمثل في انتاج بيئة افتراضية في مكان مغلق عن طريق مجموعة من الادوات موصلة بجهاز الحاسوب. اذ يمكن للمتلقي التواصل بشكل مباشر عن طريق استخدام نفس الاداة او التواصل عن طريق الحاسب الالكتروني او اجهزة النقال الذكية، ويمكن للمتلقي المشاركة او التداخل مع الفنان المنتج لهذا النوع من الاعمال الفنية.([4])

---

[1] – ينظر الموقع www.marefa.org/index.php/رسومات_ثنائية_الأبعاد

[2] – ينظر الموقع : رسوم ثلاثية الابعاد https://ar.wikipedia.org/wiki

[3] – جويو جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥، ص ١١٧

[4] – ينظر الموقع https://www.tiltbrush.com

- **المكونات المادية**

هي عبارة عن نظارة خاصة توفر عالما افتراضيا حيث تعزل الفنان عن العالم المحيط بشكل تام (شكل ٥)، وهي اداة تشبه الى حد ما نظارة العاب فيديو العالم الافتراضي الى انها تحمل مواصفات معينة وتتكون من اجزاء الاستشعار التالية: ١- عدسة الكامرة، ٢ - زر التشغيل، ٣- ضوء الحالة، ٤- مقبض عدسة المسافة، ٥ – كابل الصوت. اما الملحقات الاخرى (شكل ٦) فهي: ١- حزام ٢، – كابل الصوت ،٣- كابل سماعة الاذن ،٤- مقبض المسافة بين الحدقتين، ٥- وسادة الوجه ،٦- عدسات، ٧- وحدة استشعار القرب. ([1])

- **كيفية وضع النظارة* : شكل(٧)**

١ – سحب النظارة الى أسفل على العنين.

٢ – حرك الاشرطة المطاطة لتستقر بوضع مريح حول الرأس.

٣ – التأكد من وضع الكابلات ومرورها في الجزء الخلفي من الراس.

٤ – ضبط مسافة العدسة على النظارة.

٥ – قد تحتاج الى عدسة اضافية في حال إذا كنت ترتدي نظارة طبية او تمتلك رموش طويلة.

٦ – بعدها ضبط المسافات بين العدسات للحصول على المسافة المناسبة.

٧ – ان أفضل مسافة تبعد عدسة عن الاخرى هي مليمتر واحد كما يمكن ضبط هذه المسافات والتحكم فيها بحسب الحاجة.

وعند الانتهاء اعادة غلق العدسات، ومن ثم فصل الكابلات واحد تلو الاخر بحسب التسلسل اولا كابل USB، ثم كابل HDMI، ([2])

- **إنشاء الفضاء الافتراضي للرسم**

ويتم ذلك بأنشاء فضاء افتراضي يخص منطقة الرسم، قبل البدء بالرسم يجب ان نتأكد من ان المسافة الخاصة بمحطات الفضاء الافتراضي (شكل ١٨) كافية بما يلزم وهي مناسبة للأشخاص الجالسين او المشاهدين وهي كالآتي:

١– اصنع محطة قطرية عبر الغرفة بارتفاع يوازي طول الفنان المنفذ. شكل(٨)

٢ – تأكد من ان المسافة التي تفصل محطتين لا تقل عن خمسة أمتار (شكل ٩).

---

[1] – ينظر الموقع http://www.vive.com/us

* و يتم تنظيف النظارة بواسطة قطعة قماش مبللة بالماء او الماء المخلوط بالكحول اضافة الى تنظيف اجهزة الاستشعار والعدسات ويكون التنظيف بشكل دائري من المركز الى الاطراف. كما يجب تجنب اي سوائل ممكن ان تلحق الاذى بالعدسات. يجب تنظيف وسادة الوجه او استبدالها إذا كانت كبيرة او إذا تعرضت للتأكل. في حال عدم استخدام النظارة والعدسات ابعدها عن مصادر الضوء والحرارة العالية. وبعكس ذلك قد تتعرض الشاشة الى العطل او التلف. كما تؤثر اجهزة الاستشعار (الريموت كونترول) على اجهزة الاستشعار التابعة للمنظومة. ومن الضروري استشارة الطبيب بالنسبة لمرضى القلب، والظروف التي تؤثر على قدرتك على اداء الانشطة البدنية بشكل امن. والظروف النفسية مثل اضطرابات القلق او اضطراب ما بعد الصدمة، او الحوامل اوكبار السن، كما لا يمكن استخدام المنتج في حالات المسكرات والمخدرات. ينظر الموقع: http://www.vive.com/us

[2] – ينظر موقع سابق https://www.tiltbrush.com/

٣ – ضبط المحطة بحيث تتوجه عدسة LE نحو وسط منطقة الرسم (شكل ١٠).

٤ – كل محطة لديها حقل بصري ١٢٠ درجة، لذا من المستحسن ان تكون الزاوية ما بين ٣٠-٤٥ درجة (شكل ٩).

وللحصول على أفضل منطقة للرسم القيام بما يأتي:

١– اجراء مسح على منطقة الرسم للأثاث والمحتويات بما في ذلك الحيوانات الاليفة التي قد تسبب خلل اثناء حركتها.

٢ – ازالة او تغطية المرايا الكبيرة او الاجسام العاكسة.

٣ – تغطية النوافذ ذات الانارة المباشرة من ضوء الشمس.

٤ – ابعاد جهاز الحاسوب عن منطقة الرسم. كما يمكن مد سلك النظارة على بعد (٥) أمتار.

٥ – ان المساحة الممكنة لتنفيذ هذا النوع من الرسم تتراوح بين (١.٥ – ٢) متر .

- **نظام التشغيل**

١- من جهاز الحاسوب الخاص، افتح التطبيق STEAM VR
٢- من اعداد اختيار غرفة تشغيل – ثم غرفة على نطاق.
٣- اتباع التعليمات التي تظهر على الشاشة.
٤- ثم انشاء منطقة الرسم الامد البعيد، ويتم هذا الاختيار في جميع الاوضاع(وقوفا ام جلوس).
٥- وبمجرد الانتهاء من عملية الاعداد يمكن ارتداء النظارة والاستمرار مع ادوات التحكم. ([1])

- **فرشاة الميل**

اما القسم الاخر فهو يتعلق بأداة الكترونية خاصة عبارة عن عصا تنتهي بشكل دائري تعمل كأداة بديلة (للبالية) في الرسم الواقعي تمسك باليد ويتم الرسم من خلالها في عالم افتراضي ثلاثي الابعاد شكل (١١). اما طريقة العمل فتتم عن طريق الضغط على مجموعة ازرار مثبتة على الاداة يمكن من خلالها انشاء الرسومات الافتراضية ثلاثية الابعاد والتحكم فيها وتدويرها والتلاعب بأحجامها بغض النظر عن مساحة الغرفة المخصصة للرسم. اما تصوير اللقطات فيتم بدقة عالية.

وتتكون اداة التحكم او فرشاة الميل من الاجزاء الآتية (شكل ١٢) :

١- زر القائمة، ٢- قرص تحكم، ٣- أزرار النظام ،٤ - ضوء الحالة، ٥ – منفذ شحن UBS، ٦- تتبع، ٧- الزناد، ٨- زر القبضة. ([2])

- **ضوء الوضع**

١- الأبيض عندما تكون الأداة نشطة.

٢- وامض ابيض ببطيء متقطع عندما تكون الاداة مهيئة.

---

[1] – ينظر الموقع https://steamcommunity.com/app/327140

[2] – https://support.google.com/tiltbrush/?hl=en#topic=7074683

٣ – ضوء احمر عندما يكون هناك مشكلة معينة مع الكابلات او العرض.

٤ – وميض احمر متقطع عند انخفاض مستوى الشحن.

٥ – البرتقالي عند الشحن. ([١])

العلاقة مع المتلقي

ان هذا النوع من الرسم يولد حالة خاصة من التلقي حيث تمكن مجموعة من النظارات المصنوعة من الورق المقوى (الكارتون) والتي تحوي على عدسات خاصة ترتبط عن طريق تقنية (البلوتوث) فرصة أكبر لعدد من المتلقين لحضور فعالية الرسم والتفاعل والمشاهدة المباشرة او قد يكون له دور في عملية التوجيه والتفاعل. كما يمكن للمتلقي ان يكون مساحة افتراضية تنفذ عليها الرسومات ثلاثية الابعاد. في حين يمكن ان تكون عملية التواصل بواسطة متابعة العملية عن طريق شبكة (الانترنت) بمساعدة اجهزة الحاسوب او بواسطة اجهزة الهاتف النقال او ان تتم المشاهدة على صالة المسرح بحضور الفنان عن طريق شاشات ضخمة. او ان تكون العملية غير مباشرة وذلك بمشاهدة مقاطع (الفيديو) المصورة مسبقا. ([٢])

المبحث الثالث: تحول التلقي من المقابلة الى المشاركة

ترتكز العملية الجمالية على ثلاث مرتكزات اساسية تحقق اكتمالها، وهي (الفنان، العمل الفني، المتلقي)، على الرغم من ان الطرفين الاول والثالث موجودان طبيعيان ، الا ان الرابط الذي يربط بينهما (العمل الفني)، فالعمل على الرغم من انه يبدأ من الفنان الذي " يخلق حالة بصرية ، لتصبح بدورها موضوع لاستجابة المشاهد او ردة فعله " ([٣])، فإنه يعتمد، أي الرابط ايضا على المتلقي الذي يمثل الطرف الاخر من العملية التي هي في حقيقة الامر اتصالية من الدرجة الاولى ، وفي بعض الاعمال لا ينتهي عنده ، بل يأخذ المتلقي مدى ابعد من ذلك ، فـ " ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين ذلك الفعل البسيط ... ان القراءة عندهم اشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود ... ان القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها ، مثلما يجاوز المكتوب ذاته " ([٤]).

وبناءا على ذلك يتطلب، ان يكون المتلقي بحالة من الوعي بحيث يكون مهيئا لعملية الاستقبال قبل الوصول للمشاركة، فهناك حالة من الاتصال غير المباشر تحدث بين العمل الفني والمتلقي، مثال ذلك الذين يستمعون الى الموسيقى وهم ينجزون مهامهم، او التجوال العابر في اروقة المتاحف والمعارض دون التوقف والتأمل، ففي هذه الحالة لا يكون الوعي مركزا للمشاركة في العملية الجمالية بل اتصال عابر، ولكن في بعض الاحيان وفي المثالين السابقين، قد تكون هناك لحظة استجابة وتلقي حقيقي يكون فيها الوعي مركزا باتجاه العمل الفني، فالموقف

---

[١] – ينظر موقع سابق https://www.tiltbrush.com/

[٢] – ينظر الموقع https://virtualart.chromeexperiments.com/#/artists

[٣] –نوبلر ناثان، حوار الرؤية ، ت: فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٢، ص ١٦ .

[٤] – الواد ، حسين : من قراءة النشأة الى قراءة التقبل ، دراسة منشورة بمجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الاول ، ١٩٨٤ ، ص ١١٥.

الاستطيقي وفق (ستولنتيز) هو " انتباه وتأمل " ([1])، ويتطلب هذا وفق رأي (نوبلر) " استعداد المشاهد وقابليته على تحسس وادراك معالم ذلك الشيء " ([2]) .

ويمثل اختراع الكاميرا حدثا مهما في تأريخ الفن التشكيلي، فهذا الحدث يمثل نقطة تحول نتيجة ظهور اتجاهات جديدة في الفن ، فما كان ينتظره المتلقي في العمل الفني، اصبحت تنتجه الالة، فضلا عن ذلك فقد استنفذت مسيرة الفن الموضوعات وتوسع معجم المفردات الفنية وبالتالي كان على الفنان الباحث عن التميز وتعزيز مركزه الاجتماعي، الا ان يغير طريقة اداءه تجاه الموضوعات، فـ " لكي يتغير فن معين او يتطور، يجب ان يكون هناك حافز جديد يفرض التغيير استجابة للحاجات الجديدة عند الجمهور " ([3]). وان التطورات الفنية التي احدثتها تيارات الحداثة تمت وفق انقلابات فكرية امتد تاثيرها الى الساحة الفنية التي بدورها افرزت اعمالا تتصل بواقعها المعاصر فلم يعد الفن يخدم الاغراض الدينية او عاملا موجها للاخلاق كما انه لم يعد يهتم بالمتلقي حتى انه لم يعد ليوضع في المتاحف كل ذلك انعكس على عمليات التلقي الجمالي للعمل الفني مما تطلب نوعا اخر من المتلقي الذي كان يعتمد على المباشرة في الطرح وما يوفره الفنان من صورة جاهزة للقراءة هنا اصبح المتلقي على درجة من الخبرة الانتقائية والمعرفة بالادوات الفنية اكثر من أي وقت مضى فالعملية لم تعد تخص المتلقي البسيط بل المتلقي المثقف فكريا وبصريا .

ومن المهم ان لا نضع عملية التلقي ضمن قالب معين ينتمي الى نوع خاص من النظريات التي تتبنى فرض وصايتها على عملية التلقي الجمالي وتضعه ضمن خانة زمانية غير قابلة للتطور والتجدد، وبذلك نكون قد أزحنا التجديد في العملية الابداعية، وأوقفنا الزمن عند حدود اعجابنا بنظرية معينة واقصينا كل الجوانب التي من شانها زيادة استمتاعنا بالعمل الفني، اذ " ان اقوى الاسباب التي تعتمد عليها اهم نظريات الاستطيقا في تدعيم وجودها هو تعبيرها عن وظيفة من الوظائف التي يقوم بها الفن في الحياة، وظيفة تختارها النظرية وتجذرها وتدعو لها، ولكن الخطأ الذي تقع فيه هذه النظريات هو انها تجعل من الوظيفة التي اهتمت بها شيء مطلقا، متجاهلة في ذلك الانماط* السيكولوجيا الاخرى للأبداع والتأمل "([4]) .

ومن الضروري ان ينطوي العمل الفني على الامتاع كي تكتل عملية التلقي ويصبح بامكان المتلقي اطلاق حكما بعد اكتماله قطعيا وهو بذلك مختلف من شخص لاخر " انه من الممكن ان تكون المتعة معيار للقيمة الفنية وبهذه الكيفية ممكن ان نشهد نجاح العمل الفني. فالمتعة الفنية ونقيضها هما نتيجة عمل فني او تجربة جمالية يتضمنان حكما قيميا يغلب عليه الطابع الايجابي

---

[1] ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني ، ترجمة : فؤاد زكريا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص ٤٥

[2] نوبلر : حوار الرؤية ، مصدر سابق ، ص ١٧

[3] عبود عطية : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥ ، ص ٥٧ .

* لا يمكن وضع نمط موحد يمكن ان يجتمع عليه الناس بل يمكن تقسيم قابليات التلقي لدى الافراد الى انماط معينة بحسب العالم الانكليزي (بلو) وهي : ١– النمط الترابطي: الذي يتعلق بالاحساس المباشر الداخلي ويعني التوقف والانبهار حيث يؤدي الى نوع من القطيعة مع انماط التفكير الراهنة والانتقال الى العمل بحالة من الاستغراق والتامل.٢– نمط ينطبق من خلال التأثيرات الشخصية : فمثلا ان لون معين يشعرنا بالبرودة اوان نمط من الموسيقى يشعرنا بالنعاس وان كتلة تمثال معين تشعرنا بالرهبة ولا نجد هذه التأثيرات تعني شيء لشخص اخر في نفس الوقت.٣– النمط الموضوعي:هو غير خاضع لردود الافعال المباشرة بل دائما يستعملون النقيض، اذ يتحدثون عن طبيعة الموضوع ويحللون خصائصه.. ويقيمون موازين معينة ثم يصدرون حكما على اساسها. ٤– نمط الشخصية : يقوم على تذوق الموضوع بطريقة مفعمة باللذة وهو متميز بنغمة انفعالية و لا يسترعي الانتباه الى الاحاسيس الشخصية للمشاهد بل تتخذ صفة خارجية أي تعد صفات الموضوع كان توصف القطعة الموسيقية بالسعادة او الحزن وقد يوصف اللون الازرق بالصفاء. للمزيد ينظر: (ستولونيتز جيروم ، النقد الفني مصدر سابق، ص ٦٩).

[4] لالو شارل، مبادئ علم الجمال الاستطيقا، ت: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، بيروت،٢٠١٠، ص٥٠

او السلبي.. أي انه مرتبط بموقف ذاتي وبالتالي فهو حكم نسبي يتعذر نقله الى الغير " ([1]). وان امتلاك المتلقي للاحساس نحو العمل الفني، ليس كافيا للمساعدة على اكتمال عملية التذوق من دون القابلية على تجميع عناصر العمل الفني وتحليلها.. وهذا يمر بثلاثة مراحل للتذوق الفني " الاولى مجرد تصور المكونات المادية مثل الالوان والاصوات والحركات .. والثانية تنظيم هذه التصورات في اشكال وصور ممتعة.. والثالثة هي عملية مع حالة من الشعور او الاحساس نابع عنه تعبيرا.. ومن الممكن التعبير من التنظيم الشكلي في هذه اللحظة سنمتنع تماما عما نسميه فنا، بسبب نفس ابتعاده عن هذا التنظيم " ([2]). وان التطورات الفنية التي احدثتها تيارات الحداثة احدثت تحولا مع كل ما قبلها من الحركات والاتجاهات الفنية السابقة...اذ تحول بعدها المتلقي على درجة من الخبرة الانتقائية والمعرفة بالادوات الفنية اكثر من أي وقت مضى فالعملية لم تعد تخص المتلقي البسيط بل المتلقي المثقف فكريا وبصريا " قد لا يرى الاشخاص الذين لا يميزون اللوحات التجريدية أي فارق بين الاعمال الناجحة وغير الناجحة، الا ان هذا الفرق يبدو واضحا جليا لدى خبراء التذوق.. ان تعلم التمييز الفني ومعرفة الاشكال الجميلة قد يكون عملية طويلة تتطلب الكثير من النظر المدقق والعميق والمقارن. كذلك تؤدي شبيهة من القراءة العميقة المقارنة الى بلوغ الخبرة الذوقية في الاعمال الفنية والادبية "([3])

اما عن الجوانب النفسية (السيكولوجية) فمن المؤكد ان عملية التلقي تتعلق باشياء لها علاقة بذاكرة الانسان التي يثيرها العمل الفني، حيث يتحول المتلقي الى المشاركة والنفوذ الى داخل العمل وقد تكفلت تيارات ما بعد الحداثة اشراك المتلقي وادخاله الى داخل العمل، مثل فنون الاداء والتجهيز، كما ان التقدم العلمي والتقني خلق حاجة كي يكون المتلقي عامل ضاغط من اجل تحرر النتاج الفني، اذ ساعدت التقنيات الحاسوبية وشبكة الانترنت على دخول المتلقي جانبا تفاعليا مع الفنان من خلال " اشباع حاجة المتلقي نحو تفسير مشاعره التي تنعكس في العمل الفني، كـ: الحب او الخوف او الاثارة ..وغيرها، فليس البحث عن المعنى والاستمتاع باكتشافه هو الوظيفة الوحيدة للنقد فهناك دافع اجتماعي اذ ان المتذوق يستمتع كذلك بمشاركة الاخرين فيما قد يعثر عليه "([4])

وهنا نتسأل: الى أي مدى ستاخذنا التقنية في تقديم الحلول لمشكلات سابقة، وما هو دور المتلقي الذي اصبح عنصرا فاعلا بعد ان كان متلقي سالب، اصبح الان يحاول الدخول الى العمل ومشاركة الفنان وقد يعدل او يضيف الى مسار العمل الفني، من خلال التغيرات الهائلة في مفهوم التقدم العلمي الذي اصبح لا مفر منه، " لننتقل من الشروط الخارجية الى الشروط العقلية والاخلاقية للفن .. فنتسال هل من شان الروح العلمية التي تجتاح الانسانية شيئا بعد شيء.. ان تهدم الملكات الثلاث التي ينعم بها الفنان ، الخيال والغريزة الخالقة والعاطفة .. ". ([5])

في مرحلة ما بعد الحداثة، أصبح المتلقي اكثر فاعلية، اذ اصبح مشاركا وفعالا في العمل الفني، تجلى هذا في اعمال الفنان (راوشنبرغ)، الذي " قام بجمع تلك الأشياء مع بعضها لتصبح موضوعا قائما بذاته، وبذلك أكد على الحالة الراهنة واللحظة الآنية والواقع الذي يشكل المتلقين جزءا منه بمشاركتهم لتلك الأشياء التي تصبح بمجرد انتمائها لواقع اللوحة حدثا وليس رمزا"([6]). فالفنان في هذه المرحلة يحاول جذب المتلقي واستدراجه، عبر ما ينتجه من الاشياء

---

[1] جيمنز مارك ، الجمالية المعاصرة ، ت: كمال ابومنير ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ٢٠١٢، ص ١٤٦

[2] ريد هربرت ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، بلا ، ص ٤١

[3] ايرل وليم جيمس، مدخل الى الفلسفة، ت: عادل مصطفى ،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠١١، ص ٣٢١

[4] محسن محمد عطية ، نقد الفنون ، منشأة المعارف في الاسكندرية ، الاسكندرية ، ٢٠٠٢، ص ١٧-١٨

[5] مكمهان فيليب، فن الاستمتاع بالفن، ت: اسامة الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١٠، ص١٢٢

[6] جنان محمد أحمد : الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٠ ، ص ٢٠٣ .

الغريبة التي تدخل ضمن اطار الفن، فهدف الفنان الرقمي تحول نحو البحث عن التغير والجدة اللتان توصلانه الى كل ما هو غريب، اذ يبحث عن إثـارة المتعة بقدر تركيزه على اثارة المتلقي، حيث يحيط العمل الفني بالمشاهد ليحيل الفنان تجربته الخيالية والادائية، الى تجربة المتلقي التأويلية. وما يمكن قوله ان قيمة التجميع التي اصبح عليها في مرحلة ما بعد الحداثة، تتأرجح بين معناه المفاهيمي وخصائصه البصرية، تاركا قضايا الفن الجمالية جانبا([1]) .

نجد ان فكرة المشاركة، التي توصل اليها الفنان مابعد الحداثي، كانت خطوة باتجاه تفعيل المتلقي داخل العمل من خلال اعادة انتاج النص المرئي ذهنيا، وبالتالي تصبح قيمة العمل لا من خلال صورته، وانما ما يتشكل في ذهن المتلقي من صورة كونها عنه. اذ عملت بعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة على اشراك المتلقي جسديا، الاتجاهات التفاعلية او ما يعرف بالفن التفاعلي او التساهمي، وهنا صارت عودة للمتلقي البسيط لكن بصورة مغايرة، فالمتلقي هنا اصبح مساهما في صنع الحدث الثقافي. فضلا عن ذلك، يعد فن الفيديو من الفنون التفاعلية التي اصبح فيها المتلقي فعالا وبشكل كبير ويبقى دور الفنان في تقديم المواد ليقوم المتلقي بالانتاج وفق ما يرغب.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

بعد تحديد معالم الإطار النظري تم التوصل الى عدد من المؤشرات :

١- شكلت مسألة العمق احدى الاشكاليات التي قادة الفنان الى البحث والتقصي عن الجديد دائما .

٢- غالبا ما كان للمكتشفات الحديثة علاقة مع التحولات الكبرى في مسيرة الفن، كما حصل مع اكتشاف الالوان الزيتية في القرن(١٦)، واكتشاف الكاميرا في القرن(١٨). وما احدثته الثورة الصناعية في القرن(٢٠)، اذ فرض على بنية الفن وعناصره التحول ليتماشى مع تلك التغيرات. وان الثورة الصناعية والانقلابات الفكرية الكبرى في القرن العشرين كانت الضاغط الاكبر في انتاج تيارات فنية سريعة ومتنوعة .

٣- لم يكن المتلقي بمعزل عن التطورات في مجال الفنون فقد تراوح دور المتلقي بين كونه متلقي بسيط ومتلقي فعال ثم مشارك . اذ أسهمت التطورات العلمية الحديثة في زيادة فاعلية دور المتلقي في مقابل العملية الإبداعية .

٤ – اهتمت النظريات الفلسفية الحديثة بدور التلقي ومن اجل ذلك ظهرت بعض النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة مثل نظرية التلقي والتواصلية .

٥ – قادت التطور الالكتروني الى ادخال انماط فنية اكثر قابلية على تلبية حاجات الفنان والمتلقي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

١. **منهج البحث :** تم اعتماد المنهج الوصفي واسلوب تحليل محتوى، ضمن رؤية جمالية وتقنية في الدراسة الحالية بشقيها الإطار النظري والإجرائي على حدٍ سواء.
٢. **مجتمع البحث :** يتحدد مجتمع البحث الحالي بالأعمال الفنية (أعمال فيديو) لعدد من الفنانين ضمن الفترة الزمنية (٢٠١٥– ٢٠١٦م)، والمحددة بدراسة فاعلية التحول الأدائي في الحقل البصري الرقمي..إذ تم الإطلاع على مجموعة من مقاطع (الفيديو) من شبكة والانترنت

[1] Assemblage Art . http://www.visual-arts-cork.com/assemblage-art.htm

وبما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه وكان عددها (١٨) عملا، والتي تعينت كمجتمع للبحث والمحددة دراستها لتطبيق آليات اشتغال اثر فاعلية التحول الأدائي في الحقل البصري الرقمي، وتم فيما بعد اختيار نماذج العينة منه على وجه التحديد.

٣. **عينة البحث :** تم تصنيف العينة بحسب الاتجاهات وطريقة الأداء وعلى وفق التسلسل الزمني للنماذج وبناءاً على ذلك تم اختيار عدد من (الفيديوهات) كعينة للبحث بلغ عددها(٣) نماذج، من أصل(١٨)، وقد تم الاختيار قصدياً، وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات فيما بعد، وبناءاً على ذلك تم اختيار الأعمال الفنية(عينة البحث) وفقا المسوغات الآتية:-

- تعطي النماذج المختارة فرصةً للإحاطة بالاثر الفاعل الذي تركته التحولات في الحقل البصري.
- اهمية هذه الاعمال من الجانب التقني والجمالي وبما يحقق هدف البحث.
- تتمتع النماذج المختارة بالمقومات العامة للتجريب وبما ييسر لكشف آلية اشتغال، وما نتج عنه من تحول في ميدان التلقي.

٤. **أداة البحث : تم** استخدام مؤشرات الاطار النظري وما ورد من أدبيات البحث في التحليل.

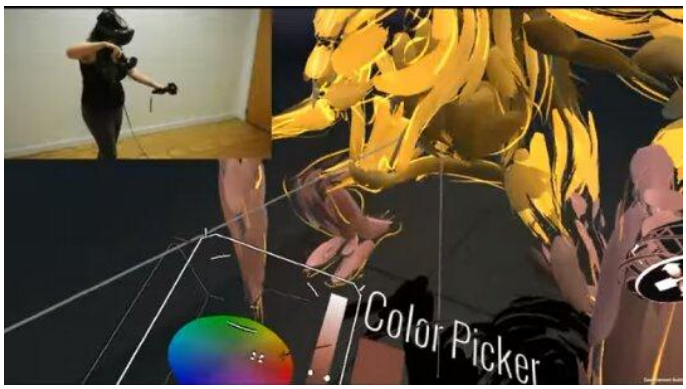
٥. **تحليل النماذج :** تم الاعتماد على محورين في تحليل نماذج العينة:

المحور الأول : التحليل البنائي والتقني : ويتمثل في التطرق الى التقنيات والمعالجات البنائية، من حيث تكوين العناصر البنائية والوسائل الرابطة والأسس البنائية .

المحور الثاني : التحليل الجمالي : وينطوي على تقديم الأطر التقنية والجمالية ومدى تداخلها في تشكيل وتوجيه البنية الشكلية لهذا النوع من الرسم .

انموذج (١)

اسم الفنان	اسم العمل	الخامة	القياس	سنة التنفيذ
اليكس بيركهام	كائن	تقنية رقمية متحركة	مفتوح	٢٠١٥



تكوين رقمي ثلاثي الابعاد يمثل محاولة رسم لحيوان خرافي في فضاء افتراضي حيث يتم الرسم عن طريق فرشاة الميل وذلك بالبدء برسم خطوط اساسية للشكل ومن ثم يتم التلوين بطريقة مباشرة في الفضاء الافتراضي .

يعتمد البناء العام للتكوين على ايجاد اسس توفر مساحات متخيلة تفترض معالجات شكلية وكتلية تتحد بموجب خطوط تنتج عمق افتراضي حيث تقوم العملية بالاساس على استدعاء جطوط بنائية عن طريق التحكم باداة الرسم لانتاج ما يشبه دراسة اولية بالقلم الرصاص وعند اكتمال بناء الهيكل تبدأ مرحلة التلوين والتي تعتمد اكساء الخطوط الاساسية عن طريق تغيير الاعدادات على لوحة اداة الرسم . وبموستويات افقية وعمودية تحقق عملية الامتلاء اللوني وتوفر حرية كاملة للفنان للتحرك في الحيز . بعد تنحية القيم المكانية وتحويلها الى بيئة مفتوحة غير متناهية تضمن امتداد الالوان والاشكال ، غير انها تفرض على

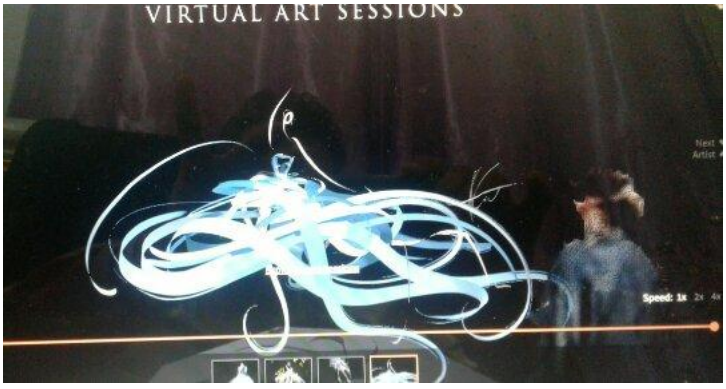
الفنان مهارة عالية في استيعاب الابعاد التي يضع عليها اشكاله، حيث يصبح في مواجهة الزمان الافتراضي بعد ازاحة الحدود المكانية وتحويلها الى بنية افتراضية يبقى الزمان حالة مهيمنة تفرض نفسها مرحليا وتتعالق مع مفهوم الحركة التي تهيمن هي الاخرى كلاعب اساس ليصبح الخط عبارة عن مساحة تمتد في زمان معين وتبقى متحررة في فضاء غير معياري ، كما تساهم الانارة في عملية التنافذ اللوني وتصبح قيمة شكلية تتبنى هوية اللون لتترشح عنها مفاهيم سينمائية من حيث اختيار زاوية الانارة والمفهوم الفيزيائي للون المتحرر في الفضاء ما يشكل تحدي اضافي في الكيفية التي تحقق غرض الفنان . غير ان المعالجة تتاتى من الحرية الكاملة في حركة الفنان حول العمل ما يوازي الحرية التي يوفرها النحت المجسم .

تفصيل من انموذج (١)

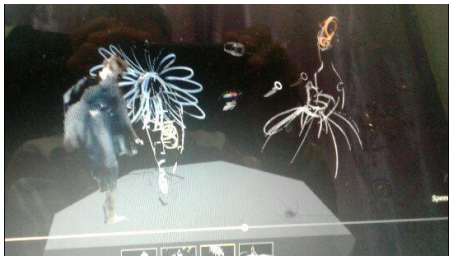
ان اعتماد التقنية الجديدة في انتاج صور تتشكل ضمن فضاء افتراضي متخيل يتماهى مع التشكيل السينمائي. لتنتج بمجموعها قيمة تشكيلية تستدعي عناصر التشكيل في بنية جمالية معاصرة ناتجة عن تداخلات تقنية تحاول خلق البعد الثالث بطريقة يمكن تحسسها بشكل مجسم كما يمكن للمتلقي استقبالها ومشاركة اللذة الانتاجية التي ينفذها الفنان.

انموذج (٢)

اسم الفنان	اسم العمل	الخامة	القياس	سنة التنفيذ
كاتي رودكارز	امرأة	تقنية رقمية ثلاثي الابعاد	حر	٢٠١٦



عمل متداخل يجمع فن الرسم مع فن الازياء حيث تظهر مساحات لونية من اللون الابيض المزرق متداخلة وبحركة تبدو على شكل فتاة ترتدي ثوب ابيض مع خلفية من اللون الاسود. وتشكل الحركة المحور الرئيس الذي يدور حوله العمل حيث تنتج مجموعة من المساحات اللونية في حركة لولبية مستمرة تدور في فضاء افتراضي، وهي مستقلة وواضحة الحدود، فيما تبدو هذه المساحات كخطوط متحولة الى مساحة واشرطة احادية اللون بسبب المرونة والامتداد لتنتج بمجموعها شكل يتداخل تدريجيا لينتج بنية تشبه الفستان، ليتحول مع بعض الحركات الى شكل بشري مختزل حيث تعوض الحركة التشخيص الذي يفتقر اليه العمل. ان الفضاء يتحول الى عامل احتواء حر تنتشر عليه الوحدات البصرية المتشكلة والتي تتيح للمتلقي الحصول على مكان مفترض غير متناهي، الا ان عنصر الزمن يلعب دور المهيمن حيث تكتمل العملية الجمالية بالتلقي لجميع مراحل العمل والطريقة التي تعمل فيها وحدات التكوين، ولا تقتصر على النتيجة النهائية. ان التداخل الشكلي للخطوط والمساحات ينتج احساس بالعمق والقابلية على استشعار المساحة اللونية والطبقات التي تليها او امكانية النظر من جميع الجوانب. وان المرونة العالية تتيح لهذا النوع من الرسم تغطية



الجوانب الفنية الجاورة مثل فن الازياء والتداخل معها لانتاج اشكال فنية تمتاز بالتحرر الشكلي ما لا يمكن الحصول عليه في ادوات التصميم الاعتيادية. ما يؤدي بالنتيجة الى انتاج بنى جمالية تعتمد الحرية المطلقة للمساحات والخطوط انتجت امتدادات متداخلة مع فن الازياء .

تفصيل من انموذج (٢)

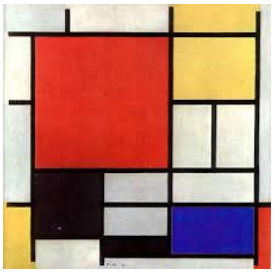
انموذج (٣)

اسم الفنان	اسم العمل	الخامة	القياس	سنة التنفيذ
سونج يل اوه	تكوين	تقنية رقمية ثلاثي الابعاد	حر	٢٠١٦

على الرغم من ان المحاولات التجريبية الاولى لاغلب التقنيات الحديثة تعمل على محاكاة الواقع ، الى ان بعضها يذهب الى التحرر ومحاولة تجريب اساليب ورؤى فنية مختلفة تتفق من حيث الاداء والشكل مع الفن التجريدي في الغالب ، حيث تاتي محاولة الفنان سونج يل اوه لمحاولة تنفيذ رسم مجرد ثلاثي الابعاد .

حيث يقوم الفنان بمحاولة التاسيس في الفضاء الافتراضي عن طريق نشر وحدات تمثل الاسس التي يحدد فيها فضاء معين . ثم يبدا العمل بنشر وحدات وكتل وخطوط والوان تمتاز بالاشعاع كونها منفذة على ارضيات سوداء متشضية تعمل بمجموعها كانساق بصرية تمثل بنية الموضوع . ان هذه الاسس تمثل التكوين المجرد الذي سعى لتحقيقه (موندريان) عن طريق تجريد مفهوم الشكل والموضوع واعادته الى اشكال هندسية مسطحة بالوان مجردة (شكل أ) ، ومن ثم ردها (مالفيتش) الى ابسط انواع التكوين وهو عبارة عن مربع اسود وسط فضاء من اللون الابيض (شكل ب) . حيث تقوم تقنية الرسم ثلاثي الابعاد في امكانية توزيع هذه الوحدات المجردة بشكل حر تاركا للمتلقي حرية صنع الفضاء المناسب من الزاوية التي يقررها ، حيث يتداخل العمق مع الفضاء وتصبح الاشكال الهندسية مفردة ومستقلة غير ان ما يوحدها المسافات البينية والاشكال الهندسية المجردة والتي تشكل مع مجاميع اعمال الفنان اسلوب متخصص في هذا المجال من حيث التجريد الشكلي والتشضي والتنافر في توزيع الوحدات ومن ثم تعدد المراكز واللعب الحر ، وعدم ارتكاز الوحدات البصرية الى ارضية يشكل حالة من الشتات وعدم الاستقرار .

ان القيم الجمالية قد تتحقق من النقائض البصرية المجردة والتي توحي بالشتات وعدم الاستقرار وذلك من خلال التشظي والتلاعب بالقيم الشكلية لتنتج قيم بصرية جمالية جديدة .



شكل (أ)

شكل (ب)

تفصيل من انموذج (٣)

الفصل الرابع

أولا : النتائج ومناقشتها

١- تعد الأسس المعرفية والجمالية للتكوين الفني العام، ذات فاعلية في إظهار التحولات والخواص التقنية والوظيفية والجمالية لها، من خلال بلورة الصياغة الإخراجية والتنفيذية للعمل الفني الرقمي.

٢- تعتمد تقنية الرسم الثلاثي الأبعاد في الغالب نفس الأسس التكوينية من حيث استخدام العناصر البنائية حيث تتم عملية رسم الخطوط الأولية ومن ثم توزيع الألوان عليها، وهذا ما يتوافق مع الرسم الواقعي، النماذج(١، ٢، ٣)

٣- تعدد المراكز كون الشكل متحرك ويمكن أن يرى من جميع الاتجاهات فتصبح عملية تحديد المركز نسبية وهي متعلقة بالمتلقي، وبحسب تحديده للجزء الذي يفترض انه مركزي حتى مع الأشكال التشخيصية. كما في جميع النماذج عدا أنموذج (٣) حيث تتشظى الوحدات وتصبح متعددة المراكز.

٤- على الرغم من إن المحاولات التجريبية الأولى لأغلب التقنيات الحديثة تعمل على محاكاة الواقع الى إن بعضها يذهب الى التحرر ومحاولة تجريب أساليب ورؤى فنية مختلفة تتفق من حيث الأداء والشكل مع الفن التجريدي في الغالب كما في النماذج (٢، ٣).

٥- أصبحت هذه التقنيات الجديدة أكثر فاعلية في استحداث أشكال متحررة، وتعطي بعدا إيهاميا بهلامية الحدود الفاصلة بين فني الرسم والتصميم كما في الشكل (٢). اذ أصبح بمقدور الفنان وبسبب التلاعب بالعمق رؤية الشكل المرسوم من جميع الاتجاهات.

٦- تفترض عملية التلقي استحضار جميع مراحل العمل التشكيلي لتحقيق الذائقة الجمالية المتمثلة من استشعار عملية البناء الحر في الفضاء والطريقة الأدائية لكل عنصر من عناصر التكوين. كما في جميع النماذج.

٧- يصبح العمق ذو دور فاعل أساسي، فهو متحرك ومتنقل بحسب موقع المتلقي، في حين تصبح للعين انتقالات إضافية فلم تعد ضمن فضاء ثنائي الأبعاد، أو كما يحدث مع الفضاء المحيط بالكتل النحتية المستقرة حيث يصبح الزمن والمكان افتراضيا، ليضفي بعدا آخر يسهم في تطوير واستيعاب العمق بطريقة مغايرة. كما في جميع النماذج.

ثانيا: الاستنتاجات

١- استطاعت تقنية الرسم ثلاثي الأبعاد، إيجاد حل مبتكر لإحدى أهم الإشكاليات التي رافقت مسيرة الفن منذ نشأته الأولى والمتمثلة بالعمق.

٢- أصبح بمقدور الفنان لأول مرة رؤية الرسم بطريقة مجسمة ومن جميع الجهات، فما قامت به التكعيبية هو محاولة تحطيم الشكل لإعادة تكوينه ليصبح مرئي من عدة اتجاهات. أما مع فن (البوب ارت) فقد تحقق الإحساس بالبعد المجسم إلا إننا فقدنا هوية الرسم ليندمج مع الفنون المجاورة مثل النحت والعمارة.

٣- لم يعد المتلقي بعيدا عن العمل الفني بل أصبح في داخله، كما أصبح بإمكانه الدخول الى العمل وأن يكون مشارك. حتى وان كان في مكان آخر من العالم.

ثالثا: التوصيات

١- ضرورة التوسع في مثل هكذا دراسات كونها تمثل واحدة من حلقات التطور التقني في مجال تطور الرسم الرقمي.

٢- الاهتمام بالتقنيات الرقمية المعاصرة وإدخالها ضمن المناهج التعليمية بغية زيادة قابلية الطلاب للتعامل مع ما هو مستحدث من تقنيات حديثة .

رابعا: المقترحات

١- إجراء دراسة مقارنة بين الرسم التقليدي والرسم ثلاثي الأبعاد.

٢- إجراء دراسة عن التداخل بين أجناس الفنون ثلاثية الأبعاد.

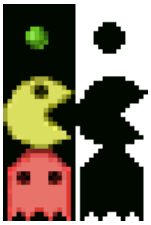
المصادر

- الرازي. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح. دار الكتاب العربي. بيروت، ١٩٨١. ص١٦٣
- البستاني. بطريس. محيط المحيط. مكتبة لبنان. بيروت . ب ت .ص ٦٩
- إبراهيم مصطفى واخرين . معجم الوسيط .دار الدعوة .جمهورية مصر .ط ٤-٢٠٠٣ ص ١٠
- ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٥
- الواد ، حسين : من قراءة النشأة الى قراءة التقبل ، دراسة منشورة بمجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الاول ، ١٩٨٤ ، ص ١١٥.
- ايرل وليم جيمس، مدخل الى الفلسفة، ت: عادل مصطفى ،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠١١، ص ٣٢١
- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ج١ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،١٩٨٢، ص ٢٥٩.
- جويو جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥، ص ١١٧

- جيمنز مارك ، الجمالية المعاصرة ، ت: كمال ابومنير ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ٢٠١٢، ص ١٤٦
- جنان محمد أحمد : الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٠ ، ص ٢٠٣ .
- ريد، هربرت ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، بلا ، ص ٤١
- ريد،هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٥٤
- سميث ادورد لوسي، ما بعد الحداثة، ت:فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ٨-٩
- ستولنيتز، جيروم : النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص ٤٥
- عدي فاضل ، توظيف برامجيات الحاسوب في الطباعة الكرافيكية المعاصرة (دراسة تحليلية)، جامعة بغداد/ كلية الفنون ، ٢٠١٢
- عبود عطية : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥ ، ص ٥٧ .
- لالو شارل، مبادئ علم الجمال الاستطيقا، ت: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، بيروت،٢٠١٠، ص٥٠
- مراد وهبة . المعجم الفلسفي . دار قباء الحديثة . القاهرة . ٢٠٠٧. ص٣٧
- محسن محمد عطية ، نقد الفنون ، منشأة المعارف في الاسكندرية ، الاسكندرية ، ٢٠٠٢، ص ١٧-١٨
- مكمهان فيليب، فن الاستمتاع بالفن، ت: اسامة الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١٠، ص١٢٢
- نوبلر ناثان، حوار الرؤية ، ت: فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٢، ص ١٦ .
- مواقع الانترنت:

- ينظر الموقع: www.marefa.org/index.php/رسومات_ثنائية_الأبعاد
- ينظر الموقع: رسوم ثلاثية الابعاد https://ar.wikipedia.org/wiki
- ينظر الموقع: https://www.tiltbrush.com
- ينظر الموقع: http://www.vive.com/us
- ينظر الموقع: https://steamcommunity.com/app/327140
- ينظر الموقع: https://support.google.com/tiltbrush/?hl=en#topic=7074683
- ينظر الموقع: https://virtualart.chromeexperiments.com/#/artists
- ينظر الموقع: http://www.visual-arts-cork.com/assemblage-art.htm . Assemblage Art

الملاحق

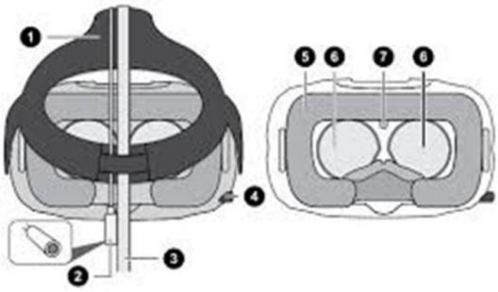


شكل (١) رسم ثنائي الابعاد

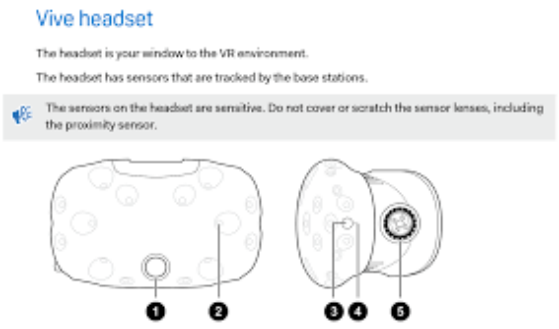
شكل (٢) جهاز اتاري يستخدم لانتاج صور ثنائية الابعاد

شكل (٣) صورة بتقنية ثلاثية الابعاد

شكل (٤) الاجزاء المادية لتقنية فرشاة الميل



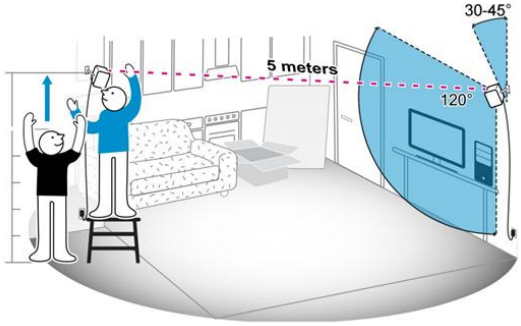
شكل (٥) تفاصيل النظارة



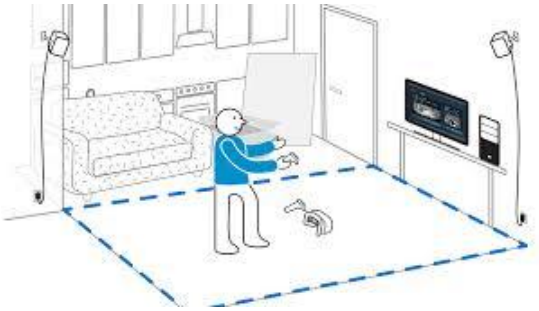
شكل (٦) الأجزاء المادية

شكل (٧) كيفية استخدام النظارة

شكل (٨) محطة الفضاء الافتراضي

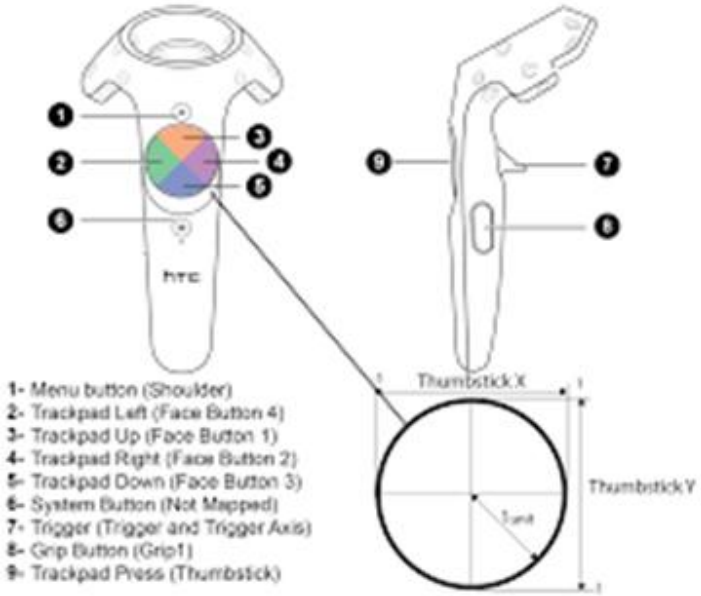


شكل (٩) مخطط لعمل الفضاء الافتراضي



شكل (١٠) الوضع الصحيح للرسم عند منتصف المسافة بين المحطتين

شكل (١١) اداة التحكم



شكل (١٢)

Performative shift in the visual field is three-dimensional

Prof. Dr. Salwa Mohsin Hameed

MM. Hussein Abd Ali Mohamed Najjar

Abstract

The realization of the aesthetic shifts in digital art remains linked to the qualitative development of human consciousness, above all, and this is what drives the artist towards the search for appropriate solutions to achieve aesthetic visual excitement actors that are affecting the ability to engage in various creative innovations.

As The research includes four chapters Me first chapter to clarify the methodological framework of the research, and that the problem with a number of questions were identified, including the following: _ Is the shift with an active role in increasing the volume of communication between (artist / artwork / receiver)? The aim of the research to answer them: to "know the effectiveness of per formative shift from a two-dimensional drawing to a digital drawing."

And contained the second chapter of the theoretical framework for the study, which included two topics: the first of which dealt with: Courtesy: Alodhati shift in aesthetic composition. While the second study concerned with: drawing technique by (tilt brush). The third intake: receiving a turning of the interview to participate.

The third chapter (research procedures) which contained research methodology: which represents the descriptive approach. The research community has infinite digital models of different countries of the world, was chosen as a sample according to the method intentionality, it will display the number of videos for artists numeric accordance with the appropriate credentials research which contributed to a group of experts with specialization. And contained the fourth quarter results, including:

- The foundations of cognitive and aesthetic artistic configurable year, with the effectiveness of the show shifts technical and functional and aesthetic and its properties, through crystallization drafting directorial and executive digital artwork.
- In addition to the main conclusions and some recommendations and suggestions, sealing Find a list of Arab and foreign sources and summary in English.
- Key words: transformation, tilt brush, digital art.

مكان الرسم قراءة في تحولات المفاهيم والانماط

د. فلح حسن حسين شكرجي
جامعة صلاح الدين - أربيل /
كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث

يتناول البحث الموسوم(امكنة الرسم/ تحولات المفاهيم والانماط) جدل العلاقة بين فن الرسم والمكان كموضوع وكتموضع، فمنذ المنظور التقليدي Perspective وحتى فنون ما بعد الحداثة ، تراكم الفعل التشكيلي ليوظف محاور (z,y,x) فضلا عن محور الزمن Time في الرسم العالمي وتجنيساته اللاحقة، ان مفهوم أمكنة الرسم في الحداثة وما بعدها وتحولاتهما التي رافقت الاداء البصري تقدم آليات اظهار وعرض متنوعة عن الفضاء المتخيل وتموضعه الفيزياوي وكيف انفتح الرسم ليشغل امكنة جديدة لم يألفها في السابق، مما يثير عدة اسئلة عن مشكلة البحث، يبرز في مقدمتها:

١. ما هي امكنة الرسم من حيث المفاهيم وآليات الاظهار؟
٢. ما هي اشتراطات الجمالي في المكاني وبالعكس؟
٣. ماهي المرجعيات المؤثرة في امكنة الرسم؟
٤. ما هي المخرجات المكانية في الحقل البصري المعاصر.

اهمية البحث

مما لاشك فيه ان لكل منجز بصري حيز مكاني يستمد منه كينونته، وتبرز اهمية هذا البحث في تناوله امكنة الرسم بكل مارافقها من تحولات في المفاهيم الضاغطة والانماط المتحققة، والحفر عميقا في تنوع مرجعياتها ومعطياتها، فهو يؤسس اضاءات علمية محكمة من خلال الكشف عن محطات الموضوع المعرفية، واستقصاء وتنظيم تناثر المعلومات الخاصة به في البنى المعرفية المجاورة لتاسيس قاعدة معلوماتية ممنهجة، لكون فن الرسم يعّد من ابرز فضاءات الثقافة في عصرنا الراهن.

يسعى البحث لتحليل الابعاد(z,y,x) في أمكنة الرسم وتحديد مرجعياتها ومهيمناتها وكشف سماتها وبيان اتجاهاتها للتوصل الى حقيقة اثرها في فن الرسم، ان تتبع تلك التحولات انما هو سعي لتلمّس صلة الفن بالحياة من زاوية الحاجات الانسانية الاكثر روحية، وكذلك يتناول البحث دور المفاهيم الجمالية للمكان في تحولات فن الرسم بعدّه حاضنة له ومسؤول عن طبيعة ومديات تداوله الفني ودوره الكبير في تحديد مساراته وتاطير حركته.

من كل ذلك تتبين المبررات الموضوعية لأجراء البحث الموسوم (أمكنة الرسم/تحولات المفاهيم والانماط) كونها تقوم على تحليل البعد الفكري والاسلوبي لأمكنة الرسم وتكشف عن خصائصها البنائية ومؤثراتها السياقية وتأثيراتها التداولية وعلاقتها بالخطاب الثقافي الجمعي، وما لهذه المنطقة التفاعلية والحساسة من اهمية بالنسبة للمكتبة العلمية كونها ستسهم في تحقيق اضافة علمية محكمة تعوّض نقص المصدرية وتجمع متفرق الاراء وتنبش مطمور الافكار، وما لذلك من اهمية للفنانين والباحثين المهتمين بالرسم ولطلبة الفن.

هدف البحث

يهدف البحث للكشف عن امكنة الرسم من حيث تحولات المفاهيم والانماط .

حدود البحث

يلتزم البحث موضوعيا بفحص امكنة الرسم من خلال جدل العلاقة بين المفاهيم والانماط في فنون ما بعد الحداثة ويتحدد البحث زمانيا بالعقود الخمسة الاخيرة من القرن العشرين ومكانيا في الولايات المتحدة الامريكية.

تعريف المصطلحات

المكان: هو حاوي الموجودات ومحل التغيير والحركة[١]، وهو الحد الثابت المباشر الحاوي والمماس لسطح المحتوى[٢].

مكان الرسم: مصطلح ذا بعدين، تخيلي هو موضوع الحدث التصويري، وواقعي هو تموضع العمل الفني.

المفهوم: هو ما يمكن تصوره، ومجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن معين.

النمط: الطريقة الخاصة او الاسلوب الذي يعبّر من خلاله الفنان عن ذاته.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول:الحضور التاريخي لأمكنة الرسم

عندما اخذ العقل مكان الاستجابة الحيوانية بدأ الفن يوجّه الطبيعة، ومنذ ان دفعت الضرورة الوعي ليجسد التصورات كانت الحاجة الى (مكان) يلائم مبتغاه الذاتي وطوره الثقافي، فتنوعت الامكنة بحسب اشتغالات الرسم ضمن اطوار الحضارة الانسانية وتعالقت المواضيع بتموضعاتها ضمن كيفيات شكلت بمجملها ارشيف الرسم العالمي.

وفرت جدران الكهوف للانسان القديم امكنة غير مسبوقة ليسجل من خلالها وعليها اشكاله فكانت محفزاً تخيلياً للصور الذهنية التي جسدها الشامان لأستكمال دوائر السحر المتعلق بآليات تخييلية لتأمين الغذاء، فتضاريس الصخور بزعم (لوكويت) (تستثير في الذهن شكل حيوان يمنح للصورة ظهورها)[٣] ففي ذلك الطور من الوعي كان يعتقد ان ما يصيب الصورة يصيب نموذجها الواقعي، إذ لم تكن في ذلك العصر من مسافة تذكر بين الحقيقة والخيال، فكان سؤال (الاين؟) في المكان و(الكيف؟) في الوعي، وكان التوتر بين سلطة الموضع وطبيعة الموضوع، تحدياً برر للـ(كيف) مروره من خلاله (المفهوم) ل(الرمز البصري)، فالمكان كما يصفه (فوكو) (جوهري في كل اشكال الحياة الاجتماعية واساسي في ممارسة كل سلطة)[٤] لكونه وعاء الحدث وحاوي الطقوس والممارسات الانسانية على مدار التاريخ، كما في الشكل(١).

---

[١] محمد،علي عبدالمعطي:قضايا الفلسفة العامة ومباحثها،دار المعرفة،الاسكندرية،ط٢,١٩٨٤،ص١٢٤.

[٢] محمد،عبدالرحمن مرحبا:من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاجتماعية،ديوان المطبوعات،الجزائر،١٩٨٧ ، ص١٧١.

[3] G, H, Louckwet; Art& Paleolithic Religion, Paris, Masson Press, 1926,P; 160

[4] Michel, Foucault; the Foucault Reader, Hammondsworth, Penguin, 1984, P; 253.

اسهم الاعتدال المناخي في الانقلاب الحضاري الاول والتحول المكاني من المقعر المغلق الى المنبسط المفتوح وبالتالي تحقق التحول من الصيد والجمع الى الزراعة والرعي واشتراطاتهما الحضارية

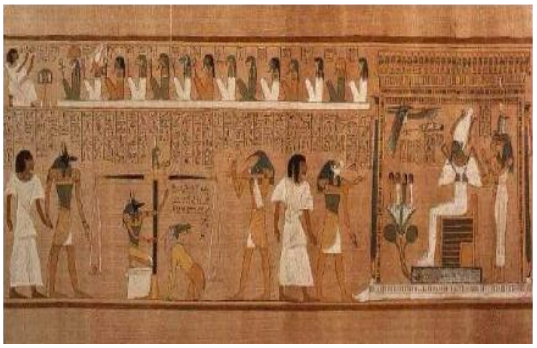
والتداولية فاستبدل الرمح بالمحراث وحتمت الوفرة الخزن والتنظيم ولبى الطين الحاجة الوظيفية فتغيرت الافكار واساليب الاظهار ولم تعد مطابقة الطبيعة كافية لاحتواء نزعة التاويل الذهني للظواهر وتنظيمها فاستدعيت الرموز الهندسية والاشكال المجردة، وتموضعت المواضيع على سطوح الاواني الفخارية كمتاح موضوعي بديل عن امكنتها السابقة، كما في الشكل (٢).

شكل١

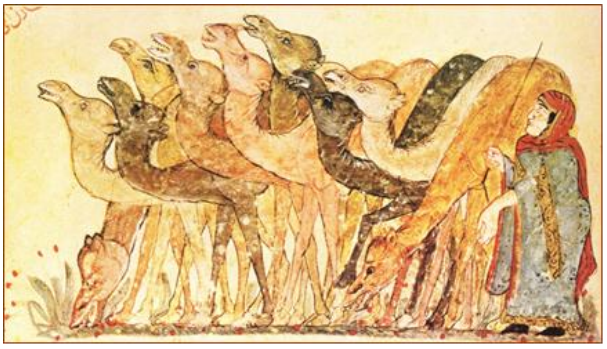
شكل٢

في بلاد وادي الرافدين ووادي النيل، شكّل الجدار حضورا جديدا تحدده الخصوصية الوظيفية للمكان: كالمعبد، القصر، القبر، وأثرّت محركات اخرى في المواضيع والتموضعات كاشتراطات البيئة وطبيعة الفكر الاجتماعي ، مما استدعى لغة بصرية مغايرة للتعبير عن الصورة الذهنية وتمسرح تفاصيل المواضيع، وتم هندسة تموضعاتها بصيغة افاريز افقية للتعبير عن تأويل زمان الحركة في هندسة المكان، وتماهت كيفيات الاداء مع ضرورات الموضوع وخصوصية الموضع، كما في الشكل(٣).

في الحضارة العربية الاسلامية تقاطعت الدوافع الفنية مع الضوابط الدينية، مما حتم البحث عن امكنة جديدة ناور من خلالها الفن الدين بضغط الضرورة التعبيرية، فتماهت افاريز الزخرفة والكتابة في العمارة، وانزوت المنمنمات في بطون الكتب، إذ شكل المحدد السياقي تحويرات جذرية في نسق التشكيل من حيث المواضيع والتموضعات، وقد عبّرت الفنون الزخرفية عن صوفية المنظور وتجّرد الزمان والمكان من صفاتهما الحسية وتأثر مفهوم الفضاء (بمؤثرات حضارية شرقية تلاقحت مع التنظيم الشكلي للزخارف والمنمنمات)[١] ، وامتازت العديد من المنمنمات بتحوير الشكل للتعبير عن الفكرة واتصال المرئي بالمكتوب شكل(٤)



شكل٣



شكل٤

[١] النعيمي،ناهدة عبدالفتاح:مقامات الحريري المصورة،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام،١٩٧٩،ص٦٠.

خلال عصر النهضة الاوربية ابتكر الفنان (ليوناردو دافنتشي) مفهوما هندسيا لتوزيع الاشكال في الفضاء التصويري والمحافظة على نظام مرجعها الطبيعي لتحقيق معيار صدق المطابقة بين الفني والواقعي من خلال العمق الايهامي للموضوع الممتد داخل بُعدي الطول والعرض للسطح التصويري المتموضع في فضاءات النخب الدينية والملكية، التي وفرت بيئة عرض مناسبة للاعمال الفنية والتحولات الكمية في طبيعة المواضيع والانماط التي انزاحت لاحقاً من نخبوية الكلاسيكية نحو خيال الرومانسية ثم المشاهد الواقعية مع ثبات تموضعاتها، ولعدة قرون ظلت بنية الرسم خاضعة لهذا النظام المنظوري في ترسيم جغرافية المكان، ولم يتم تخطيه الا في الربع الاخير من القرن التاسع عشر.

اذ ساد الاهتمام بالمنظور اللوني والعاطفي على حساب المنظور الخطي وتَحكّمَت طريقة الرؤية بالمرئي، وتحولت المواضيع في اللوحة الحديثة بعيدا عن ضوابط التمثيل والتشريح والمنظور التقليدية لتفكيك المكان التقليدي وتغيير اطاره وذوبان الشكل في اللون وتشظي الضوء، والتي شكّلت (اشارات توقف جذري في المعنى الثقافي يعكس تساؤل حول معنى المكان الحاضر والماضي والمستقبل في عالم قلق تتسع آفاقه المكانية باستمرار)[١].

جرّب التكعيبيون في مطلع القرن العشرين هجر المكان الخطي المتجانس والانزياح نحو كوامنه العقلية فالحياة باتت (اكثر تشظياً وسرعة من الازمنة السالفة ومن الضروري تصميم فن ديناميكي يستجيب للمرحلة)[٢]، وما لوحة (برج ايفل) كما في الشكل(٥)

الا محاولة اعادة توزيع عناصر المكان بصيغة ابتكارية، كما افرزت التحولات الفكرية اللاحقة انماط فنية سعت للبحث عن فضاءات جديدة على صعيد الموضوع وطرق الاظهار وتحول ذهن الفنان الى (عين ترى الواقع بعدسات جديدة)[٣].

اسهمت معطيات التطور الصناعي في تنافذ المكننة في معظم جوانب الحياة وانحسار اليدوي لصالح الآلي، الامر الذي برر ظهور حركة ثقافية ترنو للمستقبل تجلت معطياتها الفنية في تغيير بنية الشكل في الفن على اساس الحركة في الزمن والاهتمام بجمالية السرعة، وبتوظيف الجاهز والصناعي والمجسم والمتداول ونبذ الميكانيزمات التقليدية والانزياح عن سياقات اللوحة المسندية، حققت الدادائية منعطف في وعي الفن واساليب اظهاره، تلك النزعة العابثة تركت اثارها الواضحة في الفن العالمي وأوجدت مبررات اساليب معاصرة كشفت عن امكنة جديداً لتموضع العمل الفني لم يلجها الفن من قبل، امكنة قادرة على استيعاب موضوعاته المبتكرة، ويعد (الينبوع) شكل(٦) ايذانا بالتحول الدرامي للفن وبما ستكون عليه اللغة البصرية لاحقاً.

شكل٥

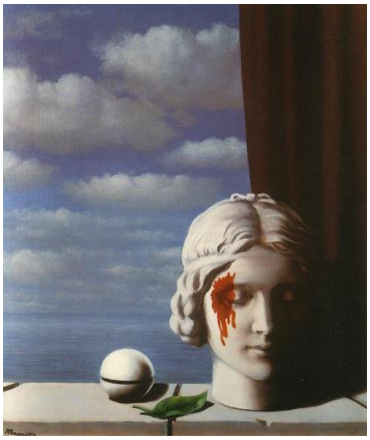
شكل٦

[١] هارفي،ديفيد: نفس المصدر، ص٣٠٦.

[2] Stephen. Kern; ibid, P; 118.

[٣] بلاسم محمد،سلام جبار:الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته،بغداد،مكتبة الفتح،٢٠١٥،ص٥.

أسهمت طروحات فنانون امثال: ماكس آرنست، رينيه ماغريت، خوان ميرو، سلفادور دالي، في لجوءهم الى مكامن اللاوعي ومجاهيله لابتكار منظورا روحيا يحاكي احلام الانسان وكوابيسه بعيدا عن سلطة العقل الواعي والضمير في عقلنة الاندفاع الجامح للدادا، كما في الشكل (٧).



شكل٧

كما ابتكر التجريديون (نصوص فنية تسعى لتخطي المحسوس لبلوغ الكوني وتهشيم الامكنة التقليدية والانفلات من سلطة التاريخ لتعرض ذاتها كنشاط انساني مستساغ في كل الامكنة والزمنة)[١] كما في اعمال كاندنسكي وموندريان فتشكلت مواضيع قاطعت المرجع الحسي وتطلعت للمثال الميتافيزيقي، ولفن بلا موضوع سوى الضرورة الداخلية وبتأثير منطق الرياضيات والاداء الموسيقي فهي لاتمثل شيئا سوى ذاتها ولاتعني شيئا سوى محاولة اظهار امكانات عناصر الفن التركيبية والجمالية وقدرتها على ابتكار بنية رسم خالص، من كل ذلك يتبين ان الامكنة التي شغلها فن الرسم عبر اطواره التاريخية قد تنوعت بفعل جدلية الموضوع والتموضع وتبعاً لمراكز تحكّم ثقافية متنوعة يتطلب فحصها على الصعيد الفكري.

المبحث الثاني: المرجعيات الفكرية لأمكنة الرسم

من مقولة (ان الحضارة مقررة بالعوامل الجغرافية)[٢] التي تنحو في ثناياها منحى برجماتي خاص بالاثر المعرفي للبيئة، يمكن ادراك اهمية البعد المكاني في النتاج الثقافي للحضارة والمتمثل بالفنون ومنها التشكيل، فالمكاني يحدد المتاحات وبالتالي ممكنات الاختيار واحتمالات التفكير ومن ثم طرق التعبير الثقافي ومنها الفنون، فأزمة (التعبير) قادت على مر العصور الى تبلور طرائق جديدة في (التفكير).

يتالف العالم المادي من انظمة مكانية متنوعة لها ترتيباتها الخاصة وتفردها المتميز، فعالمنا (شمولي ممتد يشكّل نظام للعلاقات المكانية المتداخلة)[٣] شكلت بتنوعها علامات استفهام أستفزت الفكر الانساني منذ القدم لتحليلها وكشف خباياها، المثاليون يرتأون ان المكان ظاهرة مفارقة الحقيقة منطلقين من اولوية الفكرعلى الوجود، فـ(هيراكليتس) يشير للمكان بقوله: (لا شيء في هذا العالم يتجاوز مقاييسه المكانية والزمانية)[٤] اي ان الموجودات محكومة بابعاد

[١] محمود،امهز:الفن التشكيلي المعاصر،بيروت،دار المثلث للتصميم والطباعة،١٩٨١،ص١٢.
[٢] الطاهر،عبدالجليل: مسيرة المجتمع/بحث في نظرية التقدم الاجتماعي،بيروت،المكتبة العصرية ،١٩٦٦ ،ص٣٧٩.
[٣] الضوي،محمد:مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة/دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، الاسكندرية،منشاة المعارف،٢٠٠٣، ص٤٦.
[٤] علي،صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والفن(مسرح تشوفسكي نموذجاً)القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧، ص٦٣.

الزمان والمكان، اما (ارسطو) فيذكر المكان على أنه (وجود متحقق مادمنا نشغله ونتحيز فيه ويدرك عن طريق الحركة والانتقال)[1] اي يفسره كواقع مادمنا نشغله مما يمنح المكان صفة موضوعية تستند الى حالة الحيازة وفعل الحركة، هذا التحقق المدرك عن طريق الحراك الانساني قاد الى وعي امكانات المكان على احتواء الفكر، وهي تعّد نقطة شروع المنجز البصري بتنوعاته على امتداد تاريخ الحضارة الانسانية، وهو مايعززه الارشيف الانثروبيولوجي (المليء بالتنوعات التي يمكن ان يكون عليها مفهوم المكان)[2] فالدراسات في هذا المجال كشفت عن تنوعات المكان ودرست خصائصها وحللت اثارها على النوع الانساني ومعطياته الثقافية، ويشير (كانت) للمكان بأنه (مدرك حسي وأحد خصائص الذهن)[3] وهو بذلك يميزه عن المكان المطلق المجرد الذي يدركه التامل العقلي، ويميز(هوفدينغ) المكان الى (نفسي مدرك بالحواس ومثالي مجرد مدرك بالعقول)[4].

بينما يرى التجريبيون ان الحقيقة والظاهر يشتركان في الاصل المادي، لذا يمكن فحص المكان واستنباط علل ظواهره بطريقة موضوعية، ويدخل مفهوم المكان في الدراسات العلمية والفيزيائية من خلال تحديد المكان كخاصية معينة لشيء معين كالمادة اي طرح مفهوم (الاين)، ولأن المكان شرط المعرفة لذلك اعتبرت الهندسة اساس دراسته، الا ان (جوس) ابتكر ترابط منطقي لهندسات فراغية مختلفة عن الهندسة التقليدية الثلاثية الابعاد واعتبر انه بالامكان استعمالها حسب المتطلبات التجريبية لفهم الظواهر الطبيعية مما فسح المجال امام (ريمان) ومن ثم (اينشتاين) لدراسة بنية المكان وجعله يتصل بمفهوم الزمان على اساس ان المكان ليس جسما بل شرط اساسي لكيان الجسم وهو متصل بالمادة مثلما يتصل الزمان بالحركة، ان الاسس التي ارساها (نيوتن) والقوانين الرياضية التي وضعها (ماكسويل) فتحت المجال للنقاش العلمي خارج اطر الميتافيزيقيا بتاثير التطورات في حقل المعارف العلمية والتجريبية وضمن افاق ابستمولوجية، ولقد اتخذ التعامل النظري مع المكان عمقه الفلسفي انطلاقا من (مبدأ وحدة الوجود) التي دعت له النظرية النسبية والفيزياء الحديثة، وقد تبنّى (باشلار) هذا الفهم انطلاقاً من (ان الوجود غير خاضع للتشتت)[5].

تناولت البحوث العلمية المكان بسماته الواقعية بوصفه تعبير عن ظواهر العالم الخارجي وهو يعكس خبراتنا الموضوعية اكثر من مجرد تصورات لادراكنا، وتطورت النظرية العلمية للمكان من طروحات غاليلو حول كروية الارض التي شكلت ازاحة معرفية من الخرافة لليقين العلمي مرورا الى (نيوتن) و(انشتاين) وصولا الى بدايات القرن العشرين والانظمة المجردة للموجودات بضمنها المكان، اما المفهوم الفيزيائي فيعد المكان مفهوم تجريبي نستمده من الواقع ويرتبط باحاسيسنا، الا ان نظريات الفيزياء الحديثة تحدثت عن مكان متعدد الابعاد وتميزه عن المكان المعتاد في الهندسة الاقليدية، اما الفيزياء الكمية فمقاييسها لا تخضع لمكان فيزيائي لان امتداد جزيئاته تتوقف على السرعة التي تتحرك بها تلك الجزيئات، وقد (اسهمت افكار (لوباتشفيسكي) و(ريمان) و(بولاي) في الكشف عن مكان توجد فيه هندسات متعددة مثل هندسة (ريمان) عن المكان المحدب وهندسة(لوباتشيفسكي) عن المكان المقعر وما ترتب على ذلك من تاكيد على استحالة انفصال الزمان والمكان عن الاشياء المادية في النظرية النسبية لكونها جزء من العلاقة التبادلية الكلية التي تحقق اتصالها وتعالقها بنيويا)[6].

ان التطورات الابتكارية الحديثة في وسائل الاتصال والمواصلات واشعة X والسينما اسست (قواعد تفكير جديدة ورؤية مغايرة للمكان والزمان ومظاهرهما في الادب والفن والفلسفة

---

[1] العبيدي،حسن:نظرية المكان عند ابن سينا،بغداد،الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٧.ص٢١٠.
[2] هارفي،ديفيد:مصدر سابق،ص٢٤٢.
[3] باشلار،غاستون:مصدر سابق،ص٦٠.
[4] جميل،صليبا:مصدر سابق،ص٤١٣.
[5] باشلار،غاستون:مصدر سابق،ص٣٩.
[6] علي،عبدالمعطي:مقدمات في الفلسفة،بيروت،دار النهضة العربية،١٩٨٥،ص٨٦.

والعلم)[1] فتحقق نوع من التقابل بين الزماني والمكاني في انماط التشكيل والعمارة في النظم الشكلية والدلالات التعبيرية ووسائل الاظهار وطرق العرض، وعن ذلك التحول الفكري يصرّح (هنري لوفيفر) بقوله: (لقد اختفى المكانان الاقليدي والمنظوري كمرجعين لافكارنا)[2]، وعلى اثرها تمزقت مفاهيم مثل: المكان الحسي المشترك، المعرفة التقليدية، الممارسة الاجتماعية، السلطة السياسية وكثير مما كان يتضمنه الخطاب اليومي باعتباره وسطا او قناة للتواصل، وتصدعت مفاهيم مثل: البلدة، التاريخ، الابوة،الاخلاق التقليدية، وتولدت ملامح نسق ثقافي جديد، فصار لزاما، من وجهة نظر (يوري ليوتمان) ايجاد(بنية زمانية_مكانية خاصة)[3] تناسب مفاهيم مثل المدينة الكبيرة، الحاضر والمستقبل، الفردية، العولمة، الاستهلاك، من كل ذلك يتبين زخم العوامل الفكرية والسياقية التي شكلّت اطار مرجعي وفّر المناخ الملائم لان تستجد انماط تفكير جديدة مما يعني ازمة في فهم المكان وضرورة ان يشغل الفن مواضيع وتموضعات مبتكرة مختلفة عما عرفناه في فنون الامس بما تتميز به من غرابة وتفرد وتأثير صادم ومفاجيء للتلقي، فالمكان ليس عامل طاريء في حياة الناس بل (معنى سيميوطيقي يتغلغل عميقا في الذات الانسانية لكونه الفسحة التي تحتضن عمليات التفاعل بين الانا والعالم)[4].

شهد العالم بعد الحرب العالمية الثانية وبفعل ظروف التفوق العسكري والازدهار الاقتصادي والتطور التكنولوجي في مختلف اوجه الحياة الامريكية تحول المركز الابتكاري من باريس الى نيويورك، اذ اصبحت الولايات المتحدة (مجتمع السرعة والحركة والسينما والتكنولوجيا وبما يكفي لخلق ازمة في المنطق التفسيري)[5] مما وفر المناخ الفكري الملائم لثقافة تمجد النموذج الامريكي في حاضره وافاقه المستقبلية لا سيما بعد ان لجأ العديد من الفنانين الاوربين اليها هربا من جحيم الحرب واعجابا بنشاطها التداولي للفنون ورخاءها الاقتصادي ورغبة اقتناء النادر والمميز لتعويض النقص التاريخي، إذ حمل الفكر مابعد الحداثي الكثير من الادلة على التباسات السياقات الثقافية ومعطياتها ولا سيما في الفن وفتح النقاش من جديد بمسالة المكان وجمالياته، ومن جهتها تنوعت الممارسات العملية التي تنشا من مفاهيمنا حول المكان، فكان التحدي في كيفية ايجاد اطار تفسيري شامل يردم الفجوة بين التغير الثقافي لما بعد الحداثة وديناميات الممارسات العملية، الامر الذي دعى (فردريك جيمسون) الى ان ينسب التحول مابعد الحداثي برمّته الى (ازمة تجربة المكان والزمان)[6] فالتعدد والتنوع المفاهيمي في هذا المجال قد تحول الى شبكة مركبة من الاراء والتحليلات، حتى ان (النظرية الاجتماعية) التي موضوعها التقدم وبعدها الاساسي الزمن التاريخي قد ركزت على عملية التغيير الاجتماعي، مما قاد الى فكرة ان التقدم يعني التغلب على المكان وانحساره من خلال الزمن، اي التاكيد على الصيرورة دون الكينونة.

هذا الاتجاه لتغليب الزمان (صيرورة) الى مكان (كينونة) يتلائم تماما مع طروحات مابعد الحداثة، بدءا من الحتميات المحلية عند (ليوتار) والجماعات التفسيرية عند (فيش) والمقاومات الموضعية عند (فرامبتون)الى تبادل المكان عند (فوكو) وهو يقدم (امكانات متعددة يمكن للاخر المكاني ان ينشأ ويتطور فيها)[7] ، فالمكان (يدعونا للفعل المنشّط تخيليا)[8] ولاسيما في العصر

---

[1] Stephen, Kern; the Culture of Time and Space, Weidenfeld, Nicolson, 1983, P; 6

[2] هارفي، ديفيد: مصدر سابق،ص٣١٠

[3] يوري،ليوتمان:سيمياء الكون،تر:عبدالمجيد نوسي،المغرب،المركز الثقافي العربي،٢٠١١،ص٤٠.

[4] خالد،حسين:شعرية المكان في الرواية الجديدة/الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجا،الرياض،مؤسسة اليمامة،٢٠٠٠،ص٦٠.

[5] هارفي،ديفيد: نفس المصدر، ص٣٣٩

[6] Fredric, Jimson; Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, Newleft Review, 1984, P; 146.

[7] ديفيد،هارفي:مصدر سابق،ص٣١٧.

[8] باشلار،غاستون:جماليات المكان،تر:غالب هلسا،بغداد،دار الجاحظ للنشر،١٩٨٠،ص٢٩.

الراهن الذي اضحت فيه فضاءات المدينة برأي (دافيد) (ذلك المكان الذي فيه لابد للواقع والخيال ان يندمجا)[١].

يُعَدّ المكان حاضنة الرسم لما يمثله من اتصال الحسي بالمتخيل ولما ينجم عنه من صيغ مختلفة تستجيب للاشتراطات الفكرية والادائية للفنان، فالخيال على حد تعبير (باشلار) (يمنح الواقع قيماً مضافة)[٢] قيماً جمالية وتعبيرية رافقت الانسان خلال اطواره التاريخية وتنوعت بحسب النسيج الثقافي للحقب وضرورات الخطاب، فالفن استخلص الخالد من العابر وكشف الجوهري من العارض، لذلك تمكّن من (الاستجابة الدقيقة لسيناريو فوضانا)[٣] ولاسيما في وضعنا الراهن، في هذا الاطار يكتسب المكان بعداً ثقافياً واجتماعياً من خلال الاحالة بين الطبيعي والفني، فتتحول الاشياء (من حدودها الفيزيائية الى مداها الرمزي)[٤] فالمكان تعاد صياغته بحسب الضرورات الثقافية التي حتمتها التحولات السياقية الحديثة لكونه (وثيق الصلة بافكار ووعي شاغليه)[٥]، فتحققت فرصة مبررة لأمكنة جديدة لتموضع المواضيع وتنوع الانماط المعاصرة من خلال سلسلة تحولات المواضيع والتموضعات المكانية في المخرجات الفنية المعاصرة.

الفصل الثالث: المخرجات المعاصرة في الحقل البصري/رؤية تحليلية

تكشف الملاحظة الموضوعية للمخرجات المعاصرة لأمكنة الرسم في الحقل البصري عن كيفيات لم يعهدها التشكيل من قبل، ففي خمسينيات القرن العشرين وما تلاها انفتحت الفضاءات وتعرضت المفاهيم الى تحولات اساسية أدت الى تغير معطياتها الثقافية ولاسيما في الفن ليتناسب مع هوية الفضاء المديني وطبيعة التواصل بين المدينة والانسان.

فالفن في المدن المعاصرة من وجهة نظر (مالكولم برادبري) (يؤدي دور الحافظ الحضاري من جهة والمحفز الابداعي من جهة اخرى)[٦] كونه ارشيفها الثقافي وهويتها الابداعية والتداولية، وبحسب راي (دانيال بل) و(مارشال بيرمان) الذي اتفقا فيه على ان (الحركات المختلفة التي اوصلت الحداثة الى ذروتها كان عليها ان تبتكر منطقا جديدا في فهم المكان اذ اصبح هذا المفهوم في ثقافة اواسط القرن العشرين محوريا، تماما كما كان مفهوم الزمن عند برجسون، بروست، جريس في العقود الاولى من نفس القرن)[٧]، وازاء هذا التحول الفكري والمجتمعي والحضاري بشكل عام ونزعة الاستهلاك، اصبح على عاتق الفنان مهمة (تجديد العالم الذي دمره سعي فوضوي لخلق عالم تجاري بلا جذور تاركا الناس من دون هدف يستحق الحياة)[٨] الامر الذي حتم التكيف من خلال وسائل اظهار تناسب الانماط الفنية المعاصرة وكما يلي:

---

[١] هارفي،ديفيد: حالة مابعد الحداثة/ بحث في اصول التغيير الثقافي،تر:محمد شيا،بيروت،مركز دراسات الوحدة العربية،٢٠٠٥، ص٢١.
[٢] باشلار،غاستون:نفس المصدر،ص٤١.
[٣] مالكولم،برادبري:مصدر سابق،ص٢٧.
[٤] سيزا،قاسم:مصدر سابق،ص١٠١.
[٥] النصير،ياسين:الرواية والمكان،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦،ص١٦.
[٦] مالكولم،برادبري:الحداثة،تر:مؤيد فوزي،بغداد،دار المامون للترجمة والنشر،١٩٨٧،ص٩٨.
[7] Daniel, Bell; the Cultural Contradictions of Capitalism, Harper Torchbooks, New York, 1978, P; 107.
[8] E. Schorske; Politics and Culture, New York, Vintage Books, 1981, P; 69.

المدرسة التعبيرية التجريدية:

اصبح الواقع الجديد اكثر تعقيد (فتطلب من الفنان نتاجا ابداعيا يتلائم مع تعقيده)[1]، انتفت صفة التمثيل والتبعية لمرجع حسي، اصبح العمل الفني بنية تعالقات وتحولات ذاتية، منظومة عناصر متعالقة تنتج لغة بصرية مشفّرة لا يمكن كشف مضمونها الا بالحفر عميقا فيها دون ترحيل المعنى الى سياقات اخرى، وفي هذه المرحلة من تاريخ المكان وتحولاته المقرونة بتحولات التشكيل برز دور الفعل الانساني في الاداء العاطفي والميكانيكي في اعمال الفنان الامريكي (جاكسون بوللوك) شكل (٨) الذي فكك مركز العمل الفني ونقله الى جميع اجزاء اللوحة وبالغ في مساحات اعماله لتاكيد اثر الفضاء الفني على الفضاء الروحي للانسان محققا منظورا روحيا اكثر تجريداً وغرابة مما تحقق من قبل مستفيداً من تقنية الخرخرة Dripping والحركة فوق سطح العمل وتقويض ميكانيزمات الرسم التقليدية وخصائصها في انتاج العمل الفني الذي رغم تموضعه التقليدي الا انه يعبّر عن موضوع مبتكر وصادم.

سعى الفنان (روشنبيرغ) ليؤكد التحام وتعالق الحياتي بالفني كمعيار على مصداقية العمل موجدا بذلك فضاء جديدا للفن خارج حدود السطح الذي تضمن اضافة للالوان موادا واشياء اخرى بعضها ملتحمة بجسد العمل وبعضها مجاورة له مثل: ادوات، وسائد، اطارات عجلات، حيوانات او طيور محنطة، فالمنهج البرجماتي المتعالق مع النزعة التجريبية والرغبة في الاكتشاف والتجديد والتطوير دفعا الفنان الى غزو ابعاد المكان الفيزيائي مؤكدا في تجربته على اهمية اللون والفعل الفني المتحول الى حدث، والسعي لمواجهة الواقع بدل وصفه واعتماد الشكل المفكك والمنفتح تاويليا الى عدة احتمالات، واقصاء الابعاد الفضائية التقليدية والانزياح نحو اللامعقول.

الفن الشعبي:

أفرز المحيط العام للثقافة الامريكية وبضغط نمط الحياة الاستهلاكية نزعة تداول (الاكثر انتشارا كالصورة الاعلامية، الصورة الفوتوغرافية، اساليب الدعاية والاعلان التجاري)[2] تشكلت ملامح رؤية فنية جديدة قوامها الوعي الشعبي وثقافة التواصل وافضلية القابل للتسويق، اذ (لم تعد التقاليد الدينية والاجتماعية هي القوة المسيطرة بل اصبح الامر موكولاً الى وسائل الاعلام والتقنية ونزعة الاستهلاك)[3] قدّم الفنان (جاسبر جونز) مفهوم جديد ومثير للفضاء عمل بعنوان(الراية) للتعبير عن سمة التفوق حضاري الامريكي مستفيدا من عامل التكرار في الانتاج الصناعي وتقنية الطباعة الجرافيكية واقصاء فكرة احادية العمل الفني الابداعي وحضور الشيء ذاته على خطى حركة الدادا، وعمل اخر مثل (تانغو) الذي ابتدع فيه عنصر

[1] سلام،جبار:جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث،(اطروحة دكتوراه غير منشورة)جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٤، ص٢٨٥.
[2] محمود،امهز: مصدر سابق،ص٢٦٢.
[3] بلاسم محمد،سلام جبار:مصدر سابق،ص١١.

الصوت ليبتكر وعيا جديدا للتلقي ومفهوما جديد للفضاء، يشارك فيه السمعي المرئي لتكوين فضاء نفسي يحتوي التلقي، اما الفنان(اندي وارهول) فسعى للتعبير عن نمط الحياة الامريكي المعاصر وشراكة الجمهور في الرموز الفنية والرياضية وتمجيد خصائص الثقافة الامريكية في السينما والرياضة والانفتاح الجنسي والازياء، وتقديم نماذجه المكررة كما في المارلينات(شكل٩) كرمز للثقافة الامريكية.

الفن المفاهيمي:

ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين اتجاه فني يهتم بالفكرة بدلا من العمل الفني ويسعى للتعبير عن تيارات العلم الحديث وطاقاته من خلال معادلة فلسفية في الفن ليغدو من خلالها مجال للتامل العقلاني النقدي، كما سعى هذا الاتجاه للافلات من قيود المادة باي وسيلة متاحة وتقديم اولوية الفكر باعتبار العمل الفني ليس منتج جمالي، وقد نشط الفن المفاهيمي في الانتشار عالميا من خلال جملة المعارض المهمة التي اقيمت في مدن اوربية عديدة، ففي عام ١٩٦٩ اقيم معرض في ليفركسون وافتتح الثاني عام ١٩٧٤ في كولونيا والمعرض الثالث عام ١٩٨٠ في بلجيكا، طرحت قضية تنويع طرائق عرض لاستدعاء الفكرة وتعزيز فاعلية الخيال بما يتضمن حضور البنية والصورة الذهنية والوجود المعجمي كما حصل في عمل(كرسي وثلاث كراسي) للفنان(جوزيف كوزوث) كما في الشكل (١٠)، وباغفال دور الشكل واقصاء الوظيفة التسويقية، في اعمال مجموعة من الفنانين امثال: وليام ستانسي، اورون بورد، التي تمتاز في جانبها الاهم اعادة اكتشاف المكان، ففي وسع تجاربنا (ان تنتج امكنة وخرائط في الذهن لا تقل واقعية عن تلك المفترضة اصلاً)[١]، فالفن المفاهيمي سعى للكشف عن زوايا ومستويات مكانية جديدة باعتماد الفكرة قبل سواها لكون(قدرة العمل الفني على اعادة صياغة المكان هي احدى اهم دعائم الابداع)[٢]، وهذا ما تحقق في الفن المفاهيمي من خلال عرض الفكرة بوسائل مختلفة ما بين الشيء في الواقع الفيزيائي، الشيء في التصور الذهني، ودلالة الشيء ذاته معجميا من خلال الكتابة المصاحبة للعرض.

فن التنصيب في الفضاء:

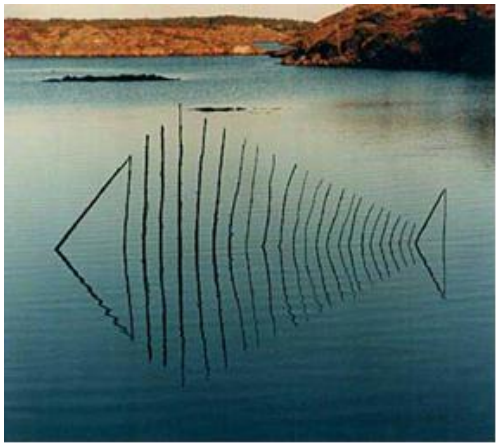
هو ابتكار ادائي في اعمال مختلفة من حيث مادة صنعها، أبعادها، وأشكالها ووسائل وصولها إلى المتلقي وتعد من أجل إشغال فضاء محدد، أو مكان ما قد يكون متحفا أو صالة عرض، مما يؤدي إلى وضع المتلقي وسط العمل الفني، فاعمال التنصيب في الفضاء لا يتم استقبالها من قبل المتلقي من الخارج كما يفعل المرء مع اللوحات او التماثيل، بل من خلال التواجد الفعلي داخلها، ولذلك فالتنصيب تتصف عموما بالمكانية والزمانية ويتم إشغالها بمجموعة من العناصر المختلفة التي تلتقي في تراكيب أو

[١] ديفيد،هارفي: مصدر سابق،ص٢٤١.
[٢] جنداري،ابراهيم:الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠١،ص١٢٩.

مقاربات معينة تفضي إلى توليد دلالة يمكن للمتلقي أن يتخيلها من خلال اختباره لها، فتنظيم العناصر البصرية ضمن حيز داخلي او خارجي يؤسس علاقة انسجام مع المحيط والاشتراك معه في وحدة فنية متكاملة، وهو على نقيض الفن الشعبي لا يسعى للتداول التجاري قدر ما يهدف الى تحقيق فهم جديد للمكان كما في اعمال: الن كابرو، جودي بفاف، دانيال بيورن، دونالد ليبسكي التي قوضت فكرة التداول التجاري وتحولت الى ثوابت فنية في اماكنها لما تحققه من حوارية بصرية مع الجمهور، فالإبداع عملية إنسانية ليس فقط من نصيب الجميع فحسب بل تمس الكثير من المرافق الحياتية للإنسان: إن احد محاور فن التنصيب الأساسية هو التركيز على تعميم وتوسيع حدود معنى الفن ليشمل منظومات العالم وليس فقط المنظومات والقوالب الفنية، بحيث يتسع ليصل إلى باقي الانساق المجتمعية، كما في الشكل(١١).

فن الارض:

هو اتجاه فني يسعى لكشف امكنة جديدة ونزعة للتداخل المباشر مع الطبيعة والاندماج الكلي بها من خلال (التعامل مع عناصرها الرئيسية)[١] كما في اعمال روبرت سيمثون، ميشيل هايزر، كريستو، فتحقق الكشف عن مكان غير مسبوق لعرض العمل الفني الذي استمد عناصره من المكان ذاته، وعُدّ فن الارض أحد اتجاهات الفن المفاهيمى، حيث أن المغزى الأهم لعروضه هو (التسجيل الفوتوغرافي) الذى يمثل الخطوة الأهم في استثمار الفكرة، مقارنة بالحدث نفسه سواءً كان الأثر الفني باق ام زائل، إذ أصبحت الأهمية في هذا النوع من الفن للجوانب غير المرئية، لأنه مفاهيمي في مذهبه، مع توثيق الصلة بين فن الأرض والبيئة الطبيعية أصبح نقيضاً لفكرة العروض الفنية داخل القاعات المغلقة، ورغم ما يجمع بين فن الأرض وفن (الحد الأدنى) Minimal art من روابط تتعلق بالأعمال (الصرحية) إلا أن ما يميزهما هو تأكيد الطبيعة الوثائقية في (فن الأرض) بالإضافة إلى تطوير مبدأ الحوار بين فعل الحدث الفنى والفكرة، فبينما تختفي بعض التشكيلات نتيجة لتغير العوامل الجوية، تبقى فقط الوثائق الفوتوغرافية عن الحدث الفني، أما هدف الفنان في فن الأرض فهو تغذية منطقة من الأرض بمعلومات تضاريسية غريبة أو منقولة من منطقة أخرى، وبهذه الطريقة اقترب الفن من أسلوب الحياة والبيئة الطبيعية، متخلصاً من حصار (الآلة) ومن سيطرة (التصنيع) ومن القوالب المستهلكة، أن أعمال (فن الأرض) تتحول بعد فترة إلى مجرد أثر قصير العمر لأنها وقتية (تمحى وتتفكك) مثلما يحدث في الحياة، وتضيف(مشاركة الجمهور) في الأعمال الجماعية إلى شروط الفن، الطبيعة العبثية - التهكمية، بعد أن تحول الفن من (التجريدية) إلى (النزعة البيئية) و(التجريب) في البنى المفتوحة وغير المحددة، كما في الشكل(١٢).



فن الجسد:

تفاقمت معطيات الفعل الفني بدوافع تتعالق فيها نزعات فكرية توفر مبررات انتشاره على نطاق واسع في عصرنا الراهن كظاهرة فنية معاصرة كما في عمل (دينيس اوبنهايم المنتج عام

[١] صبري،عبدالمنعم:الفراغ في الفنون التشكيلية،القاهرة،المجلس الاعلى للثقافة،٢٠٠٨،ص١٨٥.

١٩٧٠) والمتكون من تعبير فوتوغرافي لاثر الشمس على جسد الفنان واختلاف لون الجسد المقابل للاشعة والاخر المغطى بكتاب مفتوح، فنزعة الحرية في الفكر الوجودي والاحساس بالاغتراب والعدميه والقلق دفعت باتجاه الجسد كمفهوم اولي لادراك الوجود وبالتالي مفهوم الحرية في الفعل المفضي لتحقيق ذلك، اي ان الجسد اصبح وسيلة للتعبير عن التمايز والحرية والحضور كما في عروض فتيات ايف كلاين اللائي طلاهن بالصبغة وضغط اجسادهن على قماش اللوحة امام الجمهور، ان ظاهرة نقش وتلوين الجسد البشري كنوع من التعبير عن فكرة التواصل مع الاخر اصبحت في عصرنا الراهن تعبيرا عن الفردية والحرية وتتماشى مع نزعة التجريب في الفكر البرجماتي وابتكار نسق مكاني فريد يحقق المثير والجميل، من جهة اخرى يتعالق فن الجسد مع ظواهر اخرى تتفاعل مع حركة الفكر الاجتماعي في العالم اجمع، مثل ظاهرة الانثوية التي اثرت على المنجز الفني والرموز والعلامات الجنسية التي ارتبطت بشكل كبير في فنون السينما والازياء والموسيقى والاعلان والاعلام التي يتنامى فيها الحضور العاطفي للمرأة والرموز المثيرة جنسيا تاكيدا للطروحات الفرويدية ودعوات ستراتيجيا التفكيك التي تقوض المراكز وتؤمن بالاختلاف والاثر والتي وجدت لها تمثيلا ادائيا مناسبا في معطيات فن الجسد، كما في الشكل (١٣)

مسرحة التشكيل:

نجم عن فكر مابعد البنيوية حراك الثقافي للبحث عن هوية جديدة وغير مالوفة على صعيد الفن، ازال الحدود بين التخصصات الفنية، وسعى لدمج المسرحي بالتشكيلي وتبادل الادوار ادائيا وتعبيريا من خلال الانفتاح ضمن بعدي المكان والزمان والتوظيف المباشر للجسد، فاصبح التشكيل يتمثل في فضاء واسع من ثلاثة ابعاد تنفتح بجرأة ومباشرة نحو المتلقي وتقحمه ضمن العمل الفني ليسهم في اعادة تاسيسه، ويقوم الفنان الادائي باستخدام الفنون المفعمة بالحيوية، والثقافة الشعبية، والرقص، الموسيقى، المسرح الفيديو، الشرائح والصور المجمعة بالحاسوب.

يمكن أن يؤدي هذا النوع من الفنون فرد واحد أو مجموعة، ويمكن أن يحدث في أي مكان، ويستخدم جسم الممثل بوصفه الوسيلة الفنية الأساسية وربما يتناول في الأداء سيرة ذاتية أو موضوع سياسي متطرف النزعة وغالبًا ما يدمج هذا الفن بالأنشطة اليومية.

تطور فن الأداء عن حركات الفن التجريبي التي ظهرت في أوائل القرن العشرين خاصة مذهب الدادية والمستقبلية، وأعمال الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب وفي الفترة بين خمسينيات وستينيات القرن العشرين ارتبطت هذه الحركات بالحركات الأمريكية مثل التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، الفن المفاهيمي، ومن رواد حركة فن الأداء في أمريكا، المؤلف الموسيقي جون كيج، والرسام والنحات ألان كابرو، لوري أندرسون، وسبالدنج جاري، وهوولي هيز، وكارو والنحات كلايس أولدنبرج، وفي نهاية القرن العشرين، اهتم فن الأداء، على نحو كبير، بالمسائل الاجتماعية والسياسية كالجوع والإيدز، كما في الشكل(١٤).

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

من كل ذلك يتضح المسارات الفكرية والادائية التي تحكمت كمراكز ضاغطة من حيث المفاهيم وما تحقق عنها من انماط في امكنة الرسم والتعبير عن مفهوم الفضاء في العمل الفني في اساليب مابعد الحداثة والتي تمثلت بما يلي:

١. قوضت المدرسة التعبيرية التجريدية المفهوم التقليدي للمكان لابتكارها فضاء يؤكد البعد الرابع (الزمن)، من خلال الحدوثية.

٢. اسس الفن الشعبي بعد ثقافي لعنصر التكرار الذي يحمل دلالة البعد الرابع (الزمن).

٣. انفتح الفن المفاهيمي على امكنة جديدة مغايرة مستفيدا من حضور الشيء ذاته في المكان ومن توظيف صورته في الذهن ودلالاته في المعجم اي ان الموضوع يتشكل من عناصر ذات طبيعة مكانية متنوعة ليشغل الفضاء الثلاثي الابعاد.

٤. فن التنصيب في الفضاء حقق مدى اوسع في شغل المكان الواقعي بابعاده التقليدية الثلاثة ولاسيما في الانفتاح على تموضعات عرض متنوعة.

٥. فن الارض حقق خطوة مضافة والتحام اشمل بالمكان من خلال الانتقال الى الطبيعة وتوظيف مفرداتها وظواهرها وبالتالي حقق حالة توظيف كامل لعناصر المكان الفني بابعاده الاربعة.

٦. في فن الجسد تحول المفهوم والنمط واقتحم الموضوع الفني تموضع مغاير ثلاثي الابعاد.

٧. في مسرحة التشكيل تحقق الابعاد المكانية الاربعة في سينوغرافيا شاملة توفرها التطورات التقنية المعاصرة، فهو بالتالي حقق انزياح نحو اداء زماني _ مكاني.

الاستنتاجات

١. اثرت السياقات الحضارية في تاكيد مبدا الصيرورة عبر(الزمن) اكثر من التزامها بقواعد ومحددات الكينونة في (المكان)، اذ حتمت طبيعة الحضارة المعاصرة ضغط مفهوم الزمان والمكان بفعل تطور وسائل الاتصالات وطرح مفاهيم: القرية الكونية، العولمة الثقافية، عصر الاستهلاك، عصر الصورة، حقبة الرقميات.

٢. اثرت ثقافة مابعد البنيوية في خلخلة المراكز وبضمنها فكرة المكان فابتكر الاثر والاختلاف من خلال المعطيات الثقافية وبضمنها التشكيل في موضوعاته وتموضعاته المعاصرة.

المصادر

١. النعيمي،ناهدة عبدالفتاح:مقامات الحريري المصورة،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٩.

٢. الطاهر،عبدالجليل: مسيرة المجتمع/بحث في نظرية التقدم الاجتماعي،بيروت،المكتبة العصرية ،١٩٦٦.

٣. الضوي،محمد:مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة/دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، الاسكندرية،منشاة المعارف،٢٠٠٣.

٤. العبيدي،حسن:نظرية المكان عند ابن سينا،بغداد،الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٧.

٥. النصير،ياسين:الرواية والمكان،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦.

٦. بلاسم محمد،سلام جبار:الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته،بغداد،مكتبة الفتح،٢٠١٥.
٧. باشلار،غاستون:جماليات المكان،تر:غالب هلسا،بغداد،دار الجاحظ للنشر،١٩٨٠.
٨. جنداري،ابراهيم:الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١.
٩. خالد،حسين:شعرية المكان في الرواية الجديدة/الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجا، الرياض،مؤسسة اليمامة،٢٠٠٠.
١٠. سلام،جبار:جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث،(اطروحة دكتوراه غير منشورة) جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٤.
١١. صبري،عبدالمنعم:الفراغ في الفنون التشكيلية،القاهرة،المجلس الاعلى للثقافة،٢٠٠٨.
١٢. علي،صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والفن(مسرح تشوفسكي نموذجاً)القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧.
١٣. علي،عبدالمعطي:مقدمات في الفلسفة،بيروت،دار النهضة العربية،١٩٨٥.
١٤. هارفي،ديفيد: حالة مابعد الحداثة/ بحث في اصول التغيير الثقافي،تر:محمد شيا،بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية،٢٠٠٥.
١٥. محمد،علي عبدالمعطي:قضايا الفلسفة العامة ومباحثها،دار المعرفة،الاسكندرية، ١٩٨٤،
١٦. محمد،عبدالرحمن مرحبا:من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاجتماعية،ديوان المطبوعات، الجزائر،١٩٨٧.
١٧. مالكولم،برادبري:الحداثة،تر:مؤيد فوزي،بغداد،دار المامون للترجمة والنشر،١٩٨٧.
١٨. محمود،امهز:الفن التشكيلي المعاصر،بيروت،دار المثلث للتصميم والطباعة،١٩٨١.
١٩. يوري،ليوتمان:سيمياء الكون،تر:عبدالمجيد نوسي،المغرب،المركز الثقافي العربي،٢٠١١.

20. Daniel, Bell; the Cultural Contradictions of Capitalism, Harper Torchbooks, New York, 1978.
21. E. Schorske; Politics and Culture, New York, Vintage Books, 1981.
22. Fredric, Jimson; Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, Newleft Review, 1984.
23. G, H, Louckwet; Art& Paleolithic Religion, Paris, Masson Press, 1926.
24. Jean, Baudrillard; for a Critique of the Political Economy of the Sign, St. Lois, Telos Press, 1981.
25. Michel, Foucault; the Foucault Reader, Hammondsworth, Penguin, 1984.
26. Stephen, Kern; the Culture of Time and Space, Weidenfeld, Nicolson, 1983.

الثراء الفني والفكري للموروث الشعبي في بابات خيال الظل لـ (إبن دانيال)

ا.د. حسين علي هارف

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

مشكلة البحث

يعد خيال الظل لونا مسرحيا من الوان المسرح عامة ومسرح العرائس (الدمى) على وجه الخصوص وهو الاكثر ارتباطا بالموروث والفولوكلور الشعبي واكثر قدرة على الافادة منه والتعبير عنه من خلال ارتباطه بضروب الخيال الشعبي والقصص والاساطير والحكايات الشعبية والادب الشعبي الشفاهي منه والمكتوب.

ورغم ان نصوص خيال الظل تعتمد اللغة الدارجة في اغلب الاحيان الى جانب القصص الا ان الادب الشعبي يجد مجالا خصبا في ميدان مسرح خيال الظل والقصص الشعبية اذ يوجد عدد قليل جدا من القصص والنصوص المكتوبة لمسرح خيال الظل ولكن الغالبية العظمى هي مسرحيات تتداولها الاسر التي تمارس هذا اللون من المهن وتتداوله بالوراثة.

ورغم الاصول الاسيوية (الشرق الاقصى) لهذا الفن الفرجوي الا ان البلدان العربية قد عرفته مبكرا في القرن الثاني عشر الميلادي بعد ان انتقل اليها عبر الهند وايران وحولته تدريجيا الى فن شعبي بعد ان حاولت ان تصطبغه بالوان بيئتها وتضمنه ادابها وفنونها الشفاهية والمدونة.

وفد هذ الفن الى العالم العربي اواخر القرن العاشر الميلادي واوائل القرن الحادي عشر ((على شكل وفادات صغيرة تبشيرية كانها خيوط متسربة، وان الوجدان العربي للمخايلين والمشاهدين تخصب في هذه الفترة بذلك الفن بعد ان تم تعريبه وامتزج بخصائص التراث الاجتماعي المحبذ وطرح عنه التقاليد الاجنبية التي هاجر بها حتى امكن بالتدريج تقديم مستويات ظلية محلية لها قيمتها الفنية وطابعها العربي وصبغته)) (١). وتاسيسا على ذلك يكون لدينا تراث ظلي اجتماعي اسهم في الكشف عن احداث عصره ومشاكل مجتمعه وتلبية إحتياجات جمهوره النفسية والوجدانية والثقافية والفكرية.

ومع انتشار خيال الظل ظهر كثير من فنانيه (المخايلين) المُجيدين وعلى راسهم المخايل شمس الدين بن دانيال في القرن الثالث عشر ((ولقد كان لخيال الظل في حياتنا الترفيهية في القرون الوسطى مجالات فسيحة عامرة وحلقات سامرة اكدت شانه واهميته في جميع الطبقات، ولكن عندما انحدر به الزمن ظل يغالب سرعة الحياة وقسوة التطور الاجتماعي المحتدم بدلا من مسايرته ومرافقته في مدارجه الصاعدة حتى افضى به الضعف والضيق الى الانكماش والهزال ثم الى الانقراض في اوائل القرن العشرين)) (٢).

فالواقع الثقافي والابداعي العربي في العقود الاخيرة يكشف لنا انحسار هذا الفن المسرحي المتفرد في البلدان العربية وقلة مزاوليه وممتهنيه وندرة عروضه وشحة الفرق العاملة عليه وفيه كما يكشف لنا عن قلة اهتمام المؤسسات الثقافية والفنية والتراثية بهذا الفن الذي باتَ (تراثا عربيا) حمل خصائصه القومية والفنية والفكرية. كما نلاحظ قلة الدراسات والابحاث التي تصدت لهذا الفن ومقوماته او لرواده ومنهم (ابن دانيال) الذي نال قسطا نجده غير كاف من الدراسة والبحث والتحليل لتمثيلياته رغم ماتحمله تلك النصوص من ثراء فني وفكري يجعل منها تراثا ادبيا وفنيا بل وتاريخيا جديرا بالبحث والاستقصاء سعيا للافادة منه واحياء هذا الفن الشعبي الاصيل.

وتاسيسا على ما تقدم جاء هذا البحث ليجيب عن التساؤل الاتي: ماهي عناصر ومقومات الثراء الفني والفكري وتمثلاته في نصوص (ابن دانيال) التمثيلية؟

اهمية البحث

تاتي اهمية البحث من اهمية موضوعته (خيال الظل) بوصفه فنا فرجويا شعبيا بات جزءا من التراث الادبي والفني العربي، ومن تسليط الضوء على تجربة رائدة ومتميزة لفنان مخايل عربي (ابن دانيال) ترك بصمة واضحة في المشهد الثقافي العربي من خلال الارث الادبي والفني الذي تركه.

وقد يفيد هذا البحث الدارسين والباحثين في حقول الفنون المسرحية والتراث الشعبي والفنون الادائية فضلا عن العاملين في حقل مسرح العرائس ومسرح (خيال الظل) على وجه التحديد فضلا عن الفرق المسرحية العاملة فيه والمؤسسات الفنية التي تُعنى به.

هدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن : تمثلات الثراء الفني والفكري في نصوص تمثيليات (ابن دانيال) المخايل العربي الرائد.

حدود البحث

يتحدد هذا البحث بتمثيليات (ابن دانيال) التي كتبها نصوص خيال الظل وهي:

١- (بابة) المتيم والضائع اليتيم
٢- (بابة) طيف الخيال والامير وصال
٣- (بابة) عجيب وغريب

تحديد المصطلحات

الثراء الفني: يعرف الباحث الثراء الفني اجرائيا بانه:

(الغنى الجمالي والفني الذي تنطوي عليه تمثيليات خيال الظل (البابات) المكتنزة بعناصر ومقومات فنية والذي يثير فينا التامل والامتاع والرغبة في البحث والاستقصاء عن تمثلاته وتذوقه جماليا).

الثراء الفكري: كما ويعرف الباحث (الثراء الفكري) اجرائيا بانه:

(الغنى المعرفي والثقافي والاجتماعي الذي تنطوي عليه تمثيليات خيال الظل (البابات)، بما تتضمنه من قيم اجتماعية واخلاقية وثقافية ومن طروحات معرفية وفلسفية تثير فينا التامل والتفكير والتحريض وتدعونا للفهم والتعلم والافادة).

البابة (بابة خيال الظل):

البابة هي ((كلمة تطلق على تمثيلية خيال الظل فتمثيليات خيال الظل يطلق عليها بابات مفردها بابة)) (٣).

والبابة هي ((الاسم الذي يطلق على عرض خيال الظل وكذلك النص المعد لهذا العرض))(٤).

كما ((تسمى الواحدة من تمثيليات خيال الظل (بابة) وتجمع لغتها عادة بين الفصحى والعامية وبين الشعر والسجع كما دخلها بعد ذلك الغناء والتلحين)) (٥).

فـ (البابة) اذن (هي نص تمثيلي مكتوب لعروض خيال الظل مكتوب من قبل فنان مخايل وهو (هنا) المخايل شمس الدين ابن دانيال).

خيال الظل

ينضوي فن الخيال الظلي تحت منظومة فنون الفرجة والاداء المسرحي الشرقي القديم، يمازج بين الفكاهة والنقد والكاريكاتيرية وفنون الشعر والغناء بهدف الإضحاك والامتاع والتحريض فهو لون من الفن التمثيلي الشعبي ينشأ من تحريك شخوص جلدية كاريكاتيرية بين مصدر ضوئي وشاشة بيضاء ، تسقط عليها ظلال هذه الشخوص.

ويرى بعض الباحثين بأن (خيال الظل) ((فن مسرحي متكامل يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات ويقدمها بالتمثيل من خلال الشخوص والحوار والعمل بدلاً من سردها سرداً))(٦) .

وتسمى الواحدة من تمثيليات خيال الظل (بابة) وتجمع لغتها عادة بين الفصحى والعامية وبين الشعر والسجع ويسمى الرجل الذي يحرك شخوصها بـ (المخايل) أما منشد أزجال البابة فيطلق عليه (الحازق) .

((ويستند فن خيال الظل على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات تقدمها دمى من خلال الحوار والفعل وهي دمى مسطحة في الغالب أو مجسمة تصنع من أحد انواع الجلود او من الورق المقوى او من صفائح رقيقة من المعدن او من الخشب وتتخذ اشكالاً بشرية او حيوانية مختلفة وبحجوم صغيرة)) (٧) .

وعلى الرغم من إن (خيال الظل) كان منذ نشوئه فنا شعبياً بامتياز – إذ كانت عروضه تقدم في الاعراس والأفراح والاعياد والمناسبات الشعبية والموالد فأن تلك العروض قد ((زحفت الى القصور السلطانية من الشارع طلبا للتسلية في حد ذاتها ثم اصبحت رغبة في تسلية وعظية اساسها القصة الدعائية ثم تطور هذا الاساس بسرعة الى عرض فكاهي ترفيهي يحاكي بعض مجريات الحياة الواقعة **والممكنة** وتقوم على الاضحاك والمفارقات)) (٨).

وتدريجيا ابتعد (خيال الظل) عن اغراضه الاجتماعية وطابعه الشعبي احيانا فتداولته طبقات الحكام وقصور الامراء في عروض جنحت نحو المجون والخلاعة.

وعن علاقة (خيال الظل) بالحكام والامراء تسجل لنا الوقائع مایاتي:

١- حظي فن خيال الظل في عصر الفاطميين (القرن الخامس الهجري) بإقبال الناس على مشاهدته وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن وارباب المساخر انهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات ولأضحاك الجنود في ثكناتهم.
٢- إعجاب (صلاح الدين الايوبي) ووزيره بعروض خيال الظل في فترة تاسيس الدولة الايوبية لما وصل اليه هذا الفن من مراحل التطور وجودة الصنعة والتنفيذ وسعيها الى اهداف سامية واستخدامها للموضوعات الدينية والقصص التاريخية الوعظية.
٣- ناصب الظاهر بيبرس فن خيال الظل العداء اذ انه عده فن الفسق والفجور والخلاعة مستنكرا انحرافات خيال الظل واباحيته ودعوته للمجون.

٤- كذلك جاء من بعد (بيبرس) الظاهر سيف الدين ابو سعيد العلائي الذي عد خيال الظل بدعة وأمر بحرق شخوص خيال الظل جميعها وابطالها.
٥- ومن الوقائع في هذا الصدد ان السلطان شعبان لما جاء سنة ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من اصحاب الملاهي والمخايلين فأنكر عليه الناس ذلك.

ورغم ورود هذه الوقائع وذكرها في كتب السير والتاريخ الا انه من الثابت انه ((لم تصلنا اية نصوص من التي قام عليها الفن الظلي في القصور وتحت رعاية المسؤولين، ولانعرف كيف كانت صياغتها او موضوعاتها او تاثيرها في النفوس)) (٩).

لكن خيال الظل لم يفقد طابعه الشعبي والتصاقه بالحياة الاجتماعية وظلت عروضه تقدم في المقاهي والساحات العامة حيث يجتمع الناس من مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية ((وبالفعل فان نصوص خيال الظل المعروفة ذات طابع نقدي واضح يطال الحياة الاجتماعية والسياسية ويتطرق الى كل الممنوعات في لغة فجَة لاتخلو من المباشرة وكانت عروضه وسيلة تعبير شعبية عن مشاكل الساعة يمكن ان تصل الى حد التحريض، وهذا مايبرر قانون منع هذه العروض في الحكم العثماني في ١٤٥١ م وفي عهد الاستعمار الغربي في ١٩٠٩ م في مصر وفي ١٩٤٣ في الجزائر وتونس)) (١٠).

وكما اننا لم نعثر على نصوص تلك العروض التي كانت تقدم في قصور الامراء والحكام، فأننا ايضا لانعرف الا القليل جدا من نصوص التراث الظلي الشعبي، فاقدم ما وصلنا اليه من نصوص هي من وضعها (شمس الدين ابن دانيال) اواخر القرن الثالث عشر الميلادي، وسنتناولها في ما بعد عرضا وتحليلا.

ومع ان تمثيليات ابن دانيال (الظلية) تعد اقدم نص ظلي اكتُشف حتى الان فانها ((لاتعد بداية لشيء معين، اذ هي لاتمثل احدى حلقات التطور ولكنها عينة حفظتها الصدف وانموذج لشي عام يقصد به وحدة من جملة وحدات فيها خصائص اشتركت بها مع غيرها من البابات)) (١١).

وقبل الخوض في عرض هذه البابات وتحليلها فنيا لابد من عرض لسيرة مبدعها المخايل ابن دانيال ولتجربته الادبية (الشعرية) وتفاعلها مع الظروف التاريخية التي عاشها.

إبن دانيال

هو شمس الدين ابو عبدالله محمد بن دانيال الخزاعي المولود عام (١٢٨٣م - ٦٤٦ هـ) في مدينة الموصل بالعراق حيث تلقى علومه الدينية والادبية، الى جانب دراسته للطب اذ كانت الموصل انذاك من مراكز الثقافة العربية.

ارتحل ابن دانيال بعد اجتياح المغول للعراق، الى مصر وهو في التاسعة عشر من عمره حيث تابع دراسته.

احترف ابن دانيال مهنة طب العيون وعُرف بـ (الكحّال) في دكانه في القاهرة حيث كان يستقبل مرضاه، التقى بالشعراء المتحملقين، فعرف مذهبهم وسلك طريقتهم واصبح من الفكهين وساعده في ذلك حضور ذهنه وسرعة بديهته، وقد اخذ عن المصريين طريقتهم في ارسال النكت الساخرة اللاذعة ولم يترك اقرب الناس اليه من توجيه النكت والدعابة حتى خشي الناس لسانه ((ولقد توزعت الرجل مجالس الانس التي تزخر بالدعابة والفكاهة والسخرية، وحرفة الكحالة التي تبدي الجوانب المظلمة من الحياة وما فيها من مرض وعجز والم، وتذكر الاخبار كلها انه اتخذ لمهنة الكحالة دكانا داخل باب الفتوح يكحل به الناس. ولم ير الشاعر بأسا من النظر الى نفسه والى مهنته من خلال مرآته الساخرة، وكشف بذلك عن متاعبها، وقلة ماتدره عليه، وابرز المعنى العميق من اتخاذها

يا سائلي عن حرفتي في الورى وضيعتي فيهم وإفلاسي
ما حال من درهم انفاقـــــــه يأخذ من أعين الناس (١٢)

ويقسم (عبد الحميد يونس) سيرة ابن دانيال العملية التي توجز مهنته الى طورين

١- الكساد في العمل والذي انعكس على نفسيته وعلي تعبيره
٢- اتصاله ببعض الحكام والكبراء الذين استخفوا ظله

ومن الأنصاف لهذه العبقرية الفذة في تاريخ الادب العربي إلّا نأخذها دائما بما أوردت في تضاعيف تمثيلياتها من أحكام و أوصاف وضعت على ألسِنة الشخوص الا اذا كانت هناك قرينة اخرى تثبت – او على الاقل ترجح – إن الشاعر يصور فيها نفسه)) (١٣) .

وتذكر الوقائع التاريخية عن إبن دانيال إنه ((قد طار خبره وسبق ذكره واشتهرت دعاباته ومفارقاته فأرتاحت النفوس الى شعره ومجونياته حتى شاع أمره بين سراة مصر ووجهائها، مما فتح الباب أمامه للوصول الى الحكام والملوك فوصلوه بعطاياهم ورفدهم وأنعموا عليه بالمال والخلع فتبدلت حاله وعاش عمره الأخير هانئاً ناعماً)) (١٤) .

ومع إن دانيال كان غزير الانتاج الشعري الذي تفرق في كتب التاريخ والادب الاّ إن التاريخ لم يحفظ له ديواناً لشعره ولم نعرف له اثراً غير باباته الثلاث في كتابه المخطوط (طيف الخيال) وقد استشهدت كتب التاريخ والادب ببعض أشعاره كنماذج للتعريف بقيمته الشعرية وثرائها الفني .

ولقد إمتاز إبن دانيال في كثير من شعره – كما في شخصيته – ((بروح مرحة ودعابة خفيفة وإشتهر بالظرف وسرعة البديهة والسخرية اللاذعة والتعليق المتهكم الماجن والقفشة الجارحة حتى شاعت عنه كثير من النوادر والحكايات)) (١٥) .

وعلى الرغم من سعة قريحة إبن دانيال الشعرية وتلمس نزوع صوفي مضمر في بعض من أشعاره تاثراً بإبن الفارض والحلاج الأ إنه ((كان معتدلاً في رأيه ولم يشط في قوله وجرب شاعريته في هذا اللون مثلما فعل ابو نؤاس وابو العتاهية)) (١٦).

ويمكن تلمس شيئا من الاتجاه الصوفي الرمزي في هذه الابيات

مازلت في طوري اخاطب ذاتي من غير ما طور ولا ميقـــات
حتى تفقهت الخطاب كأنـــــــه قد كان يسمع من جميع جهاتي
قسما بنون الكون والقلم الـــذي قد خُط في لوم البقاء صفـــاتي
وبمن بقيت على الغناء بحبـــه حتى غدا موتي عليه حياتـــي
اني رأيت به وجودي في الورى عدمي والآمي به لذاتـــــــي

وقد افاد دانيال من نتاجه الشعري الذي كتب معظمه كنوع من الاعتراف الذي يحكي فيه الشاعر بصدق مواقفه الشخصية وعلاقاته الخاصة ، وظروف حياته، في كتابة تمثيلياته (باباته) ويرى البعض ((إن في البابات قِطعاً نحس انها مقحمة اقحاما وان فرصتها في الموضوع ضعيفة، واستنادها على الحوادث غير موشجة الروابط)) (١٧)، ويمكن ايراد بعض الامثلة في هذا الصدد:

١- قصيدة (قل لوالي الفسوق والادبار) التي أنشدها الشاعر صريعو على لسان الشيخ عفلق زوج الخاطبة فهذه القصيدة لا تشعرنا بملامح الكيان الخاص بالمشهد ولا تحمل دم الموضوع وسماته، بل ربما تكون هي قصيدة ساخرة قالها الشاعر في مناسبة ما.
٢- في بابة (طيف الخيال) حين اشتكى الامير وصال من حماره المستهلك ثم مدح الوالي وتعديد اصناف الخيول.
٣- قصائد التوجع من الفقر ووصف البؤس ومظاهره التي عايشها الشاعر.

وقد كان شعر ابن دانيال (المستقل) او (المُتضمَن) في باباته اقرب الى الزجل منه الى الشعر الفصيح وقد نراه احيانا غير سليم من ناحية الوزن الشعري.

وكما هو شعره فإن نثره كان مزيجا بين الفصحى والعامية الدارجة وربما يكشف لنا هذا الاسلوب عن مدى التصاقه بالحياة الشعبية وشرائحها البسيطة وليبين لنا ((الى اي حد كانت باباته الظلية مرتبطة بصميم الحياة الواقعية للشعب شكلاً ومضموناً، وان غلب عليها السجع ، واختيار الالفاظ المناسبة للمعنى)) (١٨).

تحليل عينة البحث

تمثل عينة البحث الحالي كامل مجتمعه، إذ سيقوم الباحث بتحليل النصوص الثلاث لتمثيليات خيال الظل التي كتبها وقدمها (إبن دانيال) والتي تمثل مجتمع البحث كاملاً، وقد عمد الباحث إلى ذلك توخياً للدقة وزيادة نسبة تمثيل العينة إلى أقصى مدياتها وزيادة امكانية تعميم نتائج البحث.

وقد عمد الباحث إلى اختيار (بابات) إبن دانيال على وجه التحديد دون سائر الـ (بابات) في تراث (خيال الظل العربي) لاسباب تتعلق بتلك البابات وليس تقليلاً من شأن البابات الأخرى. وكما يأتي:

١. تعد بابات إبن دانيال أقدم نص (ظلي) اكتشف حتى الآن فهي لا تعد بداية لشيء معين أو نهاية له، بل هي تمثل أحدى حلقات تطور هذا الفن.
٢. البابات الدانيالية وحدة من جملة وحدات فيها خصائص اشتركت بها مع غيرها من البابات.
٣. هي تعد رمزاً ونموذجاً للبابات جميعها لاحتوائها على مختلف الموضوعات التي اعتمدتها البابات (موضوعات سياسية واجتماعية وعاطفية فضلاً عن اللهو والترفيه والفكاهة والأساطير وموضوعات التراث الشعبي).

أولاً: بابة (المتيم والضائع اليتيم)

يسبق التمثيلية ظهور لـ(مقدم) يمهد للحكاية وهو إبن دانيال نفسه الذي يهيئنا لطبيعة الحكاية والشخوص وما تنطوي عليه من جرأة.

(قد أجبت أيها الاستاذ المعلم والمنطبع المترجم، سؤالك الثالث وخضت معك خوض الحارث، وارتجلت لك هذه البابة كرماً بالاجابة، وهي بابة المتيم، والضائع اليتيم، وضمنتها طُرفا من أحوال المحبين، وطرفاً من الغزل الذي هو السحر المبين، وطُرفا من الملاعيب، وطرفاً من المجون الذي ما عيب فإذا ما دعيت الى صدر من صدور الزمان فأجل الستارة وغن في أصفهان.

قل لسادات الزمان لا برحتم في أمان

وبقيتم في نعيم ما تبقى الهرمـــــــان

ثم تبدأ التمثيلية بظهور المتيم الذي يخرج وقد هيجه الغرام واتلفه السقام واذاقه الأرق فيبكي منتحبا وينشد متاوهاً بأكتئاب. إن الغرض من هذه البابة وفقاً لمقدمة ابن دانيال هو عرض جانب من أنواع الغزليات مع شرح أنواع المحبين والعشاق ثم بيان (طرف من الملاعيب) والمقصود من ذلك عرض جانب اجتماعي معين يتضمن العاباً مسلية كانت شائعة في ذلك العصر على أن تختم البابة بعد هذا بإخراج الوان من العشاق والمحبين على اختلاف أمزجتهم وميولهم الأيروتيكية (الجنسية) المتطرفة.

وعند تحليل هذه البابة (وفقاً للمنهج الوصفي) لاحظ الباحث ما يأتي:

١. كثرة الأشعار التي تنشدها شخوص البابة لاسيما (المتيم/ الذميم) وتشغل تلك الاشعار حيزاً كبيراً من المساحة الدرامية للتمثيلية. وهي التي تكشف لنا دواخل الشخصيات والعلاقات وتطورات الأحداث داخل الحكاية.
٢. استخدام اسلوب (السجع) الذي طغى كلية على المونولوجات الفردية للشخوص.

باب البيرم: يا سيدي المتيم قد مشت الأمور وانشرحت الصدور وما زلت مع اليتيم أقرأ على إذنه وأعمل على عقله وذهنه، حتى لانت لك معاطفه، وحسنت عواطفه، وقال لي: بحياتي يا بيرم حقيقة يشعقني المتيم؟

٣. قلة المونولوجات الثنائية وغلبة المونولوجات الفردية عند معظم الشخصيات (المتيم/ زيهون/ اليتيم) وهذا يسرى على معظم مشاهد التمثيلية باستثناء الحوارية الثنائية التي يختتم بها إبن دانيال بابته والتي تدور بين المتيم وملك الموت.

المتيم: من أنت؟

الشخص: أنا ملك الموت الذي يقرب في الفوت ويقصر الآمال والآجال ويكثر المخاوف والأوجال ويوقف الأعمال فيذهب بالجاه والمال، هادم القصور وعامر القبور، مسلم الولي المالك الى مهاوي مالك.

المتيم: هل من قبول التوبة، قبل النوبة؟

الشخص: باب التوبة مفتوح، فدونك والتوبة ما دام فيك روح، قبل اختلاسها وتعطيل أجناسها.

المتيم: (يستغفر الله في ذلة عن آثامه ويطلب الصفح والغفران).

اللهم يا كثير الجود، وملك الوجود، والحوض المردود، يا ذي الرحمة الواسعة والمغفرة الشاملة الواسعة، ظلمت نفسي، وظللت في ظلمات حسي، فاغفر لي إنك علّام الغيوب وغفّار الذنوب فإليك نتضرع ونتوب.

٤. اعتماد الملاحظات أو الارشادات ذات الطبيعة الاخراجية أو ما تسمى الآن بـ (إرشادات المؤلف) والتي عادة ما تحصر بين قوسين تمييزاً لها عن الحوارات كما ورد في المشهد الحواري الاخير في التمثيلية بين المتيم وملك الموت (سبق ذكره في أعلاه).

إذ تسبق هذا المشهد الحواري ملاحظة ارشادية إخراجية مقوسة تتضمن وصفاً لشخصية ملك الموت

(يخرج شخص مهول الشكل زاهد في الشرب والأكل، فيصرخ صرخة يوقظ منها النيام، وتصحيهم من سكر المدام، فيقول):

المتيم: من أنت

الشخص: أنا ملك الموت ..... الخ

وقد وردت بين ثنايا النص (٢٥) خمسة وعشرون ملاحظة إرشادية إخراجية تكشف لنا عن وعي إبن دانيال للوظيفة الفنية الاخراجية وحرصه على تثبيت تلك الملاحظات كموجهات (قرائية) أو (أدائية) للمخايلين (المؤدين).
وهنا نورد بعض الأمثلة لتلك الارشادات لتأكيد الوعي الفني المتقدم لدى ابن دانيال وتصديه لمهمة (المخرج الفني)

١. (يخرج شخص هيجه الغرام واتلفه السقام واذابه الارق حين ذاب لحمه ورق، فيبكي بانتحاب وينشد متاوهاً باكتئاب).
٢. (ثم ينوح ويعدد في رهوي ويبكي ولا يرعوي، وينشد).
٣. (يقف الحكم بينهما بعصاه، فينقرانه في قفاه، فيأخذ نفسه بالأهبة، ثم يبتدي كلامه بالخطبة).
٤. (يدفع كلاً من الديكين إلى الاستعداد والمناقرة)
٥. (يعلن الحكم زيهون المناطحة بين كبشي كل منهما)
٦. (يخرج شخص مهول الشكل، زاهد في الشرب والأكل، فيصرخ صرخة يوقظ منها النيام، وتصحيهم من سكر المدام، فيقول):
٧. (يستغفر الله في ذلة عن آثامه ويطلب الصفح والغفران).
٨. (يتوجه المتيم إلى القبلة ويقضي نحبه، ويلحق بربه)

هذا فضلاً عن العديد من الملاحظات الارشادية (المختزلة) مثل:

- (ثم يقول)
- (ينشد)
- (يخرج إليه)

٥. وجود حوادث المناقرة والمناطحة يكتنفها محاورات وخطب شعرية ونثرية مع وجود مواقف الغزل الجنسي والمفردات الماجنة والاباحية التي يصعب علينا ذكرها.
غير إن ابن دانيال يتلافى ذلك ويخفف من وطأته في المشهد الاخير من خلال النهاية التي تفضي إلى توبة المتيم بعد حواره مع الشخص (ملك الموت).
٦. توظيف القوالب الغنائية العربية (التراثية) كالموشحات إذ يرد في البابة:
فلما رأيته خطف قلبي، وأذهل بي، فارتجلت هذا الموشح فيه وتأنقت في إبداع قوافيه (وينشد)

غصن من الباب مثمر قمراً
يكاد من لينه إذا خطراً يعقد
أسمر كالسمهري معتـــدل
ولحظة كالسنان منصقـــل
نشوان من خمرة الصبا ثمل
قد تدلل علي إذ سكـــــرا

٧. جمع إبن دانيال في هذه البابة بين الشخوص البشرية (المتيم/ الذميم/ باب البيرم/ اليتيم/ زيهون) والشخوص الحيوانية والجمادية (ديكان/ كبشان/ ثوران/ أدوات مائدة). لتحقيق أجواء فرجوية وتحقيق التنوع الفني وإعطاء حيوية مضافة للحكاية واحداثها وتعزيز الفعل الحركي (Action).
٨. التأكيد على المواقف الطريفة والمضحكة وإثارة أجواء المرح والفكاهة من خلال الالفاظ والمواقف التي تنطوي على مفارقات.
٩. تنطوي البابة على كثير من المواقف التي تتضمن السخرية والتهكم والنقد اللاذع للسلوكيات الاجتماعية (الدونية) والكشف عن الخفايا المستترة في السلوك الاجتماعي المتداول بشكل واقعي صادم دون تزويق وتنميق وتهذيب.

ثانياً: بابة (طيف الخيال أو الامير وصال)

تصور هذه البابة الحياة السياسية والاجتماعية في عصر السلطان الظاهر بيبرس من خلال أحداث ومفارقات تتضمن نقداً سياسياً لحدث مهم وشهير في تلك المدة وهو استقدام الامير ابي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي في بغداد واحتفاء بيبرس به وقد اتخذ هذا النقد ذي المضمون السياسي طابعاً فكاهياً.

وقد اتخذ إبن دانيال من (الامير وصال) بطل تمثيليته الصورة الساخرة لذلك الأمير العباسي الذي أشرنا اليه.

تبدأ البابة – مثلما كل بابات إبن دانيال – بمقدمة يقول فيها:

(كتب إليّ أيها الاستاذ البديع والماجن الخليع، لازال سترك رفيعا وحجابك منيعاً، تذكر أن خيال الظل قد محته الاسماع، ونأت عنه لتكراره الطباع، وسألتني أن أصنف لك من هذا النمط، مايكون بديعاً في أشخاص السخط فصدني الحياء فيما رمته مني، لترويه عني، ولكن رأيت تمنعني من هذا المرام، يوهمك أي قاصر الاهتمام، واهن الفكرة، عاجزة الفطرة، على غزارة الينبوع، وإجابة الخاطر المطبوع، فجلت في ميدانه خلاعته، وأجبت سؤالك لساعتي، وصنفت لك من بابات المجون، والادب العالي لا الدون، ما إذا رسمت شخوصه، وبوبت مقصوصه، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال).

وفي قراءة لهذه المقدمة والتمعن بها نجد إن إبن دانيال يكشف من خلال تلك السطور دوافع كتابة هذه التمثيلية ذلك إنه ((يريد أن يثبت قدرته على التبريز في كل فن أدبي، ونحن نمر كراما بالأغاني والأناشيد التي يقوم بها رئيس الفرقة أو المقدم، ويحيّي جمهور النظارة، مسايراً لتقاليد فن المخايلة، ويقف عند الشخصية الرئيسية التي تدور عليها جميع الاحداث، وتتعلق بها كل الشخوص، وهي شخصية الأمير وصال)) [١٩].

وبعد اجراء التحليل الوصفي لهذه البابة نسجل ما يأتي:

١- استخدام أسلوب (السجع) ذاته المتبع في البابة السابقة وبشكل مركّز إذ يظهر الأمير وصال في مطلع التمثيلية، في صورة جندي على رأسه شربوس ويعرفهم بنفسه قائلاً:
(سلام على من حضر مقامي، وسمع كلامي، من عرفني فقد تمتع بأنسي، ومن جهلني فأنا أعرفه بنفسي، أنا أبو الخصال، والمعروف بأمير وصال، صاحب الدبوس والناموس.. أنا ملاكم الحيطان، أنا محبط الشيطان، أنا أنهش من ثعبان، وأحمل من قبان، وأنا أنطح من كبش، وأنتن من وحش.. أنا عيّاب، دياب، معربد، مهدد، ناسك، فاتك .. فلا تجهلوا مقداري، وقد كشفت لكم عن أسراري).

٢- الكشف عن مستوى محدود من الصراع الداخلي الذي يعيشه بطل التمثيلية بين ما هو عليه من مجون وخلاعة واستجابة لنزوات الشيطان وبين ما يريد أن يكون، إذ نفهم بعد عرض طويل للامير وصال لمغامراته إنه يفكر جدياً في تغيير أسلوب حياته ولا يكون ذلك إلاّ بالتعقل والاتزان، ولا تتم الحياة السوية لمثله إلاّ بالزواج. إذ يقول الأمير وصال لأخيه طيف الخيال:
(أخي طيف الخيال، قد عزمتُ على ترك مسلك الخلاعة، والتوبة لله المخلصة، والعمل بالسنة والجماعة فقد دنا الرحيل، وما بقي إلاّ القليل، وأنا استغفر الله من القنوط.. وقد عزمت على الزواج والنسل والاستنتاج).

٣- إعتماد (المفارقة) في الموقف التمثيلي الذي يتضح وينكشف في المشهد اللاحق بعد أن يستجيب أخوه طيف الخيال فيحضر له الخاطبة أم رشيد التي تصورها التمثيلية تمثيلاً بشعاً فبحضورها يقع الامير وصال في مغامرة لا تقل هولاً عن مغامراته السابقة، وهنا يبلغ الموقف التمثيلي ذروته. فبعد أن تسرف الخاطبة أم رشيد في وصف جمال العروسة وتقنع

الأمير وصال بصحة هذا الوصف، يقبل أن يعقد قرانه لينكشف الأمر.. فإذا بهذا الأمير لا يملك شيئاً.
الامير وصال: لا بد من تدبير الحال وتجهيز المال
طيف الخيال: يا أمير وصال، عهدتك ذا مال، وجمال وخيل وبغال.
فيجيبه الامير وصال بهذا الحوار الذي يجمع بين الحزن والسخرية والتصوير الفكاهي.
(مال المال، وحال الحال، وذهب الذهب، وسلب السلب، وفضت الفضة، وقعت النهضة، وفرغت الكأس، بطون الأكياس، وبعت العقار برشف العقار،... الخ)
وهنا يكشف الموقف (المفارقة) عن مفاجأة فعندما تُزف إليه عروسة مستورة الوجه بمنديل مذهب منقوش، ويكشف عن وجهها الخمار، يدرك إن الخاطبة قد خدعته وقدمت إليه إمرأة جمعت أوصاف الدمامة كلها، فهي
(أكبر الدواهي، بانف كالجبل، ومشافر كمشافر الحمل، ولون كلون العجل، وأجفان مكحولة بالعمش، وخدود مضرجة بالنمش، وأسنان كأسنان التمساح!!).
وبذلك تكون المفارقة في الموقف التمثيلي بين الخطيب والعروسة قد أخذت شكلاً مزدوجاً فلا الخطيب (الأمير وصال) كما ظنوه (أميراً ذا مال) ولا العروس كما ظنها الخطيب ذات جمال.

٤- نزوع البطل في نهاية المطاف نحو التوبة.
فعند محاولة الامير وصال الاعتداء على الخاطبة تكون قد ماتت في دارها فلا يجد الأمير وصال بعد ذلك الحدث بُدَّا من التوبة والقيام بفريضة الحج.. ويتضح ذلك في المشهد الختامي للتمثيلية الذي يخاطب فيه الأمير وصال أخاه طيف الخيال:
(يا أخي طيف الخيال، ما بقي إلاّ الترحال، وقد عزمت على الحجاز، وخرجت بالحقيقة عن المجاز، وقصدت غسل هذه الآثام بماء زمزم والمقام،ونويت زيارة سيد الأنام، صلى الله عليه وعلى آله الكرام، إجعلني نصب عينيك، وهذا فراق بيني وبينك).

٥- السعي نحو تشظي الاحداث وزج العديد من الشخصيات الثانوية والمساعِدة كالطبيب بقطينوس والشاعر صريعو والتي انتجت احداثاً فرعية وذلك بغية:
أ. تحقيق الثراء والتنوع في الحدث والشخوص.
ب. دعم الشخصية الرئيسة والحدث الرئيسي.
ت. إبعاد الملل عن النظارة.
ث. إظهار القدرة على المخايلة عند المؤدين (المخايلين)

٦- اعتماد أسلوب (التلميح) و (الايحاء) و (الإسقاط السياسي) من خلال استحضاره لشخصية الأمير وصال كمعادل مستتر يرمز للشخصية المقصود الاشارة اليها (الأمير ابي العباس بن الخليفة الظاهر).

٧- تكريس إعتماد الملاحظات الأرشادية ذات الطبيعة الاخراجية بذات الصيغ والاسلوب الذي تم استخدامه في البابة السابقة (المتيم والضائع اليتيم).

بابة عجيب وغريب

هي تمثيلية (استعراضية) يتحدد إطارها في الحركة والتشخيص ولا تتركز حول حدث تتابعه من بدايته إلى نهايته، إذ أن أبن دانيال اختار شرائح اجتماعية عايشها ونماذج اجتماعية تعج بهم الاحياء الآهله بالسكان ((فلقد تخير ابن دانيال نماذج تتسم: أولاً، بعدم الانتماء الى مجتمع القاهرة المتجانس، وثانيا بتمثيل مجموعة من الاجانب، أو مهنة من المهن، فغلب على أولئك وهؤلاء الغرابة في الصورة والسلوك، وأسلوب الحياة)) [٢٠]

تكاد تكون بابة (عجيب وغريب) عرض لشخصيات لا لأحداث شخصيات متعددة تظهر على النظارة يجمعها التجوال واصطناع المدهش من الأقوال والأفعال وتصدر كلها عن فلسفة

حياة واحدة. وأول تلك الشخصيات هي شخصية (غريب) الذي تتقاذفه الاقطار والذي يدور مع الفلك الدوار وهو يندب حظه قائلاً:

أين زماني الذي تقضى وأين جاهي وأين مالي
وأين خفى وطيلساني وأين قيلي وأين قالي
وأين عيشي وأين طيشي وأين حسني وحسن حالي

ويسير إبن دانيال على ذات النهج كما في التمثيليتين السابقتين إذ يستهل تمثيليته بمقدمة يشرح فيها طبيعة عمله فيقول: (قد أجبت سؤالك أيها الاستاذ الظريف، والماجن اللطيف ثانية، لكي لا تظن همتي في الادب متوانية، وأتيتك بغريب، والحقتك بعجيب، وهذه البابة تتضمن أحوال الغرباء والمحتالين من الادباء الآخاذين بذلك الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان، فمتى دعيت إلى مجلس الإيناس، فابدأ عند جلاء الستارة بمدح من حضر من الناس، وغن باتقان في عراق).

وبالاضافة إلى المشتركات الفنية مع البابتين السابقتين المتعلقة بالسجع واعتماد الاشعار والاغاني والملاحظات الارشادية (الاخراجية) فاننا نجد في هذه البابة ما يأتي:

١. كثرة الشخوص وطغيانها على الحدث والحكاية إذ بلغت سبع وعشرين شخصية، تحاكي جماعات من الأجانب وأصحاب الحرف والمهن إذ تنطق في هذه التمثيلية بحيل أصحابها وتصطنع مصطلحاتهم التي لا يكاد يفهمها غيرهم.
٢. يذهب ابن الدانيال في هذه البابة بأسلوب السخرية إلى مديات عليا إذ أفاد من اختلاط الزهد والتصوف بالتسول وامتزاج الحذق في المهنة والبراعة في الفن بالاحتيال على الناس بأسم ترويض الحيوان، وتأليف العقاقير، والكشف عن الغيب، والتحكم بالعواطف. ولقد حاول إبن دانيال بمهارة السخرية التي لديه أن يلائم بين شخصياته، وبين الاسماء التي اطلقها عليها، فتتابع أمام النظارة شخصيات: حويش الحادي، وعسيلة المعاجيني، ونباتة العشاب، ومقدام الآس، وحسون الموزون، وشمعون المشعبذ، وهلال المنجم، وشبل السباع، ومبارك الفيل، وأبو العجب، وأبو القطط، وزغير الكلبي... الخ. وغيرها من الشخصيات التي تكشف عن الاجواء الشعبية في ذلك العصر وما يليه في مدينة القاهرة وسائر المدن العربية.
٣. قلة الشخصيات النسائية – كما في البابات الأخرى – إذ لا نجد في هذه البابة سوى إمرأة واحدة هي (الصانعة، التي تبرز أمام النظارة بالمشارط والكاسات وتردد أغنية تعرف بنفسها وتبالغ في وصف جمالها واعجاب الرجال بها وهي تنتمي إلى ذات الشريحة التي سلط الضوء عليها إبن دانيال في بابته.
٤. نحا إبن دانيال في هذه البابة نحو النقد الاجتماعي لا السياسي كما في بابة سابقة، من خلال هجومه على الحياة المصرية الشعبية آنذاك وتصويرها تصويراً دقيقاً وساحراً وبهذا فهو قد جمع بين عمل المؤرخ والاديب وباحث علم الاجتماع. فهذه البابة كما يرى الدكتور علي ابراهيم ابو زيد هي ((احدى الوثائق التاريخية الصالحة والشواهد التاريخية الصادقة التي تصور جانبا اجتماعياً في عصر من عصورنا الماضية ولو جاد الزمان علينا بأكثر منهما لاصبحت عندنا سجلات فنية شعبية لمجتمعنا ونفسيته ومنهج تفكيره وطرائق عيشه ومسالك خبراته مما يهم باحث التاريخ والقومية والاجتماع ونحوهم)) (٢١). ومن جانب آخر فإن ابن دانيال قد ((صاغ اللغة الدارجة والمعاني المتداولة بين أشخاص من عامة الشعب في أسلوب عربي فهو قد تناول كل تلك المعاني الشعبية وعبر عنها بألفاظ تنم عن غزارة مادته اللغوية وثروته الأدبية)) (٢٢).
٥. إلى جانب الطابع الاجتماعي لهذه البابة وشخوصها فانها تنطوي على نزوع فلسفي مضمّن في بعض الاشعار، وكما بدأت البابة بوجهة نظر فلسفية للحياة لهذه الشريحة الاجتماعية فانها تنتهي بختام مماثل من خلال مونولوج (غريب) بطل البابة.

والله لولا خشية	الملال
ما فيه من مستغرب	الامثال
لكن اخواني ذوو	افضال
قد حاولوا حقيقة	الخيال
والزموني ذلك	بالسؤال
فقلت لهم ذلك	بامتثال
مستغرباً ربي ذا	الجلال

٦. ويضع إبن دانيال لبابته هذه خاتمة مشابهة لبابة (طيف الخيال والأمير وصال). إذ ينزع البطل (غريب) نحو التوبة ((ويردف حامداً الله مصلياً على نبيه كما تقضي بذلك تقاليد التمثيل، في الاستهلال والختام، فيقول مسجلا أسمه أيضاً وما له من دلالة فلسفية:

يا الهي أنت السميع القريب
وأنت إلى كل داع مجيـــب
سألتك بالمصطفى توبـــــة
فأني عبد شكور منيـــــب
وأني ومجدي وشأني وفنـي
غريب غريب غريب غريب))[٢٣]

لقد حمّل ابن دانيال تمثيليته تلك امكانية استنطاق النص قبل عرضه في الخيال أي محاول تحديد مناطق النطق البارزة في النص والتي يمكن التركيز عليها صوتيا عند العرض من أجل إعلاء دلالة معينة يروم المخايل ايصالها الى المتلقي إذ نجد إن ابن دانيال في هذه البابة ((يمتلك مساحة نصية لتفعيل عرضه في ضوء هذه التقنية، فلو اجتزءنا أي جزء من نص البابة لوجدناه يقدم مفاتيح صوتية وادائية تساعد المخايل اثناء تقمصه، كأن يركز على بنية لفظية تكرارية معينة في أو قافية معينة أو وزن خاص ليعطيه بعداً يجد صداه في نفس المتلقي))[٢٤].

جمال وجهي يسبي	بحسنه كل جنسِ
بحسن خلق وخلق	ولطف ودي وأنسي
قد صرتُ أدعي حبيباً	لكل جنن وأنسي

وهنا نجد امكانيات تعبيرية أدائية يمكن أن يستثمرها المخايل في عرضه مستثمراً تكرار بعض الحروف فضلاً عن التوافق الصوتي بين بعض الكلمات.

نتائج البحث

أولا: امتلكت بابات إبن دانيال (الثلاث) بمجملها ثراءاً فنياً تمثّل في ما يأتي:

١- إصطنع إبن دانيال في شعره المضمن في تمثيلياته كما في حواره النثري لغة بين الفصيح والعامي وقد تميز الحوار ببلاغته وجزالة الفاظه رغم المزاوجة بين ما هو عامي وما هو فصيح.
٢- إستخدام أسلوب (السجع) الذي طغى كلّية على المونولوجات الفردية والثنائية للشخوص.

٣- شغل الشعر والاغاني حيزاً كبيرا من المساحة الدرامية للتمثيليات واسهمت في الكشف عن دواخل الشخوص والعلاقات وتطور الاحداث داخل الحكاية.
٤- قلة المونولوجات الثنائية وغلبة المونولوجات الفردية عند معظم الشخوص.
٥- اعتماد الملاحظات الارشادية ذات الطبيعة الاخراجية وهي ما تسمى بـ (ارشادات المؤلف) المتداولة في التأليف المسرحي الحديث والتي تنم عن وعي ريادي مبكر بوظيفة المخرج.
٦- توظيف القوالب الغنائية العربية (التراثية) كالموشحات.
٧- الجمع بين الشخوص البشرية والشخوص الحيوانية والجمادية. بما يحقق تنوعاً فنياً ويضفي حيوية مضافة للحكاية. ويعزز الفعل الحركي في التمثيلية.
٨- خلق مستويات متعددة ومتباينة للصراع الخارجي (الثنائي) مع مستوى محدود من الصراعات الداخلية للشخوص ولا سيما أبطال البابات الذين عاشوا صراعاً داخلياً بين ما هم عليه وما يجب أن يكونوا عليه.
٩- اعتماد (المفارقة) في الموقف التمثيلي كما في مسرحية (طيف الخيال).
١٠- السعي نحو تشظي الاحداث وزج العديد من الشخصيات الثانوية والمساعدة لإثراء الحدث والجو العام، والتي انتجت بدورها احداثاً فرعية لتحقيق الثراء الفني ودعم الشخصية والحدث الرئيسي وإبعاد الملل وإظهار القدرة على المخايلة عند (المخايلين). فضلاً عن تحقيق التنوع في رسم الشخوص.
١١- بث روح الفكاهة والمرح واعتماد مستويات متعددة من الكوميديا المسرحية.
أ. كوميديا اللفظة. ب. كوميديا المفارقة والموقف. جـ. كوميديا الشخصية. د. كوميديا السلوك. وقد غلب على البابات أسلوب التهكم اللاذع والساخر.
١٢- توظيف الموروث الشفاهي المتداول من (أشعار وزجل وأغاني وأمثال).
١٣- تحقيق عنصر التشويق الفني وإثارة الترقب.
١٤- إعتماد النهايات الحاسمة و(العادلة).
١٥- استخدم إبن دانيال في باباته التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية وحقق بذلك شاعريته وساير في الوقت نفسه أمزجة الاوساط والعوام جميعاً.

ثانياً: امتلكت بابات إبن دانيال ثراءً فكرياً بمجملها تمثّل ما في ما يأتي:

١- تناولت البابات موضوعات إجتماعية مغرقة بواقعيتها وإن إنطوت على بعض ما هو متخيّل فضلاً عن الموضوعات السياسية بجرأة ومنها العدالة الاجتماعية وعلاقة السلطة بالشعب.
٢- إعتماد مبدأ النيل من السلطة تلميحاً أو ترميزاً أو إسقاطاً وقد يصل الأمر إلى التحريض المباشر.
٣- الكشف عن حالات الظلم والفساد في الواقع السياسي والاجتماعي.
٤- تكريس روح النقد والاعتراض وإن أخذ أحياناً طابعاً ساخراً تهكمياً.
٥- تعرية الشخصية العربية عامة والكشف عن ازدواجيتها وسلوكيات النفاق الاجتماعي والسياسي.
٦- فضح الجوانب الاباحية (المسكوت عنها) في سلوكيات وأفكار عامة الناس ومن مختلف الشرائح والمهن.
٧- إبتعد ابن دانيال في باباته عن المديح والفخر لأنه إنصرف إلى الهجاء والتهكم والوصف.
٨- سعى إبن دانيال في باباته إلى النهاية المثالية وتحقيق العدالة الشاعرية.

استنتاجات البحث

١- ينضوي فن (خيال الظل) تحت منظومة فنون الفرجة وفنون الاداء المسرحي (الشرقي)
٢- تُعد (البابة) مسرحية شخصية أكثر منها مسرحية حدث أو حبكة.

٣- نصوص إبن دانيال المخايلة بوصفها مادة أدبية قد أعدت من أجل العرض ولهذا فهي أصلح للعرض منها للقراءة وهي أصلاً لم تعد للقراءة.
٤- تكرار فكرة (التوبة) والعودة إلى الله في جميع البابات لاسيما في نهايات النصوص يؤكد الأهداف النبيلة لكتابة هذه النصوص.
٥- تضمين النصوص ولاسيما في المشهد الأخير موت الشخوص.
٦- كشف إسلوب المزاوجة بين القصص والعامية الدارجة عن مدى إلتصاق إبن دانيال بالحياة الشعبية وشرائحها البسيطة وعمق إنتمائه لها وإرتباطه بصميم الحياة الاجتماعية الواقعية.
٧- شكلت بابات إبن دانيال خطاباً رافضاً للواقع في بعديه السياسي والاجتماعي عمل على كشف الواقع وتعريته وتأجيج الضمير الشعبي ضد ممارسات السلطة ووعيه بالمتناقضات والتثقيف بالاتجاه الذي يكشف كل مظاهر الزيف الضاربة في المجتمع آنذاك.
٨- تعد البابات وثيقة تاريخية ومرجعاً تاريخياً مهماً وترجمة طبيعية دقيقة صريحة وواضحة لصور إجتماعية، ولذا يمكن الافادة منها بعدّها مصدراً من مصادر الدراسة الاجتماعية والتاريخية في العصور الوسطى.
٩- حملت نصوص البابات ما يمكن تسميته (الامكانيات الادائية للنص) أي استنطاق النص قبل عرضه في الخيال ومحاولة تحديد مناطق النطق البارزة فيه مع وجود إمكانيات تعبيرية أدائية يمكن أن يستثمرها المخايل في عرضه.
١٠- إنطوت البابات على محاولة تحقيق أكثر من وظيفة يمكن تحديدها بما يأتي.
أ- الوظيفة الامتاعية: من خلال الفكاهة وروح المرح والدعابة للشخوص فضلاً عن سيادة الشعر والاغاني.
ب- الوظيفة النقدية: إذ وجهت إنتقاداً ساخراً لبعض العيوب الاخلاقية والاجتماعية والاداء السياسي للسلطة.
ت- الوظيفة الوجدانية والاخلاقية: من خلال غوصها في الجوانب العاطفية والانسانية وفي دواخل شخوصها الذين يمتلكون عواطف مشبوبة أو يعانون من انحرافات اخلاقية أو سلوكية تدفعهم باتجاه الندم فالتوبة والعودة إلى طريق الصواب والاستقامة.
ث- الوظيفة التوثيقية: من خلال تصويرها لبعض أصحاب الحرف والصناعات، أو عرضها لبعض الاحداث التاريخية المهمة كبعض التمثيليات البسيطة التي تتناول الحروب الصليبية.
١١- حاول إبن دانيال فرض أيديولوجية خاصة على نصوص باباته اتخذت مستويين:
أ- الايديولوجية السياسية (جدلية الحاكم والمحكوم) وما يتفرع منها من تسلط الحاكم وخنوع المحكوم (كما في بابة طيف الخيال).
ب- الايديولوجية الاجتماعية (تناقض الواقع الاجتماعي) من خلال نمذجة قطاع منتخب من الواقع الاجتماعي ووضعهُ في دائرة (النقد) كما في بابة (عجيب وغريب).
١٢- لقد ترك إبن دانيال منجزاً فنياً مسرحياً ثرياً يمكن أن يعطي للباحثين والنقاد مساحات واسعة لتطبيق مقاربات نقدية تستند إلى المناهج النقدية في قراءتها كالسيميائية والبنيوية فضلاً عن النقد الثقافي.

توصيات ومقترحات

وفي ضوء ما أسفر عنه البحث من استنتاجات يتقدم الباحث بالتوصيات الآتية:

١- إقامة مهرجات مسرحي عربي لفنون خيال الظل وتحت مسمى (مهرجان إبن دانيال) لأحياء هذا الفن التراثي (خيال الظل) والتراث الفني لإبن دانيال.

٢- إجراء دراسة نقدية لتراث ابن دانيال يتناول تمثيلياته بالتحليل سيميائياً أو من خلال تطبيق معايير ومقومات النقد الثقافي.
٣- إشاعة ثقافة هذا الفن والترويج له بين الأوساط الفنية والشبابية.
٤- صناعة فيلم سينمائي وثائقي عن إبن دانيال وآخر (درامي) يجسد سيرته الذاتية والابداعية بوصفه رمزاً إبداعياً عربياً متفرداً.
٥- إجراء دراسة عن أسباب إنحسار (فن خيال الظل) في البلاد العربية وسُبل إحيائه.

قائمة الهوامش

١. إبراهيم حمادة، تمثيليات خيال الظل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٤٥.
٢. أبو زيد، علي أبراهيم، تمثيليات خيال الظل. ط ٢ دار المعارف القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢١٠.
٣. المصدر نفسه، ص ٢١٧.
٤. ويكبيديا – خيال الظل: Https:((arz.wikipedia.org
٥. حسين علي هارف وزينب عبد الأمير أحمد. لعبة الظل والضوء/ دراسة في مسرح خيال الظل والمسرح الأسود. دار وكتبة عدنان، بغداد ٢٠١٣، ص ١٦٥.
٦. أحمد قتيبة يونس، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل، مجلة دراسات موصلية، العدد الحادي عشر، كانون الثاني ٢٠٠٦، ص ٦٤.
٧. حسين علي هارف وزينب عبد الأمير، مصدر سابق، ص ١٤.
٨. أبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص ٥٢.
٩. المصدر نفسه، ص ٥٦.
١٠. الياس، ماري وحنان قصاب. المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥، ص ١٩٢.
١١. إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ٥٦.
١٢. عبد الحميد يونس، خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٥٤.
١٣. المصدر نفسه، ص ٥٥.
١٤. إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص ٩٨.
١٥. المصدر نفسه، ص ٩٧.
١٦. أبو زيد، علي ابراهيم، مصدر سابق، ص ١٠٣.
١٧. المصدر نفسه، ص ١٠٥.
١٨. المصدر نفسه، ص ١٠٩.
١٩. المصدر نفسه، ص ١٠٩.
٢٠. عبد الحميد يونس، مصدر سابق، ص ٦٨.
٢١. أبو زيد، علي إبراهيم، مصدر سابق، ص ١٣١.
٢٢. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٢٣. عبد الحميد يونس، مصدر سابق، ص ٢٤.
٢٤. أحمد قتيبة يونس، مصدر سابق، ص ١٠١.

قائمة المصادر

١- إبراهيم حمادة، تمثيليات خيال الظل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.
٢- أبو زيد، علي أبراهيم، تمثيليات خيال الظل. ط ٢ دار المعارف القاهرة، ١٩٨٣.
٣- أحمد قتيبة يونس، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل، مجلة دراسات موصلية، العدد الحادي عشر، كانون الثاني ٢٠٠٦.
٤- الياس، ماري وحنان قصاب. المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥.
٥- حسين علي هارف وزينب عبد الأمير أحمد. لعبة الظل والضوء/ دراسة في مسرح خيال الظل والمسرح الأسود. دار وكتبة عدنان، بغداد ٢٠١٣.
٦- عبد الحميد يونس، خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٥.
٧- ويكبيديا، خيال الظل. Https.((arz.wikipedia.org.

نظرية الأفعال الكلامية في النص الحواري وفق مفاهيم الحداثة والمعاصـرة

أ.م.د. صباح عطية سويبج

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تُعدُّ نظرية الأفعال الكلامية التي أسسها العالم الانجليزي (أوستن) وطورها من بعده(غريس وسيرلي) من النظريات الأكثر شيوعاً والأوفر حظاً في البحث اللساني المعاصر، وأهم ما يميز هذه النظرية بمفهومها التداولي هو بُعدها الإنساني وذلك عن طريق اللغة التي هي مؤسسة إنسانية على الرغم من اختلافها من مجتمع إلى آخر، وتشترك جميعها في تحقيق الوظيفة التبليغية في شكلها المادي الاجتماعي، مما يعني أن دلالة الأفعال الكلامية ملخصها التعبير عن اللغة التي بدورها تُعد الأداة الفاعلة للتجربة الإنسانية وعلاقاتها بأسلوب رمزي متميز ينتمي إلى الحداثة والمعاصرة.

ونظرية الأفعال الكلامية التي يطرحها الباحث، محاولاً إستعمال أدواتها في عملية كتابة النص الحواري للمسرح معتمداً على الآراء الفلسفية التي تتناول اللغة بنزعة تجريبية، والنظر إليها على أنها (شيء) أفضل من عدها فكرة مجردة طارئة وإنها متصلة اتصالاً وثيقاً بالطبيعة البشرية ومن خلال ـ الأفعال ـ التي تمثل جانب القوة الحياتية، فالكائنات البشرية قادرة على التدخل في الطبيعة ومؤهلة لتغييرها بطريقة تعجز قدرة الكائنات الأخرى على أن تقوم بمثلها، مما يمنح الكائنات البشرية إمكانية الإبداع، أما الجانب الآخر ـ الكلامية ـ فهو ضمن فكرة القوة ذاتها في قدرة الكائنات البشرية العقلية على رسم خريطة لبنية العالم، أي أن الناس يستطيعون بتفكيرهم وكلامهم وإدراكهم الحسي تكوين صورة لجزءٍ ما من الواقع عن طريق كتابة النص الحواري للمسرح.

المقدمة

لا يمكن إغفال قيمة نظرية الأفعال الكلامية التي جاء بها اوستن في الدراسات اللسانية الحديثة، ولا سيما إرتباطها بمفهوم التداولية التي تحضى بعناية فائقة من لدن علماء اللغة وكذلك إرتباطها بالكلام والحوار وإمكانية الإفادة منها في كتابة النص الحواري ومواكبة الجديد في الدراسات اللغوية المعاصرة والنظريات الحديثة وتوظيفها في المسرح ، ولاسيما إنه يستعمل اللغة التي هي أساس بناء النص الحواري المسرحي، حيث ينشئ فعل اللغة فضلاً عن العلاقات الفنية الأخرى تفاعلاً بين العناصر الدلالية للنص الحوارية كما تراه جوليا كريستيفا بأنه: (جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، رامياً بذلك الى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة..)(١).

إتبع الباحث في دراسته للموضوع عرض نظرية الأفعال الكلامية واراء الفلاسفة امثال(اوستن وغريس وسيرلي) وإمكانية طرح هذه الافكار، محاولاً قولبتها للنص الحواري المسرحي، كما جاء في النظرية وإهتمامها بالخطاب الذي يمثل سلسلة من الجمل المعبرة عن طبيعة الكلام في التواصل اللغوي بين المتحاورين.

لذا بدء الباحث بعرض لنشوء نظرية الافعال الكلامية وتعرفيها ثم طرح مفهوم النص الحواري واركانه ومن ثم طرَح مفهوم الاستلزام الحواري وعرض اهم المفاهيم المرتبطة به

وتفسير كيفية حدوثه عن طريق(مبدأ التعاون) للفيلسوف (غريس) واخيراً تم طرح سمات النص الحواري وفقاً لأفعال الكلام وايجازها على شكل نقاط لكي تكون اكثر وضوحاً ودليلاً لمؤلف النص الحواري في المسرح. وقد اعقبتْ المباحث الأربعة استنتاجات عامة وخاصة خرج بها الباحث من متن الدراسة وتحليلها.

مشكلة البحث

من خلال هذا المنطلق التحليلي لفاعلية المُحادث أو المؤلف أتت مشكلة البحث عبر تساؤل حول قدرة نظرية أفعال الكلام وخصائصها الفنية والأدبية التي جاءت بها كدراسة لسانية وصفية وتصنيفية لموضوع ومحتوى الكلام والحوار في النص، وهل يمكن لها أن تأخذ في اعتبارها طبيعة الأفعال التي تمارس مع الكلام؟ وقدرتها على توجيه النص من خلال كشف التضمين ومعانيه وما توفره من مستويات وعلاقات في النص الحواري وإستعمالاته.

أهمية البحث

يمكن إيجاز أهمية البحث بالنقاط الآتية:

أولاً: لأهمية نظرية أفعال الكلام وإمكانية الإفادة منها في الكتابة المسرحية فإن لها الفاعلية في دراسة وتحليل اللغة كتجربة للكلام والحوار باعتبار الكلام هو المحصلة النهائية لفعل المتكلم.

ثانياً: تُعد نظرية أفعال الكلام وتحليلاتها الحديثة أساساً صلباً لبناء هيكلية النص المسرحي المعاصر وفق الاتجاهات الحديثة للكتابة المسرحية.

ثالثاً: تُنشئ نظرية أفعال الكلام العلاقات المتعددة بين شخوص النص الحواري المسرحي وتفاعلاً بين العناصر الدلالية وكذلك دراسة أجهزة البث كشخصٍ مُتحاور أو متكلم وفق التحليل اللغوي للنص الحواري.

هدف البحث

- الاهتمام بدراسة النص الحواري المسرحي وفق نظرية أفعال الكلام وتوظيف هذه الدراسة لبناء حوار يعتمد على المفاهيم الحديثة التي طرحتها هذه النظرية.
- يُفيد كُتاب المسرح والباحثين والدارسين للأدب المسرحي ونقده والتعرف على الاتجاهات والنظريات الحديثة وروادها.

منهج البحث

اعتمد الباحث في دراسته على المنهج التحليلي الوصفي.

تحديد المصطلحات

١- **نظرية الأفعال الكلامية:** يؤكد الباحث مسعود صحراوي* بأنها مفهوم تداولي منبثق من مناخ فلسفي عام هو تيار الفلسفة التحليلية، نشأت في القرن العشرين في النمسا على يد الفيلسوف الألماني (غوتلوب فريجه) في كتابه (استعمال الحساب)، ومبدأ هذه النظرية هو إعادة صياغة الاشكالات والموضوعات على أساسٍ علمي والخروج من قيود المنطق. وقد تبلور هذا المفهوم بظهور كتاب أوستن (الأفعال الكلامية). واتجهت هذه النظرية لدراسة كلام الناس في عمومه وتحليله من دون الاكتفاء بالعبارات العلمية.

٢- **النص الحواري:** يُعرفه الدكتور الصائغ بأنه (مساحةٌ من المعنى الأفقي أو العمودي تسعى إلى المتلقي بوسائل شتى وتتصل بإدراكيه الحسي أو الذهني، فيصل بالقراءة أو السماع أو المشاهدة أو الإشارة وينبغي توخي عدد من العناصر في النص لكي تتأثل فيه الأدبية التي تسوغ انتماءه للأدب وتتكفل الصياغة بتفصيل تلك العناصر وهي المعنى (ألفاظ – إيقاع) والعاطفة، والخيال، والجمال، والتفرد.)[٢].

٣- **الحداثة والمعاصرة:** يشير الدكتور جاكوب كورك إلى تعريف الحداثة (Modernism) وتعني (مذهباً أدبياً، بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية ولاقتصادية. بينما مصطلح المعاصرة (Modernity) وهو يعني التجديد بوجهٍ عام دون الارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة ومتشابكة..)[٣].

نشوء نظرية الأفعال الكلامية

إنَّ أساس بحث أوستن في نظريته هو تناول اللغة بنزعةٍ تجريدية، واهتمامه الرئيس باللغة في النظر إليها على أنها (شيء) أفضل من عِدّها فكرة مجردة. ويتجلى إسهام أوستن الفلسفي في إظهار مقدار اتصال اللغة من حيث هي (شيء) اتصالاً وثيقاً مع الطبيعة البشرية. ويتمثل الأول منهما بجانب القوة، فالكائنات البشرية قادرة على التدخل في الطبيعة ومؤهلة لتغييرها بطريقة تعجز قدرة الكائنات الأخرى على أن تقوم بمثلها مما يمنح الكائنات البشرية إمكانية الإبداع، فهي تخلق بيئتها الخاصة بمعنى ما. أما الجانب الآخر فهو ضمن فكرة القوة ذاتها في قدرة الكائنات البشرية العقلية على رسم خريطة لبنية العالم، أي أن الناس يستطيعون بتفكيرهم، وكلامهم، وإدراكهم الحسّي تكوين صورة لجزءٍ ما من الواقع[٤]. وما أشار إليه أوستن عن الـ (شيء) فهو ما قال به فلاسفة اليونان وهو أن معرفة بعض الأشياء التي يأتي وجودها نتيجة لإبداع الإنسان، ويرى أن فهم اللغة العادية في الاستعمال يزودنا بإدراك واضح للمتميزات الموجودة في الظاهرة التي تستعمل اللغة للكلام وحوارها، ويمكن من حيث المبدأ تحسينها أو الإضافة إليها حيثما احتاجت إلى ذلك؛ لأن اللغة العادية برأيه ليست لغةً مقدسة غاية القداسة وليست الكلمة الأخيرة[٥].

هذا يعني أن أوستن شأنه شأن فلاسفة أكسفورد، يبحث عن كيفية عمل اللغة واستعمالها قبل محاولة البحث في المشكلات الفلسفية. إن إيمان أوستن بالإنسان المبدع وقدرته العقلية تمثلت في إدخاله مفهوم (القصد) في أفعال الكلام والحوار النصي، فلا يمكن فهم كلام المتكلم أو المؤلف وتحليل عباراته ما لم يُعرف قصده[٦]. وذلك يعني أن دور المتخاطبين هو المهيمن في الأفعال الكلامية وإنجازها. ولقد ميز أوستن نوعين من الأفعال الكلامية التي يمكننا استعمالها في النص الأدبي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص. أحدهما أفعال إخبارية تقريرية وصفية، يمكن أن نحكم عليها بالصدق والكذب، والآخر أفعال إنجازية وهي التي لا توصف بالصدق والكذب، كالوصية، والاعتذار، والوعد، والرهان، وما إلى ذلك.

وفي عام ١٩٦٦[٧] جاء العالم سيرل وطور نظرية أستاذه أوستن في الأفعال الكلامية حيث أصبحت أكثر دقةً وعمقاً في كثير من جوانبها وكوّن نقطة انطلاقٍ وذلك بتحديده لعددٍ من المفاهيم الأساسية، وأن الأفعال الكلامية تعني الأعمال التي تنجز بمجرد التلفظ بها كالوعد والتحذير والالتزام، ويتفق سيرل وأوستن حول أركان الإنجاز، وهو الفعل الذي يؤديه المتكلم بنطقه للجملة الحوارية، ويتمثل في نظامها وتنغيمها وعلامات الترقيم فيها أي كتابةً وصوتاً[٨] .

مفهوم النص الحواري وأركانه

إن أبرز من بحث في الخطاب الوظيفي في الدراسات الحديثة هو (فان دايك) Van Dijch وذلك بتطويره تداولية الأفعال الكلامية في النص الحواري وذلك عن طريق توجيهها من سكونية الجملة كما كانت عند أوستن إلى طريق النص الحواري وأطلق عليها (أفعال الكلام الكبرى)[٩] لأنه يرى أن التواصل يتم عادة بوساطة نصوص حوارية كاملة وهي في رأيه سلسلة من الجمل المتناسقة تحكمها ظروف إنتاجها وتشير إلى قصدٍ إجمالي واحد، والذي يتضح في الحوار الآتي:

(والد يتأمل ما يرسمه ولده الصغير)

الأب: ولكن هذا رسمٌ خرافي! هل أنت الذي رسم هذا؟

الابن: بالطبع أنا الذي رسمهُ.

الأب: هائل، أُحبهُ، لكنني أرى أنك بحاجةٍ إلى ألوان أكثر.

الابن: نعم، كاد الأزرق أن ينفذ.

الأب: إذن سأشتري لك بعض الألوان الجديدة.

الابن: لا تنساها ثانيةً.

الأب: كلا، لن أنساها أبداً.

هذه السلسلة التي وضعها فان دايك تشير إلى وجود أكثر من وظيفة لأفعالها الكلامية، كالمدح، والسؤال، والتصريح، والالتزام، والتوكيد، والوعد، والوظيفة الإجمالية لها هي الوعد بصيغة الثناء، وهو ما أشار إليه الابن (لا تنساها ثانية). يوضح فان دايك في كتابه (النص والسياق) الفرق بين النص والخطاب من خلال إقامة نحوٍ عام للنص يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد البنيوية والسياسية والثقافية ومعتبراً أن الملفوظات يُعاد بناؤها في وحدةٍ واحدة هي النص الحواري الذي يُعد وحدة مجردة لا تتجسد إلاّ من خلال الخطاب حيث لهُ ثلاثةُ أنماط مهمة، هي المعنى والسياق والصيغة النحوية. ويمكن إضافة التماسك الذي يقوم على القيمة البلاغية للرغبات التي لا تجد طريقاً للتعبير المباشر لكنها موجودة بصورة كامنة ومستترة في فروع النص الحواري أو المحادثة الجزئية وخير مثال الحوار الدائر بين شخصية يرما وزوجها خوان في مسرحية يرما لفدريكو غارسيا لوركا. كل التعابير التي قالتها الزوجة يرما كانت متساوقة مع رغبتها في أن يكون لها ابن، على الرغم من كونها يمكن أن تبدو وبالفعل غير متساوقة كإجابةٍ فورية على ما يُقال حيثُ تظهر كما لو أنها تعابير جافة أكثر من كونها حوار. وللنص عناصر مهمة عدة هي اللغة، والمتكلم، والمخاطب، وترتبط وظائفه بفائدة عناصره، فلكل منها أثره في تحقيق الخطاب ونجاحه، حيث تؤسس له اللغة قاعدة اساسية وعن طريقها يتم التفاعل بين المتخاطبين والمتحاورين، أي أنها المصدر الأساس والهدف المنشود للكتابة النصية الحديثة وفق روابط حوارية جيدة وإبداع شبكات دلالية فريدة، أي أن هدفها هو تعدد معاني النص الحواري كانتقالها من المعنى الصريح إلى المعنى المخفي. ومن خصائص وأولويات نظرية الأفعال

الكلامية تأكيدها على التخاطب المباشر أو عن طريق البث الإذاعي أو التلفازي لأن التعبير وحسب رأي العالم اللغوي (شليك)[١٠] يتعلق بالترتيب وإمكانية التعبير تتوقف على إمكانية ترتيب العلامات بطرقٍ مختلفة ترتيباً زمانياً للعلاقات وترتيباً مكانياً، حينما تُقرأ الجملة المكتوبة بصوت مرتفع فإن ترتيبها المكاني يتحول إلى ترتيب زماني في الجملة المنطوقة[١١] هذا يعني أن الترتيب هو الصفة الجوهرية للنص الحواري في نظرية الأفعال الكلامية.

إنَّ استعمال الجملة الحوارية المتداولة والمرتبطة بالهيكل التنظيمي للنص الحواري التخاطبي لا يتم إلاّ بوجود عناصر الحوار الآنفة الذكر وهي المتكلم والمخاطب أي المؤلف والمتلقي، إذ ينطلق المؤلف من مخزونه المعرفي ويفترض أن يشاركه المُخاطب في هذا المخزون المعرفي فضلاً عن معارف مشتقة من الحالة التي تتم فيها عملية التواصل التي تتعلق بالنص الحواري وهنا تظهر مهمة الكاتب في إيضاح عدد من الجُمل والتركيبات التي يقوم بتوظيفها تبادلياً وبهذا يكون الاتصال الحيوي الاعتيادي الذي يقع ضمن مسؤولية مؤلف النص لأنه هو المنتج الأول ولكي يتحقق هدفه عليه أن يُنفذ مجموعة من الأهداف المساعدة، منها استعمال الإشارات اللغوية وغير اللغوية، التي أطلق عليها (بيرتراند رسل) اسم (الخصائص الذاتية)[١٢] وهي تأكيد على إشارات الشخص في الزمان والمكان بينما العالم (بيرسي) سماها (الإشارات الدلالية)[١٣] أو الإشارات السبابية وأشار إلى كل العناصر التي يشير إليها المؤلف في نصه ويجسدها المتكلم من خلال إصبع السبابة لكي يدلل على شيءٍ حاضر أثناء حديثه أو محاورته مع الآخرين. وبذلك يكون مؤلف النص قد حقق وسيلة للإقناع أراد بها أن يوصل هدفه الذي حدده أساساً.

الاستلزام الحواري في النص

إنَّ ظاهرة الاستلزام تشترك فيها جميع اللغات فلا يمكن أن يدل معنى الجمل بمقامات إنجازها بمعلومات صيغها الصورية وحدها فالحوار يخرج من معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى، والعلاقة بين صيغة الكلام المنطوق وغير المنطوق هي علاقة ملازمة وهي ضرورة وليست خياراً، وهذا يدلُ على معنى الاستلزام في الجملة الحوارية. فالاستلزام كما أورده ابن منظور في لسان العرب هو (مصدر فعل استلزم، ومادة (لزم) وما يشتق منها تدل على الملازمة وعدم المفارقة)[١٤] وتعريف الاستلزام الاصطلاحي لا يخرج عن هذا المفهوم فهو: شيء يتبع منطقياً مما قيل في الكلام، أي أن الجمل هي التي تحوي الاستلزام وليس المتكلمون[١٥].

استطاع الفيلسوف (غريس) الذي لهُ فضل اكتشاف ظاهرة الاستلزام الحواري أن يكشف عن التفريق بين دلالة صيغة أفعال الكلام، أي التفريق بين ما يُقال وبين ما يتم إبلاغه للمتلقي، وبهذا تكون المعاني في الحوار على نوعين، المعاني الصريحة، المدلول عليها بصيغة الجملة الحوارية نفسها وبين المعاني الضمنية التي لا تدل عليها صيغة الجُمل، ويؤكد (غريس) أن المعاني الضمنية هي المعنية بظاهرة الاستلزام في الجملة الحوارية، وتقسم على قسمين المعاني العرفية وغير العرفية[١٦].

تطور البحث في الاستلزام الحواري في النص المعاصر بظهور مقالة (غريس) (المنطق والخطاب) عام ١٩٨٢م الذي ارتبط بمبدأ التعاون إذ وضعه عام ١٩٥٧م[١٧]. ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا المبدأ كان تطويراً لما يُسمى ظروف اللياقة النصية وهي من خصائص الكتابة الحديثة في النصوص الأدبية والمسرحية وهي أن أفعال الكلام لا تؤدي أدوارها في الحوار إلاّ إذا سايرت معايير معينة تتعلق بظروف اللياقة التي يتقبلها الناس تلقائياً في التواصل. أما الدافع الذي دفع غرايس إلى وضع نظرية الاستلزام الحواري فهو محاولته الإجابة على أسئلة شغلتهُ وهي: كيف يكون ممكناً أن يقول المؤلف شيئاً ويعني شيئاً آخر؟ ثم كيف يكون ممكناً أن

يسمع المتلقي شيئاً وهو يعني شيئاً آخر؟ لذلك وضع مبدأً حوارياً عاماً جوهره التعاون بين المؤلف والمتلقي في بيان دلالة النص الحواري وصيغتهُ موجهة للمؤلف (.. ليكن إسهامك في الحوار بالقدر الذي يتطلبه الحوار، وما يتفق مع الغرض المتعارف عليه، أو الاتجاه الذي يجري فيه ذلك الحوار..)[١٨]. يرمي (غريس) من مبدأ التعاون إلى الحوار بين البشر يجري على ضوابط وتحكمهُ قواعد يدركها كل من المؤلف والمتلقي للنص والقواعد هي:

أولاً: قاعدة الكم: اجعل إسهامك في الحوار بالقدر المطلوب من دون أن تزيد عليه أو تنقص منهُ.

ثانياً: قاعدة الكيف: لا ينبغي قول ما هو غير صحيح، أو ليس فيه دليل.

ثالثاً: قاعدة المناسبة: ضرورة مناسبة الكلام للموضوع إلزاماً.

رابعاً: قاعدة الطريقة: الوضوح والتحديد مع تجنب الغموض واللبس وإيجاز الكلام، وأن يكون ملائماً للمقام.

وبانتهاك المؤلف لقاعدةٍ من هذه القواعد أو أكثر يحدث الاستلزام الحواري، وإذا لم تُنتهك فلن يتولد أي استلزام فإذا سأل عطيل زوجته ديدمونة[١٩] (المشهد الثاني من الفصل الثالث لمسرحية عطيل) أين المنديل؟ تُجيب ديدمونة إجابةً واضحة (قاعدة الطريقة)، فكانت صادقةً (قاعدة الكيف)، واستعملت القدر المطلوب من الكلمات من دون أن تزيد عليها (قاعدة الكم)، وأجابت إجابةً ذات صلة وثيقة بسؤال زوجها عطيل (قاعدة المناسبة) وبذلك تكون قد أجابت إجابة صريحة. ولم يتخلل الحوار معنى ضمني يدلُ على معانٍ أخرى وبذلك استبعد مفهوم الاستلزام الحواري. إن خرق قواعد مبدأ التعاون هو الذي يولد الاستلزام، ويُعطي (غريس) أمثلة حوارية أخرى لنصوصٍ مستقاة من الحياة المُعاشة، فمثلاً حين تحاور أم ولدها: أتشعر بالنعاس؟ يُجيب الابن: لا أرغب في تنظيف أسناني، فإجابة الطفل عن السؤال غير مُناسبة لصيغة السؤال، فهو (خرق) لقاعدة المناسبة وعلى وفق مبدأ التعاون تستلزم الإجابة رفض الطفل النوم لعدم رغبته في تنظيف أسنانه. وإذا سألتهُ أمهُ: هل اغتسلت ووضعت شيئاً في الغسالة؟ يُجيب: اغتسلت. وهذا خرق لقاعدة (الكم)، فالأم سألت عن أمرين، وهو أجاب عن سؤالٍ واحد، فتفهم الأم أنه لم يضع ملابسه في الغسالة[٢٠].

أما انتهاك قاعدة (الكيف) فيمكن تجسيدها بالحوار الآتي بين أستاذ وطالب إنجليزيين:

الطالب: طهران في تركيا.

الأستاذ: طبعاً ولندن في أمريكا.

انتهك الأستاذ مبدأ التعاون الذي يقتضي ألا يقول إلاّ ما يعتقد صوابه، ولا يقول ما لا دليل عليه، وقد انتهك الأستاذ عمداً، ليُعبر للتلميذ أن إجابته غيرُ صحيحة، وتنبيهه على جهله بشيء، والتلميذ قادر على الوصول إلى معنى الأستاذ لأنه يعلم جيداً أن لندن ليست في أمريكا.

نستنتج أن مبدأ التعاون الحواري بين المتخاطبين تطبق جميع قواعده حين يكون اللفظ حاملاً لمعناه واستدلال المتلقي على قصد المتكلم لا يتطلب منه جهداً في التأويل، والمتكلم حواره يحملُ المعنى المباشر ولهذا لن يكون هناك حاجة للاستلزام الحواري ينطلق منهُ الكاتب ويفهمه المتلقي، إلاّ إذا انتهكت إحدى قواعد مبدأ التعاون فسيتطلب الأمر استلزاماً حوارياً لإتمام فعل التواصل في النص. وعلى الرغم من أهمية قواعد مبدأ التعاون في تفسير آلية عمل الاستلزام الحواري في النص إلاّ أنها لا تستوعب كل المواقف الخطابية، ولاسيما ما يتعلق منها بأعراف اجتماعية مصاحبة للخطاب، أو حالات نفسية تتعلق بمشاعر المتخاطبين الواجب مراعاتها لضمان استمرارية الحوار وتحقيق نجاحه، لذلك لم يتوقف البحث في مبدأ التعاون وتطويره وزيادة شروط أخرى إليه أو اقتراح مبدأ بديل، لقد أضاف العالم (ليتش) عام ١٩٨٣م (قاعدة

التأدب) في الحوار ووضع لها ستة فروع هي (البراعة، والكرم، والاستحسان، والتواضع، والموافقة، والتعاطف)[٢١] . إنّ هذه القاعدة وفروعها تتيح مزيداً من التقارب بين المتخاطبين وتحقيق التواصل. وفي عام ١٩٨٦ اقترح العالمان (سبيرز و ولسن)[٢٢] منهجاً بديلاً لتطوير مبدأ التعاون أسمياه (مبدأ الوثاقة) الذي لا يعزز مدى تأدب الكاتب أو المتكلم أو وثاقته أو تعاونه بل يُبين لماذا يكون الجواب غير المباشر أحياناً أوثق صلة من الجواب المباشر، فبدلاً من قول الحقيقة يستطيع الكاتب أو المتكلم تجنب الإحراج لتحجيم مظهر امتعاضه. يُشير هذا الاقتراح إلى البحث عن دوافع التخاطب غير الصريح وتفضيله على الصريح وما يحملهُ من معانٍ ظاهرةٍ يدلُ عليها اللفظ وتوفير الانسيابية في الحوار بين الكاتب والمتلقي ويمكن أن نطلق عليه اللباقة في الأسلوب لحواري المعاصر.

سمات النص الحواري وفقاً لأفعال الكلام

ويمكن ايجازها في النقاط الآتية:

أولاً: إن كل بلاغ شفوي هو حوار لأنه موجه نحو متلقٍ ما. حتى وإن كان حواراً انعكاسياً ويظهر كما لو أنه مناجاة للنفس داخلياً أو خارجياً ويُنتظر من المتلقي أن يقوم بتفسيره. والإجابة الناجحة عن هذا الحوار ليست شفوية بالضرورة وليست فورية، وتتأسس محاورة الاتصال الشفوي على دقيقة أن الرسالة يتم صياغتها بإشارات رمزية ذات قيمة اجتماعية قابلة الآن للتفسير ولا يتطلب هذا التفسير أن يكون على شكلِ فعلٍ ولكن يكفي فقط أن يكون هذا الفعل جائزاً لكي تحدث المحاورة وأن يدرك الباعث (المتكلم) هذا كما هو الحال بين شخصية عطيل وشخصية ياجو وحوارهما حول المنديل العائد لزوجة عطيل (المشهد الثالث – الفصل الخامس).

ثانياً: البلاغ المباشر: هو التعبير البديل لاثنين أو أكثر من المتحاورين، ولهذا يوجد أكثر من ترميز واحد، الذي يساهم به كل متحدث وأكثر من نصوصية وللسبب نفسه يستعمل المتكلمون ترميزاً مشتركاً ولديهم معارف مشتركة تتيح لهم أن يفهم بعضهم بعضاً (عطيل ـ ياجو) وكلما يتقدم الحوار يأخذون مسبقاً البيانات والمعلومات الخاصة بالآخر وتأخذ مواقفهم بالتقارب أو الابتعاد.

ثالثاً: يدخل التنصيص (من النص) المزدوج والتمييز المزدوج في الحوار الشفوي، يدخلان في عملية تفاعل جديدة تتسم باستعداد المتكلمين في إعلام أو مقاربة أو إقناع الآخر من خلال حمله على تغيير صيغته المتعلقة بالرغبة والقدرة والمعرفة في الحديث المتعلق بالمحتوى الذي يحاولون معالجته في التبادل الشفوي ويتطور العمل المسرحي ضمن الحوارات المتعاقبة، فقد تنمو وتتطور أو تتراجع في نهاية الأمر وخير مثال على ذلك هو حوار الزوجة (يرما) مع زوجها (خوان)(*) حول إمكانية حصول الزوجة على ابن لها.

رابعاً: فضلاً عن المعالم اللغوية، الشكلية أو المعنوية للنص الحواري، فإن الحوار يقوم ببعض الأوجه والجوانب الخاصة باللغة التي تتركز في الحوار المسرحي، نقصد هنا مقدرته على الفعل ومقدرته على القول لأن الحوارات هي عمليات لها ميزة الأفعال الأخلاقية في حد ذاتها.

خامساً: يشارك في الحوار أو الفاعل المتورط والذي يحاول أن يُفهم الجمع في مجملهم وكل جوانبهم، يحتاج إلى الأهلية الدلالية، الأكثر اتساعاً من اللغة حتى يعرف متى يمكنه

(*) (الفصل الثاني لمسرحية (يرما) للكاتب الإسباني فدريكو غارسيا لوركا.

ويتوجب عليه أنه يتدخل، كما عليه أيضاً أن ينصت أو يحدد فترات الصمت لأن (الإنصات هو نوع من الاستماع أو فعل التلقي واستقبال الأصوات، بينما الصمت هو من فعل الكلام أو من فعل الإرسال..)(٢٣) .

سادساً: من سمات النص الحواري هو: اعتماده على مفهوم الإستراتيجية التحادثية التي تعتمد على نشاط المتحاورين ضمن مبدأ التعاون التحادثي بين الشخصيات المرسومة مسبقاً من قبل المؤلف.

سابعاً: النص الحواري يمتلك التضمينات والمعاني التي يمكن أن تكون بأنواعٍ مختلفة منها: التقليدية التي تحتوي على سمات لغوية واجتماعية، والتحادثية التي يصطنعها النص وتصلح فقط ضمن حدودها لهذا تنتمي التضمينات الأكثر تواجداً في العمل الأدبي ولها في العمل المسرحي نفس القيمة التي لدى الإشارات الدلالية، أي تحول الكلمة المشفرة في كينونتها المادية لخلق علاقات صالحة وذات مفعول جلي وواضح، وأخيراً النصية والمتعلقة بالشخصيات وعلاقاتهم بالمؤلف من حيث مصداقيتها، وبُعدها السوسيوثقافي التي من الضروري أخذها في الاعتبار لتفسير أدوارهم وكلماتهم وإعطاء معنى مناسب لأفعالهم الكلامية.

النتائج العامة

١- تُعدُّ نظرية الأفعال الكلامية التي جاء بها أوستن وطورها فيما بعد (سيرلي وغريس) بأنها مفهوم تداولي منبثق من مناخ فلسفي عام وهو تيار الفلسفة التحليلية التي نشأت بمفهومها العلمي والأدبي والفني في القَرن العشرين. واهتمت بدراسة كلام الناس وتحليله منطقياً وفلسفياً. فكان لها الأثر البالغ في بنية وتركيب النص الحواري ولاسيما الخطاب في المسرح.

٢- أسهمت نظرية الأفعال الكلامية في إخضاع الألفاظ اللغوية للظروف والسياقات المختلفة الخارجة عنها فضلاً عن علاقة اللفظة بالألفاظ المجاورة، فالدور الذي تقوم به الألفاظ يتوقف على استعمالها.

٣- إنَّ جميع الاستعمالات اللغوية هي أنظمة وأنساق للتواصل وليس مجاميع رموز مختلفة فقط وبذلك تكون جزءاً من الفاعلية أو صورة من صور الحياة.

٤- إنَّ إيمان الفيلسوف أوستن بالإنسان وقدرته العقلية تمثلت في إدخاله مفهوم القصد في أفعال الإنسان فلا يمكن فهم كلام المتكلم وتحليل عباراته اللغوية ما لم يُعرف قصده.

٥- اعتمدت نظرية الأفعال الكلامية الفعل النطقي اللفظي والفعل الانجازي والفعل التأثيري وهو الناتج عن القول.

٦- من مفاهيم الأفعال الكلامية الأفعال الإنجازية المباشرة التي يدلُ لفظها على معناها أما غير المباشرة فيكون معناها مستتراً خلف اللفظ والاستدلال عليه يكون من السياق

إستنتاجات

١- الترتيب هو الملمح الجوهري للنص الحواري لدى الكاتب، لذا يُعدُّ أساساً في بناء الحوار للعمل الأبداعي في المسرح، وذلك من خلال ترتيب العلامات بطرقٍ مختلفة، ترتيباً زمانياً ومكانياً حينما تُقرأ.

٢- تُعدُّ ظروف اللياقة عامل مهم في نمو الحوار المسرحي وبدونها فإن أفعال الكلام لا تؤدي أدوارها في الحوار إلاّ إذا سايرت معايير معينة تتعلق بظروف اللياقة التي يتقبلها الناس تلقائياً في عملية التواصل.

٣- إنَّ ظاهرة الاستلزام الحواري في النص تؤكد على قوة وتماسك الإنجاز في كتابة النص المسرحي وهو تطبيق لنظرية الأفعال الكلامية وذلك من خلال مبدأ التعاون في الحوار النصي.

٤- المتحاور يتبنى موقفاً محدداً إزاء الأفعال الكلامية والتعبير عنها بوسيلة الكلمة أو بوسيلة الصمت والذي هو فعلٌ تعبيري صادق في بنيته سلباً أو إيجابياً.

٥- إنَّ تضمين المعاني الحوارية ضمن نظرية الأفعال تكون مختلفة، منها التقليدية والتحادثية والنصية.

٦- تؤكد نظرية الأفعال الكلامية المُساهمة الفعالة للمتحاور بحيث يتوافق حوارهُ مع ما يُطلب منهُ وفقاً للكمية والنوعية والعلاقة والكيفية في النص الحواري.

٧- من أولويات النص الحواري هي استعمال الصلات الذاتية المركزية ومن سماتها العلامات الإشارية السببية في لغة الحوار والتي يجب أن تُثبت من قبل الكاتب للشخصية المتحدثة وتُعدُّ إحدى مرتكزات التفاعل بين الشخصيات.

٨- إن العلاقة بين صيغة الكلام المنطوق وغير المنطوق هي علاقة ملازمة وهي ضرورة وليست خياراً في عملية كتابة النص الحواري للمسرح.

المقترحات

- يوصي الباحث كلَّ الكُتّاب والنقاد المسرحيين الإطلاع على النظريات الحديثة ومنها نظرية الأفعال الكلامية ليتسنى لهم كتابة نصوص مسرحية حديثة ومعاصرة.
- يوصي الباحث أن تكون هناك دراسة حديثة في هذا المضمار تختص بتطور البناء الدرامي المسرحي وفق نظرية الأفعال الكلامية.

هوامش ومصادر البحث

١- كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط٢، المغرب، ص٢٢.

٢- الصائغ، د. عبد الإله، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير ـ نظرية تحليل النص – دار عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ٢٠٠٠م، ص٨٥.

٣- كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٨٩م، ص٢١٢.

٤- عبد الحق، صلاح إسماعيل، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ط١، دار التنوير للطباعة، بيروت، ١٩٩٣، ص١٣٧.

٥- المصدر السابق، ص١٣٧.

٦- المصدر السابق، ص١٥٥.

٧-*، صحراوي، مسعود، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية، ط١، دار الطليعة، بيروت، ص١٠.

٨- نحلة، محمود طه، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١١م، ص٤٧.

٩- علوي، د. حافظ إسماعيل التداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠١م، ص٣٠٩.

١٠- المصدر السابق، ص٣١٠.

١١- يُنظر: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص٦٧ (مصدر سابق).

١٢- B, Maria del Carmen (semilogia de la obra dramatica) Taurus Madrid,1987-p.93

١٣- المصدر السابق، ص٩٤.

١٤- ابن منظور، لسان العرب، ج١٢، باب (لزم)، ص٥٤١، دار صادر، بيروت عام ٢٠٠٠م.

١٥- بول، جورج، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ودار الأمان – الرباط، ٢٠١٠م، ص٥١.

١٦- يُنظر: التداولية عند العلماء العرب، ص، ٣٤-٣٥ (مصدر سابق).

١٧- المتوكل، أحمد، دراسات في النحو الوظيفي العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٩٥.

١٨- الشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٤م، ص١٢١.

١٩- شكسبير، وليم، عطيل، تر: خليل مطران، ط٨، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٤م.

٢٠- روبول، آن و جاك موشلار، التداولية اليوم، تر: سيف الدين دغنوس ومحمد الشيباني، ط١، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٩١.

٢١- الماشطة، مجيد عبد الحليم، م. العراق، ٢٠٠٧م، ص٦٧.

٢٢- المصدر السابق، ص٦٨.

٢٣- دقاق، هيثم بين الإنصات والصمت، مجلة الموقف الأدبي، عدد٥١٣، ك٢، عام ٢٠١٤، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

The Speech act theory in the modern dialoged text in accordance to the concepts of modernism and contemporary

Dr. Sabah A.Swibj

College of fine arts/University of Baghdad, Iraq

Abstract:

The theory of speech acts that was founded by the linguist (Austin J.L.), and developed later by (Searly J.R. & Grice H.P.), yet, it's still considered as one of the most common theories in the contemporary lingual research. What signifies this theory in its deliberative concept is its humanitarian features, this happens by the means of language, which is considered as a humanitarian foundation, despite of its difference and variations among communities, but all languages share in common the capability to deliver its scientific and social forms.

This proofs that the significance of speech acts is about expressing languages, which in turn considered as the crucial, active tool for the humanitarian experience and its relations (specific symbolic modernized style that belongs to both" modernism" and contemporary concepts).

The methods and features of the theory of speech acts in this research was used in the process of writing the theatrical text, beside all language theories and perspectives in a practical experimental ways, and viewing this language in a tangible, demonstrated thing, not as a passed-by idea. Language is connected to life and human nature firmly.

According to the acts; which represent human beings, those human beings have the capacity to be creative and that makes them capable of intervene in nature and changing it into best. Human beings are capable to form a full image of reality through their senses, thinking and actions, and all of that is achieved through exploiting text.

استراتيجية الركن الفني ودورها بمعالجة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال

أ.م.د. فراس علي حسن الكناني

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية

ملخص البحث

الطفولة مرحلة البناء الأساسي لشخصية الفرد، وتنمية الطفل ابرز وظائف التربية وتتضمن مساعدته للانخراط بالمجتمع من حوله، وتعد الأنشطة الفنية إحدى أبرز الوسائل البنائية العلاجية للطفل والتي يمارس من خلالها التعبير الفني سواء كان ذلك التعبير فكريا أم التعبير عن الإحساس والمشاعر، وتضم الأنشطة مجالات متعددة منها فن الرسم، فن التصميم، فن الكولاج وغيرها من المجالات الفنية التي تسهم في بناء الفرد وتكوينه من الناحية الانفعالية والنفسية فالأنشطة الفنية ركنا من أركان التربية الحديثة للأطفال لما لها من انعكاسات إيجابية على شخصية المتعلم من ناحية وعلى تنمية المهارات والمعلومات من ناحية أخرى، فهي تسعى إلى بناء فرد متكامل متوازن مع نفسه ومتفاعل مع محيطه البيئي والاجتماعي.

ولا شك في أن إعداد استراتيجية الركن الفني لتقديم الأنشطة الفنية في ضوء التجارب العالمية والمحلية في مجال تعليم الفنون تلعب بما لا يقبل الجدل دورا أساسيا في تنمية الطفل كفرد وكعضو إيجابي في المجتمع، اذ تعمل على توسيع ثقافته وتنمية قدراته الإبداعية على التعبير والمساهمة في تحقيق تكامل تكوينه العقلي النفسي، السلوكي والاجتماعي، ومن خلال تحديد أليات توظيف الأنشطة الفنية من خلال استراتيجية الركن الفني لمعالجة مشكلة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال وفقا لما اكدته الدراسات والادبيات .

الفصل الاول: مشكلة البحث والحاجة اليه

١- مشكلة البحث والحاجة اليه

الطفولة هي مرحلة البناء الأساسي لشخصية الفرد، وتنمية الطفل ابرز وظائف التربية وتتضمن مساعدته للانخراط بالمجتمع من حوله، وأن يكون ذا شخصية مستقلة مميزة لها صفاتها الخاصة من خلال تنمية وتطوير مواهبه وقدراته، وزاد الاهتمام بالطفولة على الصعيد الدولي لاسيما بعد مؤتمر القمة العالمي من أجل الطفل الذي أنعقد في نيويورك في مقر الأمم المتحدة ٢٩ – ٣٠ / أيلول ١٩٩٠ فقد أخذ زعماء العالم على عاتقهم التزاما مشتركا وأصدروا نداءاً عالميا طالبوا فيه بضمان مستقبل أفضل لكل طفل وأكدوا على التزامهم في تقرير وحماية ورفاه كل طفل (أي كل إنسان عمره أقل من ١٨ سنة) إقراراً بأحكام اتفاقية حقوق الطفل، وأن من حقهم علينا أن نتيح لهم الفرص الملائمة للعب والتعليم والنماء من خلال توسيع مداركهم وإكسابهم خبرات جديدة ، الا ان تربية الأطفال في الأوساط العربية مع انتشار وسائل الاتصال الحديثة وبخلاف الدول المتطورة تأخذ شكلاً تقليدياً يُفقد فيها الأطفال قدراتهم ومواهبهم التي من المفترض أن تتم تنميتها منذ نعومة أظافرهم، كما ان ازدياد عدد الأطفال في الأسرة الواحدة، ونقص خبرة الاهل العلمية الصحيحة لتربية الأطفال، وانشغال اغلب اولياء الامور بالحياة ومتطلباتها فضلا عن تأثير وسائل الاتصال الاجتماعي على تربية الاطفال يصادر حق الاطفال في اكتشاف ذواتهم واكتشاف مهاراتهم.

كما ان اغلب العوائل تترك اطفالها تشاهد التلفزيون او تمارس الالعاب الالكترونية بشكل مفرط نتيجة انتشار الاجهزة لتهرب من العناية بهم الامر الذي يقلل من ممارستهم الأنشطة اليومية المهمة لنموهم مثل القراءة وممارسة النشاطات المختلفة ومنها الفنية التي تضمن تفاعل الطفل مع اسرته والنمو الاجتماعي السليم للطفل، ان فرط مشاهدة برامج التلفزيون مشكلة قد تهدد قدرتهم على الانتباه والتركيز فضلا عن ضعف قدرتهم على التفريق بين الاحداث الخيالية والواقعية، الامر الذي يدفعنا كتربويين للبحث عن حلول حقيقية واقعية تسهم بمعالجة هذه الحالة السلبية، وانطلاقا من هذا الاطار جاء البحث الحالي الذي تتحدد مشكلته بالتساؤل الاتي:

س/ ما دور استراتيجية الركن الفني بمعالجة مشكلة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال ؟

٢- أهمية البحث

تكمن أهمية البحث الحالي في عدة نقاط ابرزها الاتي:

١. الدعوة إلى توظيف النشاطات الفنية المختلفة باستعمال استراتيجية الركن الفني في المنازل لما لها من اثار ايجابية في تنمية قدرات الاطفال، وبناء شخصياتهم
٢. يعد البحث محاولة لمعالجة المشاكل النفسية التي قد يكون فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية منها.
٣. قد يزيد البحث الاواصر الاسرية بين الاهل وابنائهم، ويكرس في الاطفال حب الفن.
٤. قد يوفر البحث مناخات ايجابية تسهم في تنمية اتجاهات الاطفال والاهل نحو الحياة.

٣- أهداف البحث

١. تعرف دور استراتيجية الركن الفني في معالجة مشكلة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية عند الاطفال .
٢. بيان الاثار السلبية لفرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية .

٤- اسئلة البحث

السؤال الأول: ما اليات توظيف النشاطات الفنية في تربية الاطفال؟

السؤال الثاني: ما استراتيجية الركن؟ وما أثرها في تنمية قدرات الاطفال؟

السؤال لثالث: مل أثر الافراط في مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية عند الاطفال؟

٥- تحديد وتعريف مصطلحات البحث

تم تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث وعرفها الباحث اجرائيا على وفق منهجية البحث، وهدفه نظريًا وإجرائيًا، وهي:

١. **الاستراتيجية التعليمية (***learning strategies* **) التعريف الإجرائي للاستراتيجية**: هي كل ما يتعلق باستعمال النشاطات الفنية في البيت من خلال الركن الفني ويشمل كل الوسائل التي يتخذها الاهل لضبط الركن الفني وإدارته والجو العام الذي يعيشه الاطفال والترتيبات التي تساهم بعملية معالجة مشكلة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال .

٢. **الركن الفني** (Corner of artistic)**التعريف الإجرائي للركن الفني**: هو أحد الأركان الهادئة في الفصل هدفه تنمية حواس الطفل وإثراء مخيلته ودفعه إلى الابداع يسمح للطفل (بالاستمتاع – الاسترخاء – الرضا – الإنجاز والإبداع – النمو عقلياًَ ونمو إدراكه البصري واشتماله على عدة أنشطة تدعم الخبرات الحسية.

٣. **النشاطات الفنية**(Artistic activities) التعريف الاجرائي للنشاطات الفنية: مجموعة من البرامج التي تنفذ بإشراف وتوجيه الاهل والتي تتناول جميع الاهتمامات الخاصة بالنواحي العملية الفنية كالرسم والاشغال اليدوية او الفنون الموسيقية أو الفنون المسرحية أو المطبوعات بشكل يحقق أهداف تعليمية وتربوية تسهم في نمو الطفل ومعالجة مشكلة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية لدى الاطفال .

الفصل الثاني: الخلفية المعرفية

لغرض الاجابة عن تساؤلات البحث تضمن هذا الفصل ثلاث محاور، حسب اسئلة البحث وكما يأتي:

المحور الاول: اليات توظيف النشاطات الفنية في تربية الاطفال:

١ـ مبررات الاهتمام بتوظيف النشاطات الفنية في تربية الاطفال :

يعد فن الاطفال لغة مرئية يمكن لسائر الاطفال قراءتها وفهمها، كما أن الرسوم والرموز والأشكال التعبيرية قد تتساوى مع اللغة اللفظية من حيث الدلالة على المعنى ونقل الأفكار وتوصيلها للآخرين، وتؤكد قيمة النشاطات الفنية للأطفال استجابة تلك الأنشطة للعديد من ميولهم ورغباتهم وحاجاتهم وتأثيرها على اتجاهاتهم وهذا ما اكدته نتائج الدراسات التي أجريت على جوانب متعددة من النشاطات اللاصفية والمدرسية، كدراسة قولن (Gullen,2000) والتي اشارت الى أن التلامذة الذين يشاركون في الأنشطة المدرسية يزداد عندهم احترامهم لذواتهم وثقتهم بأنفسهم. كما أن دراسة إلدن (Elden,1980) التي أجريت على ٣٥١ طالباً وطالبة في المرحلة الثانوية توصلت إلى أن الاشتراك في النشاطات المدرسية يعزز الاتجاه الإيجابي نحو قيمة التعلم، وفي دراسة سيلكر وكويرك (Silliker and Quirk, 1997) أشارت النتائج الى أن التلاميذ الذين يقضون أوقات فراغهم في أنشطة حرة موجهه كانوا مقارنة بالآخرين متفوقين دراسياً وهم من الأوائل في مدارسهم و أشارت نتائج الدراسة التي اجراها كل من براوس وودز (Brighouse and Woods, 2000)الى تميز المشاركين في الأنشطة المدرسية بالقدرة على تحقيق النجاح والإنجاز الدراسي، بالإضافة الى إيجابيتهم مع زملائهم وأساتذتهم، وتمتعهم بروح القيادة والتفاعل الاجتماعي السوي والمثابرة والجدية كما أنهم يميلون الى الإبداع والمشاركة الفعَّالة ولديهم الاستعداد لخوض تجارب جديدة بثقة بينما هناك تلاميذ يعانون من طاقة زائدة تؤدي الى كثرة الحركة، وغير ذلك الكثير من المشكلات(مكاوي، ٢٠٠١، ص ٦١).

مما تقدم نجد من الضروري أن يتعرف الأهل والمربون على دوافع أبنائهم عامة وما يتعلق منها بالتعبير الفني خاصة لكي يتسنى لهم فهم ذوات اطفالهم، وتذليل ما يعترض سبيل إشباعهم رغباتهم من صعوبات بل والعمل على زيادة مستوى الدافعية لممارسة النشاطات باعتبارها شكلا حيويا من أشكال التعبير الحر عن الذات والمشاعر والأفكار، والنشاطات الفنية ليست بالشيء الجديد على النظام التعليمي بل قديمة قدم المدارس ذاتها، وهذا ما يؤكده محمود (١٩٩٨م) بقوله: "أن النشاط المدرسي قديم قدم التعليم كونه ليس نتاجاً لخبرة المتعلم وإنما تنظيم قائم على تطور العلوم" (محمد محمود وزميله،١٩٩٨،ص٣٢) اذ نلحظ من الناحية التاريخية أن تلك الأنشطة كانت تمارس كجزء أساسي من المناهج التعليمية في المدارس

الإغريقية والرومانية اذ اشتهرت المدارس اليونانية اضافة للألعاب الرياضية المختلفة بأنواع متعددة من الانشطة الفنية كالموسيقى والخطابة والتمثيل...إلخ. كما أن العرب قبل وبعد الإسلام إهتموا بالعديد من النشاطات والألعاب، حتى أن بعض المفكرين (كالإمام الغزالي) أكدوا على أهمية إعطاء النشء الفرصة لممارسة العديد من النشاطات بعد الإنتهاء من التعليم. واسس جان بيسادو ١٧٧٤ (مدرسة حب الانسانية) وخصص ثلاث ساعات للنشاطات الترويحية وساعتان للاشغال اليدوية (الحيت، ولاء ومحمد امين، ٢٠١٦ ص ١٢٤) كما أصدر جون ديوي كتابه " الطفل والمنهج " والذي من خلاله اكد حاجات الطفل الطبيعية و دور النمذجة السلوكية وما يمكن أن يستفيده الطفل من خبرات ومشاركات الآخرين وعليه نادت فئة من المربين التربويين بمنهج النشاط كمنهج بديل عن منهج المواد الدراسية فقد أسس (جون ديوي) عام ١٨٦٩م أول مدرسة تجريبية في مدينة شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية، على أساس التعليم بالأداء من خلال النشاط والفاعلية (الزيد، ١٤٠٦ه، ص١٣).

٢- العلاج بالأنشطة الفنية:

ان العلاج بالأنشطة الفنية تعتبر من المجالات حديثة العهد حيث لم تكن انطلاقته الفعلية إلا في أربعينيات القرن الماضي مع "مارغريت نومبيرغ" ويرجع الفضل في ذلك لدراسات العالم النفسي فرويد الذي كشف عن ماهية الفن وقدرة الأنشطة الفنية على التنفيس عن بعض الصراعات والمشاكل النفسية فهي ذات صلة مباشرة بالدوافع الشعورية واللاشعورية مما يمكنها من الكشف عن الشخصية النفسية للأفراد دون الحاجة إلى اللجوء لعمليات الضبط والحذف لكل ما يراه غير ملائم للتعبير الفني (مكاوي، ٢٠٠١، ص١٢٣) ويؤكد (حنفي ١٩٩٩) الى ان الأنشطة الفنية وسيلة من الوسائل الاسقاطية والعلاجية والنفسية في الوقت نفسه فهي تساعد الأفراد من خلال التعبير التلقائي غير اللفظي باستخدام آليات معينة كالتداعيات الحرة في الإفراج عن التخيلات والمشاعر المكبوتة داخل الفرد وتحويلها إلى تعبيرات فنية مجسدة يمكن التعرف عليها واستخدامها لأغراض تشخيصية وعلاجية تساعد الطفل على استعادة تكيفه مع ذاته وتوازنه مع المجتمع (حنفي، ١٩٩٩، ص١٨)

٣- الاهداف العامة لممارسة النشاط الفني في البيت والمدرسة:

تشير الادبيات ومصادر البحث الحالي لوجود العديد من الاهداف العامة لممارسة النشاط الفني في المدرسة والبيت نلخص ابرزها كالاتي:

١. تنمية حواس الطفل وإثراء مخيلته ودفعه إلى الابداع والابتكار.
٢. الكشف عن أصحاب المواهب الفنية المتميزة ، ومتابعتهم ورفع مستواهم من خلال البرامج الموجهة بما يتفق مع قدراتهم ونوعية مواهبهم .
٣. توظيف المواهب الفنية لخدمة الاسرة المجتمع ، والتوعية العامة داخل البيت وخارجه .
٤. إثراء خبرات الاطفال بالجديد والمثير في مجال النشاط الفني وتعريفهم بالخامات والأدوات والأجهزة وتدريبهم على استعمالها .
٥. تنمية إحساس الاطفال بتراثهم وتعميق روابطهم التاريخية والحضارية بالأمة والوطن .
٦. حث الاطفال على الممارسة والتجريب الذاتي لاكتشاف المزيد من خصائص الخامات وطرق استخدام الأدوات
٧. تنمية الوعي والثقافة العامة لدى الاطفال .

٤ـ اليآت توظيف النشاطات الفنية في البيت :

عند ممارسة الطفل النشاط الفني يكون فعالاً وايجابياً، وهذه صفات السلوك الهادف الذي يبذل فيه الفرد جهد وطاقة وله أثر مرئي يعبر عن القدرات والمواهب، فأهمية النشاطات الفنية تكمن في تنمية مهارات الأطفال الحركية والإدراكية واللغوية، ويتم تنميتها بواسطة الانشطة التي تمارسها الأم مع طفلها مثل عرض عدة خامات والربط بين أكثر من مهارة ليتم قياس مدى قدرة الطفل على عملية الربط وإدراك فروقات الأشياء وقدرته العقلية، وتحليل مواقفه وردود أفعاله من باب اللعب مع الطفل، اذ يقوم بها بكامل إرادته وهو مستمتع، وقد يلجأ بعض الاطفال على نزوعهم التلقائي إلى استخدام لغة الرسم جنبا إلى جنب مع اللغة اللفظية المكتسبة كوسيلتين متكاملتين للتعبير عن أنفسهم وللاتصال بالآخرين خاصة في مرحلة الطفولة المبكرة. (ريان سليم، عمار سالم الخزرجي،٢٠٠٧، ص ١١١) ولكل أم القدرة على استخدام عدة طرق لاكتشاف مواهب أطفالها وتعرف حاجاته، كان تجمعهم وتطلب من كل واحد منهم أن يقلد طفل يغني، أو أن تضع لهم لوحة كبيرة ليرسموا عليها، وغيرها من التجارب الفنية التي بالإمكان اكتشاف مهارات الأطفال من خلالها وتنميتها لاتاحة الفرصة للتميز والابداع ومن ثم الرعاية وتهيئة البيئة المناسبة التي تلبي احتياجاتهم وتنمي مواهبهم .

ويشير ظاهر (٢٠٠٤م) بهذا الصدد إلى أن النشاط يتنازعه صفتين اساسيتين هما: صفة الإغتراب وصفة اللاّإغتراب، ففي النشاط المغترب لا يشعر الممارس بنفسه فاعلاً للنشاط ولا بنتائجه لأنه غير مرغوب أو غير متلائم مع القدرات والاستعدادات، أما في النشاط غير المغترب كالنشاطات الفنية فالممارس يشعر بالفاعلية والانتاجية وقوة العلاقة بالنشاط لأنه يعبر عن طاقات وقدرات الفرد الممارس، أي أنه نشاط مثمر من الناحية النفسية لشخصية الفرد (الحيت، ولاء ومحمد امين، ٢٠١٦ ص ١٣١) .

٥ـ دور الاهل في تفعيل ممارسة النشاط الفني:

على الاهل تشجع الاطفال على ممارسة النشاط الفني لانه وسيلة مهمة لاستغلال أوقات فراغ الطفل بأمورٍ فنية إبداعيّة، وإذا أرادَ الاهل أن يكون طفلَهم سعيداً ذكّياً عليهم كما يقول البسيوني(أن يساعدوه فَي تَجسيد الفكرة منَ العقل ونَقلها على صورةٍ فَنيّة تعلّم الطفل طَريقَةٍ جَديدة للتعبير عَن المَشاعر وَتصبح مَوهبَة مَعَ الأيّام، فتعبيراته الفنية وسيلة مهمة لتحقيق التوافق الداخلي للفرد فهي تسمح للمشاعر التي لا يمكن التعبير عنها لفظيا بالظهور.(محمد البسيوني، بدون سنة، ص ٨٧)

ويمكن كما من خلال ما ذهب اليه (الديواني، ١٩٧٥)تحديد بعض النقاط التي يمكن ان تميز الاطفال الذين يمارسون النشاطات الفنية في جو ايجابي يشعرهم بالسعادة بعكس اقرانهم الذين يعيشون في بيئات مزعجة تشعرهم بالتعاسة

تأثير الطفولة السعيدة على الطفل	تأثير الطفولة غير السعيدة عليه
نظرة ايجابية ومتفائلة	نظرة سلبية ومتشائمة
يزرع البسمة حوله	حساس، متفهم ويشعر مع الآخرين
واثق من نفسه ومفعم بالطاقة	يتصرف بنضوج أكثر من غيره
متعاون	مستقل
إجتماعي جدًا	يحب قضاء الوقت بمفرده
يتقرّب من الآخرين بسرعة	لا يثق بسهولة بالآخرين
ينشر السعادة حوله	يبحث دائمًا عن السعادة

كما هناك بعض النقاط الواجب مراعاتها لتفعيل ممارسة النشاط الفني وهي الاتية:

أولاً : قبل النشاط:

١. توفير المواد والأدوات الخاصة بالنشاط مع إضافة مواد وأدوات كتغذية للنشاط.
٢. تجريب المواد للتأكد من صلاحيتها للعمل.
٣. توفير المساحة المناسبة للنشاط.
٤. وضع الإشارة المناسبة بطريقة جذابة وواضحة للأطفال.

ثانياً : أثناء عرض النشاط:

١. توفير الحرية ، فعليهم ترك الطفل يعمل لوحده بحرية وبالطريقة التي يريد.
٢. إظهار الاهتمام بما يعمل والاحتفاظ بعمله.
٣. تقديم المساعدة له عندما يفقد السيطرة على المواد.
٤. الوصف الإيجابي : أي على الاهل وصف عمل الطفل مثال: لاحظت أنك رسمت شكلاً دائرياً – مفتوحاً . تعجبني الطريقة التي تُعيد بها الفرشاة لنفس الوعاء ..... إلخ.
٥. تغذية الركن باستمرار وإعادة الإشارة.
٦. تدريب الطفل على أن ينظف مكانه في حدود قدراته.

ثالثاً : بعد الانتهاء من النشاط:

١. تسجيل تعليقات الطفل المصاحبة للرسم إذا رغب في ذلك.
٢. الاحتفاظ ببعض رسوماته التي تمثل تطوره ووضعها في ملفه.
٣. متابعة التطور الفني لدى كل طفل.
٤. عرض أعمال الأطفال في فترة اللقاء الأخير.

المحور الثاني: استراتيجية الركن الفني واثرها في تنمية قدرات الاطفال:

١ـ للأركان التعليمية أهمية كبيرة تتضح من خلال الآتي :

- مراعاتها للخصائص الإنمائية للطفل وتلبية حاجات الأطفال ورعايتهم.
- إعطاء الطفل حرية الاختيار ودفعه للتعلم الافضل.

- مساعدة الاطفال على الاتصال والتواصل واكتساب الكثير من القيم والاتجاهات.
- مساعدة الاطفال على المرور بالخبرات السلوكية
- مراعاة ميول جميع الاطفال.
- مساعدة الطفل على اكتساب مهارة التعلم الذاتي
- إسهامها في معالجة السلوك غير المرغوب فيه وتوفير الراحة والطمأنينة.
- تحقيق كافة الأهداف التي تتعلق بتنمية قدرات الطفل المتكاملة والمتوازنة والشاملة.

من كل هذه الاهمية حاول الباحث اعداد استراتيجية خاصة باستعمال النشاطات في الركن الفني ميسرة لتكون مناسبة للأهل على اختلاف مستويتهم الاجتماعية والثقافية.

٢ـ صفات الركن الفني:

من الامور الاساسية في الركن الفني ان لا يتم تعليم الطفل الفن كفن، والرسم كرسم، بقدر ما يعلمه وسائل الملاحظة ولفت النظر بغية تنمية قدراته والكشف عن مكبوتاته فهو ليس بحاجة إلى نظريات ومبادئ، بل هو أحوج ما يكون إلى المحادثة والتشجيع لِنُعلِم المتعلم كيف يفكر ويبتكر بحرية ونلاحظ إنتاجه بحذر من غير مساس مباشر.

يتميز الركن الفني:(انه مؤقت، انه ثابت، انه متحرك) مؤقت لأن الاهل يحاولون دائما اضافة نشاط فني جديد لكسر الرتابة واضافة التشويق حسب ما يرونه مناسب للأطفال واحتياجاتهم، كما انه ثابت لان أدوات الركن الفني متوفرة بشكل مستمر ويستطيع معها الطفل أن يمارس العمل الفني يومياً، وهو متحرك لأن الطفل يمكن أن يزاول النشاط دخل البيت على الطاولة أو على الأرض أو على لوحة العرض أو حامل الرسم أو خارج البيت.

وتترك حرية للطفل في استعمال ادواته لتكرس في الطفل روح الابتكار والخيال الذي يعد مهم للطفل كما يؤكد آينشتاين بقوله: (الخيال أهَمّ منَ المَعرفَة، فالمَعرفَة مَحدودَة بما نعرفه الآن وما نَفهَمَه، بينما الخيال يَحتَوي العالم كلّه وَكلَّ ما سَيَتم مَعرفَتَه أو فَهمَه إلى الأبد).

٣ـ طريقة اعداد الركن الفني :

يتم تخصص جانبا هادئاً من المنزل ويتم توفير المواد والأدوات اللازمة وتكون لوحة عرض الأعمال بمستوى الطفل بحيث يسهل عليه استخدامها عند تثبيت العمل عليها .وتُعد دولاب لحفظ الأدوات والمواد اللازمة للأنشطة الفنية ، ويكون قريب من متناول يدي الأطفال فيتم وضع الأثاث من طاولة وكراسي حسب عدد الأطفال المسموح بعملهم داخل الركن وكما مبين بالصور ادناه :

٤ـ طريقة اعداد الاهل للأنشطة الفنية :

١. تجهيز النشاط حسب خصائص نمو الأطفال وقدرتهم مثال : الرسم بالأقلام الشمعية والألوان المائية.

٢. الابتعاد عن أنشطة التلوين ضمن حدود أو استخدام النموذج هذه الأشياء غير مناسبة لأن الحرية في الرسم أساسية في إطلاق ملكات الطفل الإبداعية

٣. تغيير النشاط وتقديم غيره يجب أن يكون حسب خطة مدروسة مقننه وأن لا يكون التغيير لمجرد التغيير بدون هدف فمفهوم الفن نفسه مفهوم متجدد. (فتح الباب ، ١٩٧٩، ص٢٧).

٤. توفير مواد وأدوات إضافية للنشاط المقدم تكون قريبة من متناول الطفل

٥. أن يكون عرض النشاط بشكل جذاب وأن تجرب المواد من الاهل قبل تقديمها للطفل

٦. أن تكون إشارتها واضحة للطفل ليبدأ العمل.

وعندما يختار الاهل الأنشطة الفنية لاستعمالها في الركن الفني عليهم مراعاة الاتي:

١ـ البدأ بالأنشطة التي لا تحتاج إلى قوانين مثل الرسم بأقلام الماجك واقلام الباستيل الشمعية والالوان المائية – العجين – ثم الكولاج وبقية الأنشطة التي تحتاج إلى قوانين مثل فرشة واحدة + لون واحد.

٢ـ يتدرج الطفل حسب عمره الزمني والعقلي في الرسم الحر بأقلام الباستيل والالوان المائية ففي بداية العام يكون الورق عريضاً وتُقدم للطفل أقلام عريضة وألوان أساسية خاصة للمستوى الأول ثم تزيد الألوان بالتدريج.

٣ـ توظيف العجين والطين الاصطناعي ويمكن للأهل بعد ذلك أن يضيفوا كولاج مع العجين.

٤ـ التدرج باستعمال الألوان بان تبدأ بلون ثم بعد فترة تضيف لون ثاني وثالث حتى تقدم للطفل أكثر من لون ، أيضاً تتدرج العائلة في تقديم الفرش الخاصة بالدهان كأن تكون في البداية عريضة ثم يقل مقاسها تدريجياً وكذلك بالنسبة لمقاس الأوراق.

٥ـ الطباشير الزيتية : ويقدم للطفل بالتدريج بالألوان كما سبق ذكره .

٦ـ نشاط الكولاج : يُقدم في البداية نوع واحد متجانس ومختلف الأشكال مثل: الورق فقط بجميع ألوانه وأشكاله بعد ذلك يقدم للطفل كولاج متنوع مختلف الخامات.

٧ـ الأعمال الفنية اليدوية مثل صنع دمية وغير ذلك حسب ما يراه الطفل ويتم ذلك عن طريق توفير مواد ومخلفات البيئة في عمل أشياء ذات قيمة للأطفال .

٨ـ توظيف الأنشطة الجماعية يكون بعد مضي فترة على الطفل في الروضة وذلك لتعويده على المشاركة والتواصل مع الآخرين.

٩ـ الطباعة : يمكن ان تستخدم من قبل الام بشكلها البسيط من قوالب إسفنجية وممكن أن يطبع الطفل يده أو قدمه على الورق أو طباعة بعض مخلفات البيئة.

١٠ـ القص : وهو نشاط محبب للأطفال ويتدرج القص ففي بداية العام نقدم للطفل قص عشوائي ثم نقدم لهم المقص ليقص صور من المجلات ، ثم يقدم له نشاط القص واللصق بالغراء.

١١ـ في حالة وجود عدد من الاطفال يفضل أن يعطى كل طفل وقت كافي للتعامل معه ليكون الوالدين قادرين على اكتشاف الأشياء التي يحبها طفلهم، نوع الألعاب، والألوان التي ينجذب إليها، ربما نوع الموسيقى التي ينجذب إليها، وكثير من الأشياء يستطيع الوالدين معرفتها وتحديدها إذا قضوا معهم وقت كافي، وهذا الوقت أيضاً يُكسب الطفل شخصية، ويشعره بالاهتمام، ويبدأ لا شعورياً بتكوين نفسه، دون أن يفكر بقدراته العقلية والإدارية، ولكن بالفطرة وبمعاونة والديه لانهما بذرة أساسية لتربية الأبناء الأطفال، اما الروضة والمدرسة فهما كمؤسسات تعليمية مكملة لما تم تربيته عليه ويوظف الركن الفني كما مبين بالصور ادناه:

المحورا لثالث: أثر الافراط في مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية عند الاطفال:

وسائل الإعلام بما تعرضه من نماذج للعنف ، وممارسات مخالفة . لها أثر كبير على سلوك النشء مما ينعكس على سلوكهم داخل البيت والمدارس، ومما يزيد من تأثير هذا العامل انتشار الفضائيات التي ألغت حدود المكان والزمان مما جعل تأثير الأسرة والمدرسة ضعيفاً مقارنة بتأثير الفضائيات الوافدة (حلس، ٢٠٠٥: ٢٢).

ويشير (ريتشار كيرون) إلى دراسة حديثة قامت بمراجعة البحوث السابقة المتعلقة بمشاهدة الأطفال والشباب للتلفاز ووجدت أنهم عند دخولهم لمرحلة المراهقة يكونون قد شاهدوا حوالي (١٨ ألف) مشهد عنف (كيروين، ومندلد،١٩٩٥: ٥٢٤). ويعتبر الأطفال أكثر تعرضاً لهذا الخطر إذ إنهم أقل قدرة على التمييز بين الخيال والحقيقة في برامج التلفاز وإعلاناته. كما أن الكثير من الإعلانات تتضمن العديد من الوسائل التي هي في الحقيقة ترويج للجنس والعنف.

وتؤكد دراسة نشرتها الأكاديمية الأمريكية لطب الأطفال الى ضعف الانتباه لدى الأطفال من جراء الإفراط في مشاهدة التلفزيون والتي تشمل البدانة والسلوك العنيف وقال فريدريك زيمرمان من جامعة واشنطن في سياتل وأحد معدي هذا البحث إنه من المستحيل تحديد ماهو الحد الآمن لمشاهدة التلفزيون للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين عام وثلاثة أعوام وأضاف ان كل ساعة تحمل خطراً إضافياً وخطورة الافراط هنا تكمن في ان نمو المخ يتواصل خلال هذه السنوات. ولهذا مهم ملاحظة الآباء والأمهات وتوعيتهم بالحد من مشاهدة اطفالهم الصغار وقاية من حدوث خلل في الانتباه لدى اطفالهم الذي يظهر في ضعف القدرة على التركيز وصعوبة التنظيم، واوضحت دراسة اجريت على ١٣٤٥ طفلاً أن مشاهدة التلفزيون لمدة ثلاث ساعات

يومياً جعلت الأطفال أكثر عرضة للإصابة بالاضطراب بمقدار ٣٠٪. (أوجيني، ١٩٨٥،ص٥) ناهيك عن الإصابة بالبدانة عندما يبلغون سن الرشد بل وسيصابون بالكوليسترول، وذكر باحثون في الجامعة الوطنية الأسترالية في كانبيرا أن الأطفال الذين يقضون ساعات طويلة في المنزل متسمرين أمام شاشة التلفزيون وألعاب الفيديو والحاسوب أكثر عرضة للإصابة بقصر النظر وضعف البصر من غيرهم.

ويشير إيهاب رمضان إستشاري المخ والأعصاب والصحة النفسية أن الأطفال الذين يقضون حوالي(٧ ساعات) يومياً أمام البرامج الكرتونية التي تخاطبهم تعرض الطفل إلى آثار نفسية سيئة تسبب للأطفال القلق والاكتئاب وأوضح أن الحل لا يمكن أن يكون في البعد عن التلفاز نهائياً ولكن لابد أن يكون وفق نظام محدد ولابد من تشجيع التواصل العاطفي والنفسي بين الأسرة الواحدة والتركيز على تعليمه القيم الاجتماعية وتعريفه الصواب والخطأ.(جواشين، وآخرون، ١٩٨٩،ص٧٤)

كما ان مشاهد العنف و بعض المشاهد الفاضحة والتي قد تتخلل بعض الافلام في بعض القنوات الفضائية فضلا على بعض الامور العقائدية خاصة في بعض افلام الكرتون الملغمة بأمور تغرس في نفس الطفل معتقدات خاطئة في حين يعتقد الطفل ان ما يعرض على الشاشة هو الشيء الآمن والمثالي.(جرجيس، ملاك، ١٩٨٥،ص١٢) بل إن جلوس الآباء مع أطفالهم لمشاهدة البرامج التلفزيونية نفسها ليس حلاً بل الأفضل كما يقول خبير التربية الألماني إيكويور جينس هو توجيه اهتمام الأطفال نحو أنشطة أخرى لشغل وقت الفراغ.(المصدر السابق)

من كل ما تقدم يتعرض الاطفال الذين يشاهدون التلفزيون لفترات طويلة غالبا الى ما يلي:

١. تدني المستوى الدراسي بسبب ضعف التركيز.

٢. وقت اقل للقراءة بسبب الاندفاع .

٣. وقت اقل لممارسة الرياضة بسبب كثرة الجلوس.

٤. زيادة الوزن بسبب قلة الحركة.

٥. ظهور بعض السلوكيات العدوانية لدى الطفل.

٦. اختلال النوم وتعرض الطفل لبعض الاحلام المزعجة والكوابيس.

سمات الطفل المصاب:

أولا : سماته الحركية:

أ- سمات اضطراب نقص الانتباه وقلة التركيز:

١- القلق والاضطراب وشد الأعصاب في الغالب.

٢- الانطوائية والخجل.

٣- سلبية الطبع والابتعاد عن مواجهة الآخرين (سلبية الطفل).

٤- صعوبة متابعة التوجيهات والإرشادات الموجهة له.

٥- الظهور بمظهر من يحلم أحلام اليقظة.

٦- ضعف الذاكرة.

٧- صعوبة التركيز لفترة طويلة و سهولة تشتت الانتباه بأي مثير خارجي.

٨- عدم القدرة على الانتباه للتفاصيل الدقيقة.

ب- سمات فرط الحركة والاندفاع :

١- كثرة الكلام والثرثرة.
٢- كثرة الحركة والتململ أثناء الجلوس على الكرسي.
٣- اللعب بالأدوات المدرسية مثل القلم ، كان يكثر من بري الأقلام.
٤-مضايقة التلاميذ الآخرين في الصف .
٥- التصرف بسذاجة، فتراه اخرقا وفوضوي في تصرفاته.
٦- الاندفاع والتهور وسهولة الإثارة والافتقار إلى القدرة على ضبط السلوك.
٧-القفز أو التأرجح عند الانتقال من مكان إلى آخر.
٨-الانتقال من نشاط إلى آخر قبل الانتهاء من النشاط الأول.
٩-عدم القدرة على انتظار الدور في الألعاب أو المجموعات او على الجلوس عندما يكون ذلك إلزامياً أو مطلوباً

١٠-الانخراط في العاب حركية خطيرة دون تقدير للعواقب (مثل الجري في الشارع دون انتباه)

ثانيا : سماته العاطفية:

١-التهور ، وسرعة الغضب والهيجان.
٢- الاستجابة بسرعة ودون تفكير.
٣- اللامبالاة بعواقب الأمور ونتائج تصرفاته.
٤- الميل إلى لوم الاخرين على تصرفاتهم الخاطئة.
٥- الإلحاح وعدم الصبر وعدم انتظار دوره.

٦ -تذبذب المزاج وسرعة تقلبه .
٧-انخفاض مستوى نضوجه العاطفي وعدم تناسبه مع عمره.
٨- صعوبة التكيف مع الظروف الجديدة.

٩-عدم القدرة على التعبير عن رأيه الشخصي بوضوح.

ثالثا : سمات العلاقة مع الاخرين:

١-الافتقار إلى المهارات الاجتماعية ، مثل السلام وتبادل التحية.

٢-فشله في تكوين صداقات مع أقرانه وتكون صداقاته مع من يكبره سنا لأنهم يدركون طبيعة سلوكه المرضي.

٢-إقحام نفسه فيما لا يعنيه.
٤-عدم التعاطف مع الآخرين.

رابعا: سمات الأداء التعليمي :

١- وجود صعوبات تعليمية لديه في النطق والكتابة والقراءة والحفظ.
٢-الافتقار إلى مهارة حل المشكلات واعتماده على الاخرين باستمرار (اتكالي)
٣- عدم ترتيب الأفكار والعمل ، وفقد الادوات المدرسية في الغالب.
٤-عدم وجود اهتمام بالوقت، فإما أن يقوم بالعمل ببطء شديد وإما أن ينهي العمل بسرعة دون تحري الدقة.

٥-انخفاض الاستجابة والتفاعل مع الحوافز أو التخويف.
٦- يكون أداؤه اقل ممن هم في عمره بسنة أو سنتين.
٧-صعوبة إيصال المعلومات التي يعرفها لغيره

يمكن للوالدين ان يضمنوا تجربة ايجابية وفعالة مع التلفزيون وذلك باتباع الخطوات التالية:

١. مشاركة الوالدين الاطفال في مشاهدة البرامج.

٢. اختيار المواد التلفزيزنية المناسبة للطفل.

٣. وضع حدود لفترات مشاهدة التلفزيون (يوميا وأسبوعيا).

٤. إغلاق التلفزيون أثناء الوجبات العائلية واثناء اوقات المذاكرة.

٥. حذف البرامج التي لايعتقد انها تناسب الطفل.

الفصل الثالث: نتائج البحث

١- النتائج الخاصة بالبحث

من خلال البحث وما اشرته محاوره من اساسيات وحقائق يمكن التوصل الى الاتي:

١. تسمح ممارسة النشاطات الفنية للطفل (بالاستمتاع، الرضا، الإنجاز، النمو عقلياً، ونمو إدراكه البصري واشتماله على عدة أنشطة تدعم الخبرات الحسية) فجمع الأشياء المختلفة وإلصاقها والتشكيل بالعجين والرسم والطباعة وغيرها من الأنشطة الفنية المختلفة توفر للطفل فرصاً عديدة للتآزر البصري والحسي، وتفحص الأجزاء ورؤية العلاقات في الحجم والشكل لا شك أن كل هذا يشكل جزءاً مهماً في تعلم الأطفال.

٢. يحقق النشاط الفني نمواً في شخصية الطفل وزيادة في الاتزان النفسي والثقة لما تفجره الممارسة الفنية من طاقات ابتكارية

٣.تستخدم الخبرات الفنية كمتنفس للدوافع وتفريغ التوترات وإعادة التوازن النفسي.

٤. يعد الفن وسيلة من وسائل النمو الاجتماعي فيتعلم الطفل الضبط الذاتي (يتعلم تأخير حاجاته الملحة، الالتزام بالدور، التكيف عند الحاجة مع اهتمامات الجماعة واحتياجاتهم) فأثناء عملهم في الركن الفني وممارستهم لأنشطتهم يتحاورون مع بعضهم ويساعدون بعضهم.

٥. ان لفرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية انعكاسات خطيرة على (نموه الجسدي، صحته النفسية، علاقته بالأخرين).

٦. ان من يكثرون من مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية بحاجة الى برامج رعاية يتبنها الاهل والمعلمون.

٢- الاستنتاجات :

١ـ لاستراتيجية الركن الفني اثر ايجابي في معالجة مشكلة فرط مشاهدة التلفزيون والالعاب الالكترونية.

٢ـ توفير الوقت للطفل لممارسة النشاطات الفنية يسهم في نموه بشكل سليم.

٣ـ تسهم مشاركة الاهل اطفالهم في ممارسة النشاطات الفنية من خلال استعمال استراتيجية الركن الفني بتحسين العادات المختلفة والتي ابرزها مشاهدة التلفزيون وممارسة الالعاب الالكترونية.

٤. الأنشطة الفنية وسيلة أساسية وهامة جدا، من شأنها أن تساعد المتعلم على أن يسمو بشخصيته، وأن يعيش حياته بطريقة أكثر فعالية، في ظل شخصية متزنة ذات سمات صحية أفضل .

٣- التوصيات:

يوصي الباحث في مجال معالجة فرط مشاهدة التلفزيون بالاتي:

١- عدم السماح للأطفال بمشاهدة التلفزيون لفترات طويلة وانما عليهم اختيار برامج نشاطات فنية متنوعة لتساهم في تنمية مدارك الطفل وغرس حبه لدينه ووطنه وصقل العادات الحميدة لديه والبعد عن كل مايشوب ذلك.

٢- تشجيع الطفل للتكلم عما يشاهد من سلوكيات ايجابية ضمن البرامج التلفزيونية مثل بر الوالدين، التعاون والصداقة، والحرص على الآخرين ومساعدتهم، في المقابل تحذير الطفل من عواقب العنف المدمرة ومحاولة خلق روح الالفة والثقة في نفس الطفل وتعويده على تحمل المسؤولية والمشاركة في الرأي.

٣- توفير مستلزمات النشاطات الفنية وتنويعها حسب عمر الطفل العقلي والزمني.

٤- الحفاظ على زخم النشاط ومحاولة ديمومة تاثيره من خلال الاشتراك في تحفيز الطفل وعرض اعماله والتكلم عن مهاراته.

<u>وهناك توصيات للأهل لجعل التلفزيون والالعاب الالكترونية اكثر ايجابية وانتاجية وفاعلية تصب في صحة الطفل وتنمية مواهبة والارتقاء بافكاره ومن تلك العادات مايلي:</u>

١ـ الحد من الساعات التي يمضيها الطفل امام التلفزيزن والالعاب الالكترونية ووضع بدائل اخرى غير الكترونية في غرفة الطفل مثل دفاتر واقلام الرسم ومجلات الاطفال المفيدة وبعض القصص او الكتب التعليمية والالعاب الهادفة والتي قد تشغل الطفل عن بقاء ساعات طويلة امام شاشة التلفزيون.

٢ـ وضع التلفزيون واجهزة الموبايل والالعاب الالكترونية في مكان خارج غرفة النوم.

٣ـ اغلاق التلفزيون وابعاد اجهزة الموبايل والالعاب الالكترونية اثناء الاكل.

٤ـ اغلاق التلفزيون وابعاد اجهزة الموبايل والالعاب الالكترونية اثناء تأدية النشاطات الفنية.

٥ـ التقييم المسبق للبرامج التلفزيونية التي سيتم عرضها على الاطفال للتاكد من ملاءمتها لهم او على الاقل معاينة جزء من البرنامج وليكن بدايته اثناء مشاهدة الطفل له.

٦ـ وضع مسافة كافية بين الطفل وبين شاشة التلفزيون والتأكد من ان الانارة داخل غرفة المشاهدة كافية والاهتمام بكيفية جلوس الطفل اثناء مشاهدة التلفزيون.

٧ـ وضع برنامج عائلي ترفيهي للطفل في نهاية الاسبوع للخروج به لاماكن الترفيه والمتنزهات.

٨ـ عدم وضع «الريموت» في يد الطفل مما يسمح له بالتنقل بين القنوات الفضائية كما يريد.

٤- المقترحات:

يقترح الباحث

١_ اجراء بحث عن اثر فاعلية استراتيجية الركن الفني في تنمية الاتجاهات الايجابية نحو التعلم وزيادة التحصيل الدراسي.

٢_ اجراء بحث لتحديد العوامل التي تعيق ممارسة النشاطات الفنية في البيت والمدرسة.

٣_ اعداد برنامج تعليمي عن توظيف استراتيجية الركن الفني مع الاطفال.

المصـــــادر

١.أوجيني ، مدانات ، **الطفل ومشكلاته القرائية** ، دار مجدلاوي ، الأردن ١٩٨٥ .

٢.أحمد جميل عايش، (٢٠٠٨)، **أساليب تدريس التربية الفنية والمهنية والرياضية**، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان.

٣.أكرم قانصو، (١٩٩٦)، **مبادئ التربية الفنية**، ط٢، مكتبة المعارف، بيروت.

٤. الديواني، مصطفى ، **حياة الطفل** ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة التاسعة ١٩٧٥.

٥. جرجيس، ملاك، **مشاكل الصحة النفسية للأطفال** ، الدار القومية للكتاب ١٩٨٥ .

٦.جواشين، مفيد نجيب وآخرون، **النمو الانفعالي عند الأطفال**، دار الفكر للنشر ، عمان ١٩٨٩ .

٧. الحمداني، موفق، **الطفولة**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ،١٩٨٩ .

٨.الحيت، ولاء وزميله، **الانشطة المدرسية واثرها في تنمية ثقافة الطالب**، الاردن دار خالد للنشر ٢٠١٦.

٩. الأمم المتحدة ، اللجنة التحضيرية للدورة الاستثنائية للجمعية العامة المعنية بالطفل ، **مشروع الوثيقة الختامية** ، حزيران /٢٠٠١ .

١٠. فتح الباب عبد الحليم سيد،(١٩٩٧)، **البحث في الفن والتربية الفنية**، ط١،عالم الكتب، القاهرة.

١١. قطامي ، نايفة وآخرون ، **نمو الطفل ورعايته** ، مطبعة الكويت ١٩٨٨.

١٢.ليلى حسنى إبراهيم، (٢٠٠٤)، ياسر محمود فوزي، **مناهج التربية الفنية بين النظرية والتطبيق**، بدون طبعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

١٣.مكاوي، صلاح، (٢٠٠١)، فعالية برنامج للعلاج بالرسم في رفع مستوى القدرة التعبيرية لدى الأطفال، **المجلة المصرية للدراسات النفسية**، العدد ٢٨، المجلد ١١، القاهرة.

١٤.محمد، محمود وزميله، **تفريد التعليم**، الاردن. دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٨ .

١٥.مقدادي، رشا، **طفل الروضة وكثرة الاسئلة**، ٢٠١٦.

١٦.المؤمن ، محمد حسين ، **مشكلات الطفل النفسية**، دار الفكر الجامعي، الازايطة ١٩٨٦ .

١٧. نسيمة ، داود ونزيه حمدي ، **مشكلات الأطفال والمراهقين وأساليب المساعدة فيها** ، الطبعة الأولى ، عمان ، مطبعة الجامعة الأردنية ، ١٩٨٩ .

١٨. يوسف ، باسيل ، نحو تطبيق اتفاقية حقوق الطفل في العراق ، الواقع والمعوقات ، دراسة تحليلية ، ١٩٩٥ ، منظمة اليونيسف .

١٩.اليونيسف ، منظمة ، اتفاقية حقوق الطفل والإعلان العالمي لبقاء الطفل وحمايته ونمائه وخطة العمل كما اقرها مؤتمر القمة العالمية من اجل الطفل ، ١٩٩٠ .

20. Nainis , N.and paice ; j.(2006); Relieving Symptoms in Cancer ;Innovative use of art therapy; **Journal of pain And Symptom** anagement ;31;2.

21. Silliker, S., & Quirk, J. (1997). **The effect of extracurricular activity participation on the academic performance of male and female high students** .The School Counselor, 44, 288-293.

دور الخبرة الجمالية في نمو التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة

أ . م. د. دلال حمزة محمد

أ . م . د . فاطمة عبد الله عمران

ملخص البحث

تناول البحث الحالي امكانية دراسة دور الخبرة الجمالية باعتبارها الوعاء الثقافي الاكثر تداولا من قبل الافراد واهميتها في تنمية التذوق الفني لدى الطلبة في توجيه معارفهم ومهاراتهم وميولهم الابداعية ، وتضمن البحث اربعة فصول ، جاء الفصل الاول منها بمشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل الاتي: هل ان عدم تدريب الطلبة على تحليل الاعمال الفنية وتنمية خبرتهم الجمالية هو ما يسبب ضعفا في التذوق الفني لديهم؟ وهدف البحث في الكشف عن دور الخبرة الجمالية في نمو التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل اضافة الى اهمية البحث وحدوده وتحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين ، الاول : مفهوم التذوق الفني والثاني: أهمية التذوق الفني في التربية ، اما الفصل الثالث فتضمن مجتمع البحث لطلبة المرحلة الرابعة بمعدل (٥١) طالب والمرحلة الاولى (٥٦) طالب وتم اختيار عينة منه بمعدل (١٠) طلاب بشكل عشوائي لتحليل نماذج من الفن العالمي وقياس دور الخبرة الجمالية في تنمية التذوق الفني لديهم .

الفصل الاول:

مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

يعتبر التذوق الفني حلقة الاتصال بين الصورة الفنية والمتلقي ، فالإحساس بالجمال استعداد متوافر عند الناس بدرجات متفاوتة ، ولكن طريقة وكيفية تذوق الصور له أثره ودوره الفعال على الصورة الفنية وتأثيره الواضح في تحديد ملامح الصورة الفنية ، بل يجعل المصمم يتوقع الملامح ، وما سيكون عليه الشكل العام للصورة ، والتذوق الفني – كأحد فروع الفلسفة التي تهتم بالفنون التشكيلية – هو القدرة على الاستجابة للأشياء الجميلة في الفن واستنباطها وتمييزها عن الاشياء العادية وهو عملية ادراك المعنى والقيم الجمالية التي تحققت في العمل الفني وبالتالي تتحقق المتعة الجمالية ، ولا يمكن القول بأن التذوق الفني هو عملية اتصال دون النظر إلى الاستجابة الوجدانية بين الفنان والمتلقي لإحداث عملية الاتصال (التذوق الفني) وهذا إشارة إلى ما يقوم به الفنان أحد أقطاب عملية التذوق وما يمر به من استجابة وجدانية تجاه العمل الفني ليمتع به الآخرين ، وفي إشارة إلى الحالة الوجدانية التي يثيرها العمل الفني في وجدان المستقبل (المتذوق).

لقد أصبح التذوق الفني أحد أهداف التربية الفنية والتي تسعى إلى تحقيقها لما له من أهمية في إثراء الخبرات الفنية والجمالية التي تؤدي إلى أن يحس المتذوق بقيمة الأشياء من حوله ، وتنمية التذوق الفني يساعد الفرد على فهم طبيعة الإبداع الفني ، مما يجعله نوعاً من السلوك ألابتكاري والإبداعي والذي يساعد على تنمية المعرفة ودقة الملاحظة وحسن الاختيار لدى الفرد، ومن هنا تبرز مشكلة البحث الحالي هل ان عدم تدريب الطلبة على تحليل الاعمال الفنية وتنمية خبرتهم الجمالية مهوما يسبب ضعفا في التذوق الفني لديهم .

اما بالنسبة لأهمية هو يسلط الضوء على اهمية التذوق الفني من خلال دراسة جوانب اخرى مثل الجانب الادراكي المحسوس والجانب المعرفي والجانب الوجداني والعواطف والانفعالات ،كما تمثل عملية التذوق الفني وفقا لعناصر التكوين واسس التنظيم الجمالي حقلا خصبا لدراسة ظاهرة بحثية كظاهرة البحث الحالي ، كما تبرز الحاجة للبحث الحالي في خدمته للباحثين في الجوانب الجمالية والمعرفية .

هدف البحث

الكشف عن دور الخبرة الجمالية في نمو التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة تنمية التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل للعام الدراسي ٢٠١٦-٢٠١٧

تحديد المصطلحات

التذوق الفني : ويشير البسيوني (١٩٨٩ م) " بأن التذوق معناه الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية وهو ان اهتزاز الشعور في المواقف التي تتوفر فيها العلاقات الجميلة والتي تجعل الإنسان يحس بالمتعة والارتياح فيحس بالقبح ويحاول رفضه ويتحرك نحوه ليحيله إلى جمال يتمتع به الإنسان" (البسيوني ، ص ٧٤) يرى عبد العزيز (١٩٨٤ م) " بأن التذوق حالة من الاستمتاع تحث الشعور الذي يغلب عليه الطابع الوجداني ، وبذلك يتم التفاعل الضمني بين الشيء الجميل والفرد المستمتع به " (عبد العزيز ، ص ٤٣)

التعريف الاجرائي للتذوق الفني : حالة شعورية ايجابية للنشاط الفكري من قبل المتلقي ازاء العمل الفني من خلال اسسه وعناصره بالاعتماد على خبرته الجمالية .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : مفهوم التذوق الفني AESTHETICS

ان التذوق ليس مجرد ردود فعل بالقبول اوالرفض ، وليس معناه التفضيل فقط وانما هو طريقة للحكم على العمل الفني وقيمه الجمالية وبالتالي تقدير الفن ، ويمكن الربط بين التذوق وتقدير الفن ، حيث ان الفرد المتذوق عندما يبدأ بالبحث عن القيم الفنية والاسس العامة في العمل الفني محاولا فهم وادراك مغزى العمل الفني فأنه بالضرورة يكتسب مهارة تقدير الفن ، كما ان المتعة التي يحسها المتذوق تجاه العمل الفني هي دليل على حدوث عملية التذوق وانها شرط اساسي مصاحب لها .

وعملية التذوق لها طابع رمزي ، فغالباً نجد المتلقي للصورة الفنية وهو مستغرق في تأمل موضوع الصورة أو العمل يكون في نفس الوقت يتأمل ذاته ، باحثاً عن نفسه عبر عالم الأشياء التي يتأملها ، ومن هنا يحدث التوحد بين الحس والمخيلة والفهم ، فالمتذوق يقوم في هذه الحالة

بالتوفيق بين شعوره ومعرفته من ناحية ، ورغبة في الاستمتاع من ناحية ثانية والحقيقة أن المتذوق وهو يتأمل موضوعات الفن يحاول أن يضفي عليها روحاً من حياته وهكذا تدب في الموضوعات التي هو بصدد تأملها الحياة ، من هنا يرى الباحث ان التذوق " هو لغة تخاطب وعملية اتصال وتواصل بين منجزات الفنان وبين المتذوق" ، ومن هنا يحدث التلاقي بين الذات والموضوع في فعل من التقمص الوجداني أو التعاطف الرمزي ، بحيث يشعر المتلقي في نهاية الأمر ، بأنه صار مندمجاً في تجربة الخطوط والايقاعات وأضفى عليها من حياته ، وأصبح في مقدرته أن يرد أكثر الصور والاشكال تجريداً إلى قوى حية ، بفضل إدراكه الجمالي والفني لها والتقاط النقاط المضيئة في الصورة الفنية والبحث عن مسالك التذوق الفني كمقدمات ضرورية لفهم بنية الصورة عبر معابر الحساسية الذوقية باستلهام الأثر وتوليف مناهل الرؤى ويذكر (ناثان) " أن الكسندر اليوت أكد إن كل صورة عظيمة ترينا شيئا نبصره بالعين مع شئ ندركه بالبصيرة ، فهي تجمع بين البصر والبصيرة " (نوبلر، ص ٣٩)

وظيفة التذوق الفني

أن التذوق الفني يهدف إلي تحقيق عدد من الأسس وأهمها :

- تجنب التوتر الطبيعي لجميع أشكال الإدراك والإحساس وما يتصل بتناول الجماليات .

- تحقيق التناسق بين الأشكال المختلفة للإدراك والإحساس وفي علاقاتها بالبيئة وهو ما ينعكس على الإنسان

- التعبير عن الإحساس بصيغة قابلة للنقل جماليا

- التعبير بصيغة قابلة للنقل عن أشكال الخبرة الكلية التي قد تظل لا شعورية جزئياً أو كلياً

- التعبير عن منظومات جمالية جديدة للارتقاء بشكل الحياة في كافة مجالاتها

- التعبير عن الفكر الاستاطيقي بالصيغة المطلوبة - محاولة للبحث عن استراتيجية عربية إسلامية جديدة للمفاهيم المستندة على العقيدة في مجال دراسة الجماليات

- محاولة لتأصيل جماليات الإبداع العربي الإسلامي

– بحث ودراسة أنظمة التقنيات المعاصرة ومدى تأثيرها على المواطن العربي المسلم في المجتمعات البكر

- محاولة لحفظ وصيانة الرموز الحضارية العربية الإسلامية من متغيرات قد يحدثها الغزو الثقافي لإذابة جماليات الفن العربي الإسلامي

- تحديد معالم القيم الجمالية لدى الإنسان العربي المسلم - تطوير أنظمة السلوكيات في إطار جمالي يتفق مع العقيدة الإسلامية . (خميس ، ص ٩٠)

عناصر عملية التذوق الفني

ويمكن تلخيص ما أورده (عزام ١٩٩٩، ص٨٧) حول تقسيم عملية التذوق إلى أربعة عناصر مرتبة على النحو التالي:

المتذوق: وهو المتلقي للعمل الفني سواء كان متذوقاً أو فناناً وقد يتحيز الفنان أو المتذوق لأسلوبه ومدرسته الفنية التي ينتمي إليها ولذلك فإن الفنان والمتذوق يمكن أن يتعاطف مع العمل الفني أو العكس تبعاً لاستجابته الجمالية.

الفنان :وهو صاحب العمل الفني ، ويجب أن يتوفر فيه القدرة على الابتكار والتجديد حيث يأخذ أسلوباً خاصاً به في سير إنتاجه الفني ، وعادةً ما يكون منتمياً إلى إحدى المدارس الفنية.

الناقد : وهو شخص يمتلك ثقافة فنية عالية وقدرة تذوقية متميزة ، وقد لا يكون الناقد ممارساً للفن بل يملك قدرة على الإقناع بالحجج والأدلة.

العمل الفني: هو نتاج فكري لا يمثل الواقع بالضرورة ولكنه يعكسه بطريقة مبتكرة ، حيث يمثل العمل الفني حالة فكرية أو نفسية يمر بها الفنان معبراً عنها بالخطوط والألوان والمساحة في محاولة لإشباع حاجياته المختلفة.

مكونات التذوق الفني

يتناول (أبو حطب ١٩٧٩، ص٧٧) مكونات التذوق الفني في ثلاث عمليات رئيسية يمكن تلخيصها كالتالي:

الحساسية الجمالية: وهي استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق مع مستوى محدد من مستويات الجودة في الفن ، بمعنى قدرة الفرد على تمييز العمل الفني الذي تتوفر فيه القيم الجمالية.

الحكم الجمالي: وهو درجة الإتقان في الحكم على العمل الفني من حيث قيمته الفنية، فأحكام الخبراء في الفن تنبع من القدرة على التقييم والتمييز بين الإيداعات الفنية لمعرفة الأجود والأحسن منها.

التفضيل الجمالي: وهو النزعة السلوكية عند الفرد والتي تجعله ينجذب نحو بعض الأعمال الفنية دون غيرها.

مراحل التذوق الفني

التذوق الفني يمر بمراحل يكون لكل مرحلة منها نشاط يسيطر على سلوك التذوق وهذه المراحل متتالية ومرتبطة مع بعضها البعض تشكل في الفرد القدرة على تذوق ما يشاهده ، وقد أشار (البسيوني ١٩٨٦،ص ٥٣) إلى مراحل التذوق الفني وقسمها في ثلاثة محاور يمكن تلخيصها كالتالي:

١- مرحلة البحث والمعاناة: وهي تلك المرحلة التي يمر بها المتذوق في البحث والتنقيب عن العلاقات الجمالية التي تتصل بالموضوع الذي يشاهده ويثير انتباهه بهدف الكشف عن العوامل التي تحقق الاستمتاع الجمالي وتتميز هذه المرحلة بالدقة والتمحيص والتأني في إدراك تلك العلاقات والربط فيما بينها إضافة إلى التأمل الذي يعتبر نوع من النشاط العقلي الذي يستجمع فيه الفرد خبراته السابقة والتي تساعده على التفاعل مع الظاهرة الفنية التي يراها.

٢- مرحلة الاكتساب: من خلال مرحلة البحث فإن الفرد يصل إلى اكتساب شخصيته طابعاً جمالياً ينعكس على تعديل سلوكه وتهذيب وجدانه، وأيضاً فإن هنالك خبرات جديدة من خلال مشاهدة العمل الفني يكتسبها الفرد ويضيفها إلى رصيده من الخبرة والتي تكون وسيلة لتذوق مواقف جمالية جديدة.

٣- مرحلة التعميم : من خلال مرور الفرد بمرحلة البحث والاكتساب فإن الفرد يمر بمرحلة جديدة وهي مرحلة التعميم وفيها يطبق الفرد ما اكتسبه من خبرات جمالية على سائر المواقف التي سوف يواجهها في المستقبل.

السمات التي يمر بها المتذوق عند رؤية العمل الفني

عند مشاهدة المتذوق للعمل الفني فإنه يمر بسمات من التذوق حتى يصل إلى مرحلة التذوق الفعلي للعمل الفني الذي يشاهده ، أن " باير" أحد علماء الجمال أشار إلي موقف الذات إزاء الصورة الفنية من خلال تحديد الاستجابة الفنية للفرد المتذوق في سمات متتالية أو متداخلة ، يمر المتذوق ليكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه ، وهذه السمات هي :

١- التوقف : وهو توقف مجرى الفكر العادي لمثول شئ غير مألوف أمام الذات ، ومعنى ذلك أن ثمة فعل منعكس فنياً يمثل في استجابة الذات للموضوع الفني من أجل الاستغراق في المشاهدة والتأمل .

٢- العزلة : ومعناها أن للسلوك قدرة انتزاعية تؤدي إلي عالم فني قائم بذاته ، ويستأثر بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ويجعلنا نحيا في داخله وننفصل عن العالم .

٣- الإحساس : وهو الإحساس بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ، ومن ثم يقتصر اهتمامنا على النظر إلى شكل الصورة الفنية وأسلوب أدائها ، والموقف الحدسي وهو أن الموضوع الماثل أمامنا يوقف عمليات البرهنة والاستلال العقلي ويدفعنا إلي الحدس المباشر فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .

٤- الاستثارة الوجدانية :إذ يثير موضوع الصورة الفنية فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة

٥- التداعي : قد تثير هذه الإنفعالات ذكريات ماضية من خبرة الفرد المتذوق فيشعر بالتأثر ، إذ ما بلغ في هذا الاتجاه فإنه ينحرف عن التذوق الفني الخالص .

٦- التقمص الوجداني أو المحاكاة الباطنية : فنفرح أو نتألم ، وقد يصل إلي حد البكاء تعاطفاً مع المشهد الماثل في الصورة الفنية . (ابوريان ، ص٢٥)

مما سبق ترى الباحثتان أن المتذوق يستوعب الصورة والعمل ككل وبالتالي يتلقى معناها ويعيش فيها ويتذوقها ، وأن استجابة المتذوق تبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستثار الموضوع تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع عن امتلاك الموضوع ليأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني فيكون على المتذوق أن ينصت إلى الموضوع الجمالي على نحو ما ينطبق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية معنى هذا أن المتذوق قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه اقترب إلى الحدس الأصلي للفنان الذي ابتدع هذا الموضوع وعاش بتجربته وأحس بلمساته خلال الأداء.

المبحث الثاني: أهمية التذوق الفني في التربية

ان التذوق الفني سلوك مكتسب يمكن تنميته بالممارسة المستمرة واهميته التربوية تكمن في اكساب الطالب ثلاثة انواع من السلوك الجمالي وهي التقدير والتعاطف والاحساس والتي تساعده على الاستمتاع بالعوامل الجمالية في الفن وفي البيئة ، ويمكن لمنهج التربية الفنية اذا احتوى على التذوق الفني ان يساعد الطالب على التعرف على الخصائص الجمالية في البيئة المحيطة .

اما الاهمية التربوية للتذوق الفني تتلخص في النقاط التالية:

١- للتذوق دوره في تنمية المعرفة الفنية وتعميق الرؤية الفنية ، وبالتالي زيادة امكانية التمييز بين الاشياء والتوصل الى افضل القرارات حول نوعية الفن الذي نختاره ونتذوقه .

٢- تعتبر ممارسة التذوق وسيلة للوصول الى فهم عام وشامل للفن عند القيام بمناقشة الاعمال الفنية والقيام بالفحص الجمالي لها
٣- للتذوق اهمية خاصة في تنمية الحساسية الجمالية واكساب الطالب المهارات الفلسفية من خلال ممارسة الفن.
٤- تؤدي ممارسة التذوق الى تربية حواس الطالب الجمالية واكسابه سلوكا جماليا ، كما تنمو القدرة على اصدار احكام جمالية على بعض السلبيات والايجابيات في البيئة المحيطة
٥- للتذوق دوره في تكوين الاتجاهات الايجابية نحو الفن مما يؤدي الى الرغبة في ممارسته .
٦- للتذوق اهمية خاصة في مساعدة الطالب على تحديد المعايير التي يتذوق من خلالها الفن، ومن خلال دراسة اعمال فنية لمختلف الاتجاهات واساليبها الفنية. (مي عبد المنعم، ص١٦٠)

لا شك بأن هنالك رؤى واضحة لدى المشتغلين في مجال التربية الفنية لأهمية التذوق الفني في العملية التربوية ، كون التذوق الفني عملية تهتم بتنمية الجانب الوجداني والمعرفي في المقام الأول والمتابع للإنتاج الفني علي وجه العموم قديماً وحديثاً يجد أن هنالك من الفنون ما يساعد في تنمية التذوق الفني لدي المتلقي وفي المقابل هنالك ما يسيء للجوانب الإنسانية والاستقرار الاجتماعي ومثل هذه الفنون من السهل التعرف عليها واستبعادها أي أن ليس كل ما يعرض قد يكون صالحا لاستخدامه في المجال التربوي .

وهو ما يؤكده (عزام ١٩٩٩، ص ٧٤) تكمن أهمية الخبرة التذوقية للفن والجمال ، فهي تعين على اختيار الجيد واستبعاد الرديء عن بصيرة وعلم وقد أورد عزام مجموعة من النقاط التي تحدد وظيفة التذوق الفني وضرورته بالنسبة للمشتغلين في مجال الفنون و المشاهدين للفن تلخصها الباحثتان في التالي :

١- تحديد معالم الجمال في الفنون الإنسانية عموماً والفن العربي والإسلامي بوجه الخصوص.

٢- تطوير سلوكيات الأفراد في إطار جمالي يتفق ومبادئ العقيدة الإسلامية.

٣- البحث عن كل ماهو جديد في منظومات الجمال للارتقاء بحياة الفرد في كافة المجالات.

٤- تأصيل جماليات الإبداع الفني.

٥- حفظ وصيانة التراث الحضاري من الغزو الثقافي.

٦- دراسة تأثير التقنيات المعاصرة على الإنسان في عملية إنتاج وتذوق العمل الفني.

اما بالنسبة لوسائط التذوق الفني فتوجد قنوات يتم عن طريقها إحداث التذوق الفني وهي :

التربية البصرية : عن طريق العين.

التربية التشكيلية : عن طريق اللمس ،التربية البنائية : وتتم عن طريق الفكر- الأشغال الفنية- التصميم .

التربية اللفظية : عن طريق الكلام من شعر ونثر وتمثيل.

التربية الحركية : عن طريق العضلات – الرقص الإيقاعي .

التربية الموسيقية : عن طريق الأذان – الموسيقى (غراب ، ص ٩١)

أهمية تنمية التذوق الفني لدى الطلاب

إن تنمية التذوق الفني تنبع من أهميته ، ومفهومه المعاصر يتسم بالسلوك الابتكاري والجمالي والذي ينمو بالمعرفة ودقة الملاحظة وحسن الاختيار والحكم على الأشياء ومقارنتها، والرؤية الفنية لدى المتذوق تعتبر سلوكاً يعبر عن التذوق الفني لدى الفرد حيث أن الرؤيا الفنية تعطي الفرد القدرة على قراءة العمل الفني وفهمه وهو لا يقف عند تنمية المعرفة والرؤيا الفنية بل يسعى إلى تنمية الشخصية الفنية التي تعتمد على تكيف الفرد مع بيئته ومجتمعه من خلال قراءته الفنية لحضارته والحضارات الأخرى.

وتشير(دياب١٩٩٩، ص٩٧) إلى أهمية تنمية التذوق الفني لدى الطلاب من خلاله مجموعة من النقاط يمكن تلخيصها فيما يلي:

١- التذوق الفني يساعد في تطوير مهارات الملاحظة وحب المعرفة والتفكير ألابتكاري لدي الطلاب.

٢- يساعد التذوق الفني في تنظيم أفكار المتذوق للوصول إلى قرارات حول الحكم على الأعمال الفنية.

٣- يربي التذوق الفني في الطلاب حواسهم من خلال تنمية الرؤى الجمالية وإكسابهم السلوك الجمالي.

٤- تطوير مفردات التلاميذ الفنية من خلال التعرف إلى الفن وأهميته.

٥- تنمية قدرات الإدراك البصري للطلاب والتي تمكنهم من التعرف على العناصر المكونة للإبداعات الفنية.

٦- القضاء على الأمية البصرية والفنية من خلال إعداد ناشئة قادرين على التذوق الفني.

٧- الارتقاء بوجهات نظر المتذوق وزيادة طموحاتها وأهدافه.

٨- تنمية القدرة التحليلية المرتبطة بتطبيق المعايير الجمالية وإبراز ما في العمل الفني من جوانب جمالية

العوامل المؤثرة في عملية التذوق الفني

التذوق كعملية اتصال قد تؤثر عليه بعض العوامل ، وهنالك بعض العوامل المؤثرة في عملية التذوق الفني وهي تؤثر فيها بدرجة كبيرة ويمكن تلخيصها فيما يلي:

١- الحالة النفسية: حالة المتذوق المزاجية التي يكون فيها أثناء عملية عرض العمل الفني، وهي تؤثر على مقدار التهيؤ والاستعداد لتقبل العمل الفني وفكرته.

٢- نوعية الفن ومادته: نوع ما يقدم من أعمال هل ما يقدم نحت أو تصوير أو غير ذلك ، وما هي المادة المكونة للعمل الفني ، هل مادته خشب أم حديد أم جبس أو مادة مصنعة من المواد الحديثة فقد لا تتوافق وميول المتذوق

٣- المجهود الحركي: أي المجهود الذي يبذله المتذوق في الوصول إلى قاعة العرض من سفر إذا كان يحتاج إلى السفر من مكان إلى آخر، وكذلك المجهود الذي يبذله المتذوق أثناء مشاهدة العمل الفني من حيث انسيابية وسهولة التجول داخل قاعة العرض أو العكس.

٤- زمان ومكان عرض العمل الفني: زمان العرض من الأمور الهامة من حيث إذا كان العرض في وقت مناسب أم لا، وفي أي فصل من فصول السنة في الصيف أو الشتاء، وما إذا كان المكان

نفسه مناسباً لعملية العرض مما يساعد في جذب المتذوق أو أنه غير مناسب مما يكون له الأثر في عملية التذوق.

٥- المضمون الذي يحتويه العمل الفني: وذلك من حيث موافقة ما يعرض لما يتفق مع اتجاهات وميول المتذوق نفسه من أنواع الفنون المختلفة، ومن حيث الشكل والنوع والمضمون والأسلوب الذي يتناوله العمل الفني. (دياب ، ص ٩٧)

أهمية التذوق في المجال التربوي

يؤكد الباحث على أهمية التذوق في المجال التربوي وتبرزاللأهمية التربوية للتذوق في مجال التربية في النقاط التالية:

١- يساعد التلميذ على توسيع قدراته الإدراكية.

٢- يساعد التلميذ على النقد الفني.

٣- يساعد التلميذ على الرقي بقيمته الجمالية.

٤- ينمي لدى التلميذ المهارة البصرية للملاحظة.

٥- يجعل التلميذ يحافظ على الجمال في حياته.

٦- يربي التلميذ على المحافظة على النظافة والترتيب.

٧- التذوق ينمي الخبرات الجمالية للتلميذ واكتسابه مهارات فلسفية.

٨- ينمي لدى التلميذ تذوق الأعمال الفنية والفنون المختلفة.

٩- يكسب التلميذ خبرات معرفية وثقافية فنية عالية. (الغامدي ، ص١٠٥)

وتتفق الباحثتان مع أورده الغامدي ، حيث أن من أهم وظائف التربية تكوين معايير سليمة للتذوق وتدريب المتعلم على تطبيقها عملياً في الحياة العامة ، ولا يقتصر ذلك على المؤسسة التربوية بل لا بد من مشاركة الأسرة والمجتمع في هذا التدريب ، فالتذوق ما هو إلا سلوك يمكن تربية الأفراد عليه وتنمية وتدريب قدراتهم ،فالنفس البشرية تقدم على ما ترتضيه من الأشياء و تحجم عما تبغضه ، والإنسان في جميع مراحله العمرية يستجيب إلى البيئة التي حوله ، ولعل أكثر الحواس أهمية في اكتساب المعرفة والخبرة هي البصر والسمع واللمس ، فعند سماع مقوله ما ومشاهدتها والتفاعل معها من خلال حاسة اللمس يكتسب الفرد الصورة الواضحة والدقيقة عنها، ولهذا تأتي أهمية المعارض في تنمية التذوق الجمالي من خلال ما يعرض من أعمال فنية متنوعة ، فهو إذاً يلعب دور الوسيلة التعليمية المهمة في مجال كسب المعرفة ودوراً هام في تنمية التذوق الجمالي في مجال الفنون.

أساليب تنمية التذوق الفني

بعد التعرف على الأهمية التربوية للتذوق في المجال التربوي يبقى السؤال حول أساليب تنمية التذوق الفني في المجال التربوي؟ وقد أشار (عزام ، ١٩٩٩، ص٨٨) إلى مجموعة من الأساليب يمكن إيجازها في النقاط التالية:

١- التعمق في دراسة مكونات الطبيعة.

٢- الزيارات الميدانية للمعارض والمتاحف والأماكن التراثية.

٣- إنشاء أكاديميات للتراث والفنون والنقد الفني.

٤- التخطيط الجيد إعلامياً وثقافياً لتنمية التذوق لدى الأفراد.

٥- الاهتمام بدراسة الفن وإنتاجه كونها تهدف إلى تنمية القدرة على التذوق والابتكار لدى المتعلمين.

٦- ممارسة الطلاب للأنشطة المختلفة والتي تستهدف ارتقاء تذوقهم.

دور التربية الفنية في تنمية التذوق الفني

مادة التربية الفنية كمادة دراسية تهدف إلى تربية المتعلم عن طريق الفن، من حيث إكسابه مجموعة من المعارف والمهارات والقيم الوجدانية ، ومن ضمنها التذوق الفني كونه من وجهة نظر الباحث مزيج من المعرفة والمهارة والحس الوجداني ، وللتربية الفنية دور هام في تنمية التذوق الفني حيث تسعى إلى تحقيقه في سلوك المتعلم ، ويمكن إيجاز بعض الأدوار التي تقوم بها التربية الفنية في تنمية التذوق الفني في التالي:

١- المساعدة في تنمية أساليب التذوق من خلال الدراسة العملية والممارسة.

٢- عرض ودراسة تاريخ الفنون في الحضارات الإنسانية عموماً والحضارة الإسلامية على وجه الخصوص.

٣- التعرف إلي القيم الجمالية في الطبيعة والفن وإدراكها.

٤- التأكيد على النواحي المهارية وتدريسها لجعل المتعلم يتفاعل مع الأعمال التي يراها ويكون قادراً على فهمها وتذوقها.

٥- تنمية الجوانب الوجدانية وتحريك الحس الجمالي والخيالي لدى المتعلم والإحساس بالنظام والتناسق.

٦- الاستفادة من التراث والموروث الشعبي في دراسة القيم الفنية والاجتماعية إلى جانب عرض ودراسة تاريخ الفنون والحضارات القديمة.

٧- المساعدة في إضفاء الطابع الجمالي على البيئة المحيطة والمحافظة عليها لتكون بيئة خصبة لعملية التذوق .

وتستخلص الباحثتان مما سبق بأنه لكي يتحقق للمتعلم قدر من الثقافة الفنية والتي يعد التذوق الفني جزأ منها لا بد من اتباع التالي:

١- تنمية الثقافة الفنية : وذلك عن طريق شرح مجموعة من المعلومات التاريخية (تاريخ الفن) وتبسيط تلك المعلومات على أن يتم سردها في قالب قصصي يثير اهتمام الطالب يتناسب مع المرحلة العمرية له وكذلك تدريب الطلاب على رؤية الأعمال الفنية من ناحية جمالية إلى جانب المعرفة التاريخية للأعمال السابقة.

٢- تنمية الثقافة البصرية : يعتقد الباحث بأن الثقافة البصرية تولد منذ تعرف الطالب إلى ما يحيط به من الأشياء وتنمو معه على مر الزمن وهي تتفاوت في سرعة نموها من شخص لآخر حسب البيئة التعليمية والاجتماعية والاقتصادية وهي تكتسب وتزداد بتوجيه حاسة البصر لدى الطالب إلى رؤية القيم الجمالية والفنية فيما يحيط به ، ولا شك بأن البيئة التعليمية إذا توفرت فيها الشروط المثالية سوف تساعد في عملية التذوق الفني

٣- الخبرة الجمالية العملية : وتتم عن طريق الممارسة الفعلية للعمل الفني من خلال التعامل البصري والسمعي والحسي وباستخدام الخامات الفنية المختلفة، فمن خلال حاسة البصر فان الطالب يمكنه مشاهد العديد من النماذج الفنية المختلفة، ومن خلال حاسة السمع فهو يتلقى المعارف الفنية المختلفة ، إما من خلال حاسة اللمس فهو يتعامل مع الأدوات والعدد والخامات تعامل مباشر يطبق من خلالها ما شاهده وسمعه.

مؤشرات الاطار النظري

١- التذوق الفني هو طريقة للحكم على العمل الفني وقيمه الجمالية .

٢- الاحساس بالمتعة من قبل المتذوق تجاه العمل الفني هو حدوث حالة التذوق الفني

٣- محاولة المتلقي البحث عن القيم الفنية والاسس العامة في العمل الفني محاولا فهم وادراك المغزى من العمل الفني .

٤- عملية التذوق الفني لها طابع رمزي من خلال التوحيد بين الحس والمخيلة والفهم .

٥- هو لغة تخاطب وعملية اتصال بين منجزات الفنان وبين المتذوق

٦- التعبير عن الاحساس بصيغة قابلة للنقل جماليا لأنه من مكونات التذوق الفني هي الحساسية الجمالية وهي استجابة تتفق مع مستوى محدد من مستويات الجودة في الفن .

٧- قدرة الفرد على تمييز العمل الفني الذي تتوفر فيه القيم الجمالية لأن العمل الفني هو حالة فكرية او نفسية يمر بها الفنان معبرا عنها بالخطوط والالوان والاشكال .

٨- الحكم الجمالي ينبع من قدرة الفرد على التقييم والتمييز بين الابداعات الفنية لمعرفة الاجود والاحسن

٩- من شروط التذوق الفني ان يثير الموضوع للصورة الفنية احاسيس وانفعالات خالصة .

١٠- تؤدي ممارسة التذوق الفني الى تربية حواس الطالب الجمالية وانعكاسها سلوكا جماليا

١١- نمو قدرة الطالب على اصدار احكام جمالية على بعض السلبيات والايجابيات في البيئة المحيطة

١٢- للتذوق الفني اهمية خاصة في مساعدة الطالب على تحديد المعايير التي يتذوق من خلالها الفن

١٣- تنمية الحساسية الجمالية واكساب الطالب المهارات الفلسفية من خلال ممارسة الفن

١٤- تنمية قدرات الادراك البصري كذلك اكسابه الخبر المعرفية

١٥- احداث التذوق الفني من خلال قنوات يتم عن طريقها وهي (التربية البصرية – التربية التشكيلية – التربية اللفظية – التربية الحركية – التربية الموسيقية)

١٦- تنمية القدرة التحليلية المرتبطة بتطبيق المعايير الجمالية وابراز ما في العمل الفني من صياغات جمالية.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولا : مجتمع البحث :

حرصا على تحقيق هدف البحث بالوصول الى دور الخبرة الجمالية في نمو التذوق الفني لدى طلبة قسم التصميم ، فقد اشتمل مجتمع البحث الحالي على مجموعتين : المجموعة الاولى :طلبة المرحلة الاولى في قسم التصميم والبالغ عددهم (٥٦) طالب وطالبة ، وطلبة المرحلة الرابعة والبالغ عددهم (٥١) طالب وطالبة ، اذ سيتم تحديد مجموعة من الاعمال الفنية المتنوعة (كلاسيكي – واقعي – حداثي)(ملحق ١) وسيحللها الطلبة وفقا لأداة سيتم اعدادها لهذا الغرض من خلال التاشير عليها .

ثانيا :عينة البحث :

قامت الباحثتان باختيار شعبة من كل مرحلة واختيار عينة من طلبتها بصورة عشوائية منتظمة فبلغ عددها (١٠) طلاب (٥) للمرحلة الاولى (٥) للمرحلة الرابعة .

ثالثا : اداة البحث :

لتحقيق هدف البحث اعتمدت الباحثتان على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري في بناء اداة البحث بصورتها الاولية .

صدق الاداة :

بعد ان تم بناء اداة التحليل بصورتها الاولية تم عرضها على عدد من المتخصصين وذوي الخبرة[*1] في مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية وكانت نسبة اتفاق الخبراء هي (٩٥%) باستخدام معادلة (كوبر) بعد اجراء التعديلات عليها وهي نسبة تعد مثالية في القياس .

ثبات الاداة :

قامت الباحثتان بتوزيع الاداة على اثنين من المحكمين الخارجيين[**] لغرض التحليل ، واعادت تحليلها من قبل الباحثتين بعد فترة من الزمن فكانت نسبة الاتفاق النهائية (٩٠%) باستخدام معادلة (سكوت) فاعتمدت الباحثتان الاداة بصيغتها النهائية للتطبيق (ملحق٢)

رابعا : الوسائل الاحصائية :

استخدم الباحثتان عدد من الوسائل وهي (النسبة المئوية لكل فقرة) (معادلة كوبر لصدق الاداة) (معادلة (سكوت لثبات الاداة)

---

[*] المختصين:
١. أ . م . د .عادل عبد المنعم / كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل
٢. أ . م . د ايمان خزعل / كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل
٣. أ . م . د .تر اث امين / كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل
٤. أ . م . د .تسواهن تكليف مجيد / كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل
٥. أ . م . د .خضير عباس دلي / كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

[**] المحكمين : أ . م . د .غسق حسن - . م . د ساهرة عبد الواحد / كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

عرض وتحليل النتائج

الشكل (١)

اولا : الجانب التكويني

الخط : كانت نسبة الاتفاق بين نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة في استخدام الخط المنحني هي ١٠٠% اما نسبة اتفاق طلبة ال المرحلة الاولى فكانت ٦٠% .

الشكل **:** شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الشكل غير الهندسي بنسبة ٨٠% ، اما نسبة الاتفاق للمرحلة الاولى فكانت ٤٠% .

اللون : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود اليمة اللونية او الاشتغال عليها فب العمل الفني بنسبة ١٠٠% ، اما نسبة اتفاق المرحلة الاولى فجاءت على فقرة التشبع اللوني بنسبة ٨٠% .

الملمس : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الملمس الناعم ما يقارب ٨٠%، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الملمس المتوسط نسبة ٨٠% .

الحجم : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على فقرة الاحجام الكبيرة بنسبة ١٠٠% بينما طلبة المرحلة الاولى فكانت النسبة ٤٠% .

الجانب التنظيمي :

التوازن : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام التوازن المتماثل بين اجزاء العمل وكانت نسبة الاتفاق ٨٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول الوازن غبر المتماثل هي ٦٠% .

التباين : اتفق طلبة المرحلة الرابعة وجود التباين اللوني وكانت نسبة الاتفاق ١٠٠% ، اما نسبة المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التباين الشكلي ٨٠%.

التناسب : تم الاتفاق بين الطلبة على وجود تناسب متنوع (بالشكل والحجم واللون والملمس والاتجاه) بنسبة ١٠٠% اما المرحلة الاولى فكانت ٤٠% لآن اجاباتهم متوزعة بين تلك العناصر .

الايقاع : اتفق الطلبة في المرحلة الرابعة على وجود ايقاع غير رتيب بنسبة ٨٠% ، بينما لم يؤشر طلبة المرحلة الاولى لعدم تعرفهم عليها فكانت النسبة ٤٠ % .

الوحدة : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود وحدة في علاقة الجزء بالكل بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت الاتفاق على علاقة الجزء بالجزء بنسبة ٦٠%.

السيادة : كانت نسبة الاتفاق على وجود هيمنة بالشكل هي ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الهيمنة بالموضوع حول بنسبة ٨٠% .

الانسجام : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على وجود انسجام متنوع بكل العناصر بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم متوزعة بين العناصر فكانت النسبة ٢٠% .

التكرار: شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على التكرار المتنوع بنسبة ٨٠% بينما المرحلة الاولى فاتفقوا على التكرار الشكلي بنسبة ٨٠%

الشكل (٢)

اولا : الجانب التكويني

الخط : كانت نسبة الاتفاق بين نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة في استخدام الخط المتنوع هي ١٠٠% اما نسبة اتفاق طلبة المرحلة الاولى على الخط المنحني فقط فكانت ٦٠% .

الشكل : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الشكل هندسي وغير الهندسي بنسبة ٨٠% ، اما نسبة الاتفاق للمرحلة الاولى على وجود الشكل الهندسي فقط فكانت ٨٠% .

اللون : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود استخدامات متنوعة للقيم اللونية الاشتغال عليها في العمل الفني بنسبة ١٠٠% ، اما نسبة اتفاق المرحلة الاولى فجاءت على فقرة التشبع اللوني بنسبة ٨٠% .

الملمس : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الملمس المتنوع (خشن ، ناعم ، متوسط) ما يقارب ٨٠%، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الملمس المتوسط نسبة ٨٠% .

الحجم : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على فقرة الاحجام المتنوعة بنسبة ١٠٠% بينما طلبة المرحلة الاولى فكانت النسبة على الاحجام الكبيرة ٤٠ % .

ثانيا : الجانب التنظيمي :

التوازن : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام التوازن المتماثل بين اجزاء العمل وكانت نسبة الاتفاق ٨٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التوازن غير المتماثل هي ٦٠% .

التباين : اتفق طلبة المرحلة الرابعة وجود التباين في الشكل والحجم وكانت نسبة الاتفاق ١٠٠% ، اما نسبة المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التباين الشكلي ٨٠%.

التناسب : تم الاتفاق بين الطلبة على وجود تناسب لوني بنسبة ١٠٠% اما المرحلة الاولى فكانت ٤٠% لآن اجاباتهم متوزعة بين تلك العناصر .

الايقاع : اتفق الطلبة في المرحلة الرابعة على وجود ايقاع غير رتيب بنسبة ٨٠% ، بينما لم يؤشر طلبة المرحلة الاولى لعدم تعرفهم عليها فكانت النسبة ٤٠ % .

الوحدة : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود وحدة في علاقة الجزء بالكل بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت الاتفاق على علاقة الجزء بالجزء بنسبة ٦٠%.

السيادة : كانت نسبة الاتفاق على وجود هيمنة بالحجم هي ٨٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الهيمنة بالموضوع حول بنسبة ٤٠% .

الانسجام : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على وجود انسجام متنوع بكل العناصر بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم متوزعة بين العناصر فكانت النسبة ٢٠% .

التكرار: شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على التكرار المتنوع بنسبة ٨٠% بينما المرحلة الاولى فاتفقوا على التكرار الشكلي بنسبة ٨٠%.

الشكل (٣)

اولا : الجانب التكويني

الخط : كانت نسبة الاتفاق بين نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة في استخدام الخط المتنوع هي ١٠٠% اما نسبة اتفاق طلبة المرحلة الاولى على الخط المنحني فقط فكانت ٦٠% .

الشكل : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الشكل هندسي وغير الهندسي بنسبة ٨٠% ، اما نسبة الاتفاق للمرحلة الاولى على وجود الشكل الهندسي فقط فكانت ٨٠% .

اللون : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود استخدامات متنوعة للقيم اللونية الاشتغال عليها في العمل الفني بنسبة ١٠٠% ، اما نسبة اتفاق المرحلة الاولى فجاءت على فقرة التشبع اللوني بنسبة ٨٠% .

الملمس : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الملمس المتنوع (خشن ، ناعم ، متوسط) ما يقارب ٨٠%، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الملمس المتوسط نسبة ٨٠% .

الحجم : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على فقرة الاحجام المتنوعة بنسبة ١٠٠% بينما طلبة المرحلة الاولى فكانت النسبة على الاحجام الكبيرة ٤٠ % .

الجانب التنظيمي :

التوازن : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام التوازن المتماثل بين اجزاء العمل وكانت نسبة الاتفاق ٨٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التوازن غير المتماثل هي ٦٠% .

التباين : اتفق طلبة المرحلة الرابعة وجود التباين في الشكل والحجم وكانت نسبة الاتفاق ١٠٠%، اما نسبة المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التباين الشكلي ٨٠%.

التناسب : تم الاتفاق بين الطلبة على وجود تناسب لوني بنسبة ١٠٠% اما المرحلة الاولى فكانت ٤٠% لآن اجاباتهم متوزعة بين تلك العناصر .

الايقاع : اتفق الطلبة في المرحلة الرابعة على وجود ايقاع غير رتيب بنسبة ٨٠% ، بينما لم يؤشر طلبة المرحلة الاولى لعدم تعرفهم عليها فكانت النسبة ٤٠ % .

الوحدة : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود وحدة في علاقة الجزء بالكل بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت الاتفاق على علاقة الجزء بالجزء بنسبة ٦٠%.

السيادة : كانت نسبة الاتفاق على وجود هيمنة بالحجم هي ٨٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الهيمنة بالموضوع حول بنسبة ٤٠% .

الانسجام : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على وجود انسجام متنوع بكل العناصر بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم متوزعة بين العناصر فكانت النسبة ٢٠% .

التكرار: شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على التكرار المتنوع بنسبة ٨٠% بينما المرحلة الاولى فاتفقوا على التكرار الشكلي بنسبة ٨٠%.

الشكل (٤)

اولا : الجانب التكويني

الخط : كانت نسبة الاتفاق بين نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة في استخدام الخط المنكسر هي ١٠٠% اما نسبة اتفاق طلبة المرحلة الاولى على الخط المنحني فقط فكانت ٦٠% .

الشكل : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الشكل غير الهندسي بنسبة ٨٠% ، اما نسبة الاتفاق للمرحلة الاولى على وجود الشكل الهندسي فقط فكانت ٨٠% .

اللون : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود استخدامات متنوعة للقيم اللونية والتشبع اللوني بنسبة ١٠٠% ، اما نسبة اتفاق المرحلة الاولى فجاءت على فقرة التشبع اللوني بنسبة ٨٠% .

الملمس : شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام الملمس (خشن، متوسط) ما يقارب ٨٠%، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الملمس المتوسط نسبة ٨٠% .

الحجم : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على فقرة الاحجام المتنوعة بنسبة ١٠٠% بينما طلبة المرحلة الاولى فكانت النسبة على الاحجام الكبيرة ٤٠ % .

الجانب التنظيمي :

التوازن : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على استخدام التوازن المتماثل بين اجزاء العمل وكانت نسبة الاتفاق ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التوازن غير المتماثل هي ٦٠% .

التباين : اتفق طلبة المرحلة الرابعة وجود التباين المتنوع وكانت نسبة الاتفاق ١٠٠% ، اما نسبة المرحلة الاولى فكانت نسبة الاتفاق حول التباين الشكلي ٨٠%.

التناسب : تم الاتفاق بين الطلبة على وجود تناسب لوني بنسبة ١٠٠% اما المرحلة الاولى فكانت ٤٠% لآن اجاباتهم متوزعة بين تلك العناصر .

الايقاع : اتفق الطلبة في المرحلة الرابعة على وجود ايقاع حر بنسبة ٨٠% ، بينما لم يؤشر طلبة المرحلة الاولى لعدم تعرفهم عليها فكانت النسبة ٤٠ % .

الوحدة : تم الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على وجود وحدة في علاقة الجزء بالكل بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فكانت الاتفاق على علاقة الجزء بالجزء بنسبة ٦٠%.

السيادة : كانت نسبة الاتفاق على وجود هيمنة باللون هي ٨٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم حول الهيمنة بالموضوع بنسبة ٤٠% .

الانسجام : اتفق طلبة المرحلة الرابعة على وجود انسجام متنوع بكل العناصر بنسبة ١٠٠% ، اما المرحلة الاولى فجاءت اجاباتهم متوزعة بين العناصر فكانت النسبة ٢٠% .

التكرار: شكلت نسبة الاتفاق بين طلبة المرحلة الرابعة على التكرار المتنوع بنسبة ٨٠% بينما المرحلة الاولى فاتفقوا على التكرار الشكلي بنسبة ٨٠%.

الفصل الرابع (استنتاجات البحث)

جاءت نتائج البحث واضحة لقدرة طلبة المرحلة الرابعة على التمييز بين الاشكال الفنية من خلال تحليلهم للنماذج المعدة لهذا الغرض وتبين امتلاكهم للخبرة الجمالية من خلال :

١- ممارستهم للتدريبات العملية في المواد الدراسية وانتاجهم للاعمال الفنية
٢- دراستهم النظرية ومحاولة زيادة ثقافتهم بالاطلاع على المصادر الفنية
٣- زياراتهم الميدانية للمتاحف والمعارض الفنية .
٤- اقامة ورش العمل خلال محاضراتهم العملية
٥- امتلاكهم للثقافة البصرية التي اسهمت في نمو تذوقهم الفني .

من كل ذلك تمكن طلبة المرحلة الرابعة من تنمية تذوقهم الفني في تحليل نماذج الاعمال الفنية وفق الاسس والمبادئ الفنية المتعارف عليها بسبب خبرتهم الجمالية التي اكتسبوها من تلك العوامل انفة الذكر بينما طلبة المرحلة الاولى كانت نتائجهم سلبية بسبب عدم امتلاكهم لتلك الخبرات .

التوصيات

توصي الباحثتان بأن تكون هناك دورات تدريبية للطلبة قبل دخولهم للكلية واختبارات مكثفة من النواحي النظرية والعملية وتدريبهم على الثقافة البصرية لغرض زيادة التذوق الفني لديهم ، كما توصي الباحثتان بتكثيف الزيارات الميدانية للمتاحف والمعارض الفنية لطلبة الصفوف الاولية لغرض زيادة خبرتهم الجمالية.

المقترحات

تقترح الباحثتان اجراء الدراسات التالية:

- دور الثقافة البصرية في تنمية التذوق الفني لدى طلبة قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة
- دور الخبرة الجمالية في تنمية التذوق الفني لذوي الاحتياجات الخاصة .

قائمة المصادر

١-أبو حطب ، فؤاد (١٩٧٩) : القدرات العقلية ، مكتبة الانجلو المصرية ط ٢، القاهرة .

٢-ابو ريان . محمد على (١٩٨٧م)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف ، القاهرة .

٣-البسيوني ، محمود (١٩٨٩): مبادئ التربية الفنية، دار المعارف ، ط١، القاهرة.

٤-خميس . محمد حمدي (١٩٧٦) : التذوق الفني ، دار المعارف ، القاهرة .

٥-دياب ، عبير(١٩٩٩): برنامج مقترح للتربية المتحفية كمدخل للتذوق الفني للطفل ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية جامعة حلوان .

٦-عبد العزيز ، مصطفى (١٩٩٨): سيكولوجية فنون المراهق ، دار عكاظ ، ط ١، الرياض

٧-عزام ، أبو العباس (١٤٢٠ ه): التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار المفردات للنشر والتوزيع ، الرياض ، السعودية.

٨-الغامدي ، احمد محمد(١٩٩٩) : دور النقد والتذوق الفني في إنماء الثقافة الفنية ضمن دروس التربية الفنية في مدارس التعليم العام ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة أم القرى.

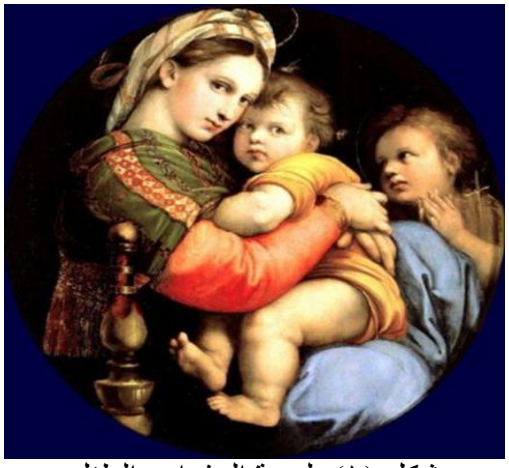
٩-غراب ، يوسف خليفة (٢٠٠١): المدخل للتذوق والنقد الفني ، دار أسامه ، الرياض .

١٠-نوبلر . ناثان(١٩٩٢): حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن.

١١-نور ، مي عبد المنعم عطا الله: (١٩٩٤) ، برنامج مقترح لاكتشاف ورعاية الموهوبين في الفنون البصرية في مصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة حلوان – كلية التربية الفنية ، قسم علوم التربية .

الملاحق

ملحق (١)



شكل (١) لوحة العذراء والطفل

الفنان : رافاييل
المادة والخامة : زيت على كانفاس
القياس : ٠. ٨٤ ٠. ١٠٣ سم
سنة الانتاج : ١٤١٥
العائدية : اسبانيا

شكل (٢) لوحة Salisbury cathedral

الفنان : جون كونستابل
المادة والخامة زيت على كانفاس
القياس : ٠، ٦١ ٨، ٥٠ سم
سنة الانتاج : ١٨٢٥
العائدية : فينسيا

شكل (٣) لوحة Giudecca, La Donna Della Salute

الفنان :جوزيف وليم تيرنر
المادة والخامة زيت على كانفاس
القياس : ٢٠٥ ١٥٥ سم
سنة الانتاج :١٨٤١
العائدية : لندن

شكل (٤) لوحة جبل سانت فيكتوار

الفنان : بول سيزان
المادة والخامة : زيت على كانفاس
القياس :٨. ٦٣ ٧. ٧٨ سم
سنة الانتاج: ١٨٦٩ـ ١٨٩٨
العائدية : بنسلفانيا

ملحق (٢)

استمارة تحليل بصيغتها النهائية

	الفقرات الرئيسية	**الفقرات الثانوية**
الجانب التكويني (عناصر الشكل)	الخط	مستقيم
		منحني
		منكسر
		متنوع
	الشكل	هندسي
		غير هندسي
	اللون	القيمة
		التشبع
	الملمس	خشن
		ناعم
		متوسط
		متنوع
	الحجم	كبير
		متوسط
		صغير
		متنوع
الجانب التنظيمي(وسائل و علاقات التنظيم الجمالي)	**اسم العلاقة**	**نوعها**
	التوازن	المتماثل
		غير المتماثل
		اشعاعي
		وهمي
	التباين	الشكل
		الفضاء
		اللون
		الملمس
		الحجم
		الاتجاه
	التناسب	الحجمي
		الشكلي
		الملمس

		اللوني
		الاتجاهي
	الايقاع	متزايد
		متناقص
		حر
		رتيب
		غير رتيب
	الوحدة	علاقة الجزء بالجزء
		علاقة الجزء بالكل
	السيادة	الهيمنة بالشكل
		الهيمنة باللون
		الهيمنة بالحجم
		الهيمنة بالموقع
	الانسجام	بالشكل
		بالتقنية
		باللون
		بالصفات المظهرية كسطح اللوحة
	التكرار	منتظم
		غير منتظم
		متنوع

التغريب في الرسم العراقي المعاصر لوحات الفنان هادي نفل انموذجا دراسة تحليلة

أ. م نضال محمد يونس العفراوي

جامعه بغداد/ كليه الفنون الجميله

ملخص البحث

تناول البحث الحالي دراسةعن (التغريب في الرسم العراقي المعاصر) لوحات الفنان هادي نفل انموذجا ،ويختص البحث في الكشف عن االمفاهيم الثقافية والفكرية وعلائقه التغريبية في انظمة التشكيل واظهاراته التقنية في اللوحة الفنية.

فالبحث يسعى للكشف عن الاظهارات الجمالية وعلائقها التغريبية في الأتجاهات والاساليب الفنية في فن الرسم التي شكلت أنظمة وقوانين جديدة في صياغة العلاقات الفنية المستحدثة عن طريق التجريب التقني وفق رؤية فنية حديثة لتحريك ألأيماءات الغير مألوفة في الفكر والفن لتجسيد المتعة وألاحساس الجمالي والتعبيري وفق اسلوبية ذاتية منفردة ولكون التغريب يعد مفهوما حديثا في مناهجه وأتجاهاته وانساق انظمته التركيبية وألانزياحية التي تقع ضمن عمليات ألاظهار والتقنيات ، لذا سعى البحث في الكشف عن حقيقة وجود التعبير الغرائبي وادراك صفات الاشياء ومدى تفعيلها هذامايبحث عنه في مفاهيم التغريب وجماليته وعلائقه الفكرية والفنية في الرسم العراقي المعاصر .

فقد تضمنت الدراسة البحثية الحالية في تخصيص الفصل الاول، مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه ، وهدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات الوارده فيه وتعريفها وأشتمل الفصل الثاني على ألاطار النظري تضمن أربعة مباحث تناول المبحث ألاول مفهوم التغريب وأبعاده الفكرية والفنية في الرسم كما عني المبحث الثاني جمالية التغريب وعلائقه ألأسلوبية في فن الرسم و المبحث الثالث تناول التغريب والاتجاهات الحديثة في فن الرسم وكان المبحث الرابع يتناول التغريب وأظهاراته في الرسم العراقي المعاصر .

أما الفصل الثالث فقد أختص بأجراءات البحث ومنهجيته ومجتمعه وعينته وأداته وتم اجراء تحليلا لخمسة نماذج مصورة ، أما الفصل الرابع فتضمن أهم النتائج وألأستنتاجات والمقترحات والتوصيات التي توصلت اليها الباحثة ومن أهم النتائج :

١- أحتلت جمالية وعلائق التغريب الجانب ألاكبر والاهم في الرسم العراقي المعاصر .

٢- قوة وجرأة ألأفكار والرؤى والاداء الاسلوبي المتجسدة في اظهارات التغريب خصوصا في تشكيل الانظمة الفنية والتعبيرية في اللوحة العراقية .

الفصل ألأول

مشكلة البحث

ان التطورات الحديثة التي طرأت على معالم الفن البصري ، قد ارتبطت بمدارات ومنظومات كثيرة ومتنوعة حملت ابعادا ذات قيم فكرية وفنية وجمالية في انظمة التشكيل المعاصرلاسيما الرسم منه وقد ساعدت في تأسيس اتجاهات جديدة من مبدأ التغيير والتحول نحو الابداع امن اجل التخلي عن المألوف والشروع نحو زرع اول بذرة في قي الاظهارات التأويلية لفن التغريب الذي ينطلق من اعماق التجربة الذاتية وماتتضمنه من فكر وخيال حسي لاشعوري

بالتزامن مع الغريزة العفوية والحسية المتحققة في جعل التوازن بين الذهن والخيال في تشكيل الفن الغير مشخص والمعتمد على التعبير الخيالي المستمد جذوره العميقة من الروح الانسانية المطلقة التي رسخت في اعماقها الاساطير القديمة مدعمة بالخيالات الحديثة التي تصاغ وفق مبدأ الاشعور في دمج المتراكم من التصورات الفكرية والذهنية وبعض رواسب الصوروالمضامين التقليدية القديمة وتحويلها وفق غملية الابداع الى عالم الغرائبية في النتاجات الفتية للسطح البصري.

والفنان العراقي المعاصراستطاع مواكبة هذه المتغرات والاحاطة بعوالم ومحدثات علائقها عن طريق الخيال المؤثرفي استخلاص الرؤية الفنية الجديدة معتمدا على اليات تفكيره واحساسه في تصور الأشياء وتمثيلها في اظهار قدراته التعبيرية والرمزية المستعارة والحديثة ودمجها وفق فرضيات علمية ومعرفية واخضاعها للتجارب الفنية باسلوبية منفردة من خلال تطويع المادة واستعمالاتها التقنية والجمالية في التحويروالتعبير وجعلها ضمن تمثلات بنائية مركبة وفق ايماءات تغريبية غير معتادة للعناصرالفنية من اشكال والوان وادخالها ضمن عملية ابداعية تستدعي الدهشة والتعجب عند المتلقي.

لذا فقد تكمن مشكلة البحث في تحديد السؤال الاتي:

مادورالاظهارات والسمات الفنية والجمالية وما يتعلق بها من افكار وتأويلات غير مألوفة في رسومات هادي نفل؟

اهمية البحث والحاجة اليه

١- التعرف عن منظومة العلائق التغريبية من خلال الابعاد الفكرية والفنيةالايحائية في فن الرسم .

٢- التعرف على اسس وخصائص التوظيف والتفعيل الادائي في تجسيد عوالم الصور الغيرمألوفة في اللوحة الفنية

٣- افادة الباحثين وذوي الاختصاص بمحدثات التحول في صياغة السطح البصري خصوصا في لوحات الفنان التعبيري هادي نفل وفق معطيات التجربة الذاتية والفرادة في تشكيل الانساق البنائية التغريبية عن طريق المهارات الحسية العقلية والتقنية، فضلا عن دور الخيال والتصورات الذهنية في عملية الابداع الفني.

٤- يعد البحث اضافة معرفية في مجال التخصص الفني في اطار عمليتي التحليل والتفسير وقراءة الصورة الحديثة في السطح البصري .

هدف البحث

يهدف البحث الى كشف الاظهارات التغريبية الغير مألوفة في لوحات الفنان هادي نفل .

حدود البحث

١- الحدود الزمانية :- تكون مابين الفترة لسنة (١٩٧٨- ٢٠٠٥) م

٢- الحدود المكانية:- العراق

٣- الحدود الموضوعية :- لوحات الفنان هادي نفل

تحديد المصطلحات

التغريب Defamiliarization : هو احد المصطلحات الحديثة فقد ورد بعدة معاني متقاربة في المعاجم العربية والفلسفية والفنية.

بمعنى شيْ جديد (ابن منظور،ص٦٤) التغريب لغويا جاءعلى لسان العرب

وكذلك ورد التغريب في المعجم الفلسفي في صيغة مركبة بمعنى تغريب المألوف (عبد الله الغذامي ص٢١٧)

وعرف عن طريق جفرسون التغريب بانه مضاد لما هو معتاد (ابراهيم مذكور ص٨٦)

التعريف الاجرائي للباحثة

التغريب: هوالعملية الابداعية التي تسعى الى تفعيل المألوف بغير المألوف لاغراض جمالية في السطح البصري عن طريق اثارة الخيال بما يضفي الدهشة لدى المتلقي ٠

المبحث الاول

مفهوم التغريب وأبعاده الفكرية والفنية في فن الرسم

ألتغريب مفهوم حديث يقع ضمن عوالم وعلائق التجربة الجديدة في الفكر والفن المفاهبمي المستحدث الذي يحمل أبعاداً كثيرة ومختلفة (ثقافيا أم سياسيا أم اجتماعيا)فقد يعد "أرتكازا مهما لكثير من الأفكار والمضامين المتطورة في الفنون التي ساعدت في تركيب ذائقية العلائق المتشكلة في فن رسم بصورة خاصة التي تحمل من خلالها الكثير من رواسب الأفكار والأوهام القديمة التي لازالت رواسبها متشضية لحد الآن " (مجموعة من الباحثين ص٢٢٣) .

لذلك لابد من التحررمن القيود التقليدية القديمة التي كانت سائدة في المدارس الفنية القديمة والعمل على اعادة النظرفي في اصول انظمتها وقوانينها بإتخاذ مواقف متميزة منها عن طريق التحديث واتباع التقنيات المبتكرة للربط بينها وبين احداث التحول لانظمة المشاهد الاسطورية والملحمية القديمة والعمل على دمجها وفق رؤية ثقافية وفكرية متطورة بالاعتمادعلى الخبرة في المعالجات التقنية لعملية التجريب والتعبير لتركيب والتأليف الفني والجمالي بما يتجاوز اطار المألوف (احمد محمد ويس ص١٢٠) وجعلها ضمن عملية انساق ونظم التشكيل والتكوين لمبادىء ومفاهيم الحداثة التغريبية وتفعيلها عن طريق مد الجسورالعلائقية بين الاصالة والحداثة وجعلهما ضمن رسائل تعبيرية تطرح عن طريقها انواع كثيرة من الدلالات والرموزالايحائية المنعطفة في اصولها ومدلولاتها والتي تختلف من مجتمع لاخر ومن شخص لاخر حسب المعرفة والمعتقدات والافكار بالسعي نحو تأسيس نظم علائقية ذات مناخ جديدة (توفيق سعيد ،ص٢٢٧) في الفكرة والمادة واسلوب الاداء من خلال تفعيل حالة الخيال التي تقع ضمن عملية الابداع في تشكيل احداثيات ومحددات مستلة من الموروث الثقافي أوالأجتماعي وجعلها ضمن نظرة مستقبلية للدخول في معالم الاظهارات الغرائبية للتشكيل البصري.ومن اجل ذلك فقد تعددت مفاهيم القيم تبعا لاختلاف مفاهيم الفكر وطبيعته في عصرنا الحالي لتعدد وجهات النظر الى الحياة والفن والفلسفة الحديثة فلابد من النظر الى الاشياء من زوايا مختلفة للحصول على نتائج مختلفة للقيم الفنية والجمالية للمفاهيم والمعاني والدلالات الزمانية والمكانية وطريقة التعبير في الوصول الى بلوغ الابداع الفني.

والفنان الذي يعمل في هذا الاتجاه لابد من فرض شخصيته وارادته الثقافيه والفنية على واقع عمله وجعله ضمن مغزى ميتافيزيقي مشترط بمظهر الخيال وهيمنة الوعي الفيزيقي لان وصل الفن تكييف وافتراض صيغة ابداعية حتى في اشد حبكة وما نلتقط في الحقل البصري من مركبات بنية افتراضية على قاعدة الاستدعاءوالازاحة او النفي بالتجريد او الاختزال يتوقف على ماذكر من الاظهار على ملكات الفنان الابداعية في التفكر والاحساس والخيال في فكرة المنجز الفني ونظامه البنائي وتقنيته وصولا الى احداث الجمالية فلا تسوغ الجمالية بالسمو، بل بالمتعة الظاهرية في الفن الخالص المتحررمن القيود التقليدية المتجسيد النصوص الغرائبية التي تقع ضمن العلائق الايحائية المترجم لأحداثيات الصورةالتغريبيةالتي يصعب تفسيرها الا عن طريق التحليل ،فضلا عن التمتع بالقيم الجمالية في اثارة الدهشة والاستغراب عند المتلقي في فهم النصوص وفك شفراتها حتى ولو كانت مفككة والذي يستوجب فهم الخطاب الفني وفلسفته وتاويله المتجلي المبهم والغامض للاصل وماوراء العقل وجعله في اسلوب الاستحضارفمن الظروري فهم "اهمية نظم الانساق الفنية" (محمود زكي ص١٠) للتعرف على استدلالات مظاهر الأستعارة وفك دلالاتها الغرائبية للعالم الموصوف والمنظور اليه من مناطق مختلفة ومفهوم تمثلاته ومقاصده الذهنية وفق عملية الوعي والادراك والتواصل المباشر مع المحيط الخارجي في مواكبة خطوات"الشعور واللاشعور"(حامد سرمك،ص٢٥١) باعتبارهما عاملان مهمان في عملية الانصهار والتأطير للعلاقات التشكيلية في ربط بين القديم والجديد والمنقول واعطاءهما نوعا من الدهشة والأثاره في ظاهرة الأسترسال المتداعي ن تطابق الرؤية والادراك الحسي والفهم الجمالي لمفهوم للتغريب الذي لايتقيد بالقوانين والانظمة التي تحكم الفهم في التحليل الذي يقوده نحو اظهارات التعبيرية والجمالية التي لا تدرك الاعن طريق خبرة الفنان وادائه التقني في اظهارات التحول والحداثة الفكرية والأسلوبية المتطلبة وجود ذائقية جمالية خاصة بكل اشكالها التحررية لقيود المكان والزمان، فضلاعن اضفاء صفة الفرادة والخصوصية،في المنجز الفني ، فكثير من الرسامين ينجزوا اعمالا في الرسم ، لكنهم يعجزوا عن توطين تفردهم الجمالي دونما انفعالي يحقق المتعة في تحقيق الرغبات لمكبوته في تحقيق السعادة لنفسه وللمتلقين فكلما تجددت حالات الوعي الفكري والحسي استطاع الفنان على صياغة الصورة الغرائبية في تمثيل الشكل واللون والخط على السطح البصري بما يناسب القوة التعبيرية المتفاعلة في ذاته وفكرته لاسيما التجربة الداخلية وملكات المعرفة المخزونة التي يحملها كونها مركز مرجعي للفكر والاداء الاشتغالي لفكرة الحداثة التغريبية التي تنسب الى الارادة الحرة في الاداء والتنفيذ للصورة المدهشة ومفاهيمها الجمالية يضمن تحولا في الصياغة وفق معادلات صورية او تشبيهات لمصادر في الواقع والحياة واشكالها الفيزيقية وعلى الرغم من التركيبات اللونية والشكلية فقد تقع ضمنت التحوير والاختزال لمسارات الافتراض وفق الاستدعاء في اشترك الكثير من الافتراضات والقضايا والوقائع ووضعها ضمن منطقة الجمال للمجال البصري الذي يدخل منطقة الذاتية في الاظهارات التكوينية وماتستدعيه من مراجع وانظمة استعارية مستمدة من خبرة الفنان وفي تفكيك المنظومة لصالح الرسم بابعاد تغريبية لاحدود لها في اظهار سمة التوليد الذاتي في التجربة الاشتغالية للبنية الفنية التي تندرج ضمن الصورة البصرية التجريدية والتعبيرية الاشخصية للموضوعات التغريبية وتنوعاتها في التحوير والاختزال والتجريد هو نتيجة تحولات من الواقع الافتراضي الى واقع التغريب الغير مألوف.

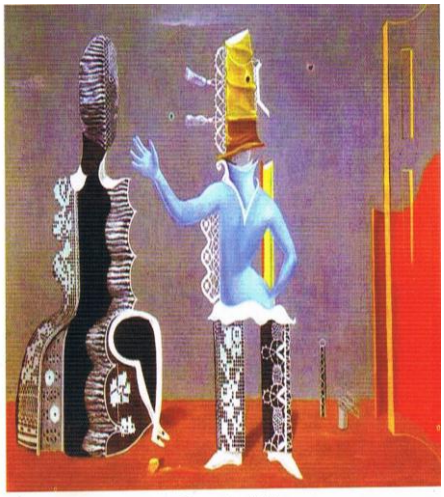
المبحث الثاني

جمالية التغريب وعلائقه الاسلوبية في فن الرسم

ان جمالية التغريب تقع ضمن علائق اسلوبية مشتركة في الابداع الفني والتقني والتي تعطي (تحولا في مسارات العمل الفني نحو اتجاهات الحداثة والتغريب والتجديد في محدثات

العناصر الفنية وتشكيلاتها عن طريق العلم والفن) (بلاسم محمد ص٦٠) ووضعها وفق معالجات اسلوبية جديدة بالابتعادعن المألوف، واللجوء الى المواضيع التي تبحث عن النصوص الغريبة في اثارة المتعة الجمالية والغرائبية عن المتلقي منها التراث والحداثة والمعاصرة وبمايمتزج من الواقع الموضوعي بالخيال من خلال العلاقات الجدلية الديناميكية ذات العلائق الجديدة ممزوجة بما هو مالوف مرئي وغير مالوف مخفي مادي وذهني مرئي ولامرئي وبحدود هذا المزج المركب يقوم الفنان في تحديد مفاهيمه حسب اسلوب التمحور في بنائية الاشكال مشروطة باستعدادات ابستيمولوجية تجمع بين العقل وما يمتلكه من مواهب مخفية لاستثمارها في عملية التكييف الذي ينبثق منه العلم والفن ليصبح خيالا ابستملوجبا وان المفاهيم التغريبية هي ابداعات حرة للعقل" (جنان محمد احمد ص ١٦٨) ناتجة عن عمليات التحوير والتهجين والتركيب التي تشكل بمساعدة مستويات بصرية مجردة عن طريق الحدس، وتحقيق وحدة مهيمنة مؤلفة للمضامين والافكار الطليقة من خلال التنوع في الأشكال والألوان والمشاهد الغرائبية المصوغة من الخيال و الواقع ووضعها في مشهد تصويري غرائبي في تعبيريته وادائه والارتقاء لمستويات الصورة المثالية وفق الثقافة والادراك في فهم " المستعارات المتخيلة في فك الدلالات الغرائبية في العالم الموصوف والمنظور اليه من مناطق مختلفة بالكون المعياري للعوالم الممكنة٠" (اومبرتو ايكو،ص١٢٧) للمفردات وتحريرها عن وجودها المرئي. فقد تظهر جمليات التغريب وفق اختلاف اهدافها وتقنياتها الفنية، فلكل اتجاه اسلوبه وتقنيته في التشكيل وكثير من الاحيان تخضع لمهارات ضاغطة في تحريك الانظمة المعيارية والنصوص باتجاه "عالم الغرائبية في الخطاب الفني البصري للاسلوب المبهم والغامض لاصل ماوراءالعقل للاستدلال والحوارالفكري والروحي " (هانس غيورغ غادامير ،ص١٧٣) التي تستدعي الدعوة للذات والهوية والأصالة في السعي الى تطويره ووضعه ضمن صياغات جديدة في التعبير بأعتبارها لغة حوارية يصاغ بها العمل الفني التغريبي الذي لايمكن النفاذ اليه الاعن طريق التحليل والتفسير في الدخول الى خصائصه ودلالاته المتميزة عن بقية الأعمال الفنية الاخرى التي تتم بأدائية غرائبية لاتتمثل في الطروحات لدى اساليب اخرى، وذلك لاضفائها صفة الذاتية والتفرد في تشكيل منظومة العناصر الفنية وعلاقاتها في ربط الاشياء الغير مالوفة التي لاتدرك الا عن طريق تحليل التجربة الفنية للصورة الغرائبية التي قد تتضمن"تداعيات للفكر المعاصربسبب تعدد انشطاراتها ودلالاتها الفنية والجمالية الغريبة للعلائق النصية الذي يتطلب بذلك طريقة التحليل للتجربة الفنية قي تشكيل وتخصيص منهجا تحليليا وفقا للفهم والتفهم " (عبد العالي معزوز،ص١٤٣) الممزوج بالرؤية والأدراك وعالم الخيال وما يدور فيهم من أسرار وصولاً الى مراحل الأبداع الفني عن طريق التصور والتخيل في التعبير المؤثرفي العمل الفني واعطائه قوة جذب وتاثير في تمثيل الأشياء خارج الأيماءات المألوفة وبطريقة تحويلية توليفية تمتاز بصفة ذات قدرات جديدة في الأثارة والمتعة الجمالية المستمدة من تاثيرات اللون ودلالاته للتوغل داخل اعماق النفس الانسانية لاقامة صلة عميقة بينها وبين المتلقي تجمعهم بؤرة الأسترجاع للذات ونفاذ تأثيرها بقدر تعبيرها واكتسابها للقيم اللونية والجمالية من جهة والوعي لها من جهة اخرى والاختلاف من وجهة نظره وتصوره الذي يؤمن بها لتغريبه للواقع أو العالم الذي يعيشه في اساليب رمزية أو تعبيرية ،عن طريق العقل المرتبط بالثقافة التي تدعوا للتفسيربالمدركات الحسية لاستعراضها وعرضها في "صورة غرائبية معتمدة على التشويه" (باونيس الآن ،ص٢٣) ،التي تقع ضمن عملية ابداعية تظيف للمفهوم قدرات جديدة في الأثارة الجمالية المستمدة من الحواس والأستعارة المركبة في صورة لونية غرائبيةلاتخضع لمعايير ثابتة، إنما تعتمد على درجة عالية من الحس اللوني الدلالي عن طريق دمج المشاهد المتخيلة مع الحاضر الغائب ضمن عملية التناص الغرائبي للصورة الفنية وتركيبها الجمالي فهو لايعتمد الفنان على الصور المخزونة في ذاكرته، بل يتعدى العوالم المرتبطة بعوالم خفية مستعارة من ظروب البحث والتأويل اللاشعوري المتحرر من القيود والأستحواذ على خزائن "الصورالتعبيرية الغرائبية المبالغة في تشويه مظاهر الطبيعية الكامنة في جوهرها"(حسن محمد

علي ،ص٨٢) من خلال استدعاء فكرة باخرى لبتي تعد اهم محركات الدوافع والتاثير المثيولوجي بكل مايحمله من عوالم السحر والخيال الغرائبي وما تكبته النفس من رغبات تعود جذورها الى هواجس الانسان الذاتية في تجسيد هدف المتعة الجمالية التي تكمن في العملية الأبداعية التي تتمركز في كثير من الاحيان على محور الأزدواجية بين الحلم وبين مايفكر فيه الفنان من خصائص في الروح والنفس وعن غبات مكبوته دفينة ومن خلال الحلم يعمل على اخراجها بصورة مفاجاة كما يقول (بروتون) "يجدر بنا البحث عن المفاجأة للمفاجأة نفسها بحثا غير مشروط والصورة وحدها تحمل المفاجأت الغير متوقعة التي تثير الغرابة"(ابراهيم حمادة ص١٥٨) فيها اندماج بين الذات واللاشعور وتحويلها بطريقة تركيبية غريبة ومدهشة بفضل تقنية الاداء الخاصة في اعطاء تحول كبير في محدثات العناصر الفنية وتشكيلاتها وعن طريق الاسلوبية، يتم التحررمن النزعة التقليدية للأشكال والصور والمضامين الفكرية وزجها في صيغ جديدة ذات احداث متغيرةغير معتادة وتوظيفها وفق ماتنتجه المهارات الضاغطة في تحريك الأتجاهات لما بعد الحداثية بالتشكيل العالمي وفق انظمة معيارية محدد لمفاهيم واليات الأظهار الغرائبي لعملية الأبداع المتنوعة وزجها في الأنجاز البصري والفنان (ماكس ارنست) من رسامي الأوهام والذي يتميزاسلوبه بالفرادة التي تجسدة في كيفية تجسيد الالصاقات وتشكيلاتهات التأويلية على أنها أشكال واقعية مستمدة من العالم الخارجي يعمل على تشكيلها بطريقة غريبة وجميلة في اثارت نوعا من الدهشة والاستغراب الظاهرة في لوحة (الثنائي)التي وظفها بطريقة محترفةعن طريق توليف الأشياء ومزجها وفق عناصر تركيبية يصعب فهمها في كثير من الأحيان، الا انها تحمل قيمة جمالية ممتعة.



الثنائي، إرنست 1925

و(بيكابيا) الذي أعطى نوعا من التعبير الخيالي بالاعتماد على الفن الغير مشخص المستمد جذوره من الروح الأنسانية المطلقة التي رسخت في أعماقها بعض الأساطير القديمة مدعمة بالخيالات االلاشعور في دمج المتراكم التصوارات المتخيلة والمتفاعلة "في البنية العميقة للنص فيمكن تعرفها التعرف عليها من خلال خاصية الاشكال الرمزية المتحركة على السطح البصري"((زهير صاحب ص٦٧) وفق فكرة الفنان واحساسه عن طريق البعد السيكلوجي الذي يعد من أهم الأبعاد السائدة في الفن•والفنان هدم ماهو معروف بالفعل في صالح مجهول وخفي للدلالية التي تتبلور في ايصال التأثير الذهني والجمالي والمتجسدة في تفعيل عناصره التوصيلية المنبثقة من قوة التفاعل والأداء لعناصر الفن ومفرداته المتشكاة ووضعها ضمن غرابة الحالة والتعامل معها على ضوء الدهشة والتعجب وصولا الى التأثير التغريبي الذي يثيرويرفض الأندماج بكل جمالياته الأدائية شكلاً ومضموناَ وصولاً لتحقيق عمل فني جمالي ووضع المتلقي في فضاءات ذهنية على مستويات عديدة من التأويل والتفسير لمايتلقاه من خطابات وفق مجريات ذهنية فردية ومجتمعية بالاعتماد على قوة الادراك الثقافي الصوري الذي يجعل المتلقي ضمن دوامة التفكير والتفسير لما يشاهده من صور والوان غرائبية مؤثرة قدتكون بطريقة غامضة مشوهة مرتبطة بكوامن التخيل والأيحاء ويتطلب ذلك من المتلقي

التنقل بين الأشياء وتفسيرها وفق نظرة تفحصية خاصة وفق ثقافته وادراكه في "استحضار المتعة الجمالية " (محمد صدقي ،ص٥٣).

فالعمل الفني الغرائبي كثيرا مايولد في ذاته ويعمل ضمن تاثيراته الخاصة في جعل عالم البديل الذي ينافس الواقع ولايحاكيه، عالم ليس له مرجع سوى ذاته وهو جزء من خبرة الفنان في التخطي نحو الافراط في عالم الخيال كرد فعل على المحاكاة للعالم الخارجي والفنان (التجريدي أو التعبيري أوالدادائي أوالسريالي)ساعد في اعطاء الاولوية في اظهار الاشكال والالوان ذات القيمة الكامنة في الاشياء أكثر من المحتوى الظاهر فيها، وجعل القوى غير المحسوسة أقرب الى المحسوسة، ووضعها ضمن صيرورة مزدوجة لاتنتهي .

المبحث الثالث

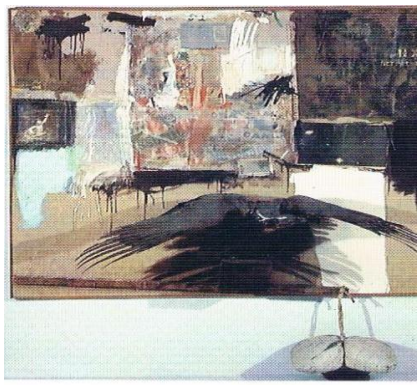
التغريب والاتجاهات الحديثة في فن الرسم

ان التحول الذي طرأ على الفن بعد الحرب العالمية الثانية ساعد في اظهار تحولات عديدة فكرية وفنية وتقنية ساعت في تاسيس وتشكيل منابع جديدة لاتجاهات حديثة وأرساء مفاهيم معرفية بتقنيات غير تقليدية كالاتجاهات(التعبيرية والتعبيرية التجريدية والدادائية والسريالية)التي اسهمت بانجاز العديد من الاعمال الفنية الغير مألوفة والغاية منها تشكيل محتوى العمل الفني بطريقسة غريبة تصاعدت في الغاء الحدود بين اللوحة ورفض الواضيع المتداولة والافكار السابقة والاتجاه نحو ما هومغاير وجديد في الفعل الادائي واعتمد ايضا اسلوب التناقض والتجريب والتغريب بمختلف الطرق والامكانات المتاحة للفنان من تجارب لانطلاق نحو مديات واسعة في مرحلة مابعد الحداث والتي انعكست على التشكيل والتعبير من حيث ميزة الاشتغال ومواد الاظهار التي اعطت مساحات واسعة في انتاج العمل الفني من حيث النوعية وسرعة الانجاز بالاضافة الى عنصر التجريد الذي تنوع وفق محاور التغريب وفق معطياته التي تنوعت من فنان لاخر بالتفرد التعبيرية التي أرست عن طريقها معالم التغريب في الاعمال الفنية عن طريق تجسيد الالوان التي تحدت التقليد وانتقلت نحو التجريب للتغريب في تفسير وفك الشفرات عن هذا العالم المعقد واستطاعت ان تهزم جمالية المعقول وانتصرت عليها عن طريق الأجتذاب المعاكس نحو العنف في التعبير والتغريب عن كثير من الامور الأنفعالية التي تصدرمن خلال الاحساس والتاثير بالامور الخيالية التي تدور في فكر الفنان ومشاعره الذاتية التي ابتعدت عن الحقائق الموضوعية والتجأت الى الأعتماد على "الشعوروااللاشعور"(حامد سرمك ص٢٥١) وبما تنتاب النفس الأنسانية من قلق وصراعات وأزومات عن طريق التحريف والتحويل بالاتجاه التغريبي الذي تجسد الاسلوب والاسلوبية وطريقة الأداء في إضفاء روح التعبير الذاتي في اعمالهم الفنية واظهار الصيغ الرومانطيقي للفن التي اتجهت نحو التغريب في اظهار العناصر العاطفية المعبرة من خلال الالتواء الشديد والمبالغة المفرطة في تمثيل الشكل واللون وفق صياغة جديدة امتازت بالغرابة الملتفته للأنتباه والدهشة لما تتضمنه من تناقضات مع ابعاد خيالية متحققة وفق تقنيات وادائية خاصة لاثارة التعبير في الصورة الغير مالوفة في الشكل واللون وصولا الى معالجة الاغتراب الفكرى للانسان وفلسفته عن طريق التعبير الذي يعد غاية الفن والفنان عند ابتكاره لاي فكرة اوعمل فانه يعتمد اولا على "خياله وإحساسه "(عيد كمال،ص١٠) فيعمل على ادراكها في فكره واعادة صياغتها ومن ثم استخلاص مايريد توظيفه وفق الاسلوب وطريقة الاداءفي العمل الفني بما يحمله من صفات دوافع وجدانية عن طريق الحدس في اعطاء ميزة خاصة في التعبير عن الحالات النفسية والدوافع الغريزية التي بدورها يكون الفنان قد حقق تخصيب الخيال لاشياء تعبيرية تخيله قبل طرحها ووضعها ضمن عملية التاويل والتفاعل مع مايريد من لأشياء التي يحركها في إدراكه الفني المتأمل الناتج عن الأرادة

المحرر، ماغريت

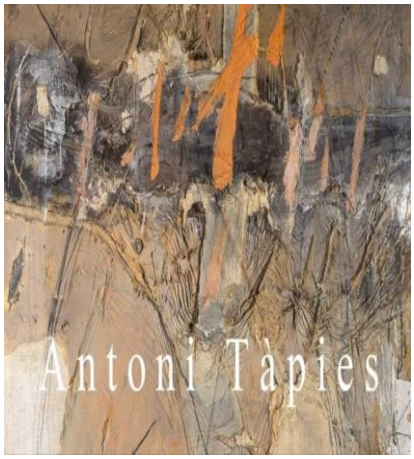
القوية للماهيات المتخيلة الى استخلاص التعبيرالكامل والمتحقق ذهنيا في تجسيد الفرادة الذاتية لدى الفنان في عملية الابداع والتي تمثلت بغرائبية اسايب الدادائية والسريالية التي تمثلت عن طريق بعض فنانيها امثال (ماكس ارنست ورينيه ماكريت وسلفادور دالي) الذين قدموا اروع الاعمال الفنية الناتجة عن فكرةالوعي اللاوعي في استخلاص عصارة افكارهم وتوظيفها وفق اداءهم تقنياتهم الخاصة، حاولوا تصوير اعمالهم باسلوب عفوي ذاتي وعاطفي ذات قيمة جمالية.

فقد كان (رينيه ماغريت)من رسامي(التعبيرية التجريدية السريالية) استطاع توظيف الاشياء بطريقة غير معتادة ذات تأويل خاص وممتع ووضعها ضمن حالة بعيدة عن الواقع الحقيقي للأشياء، الظاهرة في لوحة (المحرر) الذي يظهر الرجل الرهباني الجالس بوضعية المتأمل فجعله وفق اطار مخالف للتقاليد والعرف السائدة محقق بذلك الابداع الفني الذي يستوجب التفحص والقراءة التحليلية لماهية العمل التي تدور حوله الكثيرمن التأويلات التي تتطلب اكتشاف فك الرموز ودلالاتها التعبيرية لوضعية الجلوس في تمثيل الشخص الرهباني وتامله في في اظهار حركة المتشكلة في الفضاءات والرموز على الرغم من السكونا لظاهري للشخص، فالرموز المتجسدة على صدره لها دلالات رمزية تحتاج التفسير والتحليل لما يدور من احداث زمانية ومكانية ذات تأويلات لاتهاية لها ، اذ جاءت مكملة على رفض البناءات التقليدية وجعلت منها ايحاءات مثيرة للجدل في كثيرمن المفاهيم والقيم الجمالية والتقنية وطريقة الأداء والحكم على كل"معاني التفكيك في اوالغموض"(طارق مراد ص٩٥)



الوادي الضيق، روبرت راوشنبرغ 1959

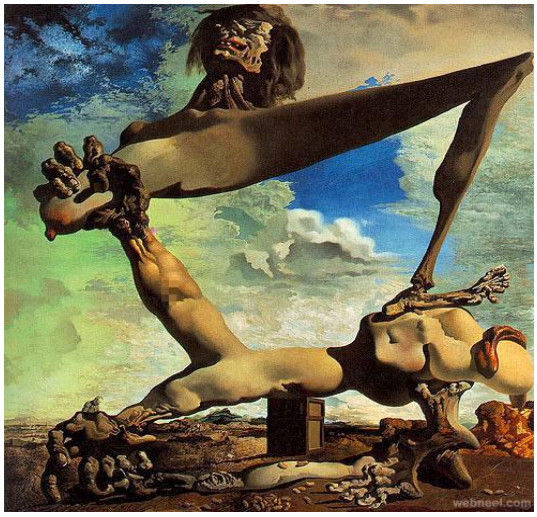
والفنان (روبرت راوشنبرغ) عن لوحته (الوادي الضيق) التي تمثلت بحالة جديدة من المفاهيم الفكرية التغريبية الناتجة عن اسلوب الفرادة والتجربة الذاتية في الاداء التقني الذي وظف وفق منظومة صورية افتراضية وجعلها ضمن معالجات تجريبية خاصة به وفق نظام التركيب لاشياء الغير مألوفة ضمن الأستحالة وجعلها متواجدة في الواقع كخيارات قائمة في اسلوب التوليف الاستعاري الغرائبي لمعطيات الفرادة في تجسيد الرؤى والافكار التي تنم عن روح العصر الحديث وبما ترتاح له النفس البصرية في ظل التطورات الفكرية والفنية والتكنولوجية التي ساعدت كثيرا في تجسيد الاسلوب والاسلوبية في لوحة الفنان لوحةالفنان الامريكي (جاسبر جونز)التي تميزت بنوع من الغموض والتناقض في تشكيل العمل وتوظيفه وفق مواد مختلفة مثل الزجاج والخشب والقماش والورق عن طريق الاعتماد على وسائط متنعدة ومختلفة في صياغة عناصرعمله الفني . التعبيرية التجريدية في تمثل غرائب الشكل واللون والتكوين العام يتميز بثيمات رمزية باطنية منفذة بطريقة لاشعورية توظف وفق الخبرة والتجربة التي تتمحور مع الخيال لتتسامى الصورة الفنية في اظهار جديد تقع ضمن ملكية الخيال(باشلارغادسون ١٩) الظاهرة هي نتيجة النصوص الحقيقية في تداعيات ذهن الفنان التي يصاغ منها موضوعات وافكار غيرمعتادة لكنها ذات "ثيمة غرائبية بعيدةعن الواقع"(امبرتوايكو،ص٧٥) لكنها معبرة عنه



بطريقة تعبيرية اخرى مستندة الى المهارة التكنيكية في تشكيل علائق العمل وانظمته الشكلية واللونية المتجسدة في

والفنان الاسباني (انتوني تابيس)الذي تميز باسلوبه الحديث والفريد من نوعه في التركيب اللوني والحفر والتخريزالذي تشكل على سطح اللوحة والتي عمل بها عن طريق مخيلته في استخدام الكولاج في تشغيل وتمثيل الابعاد اللاشكلية تحت السطوح البصرية بطريقة سيميائية تأويلية رامزة ناتجة عن استعمال بعض التقنيات الحديثة في اظهار عالم التغريب الجمالي في تمثيل الالوان وتشكيلها حسب ارادته وحسه الذاتي الذي ينم عن الفرادة الاسلوبية، في اضافة نوعا اخرمن عوالم التغريب في توظيف تقنيات مختلفة متعددة في اسلوبه الذي ضمن خبرة كبيرة معتمدا على الخيال في تصويرالاحداث زمانية ومكانية مختلفة٠

والفنان(جاكسون بولوك) الذي احاط برسوماته تحولات عديدة في الاجاهات التعبيرية التجريدية ساعدت في تحريك وفك الشفرات الجمالية تمثلت بتقنية نادرة في التجريد والتغريب الذي تم تنفيذه بطريقة حديثة وممتعة اطلق عليها التقطير عن طريق وضع الاصباغ على القماش وتحريكها باسلوبية خاصة ابتدعها لنفسه مستخدما ادوت مختلفة مثل اللعلبة والعصا في وضع الالوان ومزجها على سطح القماش بطريقة موسقية ايحائية وهذه التقنية اسهمت في انتاج اعماله التي تميزت بتناغم الحركة واللون والشكل ويذكر ان تشكيل اللوحة تعد حياة خاصة بها وفق عملية التخيل للشكل المستعار وتجسيده في التجربة الفنية ضمن جمالية التغريب لتمثيل محطات حقول المعرفة والفن واحتواء أليات التأويل التي تؤثرعلى مجمل المدركات الحسية والافكارالضاغطة وجعلها في منعطف جديد لمبدأ التحول نحو التغيير "للنظم التشكيلية في تجسد معطيات العصر المتزامن مع المتغيرات" (محمد زكي ص١٠) في وظائف التعبيرالفني التي جاءت بها الدادائية والسريالية في كسر كل القيود التي تعرقل الحرية في الفكر والفن عن طريق التحرر التام والتخلي عن الواقع التقليدي والتخلص من جميع الأوامر المبتدئة والبسيطة واللجوء الى عالم الغموض والخيال السحري والحلم البعيد الذي تختفي وراءه العبثية التي تساعد في حل جميع مشاكل النفس وتحقيق ثورة متأججة في ظاهرة التغريب وجماليته وفق الفكر التكنولوجي والتقني من اجل التحول الجذري في فهم العلاقات المتبادلة بين الفكر الأنساني والواقع الزمان والمكاني وجعلها ضمن عمليةالأبداع التخيلي الذي لاحدود له لمفاهيم التفكيك والتشظي والأندماج والتركيب الممزوج بالفكر والتطبيق وجعلها ضمن اشتغالات ذات ابعاد ورؤى متوازنة بين الشعور واللاشعور وبطريقة مختلفة عن العوالم السابقة في الفكر والفن والتقنية والذي يكمل عالمنا المعاصر والمرتبط بين الاصالة والحداثة والفنان بدوره استطاع يكشف ينابيع الخيال وينطلق من اوسع مدارك افكاره في الوصول الى ايحاءات وتصورات عوالم الحداثة والتراث ومافوق الواقع وتفعيلها وفق رؤية تصويرية مناهضة وغير معتادة ٠فقد اكد (اندريه بريتون) "ان السريالية تكمن في اقناعنا ان شيئاً ما مخباءاً وراء المظاهر المألوفة"(طارق مراد ،ص٦٩) لذاعمد فنانيها على اظهار كل ماهو جديد وغير مألوف في اعمالهم الفنية،فالرسام الاسباني



سلفادور دالي الذي اعتمدا كثيرا على تطبيق النظرية السيكولوجية في جانبين مهمين هما (الأيجابي والسلبي) ورتبطهما ضمن عالم الخيال والأبداع عن طريق البعد السيكولوجي الذي يعد من أهم الأبعاد السائدة في الفن الغرائبي الحديث والمعاصر، عن طريق الصورة أوالشكلاً الجديد المغاير عما سبقه من صور سذهنية للخروج عن الواقع والجنح لعالم الخيال المتجسد كما تجسد في لوحة الفنان (سلفادور دالي) الذي صورالعالم الغيبي بطريقة نفاثة عميقة للوصول الى حالة التغريب التي وظفها في اعماله المميزة لتبقى غامضة وغريبة اشبه بعالم الاساطير لما لعبه من دور كبير في تدمير الاشكال ويعتبر من ممثلي الحداثة في الفن والعمل وتحرير مخزون الصور من خلال استكشاف في الا شعور للعثور على العوالم الدفينة انه يبحث عي عوالم مخيفة ضمن نوازع تتصف بالعدوانية والعجائبية يهتم بالغاء الحدود في اللوحة،فضلا عن ابتكاره بالاشياء وفق نظرة ورؤى ساخرة يفضل استعمال ادوات خاصة لاظهار تقنية لاشكال ونصوص غير مؤلوفة معتمد علىا مبدأ الخيال التي تجعل المتلقي يتحرك في اعماق تصوره ليفهم تاويله جاهدا بالاعتراف بالغرائبية الجدلية في الخطاب الفلسفي لاسلوب الاستحضال المتجلي المبهم والغامض لاصل ماوراء العقل من اجل التعرف والاستدلال على اسراره الخفية٠"(هانس غيورغ ، ص١٧٣) في اثارة الدهشة والتعجب.

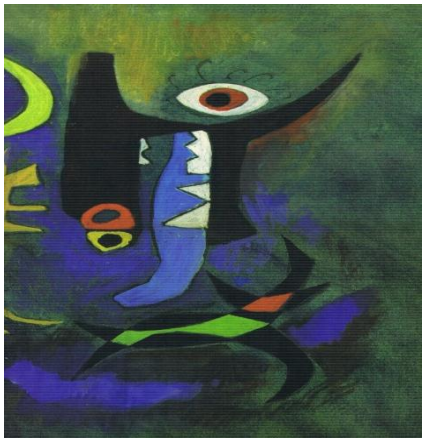
المبحث الرابع

التغريب واظهارتة في الرسم العراقي المعاصر

ان التجارب الفنية الحديثة والمعاصرة في العالم والعراق بصورة خاصة اثمرت بالعديد من الخبرات والاداءات الاسلوبية والتقنية الغرائبية في الفن لاسيما الرسم منه.

فقدانتجت رؤية جديدة اثمرت في اظهار المواهب الجماعية والمنفردة والمنتجة للفن الحداثوي في الاسلوب والاسلوبية في حمل ذائقية عالية في القيمة التعبيرية والتغريبية المتمثلة في اغلب اعمال الفنانين الذين ظهروا على الساحة التشكيلية اذ تميزت نتاجاتهم بالقيمة الفنية والجمالية المتطورة وفقا لافكار والمحدثات الناتجة عن الحياة ومتغيراتها (السياسية والاجتماعية والثقافية) التي اثمرت بالعمل الدؤوب وبالمتزامن مع متغيرات الفن العالمي الذي ساعد في تشكيل منابع الرؤية الفنية الحديثة والانطلاق نحو العمليةالابداعية الجديدة بكل تطلعاتها ومفاهيمها الحداثوية.

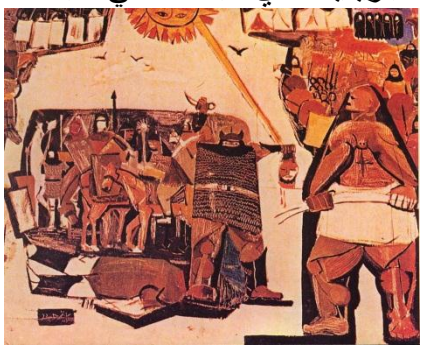
واصبحت رغبة تحديث المناهج العلمية والثقافية والالتحاق الفنانين بالبعثات الدراسية مهمة اساسية مستمرة ودؤبة في تطوير الخبرات الفنية للتعرف على التجارب الجديدة وتطبيقها في مناهج التجريب والتحديث لمعطيات الفن واتجاهاته التعبيرية والتعبيرية التجريدية والدادائية والسريالية، اذ "كانت فترةالاربعينات فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع" (شاكر حسن ال سعيد، ص١٤٠) ومشكلة الفنان في العراق لاتكمن فيما يرسمه، فلاختيار ولا مجال جديد غيل مستغل بعد ، ولكن في كيفية رسمه ، وفي مقدار مايأخذ منه من التقاليد الغربية ومقدار ما يستطيع لاتكييفه منها وطريقته في ذلك ثم مدى مايرفضه منها، وقد تأسس في هذا العقد جماعة البدائيين واستبدلت فيما بعدها بجماعة الرواد وكان لاكل فنان رويته واسلوبه وتقنينته الخاصة على الرغم



من تشكيل الجماعات الفنية الا ان سمة التفرد الذاتية اصبحت اكثر انتشارافي ظل التجارب التي جاءوا بها من الخارج والتي تحمل سمات تعبيرية وتأويلية لتشكيل المنظومةالبصرية في تجسد المشهد التشكيلي المعاصر.امثال الفنانين(فائق حسن وجواد سليم واسماعيل الشيخلي وخالد القصاب وشاكر حسن ال سعيد ورسول علوان واكرم شكري وليزا الترك ونداء كاظم وسالم الدباغ وكاظم حيدروعلاء بشير وهادي نفل) الذين اشتغلوا بفكر وحس ذاتي

"والفنان فائق حسن الذي يعد من الفنانين البارزين في تفعيل اللون وتعبيراته الشكلية وبقنية ادائية منفردة في عملية التشكيل فقد عبر بفعل معطياته الفكرية ذات الدلالات التعبيرية عن الروح المحلية"(عادل كامل ص٩) في تجسيد لوحاته التي كانت للعناصر التشكيلية أثرا في أضفاء الحس التعبيري اللون وكثافته في تحقيق مقاصدها التغريبية بفضل الخبرة الفنية التي تشترك في دعم الخيال وتفعيل الرؤيا الفنية لاعطاء الحركة الأيمائية للفضاء وألأشكال التي تعطي قوة جذب مجسمة وفق اللون وكثافته ا في التشكيل وجعلها ضمن عملية ألأبداعي الفني .

كما أتسمت تجربة (الفنان كاظم حيدر) االتعبيرية التجريدية الذي تجسدت في مجالات



تجريبية تغريبية كثيره ومن ابرزها التي تناولت الافكار والمضامين الملحمية الدرامية التي امتازت بالتنوع والتغاير الموضوعي والشكلي والتقني في معظم مشاهد تجربته الفنية فقد عالج بنائية الشكل ومظهريته في طريقة متغايرةفي التركيب والتعبيرالتجريدي وفق اشكال مختزلة شكلت رؤية الفنان ورمزيته الدلالية في التعبير فقد أمتازت لوحته (مصرع بطل) التي امتازت بقوة التعبير لمفهوم الحرب وقساوة الموقف وهزيمة الاعداء بفضل قوة المقاتل واستشهاده دال لمظهريتة الشكلية واللونية المضمن العديد من القيم االجماليةعلة الرغم من قساوة المشد الصوري بفصل الرأس عن الجسد هو دليل الاستشهاد فضلا عن المساحات والرموز الافتراضية للألوان الحمراء ومحطاتها المتضادة التي جاءت وفقا لتقنية الاداء الذي امتاز بالفرادةالاسلوبية والخيال الذهني والحسي وربطها في احداث اظهارات مؤثرة بطريقة حداثوية غريبة في التكوين الرمزي والنفسي في تشكيل الجو العام للعمل الفني الذي اعطاه القيمة الفكرية والفنية والجمالية التغريبة عن طريق الاهتمام بالمساحة المضيئة المحيطة بالمساحات المتضادة في الظلام لاكتساب عامل الاختلاف ومنحه القيمة والقوة التعبيرية والرمزية .

فضلا عن تجربة الفنان (شاكر حسن آل سعيد)الفنان المتميز في الاظهارات الدلالية والرمزية للسطح البصري فقد اتسمت اعماله بتعبيرية تاويلية مجردة ذات نأثير ومقاصد مختزله لكثير من الرموز الايحائيه المتشكله وفق ثقافه ومعايير مفاهيم حديثة نابعة عن خبرة وتجربه ذاتيه منفردة والتي جاءت وفق وعي الفنان وثقافته الفنية والجمالية في تنظيم وتنسيق العناصر الفنيه وتطبيق مفاهميها الا تشخيصيه المعبرة عن حقيقه الانسان الكونيه التي تهدف الى جوهر الذهن الباطن في

الشكل والخطاب الفني الذي تجسد وفق الوان غرائبيه يشف من تحتها تركيبه السطح البصري التي حمل على متنه عوالق تعبيريه غامضه شكلت بدورها مقاصد لاموضوعيه وفق نظام التركيب لحركه الرمز اللغوي التجريدي وجعله عمل مركب خارج نطاق التقنيه التقليدي (٣٠)(عادل كامل ٦٩).

والفنان علاء بشير الذي اعتمد علىالتصورات الفكرية والواقعية وتحويرها وفق بنائيةمغايرة ومركبة وفق مفردات ومفردات مقترنه بالاساليب الحداثويه لتحقيق الصوره التعبيريه ذات الدلالات التغريبيه الناتجة عن قوة اللون والشكل والملمس في تشكيل فكرته الحداثويه التي تعبر عن حاله الصراع بين الذات والمحيط المتجسده في لوحه المرأة والغراب التي جسدت تداعياتها الفكريه والفنية محاوروفق احساس ذاتي وتجربة منفردة في اضفاءالشكل تاويلا معبراعن رؤية حداثوية وفق تفعيلها التركيبي وحدات تاويلية لشكل قريب من الواقع وبعيد عن حقيقته في اظهار جمالية العلائق المتشكلة برأس المراة وتراثية شهرها وعينيها المستقبلية وقد جثم الطير الغراب على رأسها ليحاورها بشكل خاص.

وجاءت الفنانه التشكيليه، (ليزا الترك) في تجسد اسلوبها الفني الغيرمألوف عن طريق الاظهارات التعبيرية الدرامية المتمثلة بالشخص الميت رأسه نجو زاوية اللوحة اليسرى ورجليه على يمين اللوحة من جهتها العليا وقد اظهرت بعض الحروف والارقام باللغة الانكليزية لاظهار الزمان والمكان كواقعة اثباتية للمشهد المأساوي الذي تجسد فيها القوة التعبيرية الشكلية واللونية المنطلقة وفق فكرة وخيال ذهني لمخزون ماوراء العقل والحدث ذات تعبير تاويلي درامي حققت من خلاله مبدا الرؤية الفنية والجمالية للعناصرالفنية المتشكلة باداء وتقنية خاصة في ربط التعبير السريالي بايماءات تجريدية تنم عن قيم تعبيرية خيالية مرتبطة باحساس ذاتي منفرد لمعالم وافكارخيالية لاحداث تكمن في ماوراء العقل وجعلها في صور غرائبية عن واقع دفين داخل النفس المكبوته وجعلها ضمن ايحاءات تعبيرية ذات قيم جمالية تستدعي الدهشة والتعجب لما وراء الصورة من تفسير.

مؤشرات الاطار النظرى

مؤشرات المبحث الاول

١- ان مفهوم التغريب يعد من المفاهيم الحديثه التي ساعدت في التحرر من التقاليد القديمه وفق الاعتماد على ثقافةالفكر والفن في اعاده التشكيل النظم والقوانين الجديدة وباتباع التقنيه المستحدثه .

٢- الاعتماد على عمليه التفكير في احداثيات تجديد النصوص للموروث الحضاري والثقافي وجعلها ضمن نظريه مستقبليه جديده.

٣- ترسيخ القيم الجماليه وفق انساق عناصر التشكيل الفني وطرق اساليبه الجديده وفق خطاب فني يثير الدهشه والاستغراب عند المتلقي.
٤- يدخل الخيال والادراك والحس الفني المقترن بالشعور الذاتي للفنان في الاعمال الفنيه.

مؤشرات المبحث الثاني

١- ان جماليه التغريب تقع ضمن علائق مشتركه في الابداع الفني والتقني عن طريق اظهارات ومعالجات اسلوبيه .
٢- الابتعاد عن المالوف واللجوء الى مواضيع ونصوص غرائبيه .
٣- ربط الماضي بالمستقبل عن طريق مد الجسور في اتخاذ انظمه التحوير والتركيب والتهجين والانزياح وفق ذائقيه فنيه ممزوجه بما هو مرئي وغير مرئي مخفي .
٤- تظهرت جماليات التغريب عن طريق التنوع لعناصر الفن والتشكيل الفني في اعلى مستويات التعبير والتغريب في الشكل واللون والتقنيه .
٥- تتولد الجمالية التغريبية عن طريق الموثرات في تمثيل الاشياء خارج الايمائات المالوفه بطريقه تحويليه تولفيه تمتاز والمتعه والجماليه .
٦- الاعتماد على الاراده الذاتيه والتفرد وفق مبدا الشعور والاشعور المحرر من القيود والاستحواذ على خزين الصور الغرائبيه الكامنه في جوهره
٧- التجربه الفنيه تعد فيضا من عالم الخيال الممزوج بالرؤية والادراك الحسي.

مؤشرات المبحث الثالث

١- تجسيد الاتجاهات الحديثه التغريبيه عن طريق الغاء التقليد واللجوء الى التعبيريه الحداثويه .
٢- الغاء الحدود بين اللوحه والمجسم الفراغي بمختلف الادوات المتاحه والتمرد على الانماط القديمه.
٣- اعتماد التناقض والتجريب والتغريب في مختلف الطرق المتاحه للفنان بتقنيته الخاصه .
٤- جماليه التغريب ابتعدت عن الحقائق الموضوعيه واتجهت نحو تجسيد العنف في التعبير الشكلي واللوني
٥- التعبيرعن الحالات النفسيه والدوافع الغريزيه في تخصيب الخيال والروحية الابداعيه عن طريق التجربه الفنيه .

مؤشرات المبحث الرابع

١- تجسيد الثقافة والرؤى الفنية والجمالية في الصياغة والتكوين الخاصة بالفنان وادائه الاسلوبي اكثر غرابة وتأويلا عن طريق الاظهارات الحداثية التي شكلت قوة الاعمال الفنية للفنانين العراقيين وتعبيريتهم التي ظهرت في الاشكال والالوان التي جاءت وفق الصور المتخيلة بطريقة ذاتية منفردة ،

٢- تمثلت الاعمال الفنية بقوة التشكيل لنظم وعلائق التفعيل الجمالي والتعبيري وفقا للاداء التكنيكي والتقني للشكل واللون بطريقة غير مألوفة .

٣- التنوع في طريقة الاداء الفني التعبيري اختلف من فنان للآخر حسب الفكرة والرؤية الخاصة التي يؤول عليها الفنان مفرداته ونظم تفعيها الادائي.

٤_ امتازالفن العراقي باساليب وتقنيات متعددة ومختلفة في عملية الابداع من فنان لاخر وحسب الاحساس الذاتي لكل فنان وتطلعاته .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهجية البحث : اتبعث الباحثة المنهجح الوصفي التحليلي

ادوات البحث : اعتمدت الباحثة

١- مؤشرات الاطارالنظري والعينات المختارة والمقابلات مع الفنان هادي نفل للتعرف على افكار الفنان وتصوراته الخيالية، فضلا عن تقنيته الاسلوبية في الرسم.

٢- استمارة استبانة اراء الخبراء في قسم الفنون التشكيلية /رسم حول لفقرات والمحاورلتحليل محتوى العينات ١-الاستاذ الدكتور انور عبد الرحمن بكر ٢- الاستاذ الدكتور هاني محي الدين ٣- الدكتور الاستاذ المساعد هيلا عبد الشهيد وكانت نسبة التحقق ١٠٠%.

مجتمع البحث : نظرا لسعة مجتمع البحث الذي تجاوز ال (٥٠) عينة ولطول المدة الزمنية من (١٩٧٨ الى ٢٠٠٥) ولكثرة المنجز الفني للفنان (هادي نفل) في الساحة الفنية ، فقد اعتمدت عينة واحدة من كل فترة زمنية وبما مايعزز هدف البحث.

عينة البحث : اعتمدت الباحثة نماذج العينة وفق الطريقة القصدية، وبواقع(٥) (عينات) بفترات مختلفة تم اختيارها وفق متطلبات وفق اراء الخبراء وما يبتطلبه هدف البحث وحسب المبررات الاتية :

١- انها تغطي تيارات الرسم مابعد الحداثة وبما يتلائم مع تمثيلها للرسوم المنجزة ضمن حدود البحث.
٢- العينات تقع ضمن التحول الاسلوبي الغرائبي في الشكل واللون.
٣-حملت عينة البحث خصائص ومميزات التغريب وانظمة علائقه بما يتطلب هدف البحث.

تحليل العينات

عينة رقم (١)

اسم العمل : الاستشهاد على الجسر

القياس : ١٠٠x١٢٠سم

الخامة : زيت على كنفاس

سنة التنفيذ:١٩٧٨م

المسح البصري

ان العمل تجسد في اظهار شكلا مستطيلا بطريقة عمودية تركيبية تشكل من اعلى اللوحة حتى اسفلها شغل ثلاثة ارباعها مع حدودها تاركا فضاءات بسيطة .

التحليل

ان العمل جاء وفق تشكيل غرائبي لعناصر العمل الفني التي انضوت تحت احداثيات لمفاهيم بنيوية متحررة من قيود الشكل واللون والذان شكلا معا توليفة صورية جمالية، فضلا على تحقيق فضاءا ايمائيا في محيط العمل التكويني لتشكيل مناخ بيتي في احالة تكاملية تجسدت من خلاله القيمة التعبيرية في التشكيل الصوري للخطاب التأويلي لما تحمله من دلالات رمزية تمثلت في ظهوراشكال لاشخاص فضائيين ولطيور جارحة جاثمة على صدورها قي حركة ايمائية متجهة نحو الجهة اليمنى من اللوحة اعطت الاحساس بالمتعة في اظهار التأويل المهجن والغير مالوف في تمثيل الاشياء وجعلها ضمن ايماءات صورية توليفية مستحوذ عليها خزائن عالم الخيال الممزوجة وفق ادراك الفنان واسلوبه الادائي والتقني في تفعيل عناصر الفن التشكيلية والتي كان للالوان دورا اساسيا في التعبير التغريبي التجريدي الذي جاء وفق توافقات وتضادات بين الالوان والحارة الباردة وما بينهما من فضاءات ايمائية لتوهج الشكل وجعله اقرب الى السطح البصري وجعلها ضمن جمالية التكنيك لانساق البنية التشكيلية واظهاراتها الجمالية المختزلة وفق الخيال واستدعاء ماوراء العقل فضلا عن ازاحة بعض المساحات في اظهار الدلالات الدراماتيكية في تقابل الاضداد .

ان العمل وظف بطريقة ذاتية مفرطة غير مألوفة في صيغ التعبير ونظام نسق التأويل الذهني والفني في تحقيق الرؤية الجمالية التأملية على حساب المشهد البصري الظاهري فضلا عن كوامن الصورة الجوهرية لواقع الكائنات المركبة وفق خيال ميثولوجي قابل للتأويل والتفسير وابداء التساؤلات لما وراء الاظهارات الرمزية الغير مألوفة في الواقع الحقيقي للمشهد الذي يثير الدهشة والتعجب لدى المتلقي.

العينة رقم (٢)

اسم العمل : الصرخة

القياس :-١٠٠x١٢٠سم

الخامة :زيت على كنفاس

السنة : ١٩٨٥م

المسح الوصفي

ان التكوين تجسد في اظهار شكلا مستطيلا بطريقة افقية شغل مساحة ثلاثة ارباع اللوحة تشكل من خلاله ايماءات اسطورية محاطة بفضاءات ايمائية قليلة تمثلت باللون الاسود الذي احاط بالتكوين العام من جهتي الشكل االايمن والايسر الذي اعطى للعمل هيمنة مركزية.

التحليل

العمل الفني جاء عن طريق تفعيل العناصر الشكلية واللونية المنسجمة على الرغم من تضاد اللون الاسود المزرق مع اللون البرتقالي والاوكر، فضلا عن تشكيل اللون البارد الاخضر والازرق الممزوج مع مجاورة الالوان المحيطة اعطت للشكل تعرجات سطحية ايمائية تحمل دلالات صورية تاويلية غريبة الاطوار لشكل اسطوري خيالي يحمل معانتي وتاويلات كثيرة من خلال نظرة العيون المتعددة والافواه المفتوحة في عدة مناطق من التكوين تظعر معاناة صرخة قوية مؤلمة من خلال فتحة الفم اليائسة الحزينة في اسفل الوجه تغريبية الكائن وشكله الاسطوري يوحي بوجود حالات من الالم والمعاناة الظاهره على تكوينه الظاهري المغترب والمتجسد في معظم التكوبن وجوانيه الاربعة٠

لقد تجسد في العمل قوة واظهارية التعبيرالغرائبي المتشكل بقوة الاداء الاسلوبي والتقني في الاعتماد على مبدأ الذاتية والتفرد في اضفاء الفكرة والخيال الممزوج وفق ذائقية جمالية مشتركة مابين الخيال الغير مالوف والواقع الحياتي المحررمن القيود وبالاستحواذ على خزين الصور الكامنة في جوها وطرحها بفعل تغريبي عن طريق التجربة والخبرة الذاتية التي يؤول عليها كثرا من التساؤلات والغرابة والدهشة التي تحتاج الى تفسير .

عينة رقم (٣)

اسم العمل : الارتحال

القياس :١٠٠x١٢٠سم

الخامة : زيت على كنفاس

السنة ١٩٩٣م

المسح البصري

ان التكوين العام تجسد في اظهار شكلا لكائن اسطوري غرائبي تمثل في ثلاث ارباع اللوحة، اما جوانبها الثلاث العليا واليمنى والسفلى المحيطة بالتكوين، فقد كان فضاءا ايمائيا محيط مكملا للعمل في من جهة اليسرى مع نصف من القسم العلوي ليكون بذلك فضاءاتكميليا سالبا .

التحليل

لقد تشكل العمل الفني بكل اجزاء في تجسد في اظهار كائنات اسطورية مركبة وفق خيال ميثولوجي بحالات رمزية استدعائية لاشكار وطيور بهيئات غرائبية تمثل حالة دراماتيكية لمكان وزمان الارتحال الذي تمظهر من خلال الاتجاه الحركى المتمثلة بهيئة الطيور المهاجرة وقوام تعبير حركة اجنحتها المفروشة في مركية اللوحة التي احاط به فضاءا سالبا باردا يوحي بوجود هواء يعصف بالشكل نحو جهته اليمنى بكل قوة وتعبير عن الحالة المؤلة في الاظهارات الشكلية واللونية الايحائية المتمثلة بشكل طيور ذت اجنحة مبعثرة حتضن كائنا صغيرا في صدره تجسد باللون الاحمر الفاتح الممزوج باللون الاوكر والابيض المحيط بجوانبه ليعطي نوعا من الحركة الاتجاهية بطريقة لولبية في وسط اللوحةنحو ايسر اللوحة، اما الربع الاسفل من الزاوية اليمنة في كان متضادا شكلا ولونا المتجسد بالالوان القهوائية الممزوجة مع الاوكر والاخضر ليعطي قوة تعبيرية باندفاع الاشكال الى الاعلى نحو زاوية العمل العليا ومن جهته اليسرى .

ان فكرة العمل جمعت مابين الاسطورة والخيال ومابين الجمالية والتغريب في معالجة الموضوع واظهاراتة الغرائزية في تجسيد المكان على الرغم من اظهارية الارتحال التي وظف وفق خيال ورؤية ابداعية ذاتية منفردة .

واعطاء العمل حالة استحواذية عامة على في المتعة الجمالية المتجسدة في ماهية التشكيل ونظم ادائه الغير مالوف الذي اعطى نوعا من الجاذبية البصرية لدى المتلقي في تفسير وتاويل مفرداته التعبيرية .

عينة رقم(٤)

اسم العمل : تداعيات اعصار

القياس : ١٠٠x ٧٥ سم

المادة : زيت

السنة : ١٩٩٨م

المسح البصري

تجسد التكوين في اظهار شكلا غرائبيا اسطوريا تمثل في معظم مساحة اللوحة منفتحا على حدودها الاربعة تاركا بذلك فضاءا ايمائيا بسيطا مع حدودها من جوانبها العليا ليعطي بدوره حركة ايمائية لعاصفة قوية تعصف بالاشكال نحو جهة العمل الايسر التي تمركزت فيها الاشكال لتجسيد قوة وتداعيات الموضوع.

التحليل

ان العمل الكلي واجزاءه شكل قوة تعبيرية وغرائبية عن طريق توظيف الشكل ورمزيته المتمثلة باشكال متعددة ترمز الى العمل تأويله التعبيري والغرائبي في ترسيخ قوة واداء باظهار أم واطفالها من جهة وطيور هالكة متعبة جائعة من جهة اخرى وعلى اتجاه واحد بحركات متنوعةاعطت مظهرية الشكل من جهة اليمنى من اللوحة وتعبيريته اللونية اللولونية عن الحالة المؤولة في الفكر الذهني للفنان والمتلقي الذي يبحث عن التفسير بهذه الخطابات الصورية الغير مألوفة في تكوينها، لا انها اعطت صفة جمالية قابلة للتأويل والتعبيرالفكري المقترن بالشعور والاحساس والتصور الذهني المتحرر من القيود الواقعية لحقيقة الاشياء واظهاراتها المؤولة وظفت احساس ذاتي منفرد في ترسيخ القيم التعبيرية والجمالية المجردة تفعيل دورالعناصر الفنية المتشكلة بطريقة انسيابية ناعمة بأشكالها والوانها والتي وظفت بطريقة منسجمة ناتجة عن طريقة الاداء في مزج الالوان المتحققة مابين الابيض والاوكر والاخضرالفاتح مع الابيض والبرتقالي المصفر قليلا ليجعله وفق حالة التضاد مع حدوده اللونية ومتجانسا من جهتة الاخرى في تحقيق الابعاد المكانية العميقة التي تمثلت باللون الاخضر الترابي المموه من اجل تقريب الاشكال المحيطة وجعلها اكثر اندفاعا نحو اعلى سطح اللوحة.

ان العمل جاء وفق اسلوبية ذاتية منفردة حقق صفة التعبيرالغرائبي الذي اعطى ابعادا فكرية وذهنية عميقة لما بعد الخيال وتصوراته الدفينة مستخلصا روح الفكرة ومعناها في تشكيل ونظم ايحائية مستنبطة من عناصر الفن وابداعاته التشكيلية المستحدثة وفق الفرادة الاسلوبية الجوهرية التي اعطت القيمة الجمالية المتعة الظاهرية على سطح التكوين .

عينة رقم (٥)

اسم العمل :حمورابي بين النهرين

القياس: ١٠٠x٥٠سم

المادة : زيت

المادة : زيت على كنفاس

السنة : ٢٠٠٥م

المسح البصري

ان التكوين العام لانشائية العمل جاءت وفق تركيب وتهجين لمعالم اسطورية حضارية عراقية تجسد اشكالا متعددة ادمية وحيوانية وكونية في تمثيل واقع حضاري تمقل بالزمان والمكان على شكل مشهد افقي احتل اغلب مساحات اللوحة تاركا جزءا يسيرا محيطيا لفضاءات ايمائية .

التحليل

تجسد ألاظهارالتغريبي في الاشكال اكثر تجسيما وتعبيرا عن طريق اللون والحركةالانفعالية في معظم التكوينات الصورية لاشكال ونصوص الموضوع التراثي الذي وظف بطريقة حداثوية اذ اعطى القيمة العليا في تجسيد الرموز والدلالات التعبيرية عن طريق رمز الانسان والحيوان والارض والسماء والشمس ذي الاجنحة المحيطة بها على الجانبين وهي تقوق قوة وقار واحتراما لحمورابي المنطلق بين النهرين التي وظف من خلاله حركة الماء وهو يتدلى من اعلى كفيه وكانه رمز الاناء الاناء النذري الذي يعبر عن الحياة تم تشكيلها بذاتقية فنية مشتركة بين الفكرة والموضوع المؤول رمزيته وفق ذهنية حضارية متاصلة بجذور الماضي القريب في توظيف قيمة الزمان والمكان بما هو مرئي مألوف وغير مألوف مخفي تحت الاحساس بالشعور والمحنة في الرجوع الآ الاصالة وفق رؤية واداء حداثوي متهجن بقوة الاداء التشكيلي للعاصر المتفاعلة قي اظهارية جمالية التغريب المعبر.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتجات

١- تميز التغريب في اعمال الفنان هادي نفل بقوة ادراكية زمانية ومكانية محدثة للوحدة التشكيلية المتوالية وفق بنائية صارمة في تشكيل وتوظيف عناصر العمل باكمله التي اتخذت نوعا خاصا من النسق الشكلي واللوني ومحاورهما الغرائبيةالجميلة .

٢- تجسيدالسمةالاسلوبية وفق رؤية حداثوية مستخلصة بابعاد خيالية ووظعها في مبدأ التجريب والتغريب الجمالي المتجسد في اظهارات سطح اللوحة .

٣- اظهارعوالم اللاتشخيصية الغرائبية في اغلب اعمال الفنان هادي نفل موضح بذلك رمزية الاشكال ولونيتها المعبرةعن الفكرة الاساسية في الخطاب تكوين العمل باشكاله ومفرداته.

٤- لعب للون دورا هاما للتعبير الغرائبي بعيداعن الواقع وقريبة من الخيال ساعد بشكل كبير في اظهارية الطابع التجريدي التعبيري والاستعاري وفق نظم الاستدعاء والازاحة للتناصات الغرائبية.

الاستنتاجات

ان العمل الفني جاء برؤية خاصة وفق افكارالفنان وادراكه للاشياء والاشكال والالوان التي اعطت افقا سترتيجيا معتمدا على نظام التحوير والانزياح من اجل الوصول لاستلالات رمزية تنصت فيها حالة التغريب التي تحمل في ذاتها كثيرا من التمرد والنزوح في التوسع نحو الاتجاهات الاربعة للوحة في محاولة للسيطرة والتغلب على المساحات باكملها والانفتاح في اظهار البعد الثالث المتجسد في تجسيم الشكل واللون على سطح اللوحة التي تعطي الاحساس بالحركة في وتجسيد قوة جذب للعناصر الفنية، فضلا عن طريقة الاداء التي اعطت السمة الاسلوبية للمعالجات لتقنية للمادة في تكريس الاعمال الفنية التي اتسمت عليها ظاهرة التحول والتغير والجذب والازاحة للبنى المتشكلة في اللوحة الفنية.

التوصيات والمقترحات

توصي الباحثة بدراسة شاملة لاعمال الفنان هادي نفل في النحت والكرافيك للوقوف على اهم مستجدات الاظهارات التغريبية.

وتقترح الباحثة اعداد دراسة شاملة للفن الغرائبي في الفن العراقي المعاصر .

المصادروالملاحق

١.ابن منظور : معجم اللغة العربية ، لسان العرب ، دار بيروت للطباعة ،ط ١ ، ١٩٥٦

٢ .المعجم الفلسفي مجموعة من الباحثين ، مجمع اللغة العربية ، مصر، ١٩٨٣

٣ .ابراهيم مذكور:المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع، ط ٤،القاهرة ،١٩٨٣

٤.ابراهيم حمادة : وظيفة النقد ، دار المعارف مصر ،رب٠ت

٥. ابراهيم ، زكي :مشكلة البنية ، سلسلة مشكلات فلسفية، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ب٠ت.

٠٦الجابري،محمدعايد:الخطاب العربي المعاصر، ط٤، دارالطليعه، بيروت

٧. احمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبيه ط١،بيروت،٢٠٠٥

٠٨ ال سعيد، شاكر حسن:حوار الفن التشكيلي، موسسة عبد الحميد شومان ، عجمان ، ١٩٩٥

٩ ٠اومبرتو ايكو :التأويل بين السيميائيات والتفكيكية تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ،ط١، ص٢٠٠٠

١٠. الغذامي ،عبد الله :الخطيئة والتكفير ، الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ،ط ٦، ٢٠٠٦

٠١١ العشماوى،محمد زكي :،فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، الاسكندرية ، ١٩٧١

٠١٢أمهز محمود: التيارات الفنيه المعاصره ،بيروت لبنان،ط٢,٢٠٠٩

٠١٣ باونيس آلان:الفن الاوربي الحديث : تر قخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ،دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٩٠

٠١٤باسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) اطروحة دكتوراه بغداد ، ١٩٩٩

٠١٥ باشلار غاستون: جماليات الصورة د٠غادة الامام ، بيروت ، ط١ ٢٠١٠.

٠٠١٦جنان محمد احمد : الابستملوجيا المعاصرة ، ط١ ، مكتبة الفنون والاداب

٠١٧ حامد سرمك : فلسفة الفن والجمال ، ط١، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩

٠١٨ حسن احمد عيسى :الابداع في الفن والعلم، سلسلة عالم لمعرفة لمجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، ١٩٧٩

٠١٩زهير صاحب ، اسطورة الزمن القريب ،بغداد ، دارالكتب والوثائق ، ط١، ٢٠١٠

٠٢٠طارق مراد : موسوعة المدارس الفنية، دار الراحب الجامعي ،ط١ ،٢٠٠٥

٢١.عادل كامل :الفن التشكيلي العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والفنون ،١٩٧٩

٢٢.عادل كامل : على هامش الحركة التشكيلية في العراق ، المكتبة الوطنية بغداد ١٩٧٩

٢٣.عبد العال معزوز: فلسفة الصورة ، ط١ ،المغرب ،٢٠١٤

٢٤. عبود ثلتاغ: في المصطلح الثقافي والتغريب ، ٢٠٠١

٢٥. عيد كمال : ٠جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الجاحظ ، بغداد ج١ ،١٩٨٠

٢٦ ٠ هانس غيورغ غادامير:، فلسفة التأويل ، تر: محمد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، ،ط٢٠٠٦،٢

٢٧ ٠ محمد، زكي: المنطق الوضعي ،ج١، ط ٥ ،مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٨٠.

٢٨ ٠ مجموعة من الباحثين :التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ،الاصالة ،ط١ ، دار المعرفة ، دمشق

٠٢٩ محمد سبيلا :مدارات الحداثة ، الشبكة العربيةلابحاث والنشر، ط١ بيروت ،٢٠٠٩

٠٣٠ محمد صدقي :فنون التصوير المعاصرة ، القاهرة ، ١٩٦١

جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية

م/ استبانة اراء الخبراء
أداة تحليل محتوى

الأستاذ الفاضل ..... المحترم

تحية طيبة...

تقوم الباحثة باجراء بحث علمي يهدف الى (التغريب في الرسم العراقي المعاصر لوحات الفنان هادي نفل انموذجاً).

لغرض التحقق من هدف البحث قامت الباحثة ببناء تحليل محتوى عينات البحث وفق الفقرات والمحاور التي يستند عليها التحليل، ولغرض التحقق من مدى صلاحية الاداة ومنهجيتها، تقوم الباحثة بعرضها على اساتذة الفن في قسم الفنون التشكيلية نظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية علمية وفنية في هذا المجال، راجية ابداء ارائكم في مدى صلاحية هذه الأداة .مع وافر الشكر والتقدير.

الباحثة
أ.م. نضال محمد يونس

فقرات استمارة تحليل العينات

المفهومات / المحاور	الفقرات	متحقق	الى حد ما	غير متحقق
الخيال	١-خيال من واقع الكائنات المركبة ٢-خيال ميثولوجي ٣-خيال باظهارات رمزية ٤-خيال استدعاء وازاحة شكلية			
الجمالي	١-جمالية تكنيك ٢-جمالية مناخ بيئي ٣- جمالية انساق بنية ٤-جمالية اختزال			
المفاهيم والدلالات	١-دلالات تعبير ٢-دلالات ثقافية ٤-دلالات ذاتية ٤-دلالات دراماتيكية / الصدمة بتقابل الاضداد			
الفرادة	١-الخروج عن المالوفية ٢-الذاتية المفرطة ٣-التجريب وفرادة الصيغة التعبير / الرؤية التأملية على حساب المشهد البصري العياني			

الدمية التعليمية ودورها الاتصالي في تربية الذائقة الجمالية

د. زينب عبد الأمير أحمد

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه

كان وما يزال الفن يمثل لغة وتعبيراً رمزياً يُضفي الجمال على مظاهر الحياة كافة ليجعلها أكثر رقياً وتهذيباً، تنسجم مع مشاعر الإنسان المتطور في فكره ووجدانه وذوقه، ذلك أن الفن يعتمد المهارة والابتكار والتجديد في إحداث الجمال من أجل المتعة الجمالية ذاتها من جهة، ولأجل إيجاد الحلول للعديد من المشكلات التي يعانيها المجتمع من جهة أخرى. لذا، فهو ضروري لأي مجتمع وأساس كل حضارة عريقة، ولا يمكن للفن أن يحقق غايته تلك إلاّ عبر تنمية الإحساس بالجمال وتذوقه لدى الفرد بشكل عام، وتربيته لدى الطفل بشكل خاص، ذلك أن الذائقة الجمالية في أبسط معانيها، قوة يدرك بها الجمال بمفهومه الواسع، جمال الصورة، جمال الأسلوب، جمال المعنى، جمال الموسيقى والإيقاع، وجمال النفس عندما تصفو وتسمو فوق الغرائز.

إن المتتبع للحركة الجمالية في مجتمعنا يجد تراجعاً حاداً في مستويات الجمال والتعاطي معه وتذوقهُ على كافة الأصعدة، إذ اختفت اللمسة الجمالية في كل ما يحيط بنا، وانزوى الإحساس بالجمال عبر ما نلمحه من تدني لغة أبنائنا المنطوقة والمكتوبة، وفي غرابة ملابسهم وزينتهم الجامعة بين المتناقضات وبأسلوب تعاملهم مع بيئتهم وما شابه من أشكال التلوث البصري والسمعي التي تؤشر ضعفاً وتدنياً في الذائقة الجمالية مردّه إلى المدنية الحديثة التي جعلت كل ما في حياتنا سريعاً بعيداً عن لذّة التأمل والتدبر الملهمين إلى مواطن الجمال، فضلاً عن الدور الذي لعبته الأحداث السياسية في تدنّي الإحساس بالجمال وتذوقه.

ولمعالجة هذا التدني أو الضعف معالجة جذرية، لابد من تفعيل سبل تربية الذائقة الجمالية لدى أهم شرائح المجتمع ألا وهي شريحة الأطفال ولاسيما التلامذة في المؤسسات التربوية من خلال تدريبهم على الانتباه للجوانب الجمالية والإحساس بها لتذوقها، وتحويل ما يوجد في نطاق تفكيرهم إلى صور جمالية بأساليب فنية مشوقة وممتعة، وعدم التركيز على حشو المعلومات والمفاهيم التربوية منها والعلمية بقدر ما يتم التركيز على الشكل أو الطريقة التي تُصب فيها هذه المعلومات وتتحرك من خلالها على مقومات جمالية تتميز بالتنوع الدائم.

وهذا ما أكدته وأشارت إليه العديد من المؤتمرات والندوات والسياسات الثقافية التربوية المحلية والإقليمية والدولية ومنها مؤتمر اليونسكو الذي عقد في إيطاليا عام ١٩٧٠م.

وتختلف وتتعدد سبل تربية الذائقة الجمالية لدى التلميذ في شكلها وقلة تأثيرها ومدى فاعليتها، وهي مباشرة وغير مباشرة تتكون بفعل التراكم اللاشعوري في ذائقة التلميذ البصرية والحسية.

ولعل أحد هذه السبل وأهمها هي تفعيل دور الدمية التعليمية من قبل المعلم داخل الصف الدراسي في المرحلة الابتدائية، بوصفها (الدمية التعليمية) وسيلة حيوية لها أثر كبير في تربية التلاميذ في النواحي التعليمية والاجتماعية والوجدانية ولاسيما تربية الذائقة الجمالية لديهم عبر دورها الاتصالي المتميز الذي ينشط على تربية الحواس جمالياً بما تمتلكه من عناصر تعبيرية

متنوعة (سمعية-بصرية)، كما أن الدمية التعليمية تمثل مثيراً فطرياً وحاجة فطرية بالنسبة للتلميذ، فالدمية بحد ذاتها لعبة الطفل المحببة التي تنسجم ومستوى إدراكه، وقوة مخيلته التي تتناسب عكسياً مع زمنه العمري.

تأسيساً على ما تقدم، ترى الباحثة أن الحاجة قامت لإجراء هذا البحث لتسليط الضوء على طبيعة الدور الاتصالي للدمية التعليمية في تربية الذائقة الجمالية لدى تلامذة المرحلة الابتدائية.

أهمية البحث

- تنبع أهمية البحث الحالي من أهمية موضوعة الدمية بوصفها أحد مرتكزات الوجدان الإنساني.
- تتجلى أهمية البحث من جانب آخر في محاولته تسليط الضوء على أهمية الدمية بوصفها وسيلة تعليمية يفعّل من خلالها الفن في تربية الذائقة الجمالية لدى المتعلمين.
- إدخال الدمية التعليمية دائرة الضوء والاهتمام لتكون أداة فاعلة من أدوات التربية والتعليم التي يمكن لأي مؤسسة تربوية أو فنية استغلالها لصالح التلميذ بشكل خاص والطفل بشكل عام.
- يسلط البحث الحالي الضوء على أهمية تغيير دور المعلم من ملقن أو ناقل للمعلومات، إلى دور المعلم الفنان من خلال تزويده بمهارات ادائية مميزة ، وتسهيل مهمته في تحقيق درس ناجح ومشوق بالاستعانة بالدمية التعليمية.

هدف البحث

الكشف عن طبيعة الدور الاتصالي للدمية التعليمية في تربية الذائقة الجمالية لدى تلامذة المرحلة الابتدائية.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بـ:

١- الإطار الزماني: لا يرتبط البحث بإطار زماني محدد لأنه يتحدد بالوقت الراهن المفتوح في ظل تدني الذائقة الجمالية.
٢- الإطار المكاني : مدارس المرحلة الابتدائية في العراق.
٣- الإطار الموضوعي: الدمية التعليمية (بمختلف أشكالها وأنواعها)، ودورها الاتصالي في تنمية الذائقة الجمالية.

تحديد المصطلحات

١- الدمية التعليمية (Instructional Puppet):

عرّفها (الحيلة/ ٢٠٠٨م) بأنها:

"هي تلك الدمية التي يستعملها المعلم والطلبة في تقديم بعض العروض التمثيلية، لتحقيق بعض الأهداف التعليمية-التعلّمية" (الحيلة، ٢٠٠٨م، ص٢٢٧).

عرّفها (سامي/ ٢٠٠٩م) بأنها:

"دمى تحرك بالأيادي أو بواسطة عصي أو الخيوط وبأحجام أصغر من الأحجام الطبيعية للموجودات في الطبيعة، وذلك بقصد إيصال معارف معينة تخص العلوم والآداب والفنون

بواسطة الكلام والحركة، وقد تأخذ هذه الدمى أحجاماً أكبر قليلاً من أحجام الأشخاص تغطي كامل أجسامهم كما هي دمى المسلسل التعليمي (افتح يا سمسم)" (سامي، ٢٠٠٩م، مقابلة شخصية).

عرّفها (فاضل/ ٢٠٠٩م) بأنها:

"وسيلة لتوصيل المعلومة سواء أكانت مسرحية لجمهور المتلقين من الكبار أم كانت لمجموعة من الدارسين للمرحلة الابتدائية، إذا كانت هذه الوسيلة التعليمية (الدمية) تستهوي الدارس أو التلميذ وتقرب إليه المعلومة ممنهجة كانت أم حياتية فهي بالتالي تكون قد أدت أغراضها الإيجابية" (فاضل، ٢٠٠٩م، مقابلة شخصية).

عرّفتها (زينب/ ٢٠١٠م) بأنها:

"تلك الدمية القفازية (الفكية) التي يستعملها المعلم -والمتعلم أحياناً عند الحاجة- داخل الصف ويوظفها بوصفها وسيلة تعليمية محببة ومشوقة من خلال (مشاهد أدائية) تتضمن مادة تعليمية أو تربوية بطريقة مبسّطة بغية تحقيق الإمتاع والتعلم لدى المتلقي (التلميذ)" (زينب، ٢٠١٠م، ص١٠).

بناءً على ما تقدم، صاغت الباحثة تعريفاً إجرائياً بما يتلائم وإجراءات البحث الحالي:

الدمية التعليمية: هي دمية مسرحية أياً كان نوعها أو شكلها، تُوظف داخل الصف بوصفها وسيلة اتصال تعليمية يقوم المعلم من خلالها بما تمتلكه من عناصر جمالية(الشكل ،المادة ،التعبير) ، بتربية التلميذ وتعليمه عن طريق الفن، والتي يراد الكشف عن دورها الاتصالي في تربية الذائقة الجمالية.

٢- التربية (Education):

عرّفها (البيضاوي/ ١٩٣٩م) بأنها:

"عملية تبليغ الشيء إلى كماله شيئاً فشيئاً" (البيضاوي، ١٩٣٩م، ص٥).

عرّفها (رونيه/ ١٩٧٢م) بأنها:

"جملة الأفعال والآثار التي يحدثها بإرادته كائن إنساني في كائن آخر، وفي الغالب راشد في صغير، والتي تتجه نحو غاية قوامها أن تكوّن لدى الكائن الصغير استعدادات منوعة تقابل الغايات التي يعد لها حين يبلغ طور النضوج" (رونيه، ١٩٧٢م، ص٢٧).

عرّفها (عباس/ ١٩٧٨م) بأنها:

"كل ما يغذي في الإنسان جسماً وعقلاً وروحاً وإحساساً ووجداناً وعاطفة" (عباس، ١٩٧٨م، ص١٥).

عرّفها (أفلاطون/ ١٩٨٤م) بأنها:

"التربية الحسنة التي تهب للجسد وللنفس كل ما يمكنها من جمال وكمال" (عبد الله، ١٩٨٤م، ص٦٩).

بناءً على ما تقدم من تعريفات، تتبنى الباحثة تعريف رونيه للتربية كونه ينسجم مع إجراءات البحث الحالي.

٣- الذائقة الجمالية (Teste Aesthetics):

عرّفها (محفوظ/ ١٩٨٠) بأنها:

"هو إحساس الإنسان بوجود قيم جمالية في الطبيعة" (محفوظ، ١٩٨٠م، ص٢٠-٢٢).

عرّفها (البسيوني/ ١٩٨٥) بأنها:

"فعل وقدرة على التمييز بين الشيء الجميل والشيء العادي، أو القدرة على استنباط كل ما هو جميل في الفن والطبيعة، أو نمو حساسية الفرد، بحيث يستطيع أن يستجيب لأنواع مختلفة من العلاقات" (البسيوني، ١٩٨٥م، د.ص).

عرّفها (الشفيع/ ٢٠٠٧م) بأنها:

"شدة الحساسية للقيم الجمالية، والقدرة على الاستجابة للأشياء في الفن أو الطبيعة واستنباطها وتمييزها عن الأشياء العادية والأقل جمالاً، وهي القدرة على تمييز الشيء القيم، وحاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر في أثر من آثار العاطفة أو الفكر" (الشفيع، ٢٠٠٧م، د.ص).

وبناءً على ما تقدم، صاغت الباحثة تعريفاً إجرائياً بما يتلائم وإجراءات البحث الحالي.

الذائقة الجمالية: هي قوة يُدرك بها الجمال أينما وُجد، والتي يكتسبها التلميذ بالتدريج من خلال تربيته على الممارسة الوجدانية العقلية ضمن الموقف الجمالي، الذي تتسيدهُ الدمية التعليمية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: الدمية التعليمية ودورها الاتصالي

أولاً: أهمية الدمية التعليمية للتلميذ ودور المعلم في توظيفها

استمدت الدمية التعليمية أهميتها للتلميذ من أهمية الدمية في حياة الطفل بصورة عامة "فهو يقضي معها أوقات طويلة منذ مراحل طفولته الأولى لأن عروسته الصغيرة[*] هي أصل العروسة المسرحية التي يراها في المسرح كائناً حياً يتحرك ويتكلم ويرقص فيتعامل معها على هذا الأساس" (قناوي، ١٩٩٤م، ص٢٤٩)، إذ تمثل الدمية بالنسبة للطفل ذلك الرفيق المجسم الذي يتعامل معه، ويسقط من خلاله مجموع من الانفعالات، ويعبّر عن احتياجاته من خلال تعامله معها، والسر في ذلك يعود إلى نوع الإدراك لدى الطفل –لاسيما في مرحلتي الطفولة المبكرة والمتوسطة-، وإلى قوة مخيلته التي تتناسب عكسياً مع عمره، فالدمية التي نراها جامدة، يجعلها خيال الطفل تحيا حياة كاملة، وأن هذا القرب بين التلميذ والدمية التعليمية يجعله يستمتع بحركاتها ،الوانها وتعابيرها داخل الصف، ويتقبل كل ما يقال عن لسانها برضاً بالغ، سواء أكانت دمى القفاز أم دمى العصي أم دمى الماريونيت أم دمى خيال الظل أم دمى الممثل أياً كانت أشكالها (بشرية، حيوانية، نباتية، جمالية، ...) وذلك وفقاً لطبيعة المادة التعليمية والإمكانات المادية المتوفرة.

ولقد انتبه المربون المعنيون بتربية الطفل أمثال (فروبل، وماريا منستوري) إلى هذه العلاقة الوثيقة بين الطفل ودميته، لذا أفردوا اهتمامهم بمسرح الدمى "لما له من أثر في تربية الأطفال سواءً من النواحي التعليمية أو الاجتماعية أو الوجدانية وذلك لكون العروسة هي لعبة الطفل المحددة" (سليمان، ١٩٧٩م، ص٢٢٩)، وهذا ما أكد عليه المفكر (جان جاك روسو) في كتابه (إميل) إلى الانتباه إلى لعب الطفولة... ويرفض تعليم الطفل بواسطة الكتب، ويفضّل أن تعلّمه الطبيعة بواسطة اللعب والحركة والحواس المشتركة. وقد ركّزت (مدام دي جينليس) على اللعب والمسرح الطفولي بعدَهما مدخلين أساسيين للتعليم واكتساب الأخلاق، مقتدية بفلسفة جان جاك روسو (مجمع مسارح الدمى المتحركة، ٢٠١٠م، ص٢).

من هنا توجه التربويون إلى إدخال الدمية في العملية التربوية من خلال ضبط وتوجيه هذا النوع من اللعب للمساعدة في تربية التلاميذ ثقافياً واجتماعياً وجمالياً.

---

[*] تود الباحثة أن توضح بأن مصطلح الدمية يطلق عليه في بعض المصادر والأدبيات تسمية أخرى وهي (العروسة) ولاسيما في المصادر المصرية، وعليه فالمقصود بـ(العروسة) حيثما ترد في البحث الحالي هي (الدمية).

وقد بدأ الاهتمام بالدمى التعليمية في الدول المتقدمة مثل اليابان وأمريكا ودول أوربا الأخرى، إذ أصبحت الدمى التعليمية تمثل أهم الوسائل التعليمية في المدرسة "حيث استُعملت دمى المسرح منذ عام ١٨٨٥م على المستوى التربوي، بوصفها وسيلة مهمة لاكتساب الطفل عدداً من القيم" (عبد الفتاح، ١٩٨٤م، ص٣٨)، كما اهتمت بعض الدول العربية بهذه الوسيلة التربوية الرائعة، ففي مصر "أفردت إدارة الوسائل التعليمية بوزارة التربية والتعليم قسماً خاصاً لشؤون مسرح العرائس، وتعمل الآن على نشره على نطاق واسع في مدارس المرحلة الأولى، وهي أكثر مراحل التعليم اعتماداً على مثل هذه الوسيلة في التربية وأكثرها احتياجاً لهذا النوع من الوسائل التعليمية" (تحية، ١٩٦٠م، ص٣٨).

بناءً على ما تقدم، تجد الباحثة أن أهمية الدمية التعليمية لا تقتصر في كونها تجذب انتباه التلميذ وتنمي خياله حسب، بل إن لها تأثيرات أبعد وأعمق تكسبها من الأهمية ما يجعل المعلم يحرص على وجودها في الصف أو القاعة الدراسية بوصفها وسيلة تعليمية مسلّية ومشوّقة ناطقة ومتحركة، في الوقت نفسه يقدم من خلالها المعلم للتلميذ المعلومات والمفاهيم والخبرات التي تحتويها المناهج والمقررات الدراسية بصورة فعّالة غير مباشرة وغير رتيبة، تضمن تحقيق الهدف التعليمي بشكل أفضل من جهة، وتسهم في بناء شخصية التلميذ وتوازنها من جهة أخرى. وقد أشارت دراسة (Arselia, 1994) "إلى أهمية دمى المسرح بوصفها وسائل معينة في تقديم العديد من المناهج، والمفاهيم المختلفة للتلميذ" (موقع إلكتروني Ensign, 1994)، كونها تجسد للتلميذ صور واقعية ناطقة ملموسة ومرئية ومسموعة لما تتمتع به من مقومات مهمة تشمل اللون والحركة والصوت، فتزداد إمكانياتها الحسية عن غيرها من الوسائل، إذ تتسم في كونها تمثل صوراً كاريكاتورية مأخوذة من بيئة التلميذ ذات أشكال وألوان زاهية ومبهجة.

ويشير (الحيلة، ٢٠٠٨م) إلى مميزات استعمال الدمى التعليمية بالآتي:

(١- إثارة الاهتمام والعمل على تذكّر المعلومات والتعليمات وتثبيتها.

٢- تشد اهتمام التلامذة بما توفره لهم من مؤثرات صوتية وحركية وبصرية.

٣- توافر فرصة جديدة للمشاركة الفعّالة، وتساعد على تنمية قدراتهم الإبداعية.

٤- اكتساب التلامذة لمهارات الاكتفاء، والتعبير، والنطق، والأداء الحركي.

٥- توفر قيماً إيجابية ومعالجات لمشاكل نفسية منها الكبت والانطواء والخجل والخوف، وتنمي فيهم الجرأة وحب المادة التعليمية أو (الدرس) (الحيلة، ٢٠٠٨م، ص٢٢٦).

فضلاً عن ذلك، فإن الدمى التعليمية تكشف عن مواهب واستعدادات فنية لبعض التلامذة في صناعة الدمى وتحريكها مع المعلم.

في ضوء هذه الأهمية الكبيرة للدمية التعليمية بالنسبة للتلميذ، ولكي تكون هذه الدمية أكثر تأثيراً وعمقاً في أثناء الموقف التعليمي، يبرز هنا دور المعلم من خلال ما يأتي:

١- طرح المادة التعليمية بطريقة الحكاية المشوقة، وهذا ما نطلق عليه بمسرحة المواد التعليمية.

٢- تنوع أشكال الدمى المراد توظيفها في الحصص الدراسية، وذلك وفقاً لنوع وطبيعة المادة التعليمية.

٣- أن تكون مدة عرض الدمية قصيرة، وان يتناسب أسلوب العرض مع مستوى الفئة المستهدفة.

٤- أن يتوافر في الدمية عنصر الجمال في شكلها ولونها وحركاتها، وذلك لتحقيق الجاذبية والتشويق.

"٥- قد يتيح المعلم الفرصة للتلامذة بمساعدته في صناعة الدمية التعليمية، لأن ذلك يساعدهم في تقبّل المادة الدراسية منها، لكونها صديقة لهم ولما لها من أثر نفسي عليهم" (Antonia, 1967, P. 62).

٦- اتباع عامل (التغريب) في أثناء التقديم، أي جعل التلامذة يدركون بأن ما سيقدم لهم هو عرض مسرحي يتناول مادة تعليمية غاية في الأهمية، أي أن المعلم يظهر في

البداية ليقدم مادته ويعرّف التلامذة بموضوع الدرس وبعدها يختفي وراء ستارة مصنوعة من قماش تُربط بين موجودات الصف من الأثاث كالرحلة أو الباب أو مقبض الشباك... وما شابه، ويبدأ بطرح مادته التعليمية عن طريق الدمية المتحركة، ويحوّر صوته تبعاً لنمط شخصية الدمية لكي تكون أكثر أقناعاً وجمالاً، وقد يرافق العرض بعض الصور إن تطلّب الأمر.

"٧- عدم اللجوء إلى الدمى التعليمية إلا إذا كان العائد المتوقع أفضل من استعمال وسائل تعليمية أخرى.

٨- عدم التقيد بحرفية النص، وإدخال التعديلات إذا دعت الحاجة إليها، لاسيما إذا كان هنالك حديث متبادل بين الدمية والتلامذة" (الحيلة، ٢٠٠٨م، ص٢٦٨).

٩- إضفاء طابع الجدية والمرح معاً في أثناء استعمال الدمى التعليمية في الحصة الدراسية.

بهذا يمكن عد ما ورد ذكره أعلاه حول دور المعلم في توظيف العلاقة الوثيقة بين الدمية التعليمية والتلميذ، بمثابة قواعد عامة ومهمة في استعمال الدمية التعليمية في أثناء الموقف التعليمي داخل الصف.

ثانياً: الدمية التعليمية بوصفها وسيلة اتصال تربوية

لكي نوضح هذا المحور من المبحث الأول، ينبغي أن نتعرض أولاً لمفهوم عملية الاتصال بشكل عام، ومفهومها في التربية بشكل خاص.

ظهرت تعريفات عدة لمفهوم الاتصال من قبل الباحثين والمتخصصين في هذا المجال عكست في مفهومها أهميته ودوره في الحياة الإنسانية، فقد عرّف كل من (بيرسون وستينر) عملية الاتصال بأنها "عملية نقل المعلومات والرغبات والمشاعر والمعرفة والتجارب، إما شفوياً، أو باستعمال الرموز والكلمات والصور... بقصد الإقناع أو التأثير في السلوك" (الحيلة، ٢٠٠٩م، ص٤١-٤٢).

أما الاتصال في التربية فهو "العملية التي يمكن بواسطتها نقل التغير السلوكي من منطقة ما إلى منطقة أخرى في إحدى مناطق المجال السلوكي" (عطارد وكنسارة، ٢٠٠٥م، ص٣٣).

ولتحقيق هذا النوع من الاتصال، لابد من تسليط الضوء على المدركات الشكلية والفكرية للدمية التعليمية من الناحية التربوية وفق حدود البحث الحالي، بما يضمن ترصين هذه الوسيلة تربوياً من قبل المعلم من خلال علاقتها بمضمون الرسالة (المادة التعليمية)، والمستقبل (التلميذ) لكي يتحقق هدف البحث الحالي.

تصميم الدمية التعليمية وإنتاجها وفق الأسس الإدراكية:

إن وسيلة الاتصال التعليمية أُسست على فرضية مهمة، وهي أن التلميذ يتعلم عن طريق ما يدرك، فالإدراك هو "قدرة الكائن العضوي على الفهم من خلال الاستجابة لأعضائه الحسية، ويتم من خلال إشارات إدراكية تحمل معلومات تزودنا ببيانات يجري في الدماغ تنظيمها وتفسيرها بخصوص العالم من حولنا، ويعد الإدراك البصري هو الأعظم أهمية بالنسبة للإنسان" (McMahon, 1978, P. 609). لذا، فإن الإدراك يسبق الاتصال والذي بدوره يؤدي إلى التعلّم.

هناك عدة أسس يخضع لها الإدراك، والتي إذا ما روعيت في تصميم وإنتاج الدمية التعليمية من قبل المعلم، يصبح توظيفها فعّالاً في العملية التعليمية والتربوية بشكل عام، وأهم هذه الأسس:

"* إن إدراك الإنسان إدراك نسبي وليس مطلقاً.

* إن إدراك الإنسان انتقائي.

* الوسائل تجذب اهتمام الإنسان وتوجهه.

* إدراك الإنسان منظم.
* الإدراك يتأثر بالاستعداد.
* الإدراك يتأثر بالعمر" (الحيلة، ٢٠٠٩م، ص٧٢-٧٤).

ووفقاً للأسس الإدراكية أعلاه، ينبغي أن تكون الدمية التعليمية مألوفة للتلميذ من حيث هيئتها الخارجية والمادة التعليمية التي تنقلها إليه، أما إذا كانت الدمية عكس ذلك، أي غير مألوفة، عندها ينبغي أن يربط المعلم في تصميمها بين الشيء غير المألوف فيها والشيء المألوف لدى التلامذة، فضلاً عن وضوح المادة التعليمية وبساطتها بتركيزها على فكرة أو موضوع أساسي واحد.

كما ينبغي أن تحوي الدمية في تعبيراتها البصرية على كل ما يوجه انتباه التلامذة لها وللفكرة الأساسية التي صممت من أجلها، كأن يركز المعلم في الدمية على مثير يرتبط بموضوع الدرس، سواء تجسد هذا المثير في حركاتها أو أزيائها أو ألفاظها أو ألوانها... وما شابه، لكي يتوحد التلامذة في انتقائهم للمثير الذي يرتبط بالفكرة الأساسية دوماً عن باقي المثيرات الأخرى، فضلاً عن ذلك تجتمع المثيرات التي تحملها الدمية التعليمية في جذب انتباه التلميذ، فالإدراك في طبيعته استجابة لما يقع ضمن نطاق الاهتمام والانتباه، كما يتأثر الإدراك أيضاً بطريقة تنظيم المحتوى التعليمي الذي ترسله الدمية التعليمية إلى التلامذة من حيث كونه متسلسلاً بطريقة منطقية من البسيط إلى المعقد أو من الكل إلى الجزء بما يتناسب وطبيعة المحتوى التعليمي، هذا فضلاً عن تنظيم المثيرات البصرية والسمعية في الدمية التعليمية، ذلك أن النظام يفسر بأنه أحد الوسائل لجمع الأشياء المختلفة أو المتشابهة ضمن أسلوب مقبول، فهو يخدم أساساً ترتيب الأشياء وتنسيقها لتكوين الكل، (فالنظام يرتبط من وجهة نظر أفلوطين بالوحدة والترتيب والتوافق والانسجام (حسين، ٢٠٠٥م، ص٢٩). وهذه الخصائص إذا ما تحققت بالدمية التعليمية فإنها تحقق القبول لدى التلميذ وبالتالي تحقق الإدراك.

كما يفضل المعلم أن يقوم بتهيئة التلامذة للدمية التعليمية قبل توظيفها في أثناء الموقف التعليمي كأن يعرّف التلامذة على اسم الدمية وصفاتها، ويوجه بعض الأسئلة إليهم حول المادة التعليمية، وهذا بدوره يساعد على إثارة تفكيرهم واستعدادهم لمعرفة الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال الدمية، مع مراعاة تصميم الدمية وفق مستويات المتعلمين وخصائصهم العمرية كالخصائص الحركية، والانفعالية، والحسية، والاجتماعية، والعقلية، واللغوية وغيرها.

المبحث الثاني: الذائقة الجمالية

أولاً: الذائقة الجمالية – مفهومها – آليات تشكيلها:

لتحديد مفهوم الذائقة الجمالية تحديداً دقيقاً.. لابد من تعرّف مفهوم الذوق بشكل عام والذي يعني "الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية، إنه اهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع، فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح، وفي نفس الوقت يعني الذوق استهجان القبح ورفضه والتحرك نحوه لتحويله إلى جمال يمتّع الإنسان" (قاسم ومحمد، ٢٠٠٨م، ص٢١). هذا يعني أن الذوق يرتبط بمواقف الحياة التي يلعب الجمال فيها دوراً إيجابياً بضمنها مجالات الفنون بأنواعها.

كما عرّف العالم الألماني (فاغنر) التذوّق بأنه (قوة النفس التي تجعلها تحب أو تكره ما يواجه المرء من أشياء، وأكد أيضاً أن التربية والتعليم يؤثران في عملية التذوق وتفضيل الأفراد للأشياء الجميلة، وأن التذوق في رأيه يقوم على أساس استعدادات بيولوجية مسبقة بسيطة) (عبد الحميد، ٢٠٠١م، ص٣٠-٣١).

ويذكر البسيوني أن "كلمة الذوق تعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية" (البسيوني، ١٩٨٦، ص١٨)، علماً أن استجابة الفرد لأي مثير لا تتم إلا إذا كان هناك انتباه، ثم

إحساس، ثم إدراك، ثم تأتي عملية اختيار الاستجابة المناسبة، فإذا كان الفرد لا يمتلك الاستعداد للانتباه للمثيرات الجمالية، فإن الاستجابة الجمالية للمثيرات الجمالية لن تتم.

أما الجمال، فهو قيمة إيجابية كما يقول (جورج سانتيانا) وهذا يعني أن إدراكه لا يرتبط بحقيقة واقعة، وإنما يرتبط بالجانب الشعوري أو الانفعالي... الشعور باللذّة والارتياح، ويعرّفه البسيوني بأنه "إدراك العلاقات المريحة التي يستجيب لها الإنسان في شتى العناصر سواء أكانت متوفرة في الطبيعة، أي من صنع الخالق الأعظم، أو كان الإنسان الفنان هو الذي صاغها في قوالب مختلفة من الفن" (البسيوني، ١٩٩٣م، د.ص)، أي أن الجمال يرتبط بالعلاقات الشكلية التي تبث اللذّة والتي يتلقاها المتذوق ويستجيب لها.

بناءً على ما تقدم، يمكن أن نحدد مفهوم الذائقة الجمالية بانها عملية إحساس الإنسان بوجود قيم جمالية في كل ما يحيط به من تشكيلات وعلاقات في بيئته، وإن هذه القيم ناتجة عن وعي الإنسان بتحقيق درجة أكبر من الارتباط والتكامل في التشكيلات والعلاقات يدركها في بيئته، فالإنسان بفطرته يعيش ويحس بقيم الوحدة، والتنوع، والتكرار، والتماثل، والاتزان، والإيقاع، والتوافق، والتضاد... هذه القيم تجعل الإنسان يشعر بالمتعة في إدراكها مما يكسبه شعوراً بالجمال، وبهذا تكون الذائقة الجمالية خاصة بتذوق القيم الجمالية في الحياة بشكل عام. لذا، يمكن القول أن الذائقة الجمالية هي الإحساس أو الاستجابة لجمال موضوع ما من حيث (الشكل، والمادة، والتعبير)، وهنا نميز بين تذوّق جمال الشكل المجرد، وتذوّق جمال المادة الحسية، وتذوّق جمال الفكرة الموحى بها، وهو تصنيف جمالي استند إليه (جورج سانتيانا) في تحليله للإحساس بالجمال بوصف الإحساس ثاني مراحل تشكيل الذائقة الجمالية بعد الانتباه.

وهنا، ستقوم الباحثة بتبنّي هذا التصنيف وتوضيحه وفقاً لهدف البحث الحالي.

١ـ تذوّق جمال الشكل:

للشكل مفاهيم عدة، تنوعت واختلفت حسب الدراسات والتخصصات التي تناولته، فقد جاءت كلمة (الشكل) بمعانٍ مختلفة، فاستُعملت لتعبّر عن الهيئة، أو البُنية، أو النسق، كما استُعملت لتعبّر عن نظام العلاقات.

ويمكن تعريف الشكل بمجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه، إذ تتجمع الصفات الحسية وتعطي كلها معاً شكلاً، "فإذا كان الجسم أو الشيء مركّباً من أجزاء متعددة، فالشكل هو الاسم الذي يُطلَق على مجموعة الأجزاء وعلاقتها مع بعضها البعض، وبينها وبين الفراغات داخلها أو حولها تحدد كلها طابعاً مميزاً لذلك الشيء أو الجسم" (الزغبي، ١٩٧٨م، ص١٢).

وبهذا، فالشكل هو الهيئة الحسية الخارجية للشيء، والمؤلفة من نظام من العلاقات الحسية للعناصر الشكلية والخصائص الشكلية التي تتصف بها تلك الهيئة.

وقد أشارت الدراسات إلى أن للشكل خصائص يمكن تصنيفها إلى مستويين:

(الأول: الخصائص الشكلية على مستوى الجزء، تتمثل باللون، الملمس، الحجم...) ويعد اللون من أهم هذه الخصائص.

الثاني: الخصائص الشكلية على مستوى الكل، وتتمثل بالإيقاع، التجانس، التضاد، الهيمنة، والوحدة... الخ من العلاقات الشكلية) (الجلبي، ١٩٩٨م، ص٥٨-٦٠).

ولكل خاصية شكلية من الخصائص المذكورة أعلاه صفة وقيمة مميزتان، وغالباً ما يكون لها أيضاً جمال موجود في طبيعة إدراكنا لها ضمن الشكل، أي في طبيعة تذوقنا للشكل. ويشير (سانتيانا) إلى أن العمل الفني له مصدرين للتأثير، أولهما الشكل المجرد المفيد الذي يولّد (النمط) والذي لا يتحقق جماله إلا عن طريق تأكيد ملامحه وتضمينه مقداراً من القوة والوضوح التي تبعث على اللذّة في ذاتها، أما المصدر الثاني فهو جمال الزخرف الذي يثير الحواس والخيال عن طريق اللون أو كثرة التفاصيل أو دقتها. فالشكل من وجهة نظره هو "شكل مجرد نافع غير أن وجود الزخرف في ذاته يثير التأمل، فالشكل الذي يحظى بقدر كبير من الاهتمام بزخرفته يثبت شكله في الذهن وهكذا نتمكن من التمييز بين الأشياء حسب جمالها، ثم لا نلبث أن نخضع لتلك

النزعة إلى الوحدة التي يُظهرها العقل دائماً، فنبدأ في تنسيق هذين الجمالين ونُخضِع أحدهما للآخر" (جورج، ١٩٨٦م، ص١٨٥).

فالشكل بزخرفه يحقق ويؤكد اللذّة الحسية لدى المتلقي لاسيما الطفل، فأول ما يثير اهتمام ولذّة الطفل هو الحركة واللون في ألعابه والأشياء من حوله، وهي خصائص شكلية تحقق متعة جمالية تسبق الاهتمام بالتناسق الإدراكي للشكل المجرد (النمط).

يمتد معنى الشكل ليشمل شكل الألفاظ الذي يحدد نوع التعبير (أي ما تعبّر عنه تلك الألفاظ من فكرة)، بل يمكن أن يحدد أيضاً الطريقة التي ندرك بها الموضوع الموحى به، لهذا فإن لشكل عرض الألفاظ أو اللغة تأثير كبير على المتلقي ويبعث إلى اللذّة الحسية بما يحققه "من قيم جمالية ذاتية تبدأ بأصوات الحروف ذاتها وبطريقة نطقها وبالصفات المميزة لإيقاعها" (جورج، ١٩٨٦م، ص١٩١)، فالطفل مثلاً يتذوق شكل الألفاظ التي يتطابق فيها تنسيق الأصوات مع تنسيق الموضوعات.

٢- تذوق جمال المادة:

يعد الاستمتاع بالمادة هو أبسط ضروب التذوق، إذ تمثل المادة عنصراً جمالياً يقف خلف الشكل ليزيده تأثيراً وقوة وجمالاً وحدة "وإن كانت بهذه الأهمية فذلك يعود إلى تنسيقها بما ينسجم مع العمليات العقلية التي يُدرك عن طريقها هذا التنسيق وما يتحقق فيها من علاقات تصويرية، فكل جمال في الجسم يؤكد تناسق الأجزاء، مقروناً بلون مناسب" (عبد الرحمن، ١٩٩٦م، ص١٥٦)، فالجمال وما يحققه من إحساس باللذّة يرتبط بالإدراك لاسيما الإدراك الحسي لكل ما هو متناسق ومنسجم في علاقات أجزاء الشيء مع بعضها البعض، لذا "فوجود المادة الحسية لابد منه في الجمال، مهما كانت له من أهمية ثانوية، في الرداء الجميل أو البناء أو القصيدة مثلاً، فلابد للشكل أن يكون شكلاً لشيء... فمهما كانت اللذّة التي يبعثها الشكل، فإن المادة تولد أيضاً وتزيد القيمة النهائية للتأثير بإضافة هذه اللذّة" (جورج، ١٨٩٦م، ص١٠٢).

ولعل أبرز مصادر الجمال الحسي هي اللذات البصرية، ولكن تأثير الشكل لا يكون إلا بعد تأثير اللون بعدِّه أحد عوامل أو عناصر الجمال الحسي التي تجذب الانتباه إليها وتدعو إلى إدراك الشكل وتذوقه، فاللون كما يشير (Porter) يستخدم لغرضين:

الأول: رمزي، ويقول نحن نرى اللون أولاً ليعطينا انطباعاً عن الشكل، أو تعبيراً عنه، والثاني: يتعلق بالتكامل الجيد لبناء الشكل (Porter, 1997, P. 58)، إذ يمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي لمختلف الأغراض الحياتية المرتبطة بعواطف الإنسان لاسيما الطفل، فهي تسد حاجة عاطفية لديه وتعطي انطباعاً يبقى عالقاً في ذهنه مدة طويلة. علماً أن التلميذ أو الطفل بشكل عام يفضّل الألوان الصريحة والزاهية أكثر من الألوان الهادئة والمنسجمة مع بعضها، لذا فهو ينجذب إلى الألوان المتكاملة مع بعضها كاللون الأحمر مع الأخضر وهكذا. وتلعب الألوان دوراً مهماً في تحقيق الانسجام والتوازن في الأشكال، علماً أن أكثر الألوان جذباً وترضي ميل المتلقي (التلميذ) هي الألوان الأساسية الثلاث (الأصفر، الزرق، الأحمر) شرط أن تكون زاهية ونقية، كما يفضل أن تكون المساحات اللونية منفصلة عن بعضها البعض.

كما أن التأكيد على إثراء الشيء أو الشكل بالجمال الحسي يجعل من تذوقه بسيطاً لا يحتاج إلى تدريب طويل، ذلك أن جمال المادة هو الأساس الذي يقوم عليه الجمال الأسمى، فهي أول عناصر اللذّة في الشيء المحسوس أو في ذهن المتذوق.

٣- تذوق جمال التعبير:

يعد جمال التعبير من أكثر عناصر التأثير تعقيداً، فالمتذوق لا يكتفي بجمال الموضوعات الحسية والأنماط التي يدركها بالحس في كل من الشكل والمادة، وإنما يميز ويدرك جمال موضوعات أخرى مرتبطة بتلك الوحدات المرئية، والصفة التي تكتسبها الموضوعات على هذا النحو عن طريق الارتباط هي ما نطلق عليها بجمال التعبير، ففي حالة الشكل أو المادة نجد موضوعاً واحداً هو الموضوع الحسي الماثل أمامنا، أما في حالة التعبير، فيضاف إلى الموضوع الحسي الأول موضوع ثاني مرتبط به، ويتمثل بالفكرة أو الدلالة الموصى بها، أو الانفعال، أو

الشيء المعبَّر عنه. وبهذا، فقد يزيد التعبير من جمال الموضوع الحسي، أي يزيد من قيمة الشكل والمادة معاً. وقد أشار (سانتيانا) إلى ذلك (فقد ميَّز في كل تعبير حدين: الحد الأول، هو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي الكلمة أو الصورة أو الشيء المعبِّر، والحد الثاني، هو الموضوع الموحى به، فلو كانت القيمة محصورة على الحد الأول فلن يوجد لدينا جمال التعبير، فيبرز هنا جمال الشكل والمادة) (جورج، ١٨٩٦م، ص٢١٤).

ومع هذا، يبقى الحد الأول هو الأساس، وهو مصدر الإثارة، فقد يغفر اللون والملمس أو النسيج الجميلان في الشيء طريقة تركيبها التي لا معنى لها، أي أن جمال الحد الأول يستطيع أن يضفي جمالاً على الحد الثاني (الفكري).

ويرتبط جمال التعبير في أبسط صوره بمواضيع الأخلاق الفاضلة، والنظم الاجتماعية اللازمة للإنسان، بما تحتويه من عادات وتقاليد سليمة، وما إلى ذلك من مبادئ سليمة كالصدق، والأمانة، والنظافة... الخ، فكلها موضوعات تثير لذّة مباشرة وذات قيمة جمالية كبيرة إذا ما خاطبت مواضيع الاهتمام الإنساني التي بدورها تساعد على تركيز الانتباه، فتزيد من قوة التذوق الجمالي.

وبناءً على ما تقدم، استطاعت الباحثة أن تتوصل إلى ما يأتي:

١- الشكل يضبط إدراك المتذوّق ويرشده ويوجّه انتباهه في اتجاه معيّن.
٢- الشكل يرتب عناصر المادة الحسية على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها.
٣- يحتوي الشكل على عناصر المادة الحسية بما ينسجم مع قدرات المتذوق، فلا تكون أكبر عدداً مما يستطيع الذهن استيعابه والاحتفاظ به في الانتباه، فتضيع وحدة الشكل ومعناه على المتذوق، وينبغي مراعاة الابتعاد عن التعقيد، ويجب عرض عناصر المادة الحسية بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستبقائها في المخيلة.
٤- عندما يكون الشكل وما يحتويه من عناصر المادة الحسية مفرطاً في البساطة، فإن ذلك يجعله أقل مما يكفي لشد انتباه المتذوق، ويكون هزيلاً، قليل الأهمية، فيفقد جماليته.

ثانياً: خصائص الموقف الجمالي:

لما كان الجمال هو إدراك ما تستقبله حواسنا جمالياً ليحقق المتعة واللذّة، فإن الموقف الجمالي برمَّته يقوم على الإدراك الجمالي الذي يتطلب التوجه إلى الشيء برغبة بعد الانتباه إليه ليتم الكشف عن العلاقات الداخلية فيه، كالعلاقات القائمة بين عناصر التأثير (الشكل، المادة، التعبير) داخل الموضوع الجمالي بغية التوصل إلى جوهر التذوق الذي يعني إمكانية الاستجابة لمختلف المثيرات والإشارات الجمالية بعيداً عن تأثيرات النزوع النفعي. "فالإدراك المتأسس على الموقف الجمالي يسعى إلى إدراك الشيء لذاته متجنباً الانتباه إلى أصل الشيء ونتائجه وعلاقته مع الأشياء الأخرى كما هو في الموقف العملي" (حامد، ٢٠٠٩م، ص٣٥٣).

وبهذا، فإن أهم خصائص الموقف الجمالي هي:

١- شدة الانتباه: فالموقف الجمالي لا يتحقق إلاّ عندما يسيطر الموضوع على انتباهه.
٢- الاندماج العاطفي مع الموضوع الجمالي هو جوهر الموقف الجمالي، والتعاطف لا يكون إلاّ إذا كان التوجه برغبة، أي حب الموضوع.
٣- "استقلالية الموقف الجمالي: فالمتذوق يتأمل موضوعه الجمالي تأملاً خالصاً من جميع العلاقات غير الجمالية... فيعزل موضوعه الجمالي عن سواه من الموضوعات (الفهداوي وميسون، ويكبيديا).
٤- الابتعاد عن تأثيرات النزوع النفعي، وأن ينظر إلى الموضوع الجمالي لذاته فحسب.

٥- التركيز على سمات الموضوع الجمالي وخواصه الكيفية وعلاقاته الداخلية من أجل إدراكه كما هو.
٦- إن المتعة الجمالية هي غاية الإدراك في الموقف الجمالي.
٧- يعتمد المتذوق في الموقف الجمالي على الحواس العليا (البصر، والسمع) وهي حواس عقلية باستطاعتها أن تميز الاختلافات الكيفية بطريقة أدق.

الفصل الثالث

دور الدمية التعليمية في تربية الذائقة الجمالية

ان الكشف عن الدور الاتصالي للدمية التعليمية في تربية الذائقة الجمالية لدى التلامذة ،يستدعي التعرض للاتصال بوصفه عملية ادراكية للعناصر والمثيرات الحسية الجمالية للمدرك (الدمية) ، لذا ستتناول الباحثة دور الدمية التعليمية في تربية الذائقة الجمالية على ثلاث مستويات هي:

أولاً: مستوى الاتصال وفق الأسس الإدراكية

١- للدمية التعليمية دور في تربية الذائقة الجمالية لدى التلامذة من خلال مراعاة تصميمها وإنتاجها وفق الأسس الإدراكية للتلميذ من قِبَل المعلم، ولما كان إدراك التلميذ نسبياً، كان مستوى تذوّقه للجمال نسبياً أيضاً، لذا فإن توظيف الدمية التعليمية في الموقف التعليمي يوحّد مستوى إدراكه للمادة التعليمية من جهة، ومستوى تذوّقه الجمالي من جهة أخرى من خلال ما تتضمنه المادة التعليمية من قيم جمالية، فضلاً عن هيئتها الخارجية المألوفة والمحبّبة إليه والتي تضبط إدراك التلميذ وتوجهه من خلال مخاطبة مدركاته البصرية والسمعية.
٢- إن إدراك التلميذ انتقائي بطبيعته، والدمية التعليمية في حد ذاتها تمثّل مثيراً بصرياً وسمعياً يوجّه انتباه التلميذ إليها، فضلاً عن ذلك، قد يوجّه المعلم إدراك التلميذ لأحد مثيراتها السمعية أو البصرية التي ترتبط بموضوع الدرس كحركاتها أو ألوانها أو ألفاظها، وبهذا يتوحد إدراك التلامذة نحو هذا المثير المرتبط بالفكرة الأساسية دون باقي المثيرات، وهذا بدوره ينشط على تربية الذائقة الجمالية لديهم من خلال استجاباتهم الوجدانية للدمية وتفاعلهم معها.
٣- إن خلق الاستعداد والدافعية لدى التلامذة للتفاعل مع الدمية التعليمية من خلال تحفيزهم لفظياً من قبل المعلم، يسهم في تعزيز مدركاتهم العقلية، ذلك أن التلميذ يدرك الأشياء بسرعة كلما كان مستعداً لذلك، فضلاً عن خلق التشويق لديهم ضمن ما يُعرَف بـ(أفق التوقّع)، وهنا سيكون التلميذ متأهباً للتلقي الجمالي، بمعنى حدوث معايشة قبلية للأثر الجمالي، ويمكن أن نطلق عليه (تذوّق جمالي قبلي) يلجأ التلميذ من خلاله إلى تفعيل مخيلته.
٤- يبرز الدور الاتصالي للدمية التعليمية في تربية الذائقة الجمالية من خلال تصميمها وفقاً لأحد أهم الأسس الإدراكية باعتمادها مبدأ التنظيم، فكلما كانت الدمية التعليمية أكثر تنظيماً في تقديم المحتوى التعليمي، كان إدراك التلامذة وفهمهم لهذا المحتوى أيسر وأسرع، فضلاً عن تنظيم مثيراتها السمعية والبصرية داخل شكل الدمية بطريقة تبرّز قيمتها الجمالية (الحسية، والتعبيرية)، وهذا بدوره يسهم في تربية الذائقة الجمالية لديهم.
٥- تضمين الدمية التعليمية بمدركات مادة تعليمية تنسجم وقدرات التلميذ العقلية (الاستيعابية) من خلال مراعاة المرحلة العمرية للتلميذ بطريقة ترتيب تسلسل المحتوى التعليمي من البسيط إلى المعقَّد، ومن الجزء إلى الكل. أما فيما يتعلق بمثيراتها الحسية التي يحتويها شكل الدمية، فيجب أن تكون واضحة بعيدة عن التعقيد بحيث لا تفقدها جماليتها، لكي يتمكن

التلميذ من احتوائها وخزنها في ذاكرته، واستبقائها في مخيلته بما يعزز إدراكه للمحتوى التعليمي من جهة، ويُنشئ لديه ذائقة جمالية مناسبة لمستوى إدراكه من جهة أخرى.

ثانياً: مستوى الاتصال وفق الأسس الجمالية

١- تؤدي الدمية التعليمية من خلال توظيفها في الموقف التعليمي نوعاً من اللعب، فالدمية تتحرك وتشاكس وترقص، وتقوم بالعديد من الحركات التلقائية التي تقترب سماتها من اللعب، وهذا بدوره يسهم في تربية ذائقتهم الجمالية، ذلك أنها تلائم رغبات التلميذ في المرحلة الابتدائية وتنقله من مرحلة تقليدية مملة إلى حالة تتصف والمرح التي تشابه الحالة التي يخلقها اللعب إلى حد كبير، هذا فضلاً عن مشاركة بعض التلامذة الموهوبين للمعلم في صناعة الدمية التعليمية أو تحريكها بما يضمن تعزيز موهبتهم الفنية ويربّي ذائقتهم الجمالية، فضلاً عن مهاراتهم الابداعية.

٢- إن مسرحة المادة التعليمية وطرحها على لسان الدمية التعليمية بطريقة الحكاية المشوقة وما تتطلبه من تغيير طبقة صوت المعلم بما ينسجم مع طبيعة المحتوى التعليمي أو طبيعة الشخصية التي تمثلها الدمية، كل ذلك له دور كبير في تربية الذائقة الجمالية لدى التلامذة.

٣- إن اتباع عامل التغريب عند توظيف الدمية التعليمية في الموقف التعليمي له دور كبير في تربية الذائقة الجمالية لدى التلامذة، وذلك من خلال جعلهم يدركون أن ما سيقدم لهم هو بمثابة عرض تمثيلي، إذ يقوم المعلم بتقديم مادته، ويعرّف التلامذة بموضوع الدرس، وبعدها يختفي وراء ستارة، أو باب، أو يصنع له مسرحاً صغيراً للدمى من الورق المقوى ويثبّته على المنضدة، ويبدأ بعرضه المشوق في توظيف الدمية التعليمية لتلقي جانباً من موضوع الدرس أمامهم.

٤- إن شكل الدمية التعليمية كـ(نمط) سواء أكانت دمية بشرية أم حيوانية أم فنتازية أم نباتية، يمتلك طاقة حسية تثير لذّة واستمتاع التلميذ لاسيما الدمى الحيوانية التي يستمتع بها أكثر كونها تجسد أشكال الحيوانات التي لا تقع تحت بصره ولا يراها غالباً إلا في الصور، وهذا الجانب بحد ذاته يسهم في تنمية الحواس الجمالية عند التلميذ ويطور مخيلته وتجعله في حالة استمتاع بصرية وتخيلية دائمة. كما أن الدمية بأبسط أشكالها تمثل ذلك الرفيق المألوف الذي يحاوره في أثناء لعبه ويُسقط عليه مختلف انفعالاته، والسر في ذلك يرجع مستوى الادراك وطبيعة المخيلة لدى التلامذة في المرحلة الابتدائية والتي تتناسب عكسياً مع تقدمهم بالعمر، فمخيلة الطفل في هذه المرحلة العمرية (الطفولة المتوسطة والمتأخرة) تسمح للدمية أن تحيا حياة كاملة، فهي من أكثر الوسائط قرباً للتلميذ، وأكثرها إمتاعاً له. كما أن الدمية التعليمية داخل الصف تقدم المحتوى التعليمي بطريقة فنية وجمالية تقوم على التسلية والترفيه والإقناع والتثقيف والتعليم، كل ذلك يسهم وبشكل فاعل في تربية الذائقة الجمالية لدى التلامذة، فضلاً عن ذلك، فإن الدمية وفقاً لطبيعة تكوينها تكون حاملة للخصائص الشكلية على مستوى الجزء كاللون، والملمس من خلال لون وملمس الأقمشة التي تُصنع منها، كما أن حجمها الذي يتناسب مع حجم القاعة الدراسية من حيث كونها تبدو واضحة أمام جميع التلاميذ، كل ذلك أيضاً يثير التأمل، لما تحمله من قيم تشكيلية جمالية حسية أُضيف لها من عناصر الزخرف المتمثلة بالأزياء ذات الألوان الزاهية والحركة وبعض الإضافات الأخرى التي تؤكد ملامح الشكل وتزيد من القيمة النهائية للتأثير الذي يدعو إلى إدراك الشكل الكلي للدمية، وبالتالي تذوّقه.

٥- إن الدمية التعليمية بشكلها وزخرفها، وما تحمله من مادة حسية يدركها التلميذ ويتذوقها عبر علاقات تشكيلية كلية تتمثل بخصائص الإيقاع، والتجانس، والوحدة... فهي بحد ذاتها تمثل قيمة جمالية ديناميكية تثير التأمل وتحقق المتعة فتربي الذائقة.

٦- كما أن لشكل عرض الألفاظ التي تنطقها الدمية عبر طبقة صوت المعلم له تأثير كبير على التلميذ يبعث على اللذّة الحسية لما يحققه ذلك من قيم جمالية يجسدها أسلوب نطق الألفاظ وموسيقى الأصوات وإيقاعها..فضلاً عن إثراء مسامعه بالمفردات الجميلة والملائمة لقاموسه اللغوي، وهذا بدوره يسهم في تربية الذائقة الجمالية للتلامذة.
٧- إن خصوصية الموقف التعليمي-الجمالي الذي تتسيده الدمية التعليمية تجعل من التلميذ لا يكتفي بالقيم الجمالية التي يحققها جمال شكل الدمية ومادتها الحسية، وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك محاولاً تذوّق القيم الجمالية التي تحققها الفكرة أو الموضوع الموحى به (أي جمال التعبير)، فقد يتضمّن المحتوى التعليمي قيماً جمالية ترتبط بمواضيع الأخلاق والقيم الوطنية والدينية وغيرها من القيم السلوكية والمبادئ السليمة.

ثالثاً: مستوى مقاربة الموقف التعليمي وفقاً للموقف الجمالي

١- إن الموقف الجمالي ضمن ما يؤكد عليه في خصائصه، يجعل التلميذ في حالة تأمل واستغراق تام بالموضوع الجمالي الماثل أمامه، وهذا ما تحققه الدمية التعليمية بما تمتلكه من أدوات جمالية حسية مؤثرة تجذب انتباه التلميذ إليها وتجعله يندمج عاطفياً، فتُنمّى لديه الجوانب الوجدانية، بل إن الدمية التعليمية تترك أثراً جمالياً عميقاً في ذاكرة التلميذ حتى بعد انتهاء حصة الدرس، وهنا يتولد لديه (تذوّق جمالي بعدي) ناتج عن ما تم خزنه في ذاكرته بعد المعايشة الجمالية التي خاضها مع الدمية.
٢- يسبغ الموقف الجمالي طابعاً خاصاً على عناصر الموقف لاسيما التلميذ، إذ يتجرد لا شعورياً عن أي دافع نفعي (تعليمي) ويركّز اهتمامه على الدمية التعليمية وما تطرحه من مادة تعليمية، فيستقبل كل ما يقال عن لسانها بواسطة المعلم، وهذا بدوره يحقق التغيّر السلوكي الذي يُراد نقله إلى المجال السلوكي للتلميذ من جهة، كما يحقق أثراً جمالياً على مستوى الذائقة من جهة أخرى.
٣- يعتمد الموقف الجمالي على الحواس العقلية (البصر، والسمع) في تربية الذائقة الجمالية، وهذا ما تجسّده الدمية التعليمية في الموقف التعليمي، فهي تقوم على هذا الأساس في مخاطبتها للتلميذ، فتثري مدركاته البصرية والسمعية جمالياً عبر تركيزه على الخواص الشكلية للدمية وعلاقتها الداخلية كاللون وما يحققه من انسجام وتوازن للشكل، فضلاً عن التنوع في تكويناتها الداخلية الأخرى، وهذا بدوره ينعكس إيجابياً على ذائقته الجمالية.

الفصل الرابع

نتائج البحث

تحقق هدف البحث الحالي من خلال النتائج التي تم التوصل إليها:
إن الدور الاتصالي للدمية التعليمية يتحدد بـ:
١- توحيد مستوى الذائقة الجمالية لدى التلامذة بما ينسجم مع طبيعة عملياتهم العقلية والانفعالية.
٢- تشكيل ثلاثة معالجات للتذوق الجمالي وهي:
أ- (تذوّق جمالي قبلي) يحدث إثر معايشة جمالية قبلية يخوضها التلميذ عبر مخيلته نتيجة تهيئته واستعداده الكامل للتفاعل مع الدمية التعليمية.
ب- (تذوّق جمالي قصدي آني) يحدث في أثناء معايشة التلميذ للدمية التعليمية، أي في أثناء الاتصال المباشر معها، إذ يقف التلميذ أمام الدمية التعليمية متأملاً، متعايشاً، متذوقاً.

ج- (تذوّق جمالي بعدي) يحدث بعد انتهاء المعايشة الجمالية للتلميذ مع الدمية التعليمية، وهنا يفتقر التذوّق الجمالي إلى مقوماته الأساسية، ولكن صورة الدمية تبقى موجودة، وهذا ما يفسر مفهوم (الانطباع) الذي يتشكل بعد الالتقاء مع أثر جمالي ما.

٣- تربية الذائقة الجمالية لدى التلميذ من خلال ما يحتويه شكل الدمية من مثيرات حسية جمالية (سمعية، وبصرية) واضحة وبعيدة عن التعقيد.

٤- تربية الذائقة الجمالية من خلال مفهوم اللعب الذي تجسّده الدمية التعليمية في الموقف التعليمي.

٥- تربية الذائقة الجمالية من خلال إكساب التلامذة الموهوبين فنياً مهارات تحريك الدمية التعليمية وصناعتها بالاشتراك مع المعلم إن تطلَّب الأمر.

٦- تربية الذائقة الجمالية من خلال مسرحة المادة التعليمية على لسان الدمية التعليمية.

٧- تربية الذائقة الجمالية من خلال اتباع عامل التغريب عِبر مراحل توظيف الدمية التعليمية من قبل المعلم.

٨- تربية الذائقة الجمالية من خلال محاكاة الدمية التعليمية لأشكال بشرية، أو فنتازية، أو نباتية ولاسيما الحيوانية.

٩- تربية الذائقة الجمالية من خلال جمال التعبير الذي تجسّده القيم الجمالية التي تتضمنها الفكرة الرئيسة للمحتوى التعليمي.

١٠- تربية الذائقة الجمالية من خلال معايشة الموقف الجمالي الذي تفرضه الدمية التعليمية وما يتطلبه من انتباه وتأمل واستغراق تام أمام الدمية.

الاستنتاجات:

١- إن التذوق الجمالي ما هو إلا نتيجة منطقية لمعايشة جمالية مع موضوع جمالي ذي طاقة حسية.

٢- إن القيم التشكيلية الجمالية الحسية التي تتضمنها الدمية التعليمية تزيد من القيمة النهائية للتأثير في المجال السلوكي للتلميذ.

٣- إن عملية الاتصال التي تحققها الدمية التعليمية بوصفها وسيلة تعد عملية ثلاثية الأبعاد (بيولوجية – سيكولوجية – سوسيولوجية)، وجميع هذه الأبعاد تصب في تربية وتهذيب الذائقة الجمالية للتلميذ.

٤- الدمية التعليمية هي استعارة بصرية تمثل جانباً تربوياً أو تعليمياً أو ثقافياً عبر ما تحمله من دلالات تحققها أشكال وأنواع مختلفة.

٥- إن تربية الذائقة الجمالية لدى المتلقي يؤثر في نوعية الخبرة الجمالية، وفي تعديل السلوك.

٦- للدمية التعليمية دور في تنمية الذكاء الجمالي والذكاء الوجداني للتلميذ.

التوصيات:

توصي الباحثة بما يأتي:

١- إدخال الدمية التعليمية واعتمادها في المؤسسات التربوية والتعليمية بوصفها وسيلة تعليمية مشوقة وفعّالة.

٢- تدريب المعلمين على استعمال الدمية التعليمية داخل الصف بعدَها إحدى طرائق التدريس الحديثة.

٣- إقامة دورات تدريبية للكوادر التعليمية في مجال صناعة وتحريك الدمى.

٤- تعزيز وعي المربين من معلمين ومدرسين وقادة تربويين بأهمية اختيار الاستراتيجيات التربوية الصالحة لتربية وإثراء الذائقة الجمالية لدى المتعلم، وتوفير المساحة الكافية لها في صُلب الممارسات التربوية عموماً.
٥- تسليط الضوء على دور المناهج التعليمية في تربية الذائقة الجمالية للمتعلم، وتنميتها، وتعزيزها، والتحفيز على حُسن استثمارها.

المصادر:

أولاً: الكتب العربية

- البسيوني، محمود. إبداع الفن وتذوقه. دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.
- _____. أصول التربية الفنية. عالم الكتب، الكويت، ١٩٨٥م.
- _____. تربية الذوق الجمالي. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.
- البيضاوي، ناصر أبي سعيد عبد الله بن عمر الشيرازي. أنوار التنزيل وأسرار التأويل – تفسير البيضاوي. ج١، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
- تحية كامل حسين. مسرح العرائس. دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠م.
- جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: زكي نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك، ١٨٩٦م.
- حامد سرنك. فلسفة الفن والجمال-الإبداع والمعرفة الجمالية. دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ٢٠٠٩م.
- حسين جمعة. التقابل الجمالي في النص القرآني. منشورات دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠٠٥م.
- الحيلة، محمد محمود. تكنولوجيا التعليم بين النظرية والتطبيق. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط٢، عمان، ٢٠٠٨م.
- _____. تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية التعلّمية. منشورات دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، عمان، ٢٠٠٩م.
- رونيه أوبير. التربية العامة. ترجمة عبد الله عبد الدائم. دار العلم للمِلايين، ط٢، بيروت، ١٩٧٢م.
- الشفيع، الشفيع بشير. مدخل إلى التذوق الفني. دار الأندلس، حائل، ٢٠٠٧م.
- عباس محجوب. أصول الفكر التربوي في الإسلام. دار ابن كثير، دمشق، ١٩٧٨م.
- عبد الرحمن بدوي. ملحق موسوعة الفلسفة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.
- عبد الفتاح أبو معال. في مسرح الأطفال. مديرية المكتبات والوثائق الوطنية، القاهرة، ١٩٨٤م.
- عبد الله عبد الدائم. التربية عبر التاريخ. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.
- قاسم محمد كوفعي ومحمد يوسف نصار. نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية-نظرة جديدة. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٨م.

- محفوظ صليب. الدلالات الثقافية والتربوية لما يفضله طلبة كلية التربية عند تذوقهم للنحت. كلية التربية الفنية-جامعة حلوان، ١٩٨٠م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح

- الزغبي، يحيى يوسف صالح. تأثير الظروف البيئية على التشكيل المعماري-جدلية الشكل في العمارة. أطروحة دكتوراه، كلية الهندسة-جامعة القاهرة، ١٩٧٨م.
- زينب عبد الأمير أحمد. برنامج تدريبي لإكساب معلمي المرحلة الابتدائية مهارات فن صناعة وتحريك الدمى. كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد، ٢٠١٠م، (رسالة ماجستير غير منشورة).

ثالثاً: المجلات والنشرات والدوريات

- شاكر عبد الحميد. التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. سلسلة عام المعرفة، العدد (٢٦٧)، مارس ٢٠٠١م.

ثالثاً: المقابلات الشخصية

- سامي عبد الحميد. مقابلة شخصية بتاريخ ٢٠٠٩/١٢/٢١م الساعة ١٢ ظهراً في قسم الفنون المسرحية-كلية الفنون الجميلة.
- فاضل خليل رشيد. مقابلة شخصية بتاريخ ٢٠٠٩/١٢/٢١م الساعة ١٠٣٠ صباحاً في قسم الفنون المسرحية-كلية الفنون الجميلة.

رابعاً: مواقع الشبكة الدولية

- الفهداوي، صالح أحمد وميسون عنبر. الوعي الجمالي والصورة البصرية. منشور على الرابط: https://ar.m.wikipedia.org
- مجمع مسارح الدمى المتحركة. منتديات السيدة العذراء. ٢٠١٠م. منشور على الرابط: http://www.om_elnor.com
- Ensign. Arselia., (1994). Art is for everyone, PMA Repeater Journal, Vol. 1, No. 82, [on line], Available at: www.//ericae.net/ericdb/ed371498. Accessed on Jun 1, 2001.

النص الكرافيكي بوصفه مجالاً للقراءات المتعددة

أ.د نصيف جاسم محمد

ملخص البحث

اثمر التداخل بين الاجناس الادبية والفنية عن ظهور توافقية علاقاتية بين الاثنين، والمتفحص لعدد كبير من المفاهيم يجد واقعا تطابقيا يفرض اشتغالاته دون ان يضعف التاثير البلاغي فيه ،على العكس ،اذ اعطى وعزز كثير من مجالات التداخل ، ولأن الادب بمعطياته كافة ،لاسيما المفاهيمي منه ، وجد فيها بعض المشتغلين في فكر التصميم بيئة متوافقة يمكن ان تقدم معطيات تؤدي ذات الغرض ، وكما الحال في مجال التصميم الكرافيكي الذي يعمل في اطاره الشكلي البصري تعزز بكثير من المفاهيم التي وجدت هي الاخرى تعالقا يمكن ان يحصل بين الاجناس الادبية ليكون جنسا نصيا يجمع بين الاثنين ، من ذلك النص البصري في كليته التيبوكرافيكية ،الذي يمكن ان يحلل وفق (كم) كبير من المفاهيم اللسانية والادبية ،لانه يعمل في الشكل والمضمون وعديد الثنائيات الجدلية على وفق رؤية تحليلية معمقة تتطلب تفحص من قبل القارىء(المتلقي) ،او تعرضه لعديد من القراءات والتحليلات ، من هذا المنطلق يرى الباحث ان النص الكرافيكي صار مجالا معرفيا لتعدد القراءات ، وهو ما يعطي الحرية والمساحة للدخول الى البنية العميقة للنص ، وما يرتبط ذلك من محمولات دلالية ، وترميز وتشفير ، الى غير ذلك، وهنا يمكن ان نجمل مشكلة البحث في التساؤل الأتي:

ما معطيات النص البصري بوصفه مجالا للقراءات المتعددة؟

الكلمات المفتاحية

(نص، كرافيكي، قراءات)

الإطار النظري

النص الكرافيكي،توطئة

يعد التصميم الكرافيكي من بين الفنون المرئية ذات التماس المباشر مع المتلقي ،اذ يشهد عالم اليوم عديد التطبيقات الكرافيكية التي تتداخل مع مختلف صنوف المجالات الحياتية ،لاسيما في مجال التسويق والاعلان ومايدخل في عالم المطبوعات ،وبعد الانتشار التواصلي الكبير الذي احدثته مختلف التطبيقات الكرافيكية ،فأن التصميم الكرافيكي لم يعد مجرد عمل تطبيقي متعلق بشؤون الحرفة فقط ،بل انه توسع ليؤخذ كمفهوم نطاقا معرفيا اوسع ، وصار التعامل مع الشكل الكرافيكي(صورة أو نصوص كتابية) نصا بصريا قابلا للقراءات لما يحمله من مضامين منها ما مضمر ،ومنها ما هو واضح للمتلقي،لهذا فأن الحديث عن التصميم صار حديثا عن نص متكامل ،يمثل(بنية تتكون من عناصر وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكمية ... فهي تضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتالف منها البعض)[1] ،فضلا عن ذلك فالبنية التصميمية تشترط التماسك والوحدة ،الى غير ذلك ،و "تأكيداً

[1] انظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣، ص٩٥، وترنس هوكز، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي، ط١، ص١٣، وديفيد بشنبرر، نظرية الادب

على إجرائية النص وسعياً به إلى أقصاه،وهنا يوضح الغذامي: أن النص " كُليٌ في حركة مرحلية لأنه نص بنيوي، والبنية شمولية / ومتحولة / وذات تحكم ذاتي والنص يتحرك داخلياً بحركة مفعمة بالحياة كي يكون بنية الوجودية، ليكون له هوية تميزه. فإذا ما تميز فإنه يتحرك كاسراً لحواجز النصوص ليدخل مع سواه في سياق يسبح فيه كما تسبح الكواكب في مجراتها"[١]، وهذه الشمولية ومنظومة التحول كلها تعمل ضمن نسق النص الكرافيكي كي تقدمه متكاملا، فضلا عن ذلك هناك من المفاعيل التي تحصل اذ "يدخل النص مع الأثر في حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص، ثم تعود إلى الأثر وهكذا دواليك، فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر... فالأثر إذاً يسبق النص لأنه مطلب له، فإذا ما جاء النص وتلبس بالأثر صار تلمس الأثر هدفاً للقارئ (المتلقي) وللناقد، ولذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله. ... والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية"[٢] ،وهذه العلاقة التي يحكمها الجدل ،تشتمل في الواقع علاقة مسببة تنطلق من الهدف الذي يبتغيه المصمم من اطروحته البصرية ذات البعد المجازي البلاغي على حد سواء،من هنا(ليس من الضرورة ان يخضع النص لنظرية محددة ... إنما يخضع لسائر الأعمال في مجال اللغة(التصميم) التي تتخذ من النص مجالاً لبحثها واستقصائها،انما هناك الكثير من الطرائق التي يجب ان نسلكها في سبيل الاتجاه نحو مجموعة الاعمال التي اسهمت في دراسة فن التصميم)[٣].وهذه واحدة من الأشكاليات التي تقف امام فاعلية النص الكرافيكي، التي تتلخص بعلاقته مع الانشطة المجاورة ،ومسار ارسال الرسالة الى فرد،او مجتمع ،رغم ان هناك جهد تنظيري واسع للبحث في مجمل العملية الكرافيكية كنص بصري مرسل،ان(الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفياً داخل نظام ثابت من العلاقات والظواهر التي تتطلب الرصد المحايث والتحليل الواصف من خلال الهدم والبناء او تفكيك النص الى تمفصلاته الشكلية واعادة تركيبه من اجل معرفة (ميكانزمات) النص ومولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص)[٤] ، وهذا امر مهم بالنسبة للمشتغل في التصميم الكرافيكي ،اي تعرف اليات الاشتغال في منظومة فيها الكثير من تفكيك وتحليل واعادة قراءة للنص،بالنتيجة فان فهم النص يحيلنا الى فهم اعم واشمل للمضامين التي يحملها النص ،وما الدلالات التي يتسم بها ،من هنا"،.ووفق ذلك فأن المصمم يقدم النص، ويغادر لكي يكون النص هو المقابل القرائي ،اي انه كلا يصبح مستقلا بعيدا عن سلطة المصمم ، وينتشر عبر فضاءات وارساليات خاصة به ،ومجموع ما يحصل عليه من تفاعل يعود له ،وهو مانشهده في عالم التواصل اليوم وكيف يتم التفاعل ،النص حاضر والمتلقي(المتفاعل) حاضر ،و"الحقيقة ان النص يأخذ سلطته من تشكيله ومن محتوياته ومن شخص ناقله او قائله ، ومن السياق الذي يحمله ، أو السياق الذي يقال فيه ، بل يستمد سلطة نسبية أو مؤقتة من التكوين الثقافي والنفسي للمتلقي)[٥]،وهذا امر واقعي عندما ينظر الى النص الكرافيكي كوحدة مستقلة لها محمولاتها الدلالية المضمونية ،ذلك ان " النص فعل تكوين لا يتحقق إلا عندما ينظر إليه كفعل تم واكتمل، وتبلور في مادة نصية معروفة: فهو عمل مر بعدة مراحل في الزمان والمكان وعلى صعيد الأنا والغير. وفي واقع الأمر يبقى النص دائماً غير مكتمل في الزمان والمكان، إذ تلي عملية اكتماله " الشكلي" عمليات استكمال لا تنتهي يقوم بها قراء النص[٦]، ولأن النص مادة مفتوحة للقراءة والتداولية ،فأن الية قراءة النص تكون كذلك متسمة بذات السمات التي يتسم بها النص الذي يتحرك ضمن ديناميكية فاعلة ، ان(فهم النص يحتاج الى الوعي،ومعرفة الحيثيات المتعلقة به ،فضلا عن ذلك طرائق التحرك والانتقال

المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الالف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٦١ وما بعدها.

[١] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ص ٩٠.

[٢] نفس المصدر، ص ٥٤.

[٣] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص ٦٧.

[٤] انظر: اديث كريزويل، عصر البنيوية، تر جابر عصفور،ط١،دار سعاد الصباح ،الكويت،١٩٩٣، ص٩.

[٥] مدحت الجيار : علم النص دراسة جمالية ونقدية، ط١، منشورات منتدى سور الأزبكية، القاهرة ، ٢٠٠٥. ص٢٩.

[٦] جون كوهين، بناء لغة النص،تر د. احمد درويش،س شهرية تصدرها الهيأة العامة لقصور الثقافة،مطابع الاهرام، ١٩٩٠،ص ٢٢٤.

وصولا الى وضع معيارية واضحة لصياغة بعض من جوانبه)١،وهي مهمة المتلقي ،التي لاتعد سهلة بالقطع فهي تتضمن الكثير من العمل والجهد القرائيؤكونه خطاب تلقي وما فيها من علاقة نصية، ويقع هذا الامر(ضمن باب الخطاب النصي ،الذي يعد مادة من مجموعة نصوص تجمعهما علاقات منسجمة ... وإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران في الذاكرة من خلال استعمال النص فإن عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما٢،وهذا الارسال النصي الخطابي يمثل في واقعه تعبير عن نمطية تلك العلاقة بين النص الكرافيكي واليات ارساله ،كونه ذا بعد اتصالي تداولي،"ولا شك أن هذا الاتجاه جعل من نشاط القارئ(المتلقي) مولداً لعدد كبير من الدلالات والمعاني. كل قارئ للنص يجسد، في حقيقته، أحد المعاني الممكنة للنص المقروء٣ أيضاً"٤ .،لهذا فالنص البصري يأخذ بلاغته وقوته وتماميته من المتلقي ،وهو متمم جيد للارسالية البصرية التي يرسلها المصمم،على الرغم من ان "النص لا يؤدي ذات المعنى الذي يؤديه الخطاب، فمن الناحية السيميائية أن ما يفاد منهما من دلالات ليست متطابقة، اذ يظل النص، بما يعبر عن مدونة، ناقصاً مقارنة بالخطاب، ...،فضلا عن ذلك فأن النص الكرافيكي موضوع متاح لتلك التنوعية القرائية فهي تغنيه ولاتنتقص منه باي حال من الاحوال ،على العكس فقد تعرضت الكثير من النصوص الكرافيكية الى عديد التفسيرات والتأويلات منه ماقام به (رولان بارث) مع اعمال (فان كوخ)الى غير ذلك ، وان (من بين اهم مايمكن ان ينماز به المتلقي التوقع والانتظار، وهما صفتان تخصان المصمم المبدع الذي نتوقع منه ان يأتينا بشيء جديد)٥ ،وهذا امر ينبغي الانتباه له لما للنص من طاقة تعبيرية وتداولية فيها من الامكانات الأتصالية المؤثرة التي تشتغل على وفق نسق واضح،لهذا "يكون للسياق حضور لا هوادة فيه إذ يحمل على عاتقه الوقوف على الأوجه الأكثر تناظراً في متراكم التأويلات وبه يختزل القارئ الوجهة التي تحد من انفلات الابدالات ويضع (ايكو) مبادئ عامة في سياق التأويل منها:

١- إن للنص عالم مفتوح النهاية وهذا يجعل المؤول في تعداد لانهائية من ترابطات النص.

٢- لابد للمؤول من التيقن بان وراء كل سطر في النص تأويلاً٦، وكونه نص مفتوح ،فأنه متاح ،اذ يشهد عالم التصميم الكرافيكي تطورا كبيرا في مجال الانفتاح بالنص نحو بحث افضل عن اليات تفعيل التضمين والترميز والاستعارة ،وهو عين ماتعمل عليه تصاميم المطبوعات ذات المناهج الأيديولوجيات الموجهة"وبذلك تكتمل الحلقة التواصلية مشكلة من باث ومتلق ،ورسالة مشحونة ببلاغ،فضلا عن الشفرة المتعارف عليها لفك الرموز البانية للخطاب، ذلك لأن "الخطاب لا يتم إلا بين شخصين فما فوق،لأن الكلام لا يتم إلا به، وأن التواصل لا يتحقق إلا بوجوده ٧، من هذا المنطلق فأن مفهوم النص البصري الكرافيكي توسع نحو الاخذ بكل الأتجاهات والتيارات الفكرية ولاسيما التي تعمل في مجال التطبيقات التواصلية التداولية .

---

[٨]- الصبيحي، محمد الاخضر: مدخل الى علم النص ومجالات تطبيقاته ، ط١، الدارالعربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، ٢٠٠٨، ص١١٥.

[٢]- روبرت دى بوجراند، النص والخطاب الإجراء، ترجمة تمام حسان، ط١، عالم الكتب، ، ١٩٩٨، ص٦.

3- Catherine Belsy, Critical Practice, London,1980,p.29.

[٤]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي – دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص٦٤- ٦٥.

[٥]-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب،ط١، مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر،١٩٩٤، ص ١٩٧.

[٦]- فيصل حسين طحيمر: رواية المعجزة بين التلقي والتاويل والرؤية العامة للبنية النصية والفنية،مجلة علوم انسانية، السنة الخامسة، العدد ٣٧ ربيع ٢٠٠٨،ص٤.

[٧]- أحمد يوسف ،سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مخبر السيميائيات جامعة وهران،الجزائر،٢٠٠٤ ،ص ٢٢.

النص المعرفة ، التواصل

ان المبنى الذي يتشكل منه الفضاء النصي البصري يتمحور في نطاقين هما :المعرفة والتواصل ،وكلاهما يتضمن الكثيرمن التفريعات النظرية ، وكلاهما يؤديان ذات الفاعلية التي تستهدف في النهاية المتلقي في وعيه التأويلي ،هذا وتمثل المعرفة (فعلا عقليا يتم به حصول صورة الشيء في الذهن، أو الذي يتم به النفوذ إلى جوهر الموضوع لتفهم حقيقته) [١]،اي انه تم ربط المعرفة بالوضع النفسي ومايتعلق به من حالات ادراكية تتعلق بالشخص (المتلقي) ، ففي التصميم ينظر الى ذلك وفق معطيات معرفية مرتبطة بكل البيانات التي تنفع الفكرة والية ايصال الخطاب ، "ويقوم الخطاب الاتصالي بين طرفين مرسل الرسالة ومتلقيها، مع كل الاختلاف الذي يحصل في هذه الارسالية التي يقوم المصمم بارسالها الى متلق او مجموعة من المتلقين ... من هنا لا يعطي النص الأدبي(التصميم) نفسه إلا لفئة معينة، إنه مغلق على الكل إلا للفئة المنتجة له[٢]، وهنا يتحرك النص ليكون محمولا لمضامين تنطلق من ضرورات محددة ،ولأن صيغة الخطاب مرتبطة بمحتوى معرفي ،فأنه يؤدي ذات الدور الذي يؤديه اي ارسال بصري يعمله المصمم، وفي (النهاية يمكننا القول أن (الخطاب) يشير إلى الطريقة التي تشكل بها الجُمل(نسق التصميم) نظاماً متتابعاً تُسهم به في نسق كلي متغير ومتحد الخواص ، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجُمل(الاشكال) في نظام بعينه لتشكل نصاً مفرداً ، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد[٣]، من جانب اخر فأن تشكل النص البصري يرتبط بضرورات اتصالية كشق مكمل للضرورات المعرفية ،لأنه جزء متمم للعملية الارسالية ،اذ(بعد ثورة الاتصالات التي شهدها العالم في مطلع الألفية الثالثة وتوافر عدد لا بأس به من شبكات التواصل الاجتماعي أصبح ليس من الضرورة إيجاد تعريف محدد لمفهوم إدارة المعرفة بقدر ما بات من الأهمية كيفية استخدامها بصورة مباشرة)[٤] وواضح ان الانعكاسات التي ظهرت على مجمل العملية التصميمية عززت من الارسال النصي البصري ،واعطت دفعا قويا لتأخذ الصورة والنصوص الكتابية مكانها في التواصل والتداول المعرفي ، فضلا عن ذلك(ليس من شك في أن الإنترنت يفرض كثيرا من التحديات التي ينبغي مواجهتها مع الاعتراف في الوقت ذاته بأهمية الدور الذي يؤديه في مجال المعرفة والانفتاح المعلوماتي على العالم وذلك رغم افتقاره لكثير من العناصر التي تسهم في تحقيق التواصل الكامل أثناء التراسل أو التخاطب)[٥]،كما يشهد عالم اليوم القدرة التواصلية الكبيرة التي اتت بها مواقع التواصل الاجتماعي وكيف تحولت الى منصات نصية ارسالية مهمة في المستويين المعرفي والتسويقي،اذ يشهد العالم اليوم تحولات مهمة ،لاسيما في نظم الاقتصاديات وظهور مايعرف بالاقتصاد الكوني الذي يفتح تطلعات جديدة لعالم اكثر رفاهية وتطور بالنسبة لتشكل المجتمعات [٦] ، ولأن النص البصري (التصميم) مرتبط باشتغالات السوق والتسويق والمستهلك، فهو ميدان مهم للتراسل والتواصل ، ذلك ان الاخير (يفترض كل تواصل بِعَدِهِ نقلا وإعلاما مرسلا ورسالة ومتقبلا وشفرة يتفق في تسنينها كل من المتكلم والمستقبل (المستمع) وسياقا مرجعيا ومقصدية الرسالة[٧]،

---

[١]- عبد الله بن محمد القرني، المعرفة في الإسلام، الرياض، ٢٠٠٨، ص ١٨.

[٢]- جابر عصفور : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧م ص٦٤

[٣]- إديث كريزويل : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ، ط ١، دار سعاد الصباح، الكويت ، ١٩٩٣م ص ٣٧٩

[٤]- http://www.middle-east-online.com/?id=236186

[٥]- أحمد أبو زيد،الانسانيات في عصر العلم :-http://www.arabphilosophers.com/Arabic/adiscourse/aeast-west/Knoweldge/Humanities_and_Science.htm، مجلة العربي الكويتية- الاول من نوفمبر ،٢٠٠٤.

[٦]- - رايتش، روبرت ، اقتصاد الأمم ورأسمالية القرن الحادي والعشرين ، ترجمة سمية شعبان ، الطبعة العربية ، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية . القاهرة ، ١٩٩٢ ص ١٩-١٣١.

[٧]- جميل حمداوي،مفهوم التواصل: النماذج والمنظورات"http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=7229"الاحد ،كانون الاول،٢٠١٧

كما ان هذه العملية التواصلية التي تعد معرفية تمثل"جوهر العلاقات الإنسانية ومحقق تطورها ،من ثَمَ، فالتواصل له وظيفتان :

أ- وظيفة معرفية: تتمثل في نقل الرموز الذهنية وتبليغها زمكانيا بوسائل لغوية وغير لغوية؛

ب-وظيفة تأثيرية وجدانية: تقوم على العلاقات الإنسانية، وتركز الصورة المجردة للتواصل على ثلاثة عوامل أساس:

١- الموضوع: وهو الإعلام.

٢- الآلية: التي تتمثل في السلوكات اللفظية وغير اللفظية.

٣- الغائية: أي الهدف من التواصل ومقصديته البارزة (البعد المعرفي أو الوجداني أو الحركي).

وفي خضم هذا التفاعل التواصلي ،فأن الكثير من المضامين التي ترسل ،التي تمثل في جوهرها منظومات علامية متنوعة ، على الرغم من ان هناك الكثير من الصعوبات التي تجابه النص ،اذ هناك معوقات كثيرة تعترض عملية التواصل وفيا جانب من التعقيد ،لاسيما في التواصل العلامي الذي يعمل على وفق منظومة اجتماعية ،اذ تفترض التعاون من المتلقي كي تصل الرسالة بشكل جيد ،لهذا فان علماء الدلالة وصلوا الى ان "عملية الاتصال لا تظهر بوضوح في العالم ، إلا عندما يكون هناك تعاون أو نشاط اجتماعي، إن أي اتصال مرتبط في أساسه بالتعاون ... وأن كل حوار اجتماعي مرتبط بالتعاون [١]، وينطبق هذا على التصميم الكرافيكي ،الذي يعد ميدانا مهما لتشكل مختلف العلامات المرمزة ،بل هناك منظومات علامية مستقلة بذاتها، من ذلك ،علامات المرور ،والعلامات الارشادية وغيرها،مع ذلك فأن" المحاولات السابقة للإحاطة نظريّاً بالقارئ تُظهِرُ للعيان أنّ حدوداً واضحةً تفصِلُ بين العالم الذي يُنشِئه النصّ وبين العالم الذي يقوم بنفسه خارج النصِّ، فهناك القارئُ الوهميُّ الذي يفترض النصُّ وجودَه ويحمِله في ثناياه وهناك القارئ الفعليّ الحيُّ[٢] الذي يقف متأملا النص ويحاول ان يستكشف مكامنه ، وان يجد تفسيرا لما يتضمن ،فضلا عن ذلك فمن" منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعد السمات الشكلية للنص آثاراً لسيرورة الإنتاج من جهة ، ومشعرات في سيرورة التأويل من جهة أخرى ، ولسيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة [٣]، وهو الاخر يتطلب فهما جيدا يتعزز بقيم معرفية تواصلية في ذات الوقت،كما يفترض ان يكون كل ذلك يصب في خانة تنظيم الخطابات لانتاج المعرفة بوصفها انساقا لتحديد المعاني وتوصيلها [٤]، وهناك الكثير من التطبيقات الكرافيكية التي تؤدي دورا مؤثرا في المتلقي للبلاغة التعبيرية التي تنتج ،لاسيما في تعزيز البعد الترابطي بين الشكل والمضمون وهو مانراه في مجال تصميم الملصقات السياسية والحربية ،واغلفة المجلات ذات البعد التداولي.

مجال القراءات المتعددة

يتعرض النص البصري الكرافيكي في ما يتعرض اليه الى مايطلق عليه بالقراءة ،او القراءات المتعددة ،واخذ هذا الموضوع اهتماما كبيرا من لدن المشتغلين في المنظومة القرائية ،اذ لم"يبرز دور القارىء إلا مع نظريات مابعد الحداثة ، وتطور النظريات الحديثة كالتأويلية،

1- Adam Senaf: Introduction a la semamtique – Paris ed : Hutropos 1974 – pp: 194

[٢]- حسن مصطفى سحلول ،نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها"http://master-lettresarabe.blogspot.com/p/blog-page_7660.html"منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.

[٣]- نورمان فيركلو : الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، ترجمة: رشاد عبدالقادر ، مجلة الكرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين عدد ٦٤ صيف ٢٠٠٠م ص ١٥٩.

[٤]- جابر عصفور : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧، ص٦٤.

والفينومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي، والنقد النسائي، والتاريخية الجديدة... ومن ثَمَ،" يبرز دور القارىء كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص. ولعل مايزيد في صعوبة تحديد هذه المدرسة هو إفادة ممارسي هذا النوع من النشاط النقدي من الإطروحات الحديثة سواء اللغوية منها، أو النفسية أو الحفرية، أو البنيوية، أو التقويض الى غير ذلك" [١]، كل هؤلاء وغيرهم اشتغلوا في ميدان البحث النقدي الذي يفسر بعضا من جوانب قراءة النص البصري وما يرتبط به من مجاورات تتعلق بمجال الفكر، اننا في الواقع " نقف بفكرة المجال موقفاً وسطاً بين اولئك الذين رؤوا امكانية تطابق قراءتنا مع النص كشيء في ذاته، او كما قصدهُ صاحب النص، وبين اولئك الذين رؤوا في النص انفتاحاً لا يحده حدود، اي انه قابل للتشكل والانتاج الى ما لا نهاية له من القراءات والفهم والتفسير؛ بعدد القراء والمفسرين، وهو بهذا يكون مستقلاً عن قصد صاحبه بِعَدِهِ خطاباً مكتوباً وليس كلاماً مشافهاً"[٢]، ففي مجال التصميم الكرافيكي ،فأن النص يتحول الى كيان مستقل شكلا وقراءة بالنسبة للمتلقين (قراء النص)،وعلى وفق هذا المعنى، فأنه تتوافر امكانية تعدد القراءت للنص الواحد، وهنا(يتم التأكيد على دور القارىء(المتلقي) في إعادة تشكيل النصوص، وإعطاءها ملموسية ووجودا متعينا من حيث قابليتها للقراءة والتحليل، وكشف عناصرها البنائية، والذهاب مع دلالاتها في آفاق التأويل وما يتطلبه من فهم واستيعاب واستنفار لخبرة القارئ في النوع الذي ينتمي إليه النص[٣] ،اي ان القارىء(المتلقي) ينبغي ان يكون على استعداد لتلقي النص وقراءته بشكل واضح،وعلى سبيل المثال ، في" الصورة نحن أمام لغة جديدة هي لغة الصورة، التي تختلف كليا عن لغة الكلام... الصورة تمتد على المكان وتتسم بالانفتاح والانتشار... اذ تقوم الصورة على وحدات تمثيلية، أشكالها متعددة وتصنيفها متعذر، وهي في حد ذاتها لا تحمل أي دلالة إلا في سياقات مخصوصة وبعد ضروب من التوليف والاستثمار الدلالي الذي يختلف من قارئ لآخر"[٤]، ويعد توظيف الصور في عالم التصميم الكرافيكي من اكثر الاليات التي يتبعها المصمم، ولفهمها يحتاج القارىء الى امكانات وخبرات مناسبة ، وربما يمتد ذلك الى معرفة بعض من تقينات التصوير ،او التعمق في مضامينها السطحية والمضمرة ،فضلا عن ذلك توافر فهم للمنظومة العلامية التي تحملها بعض الصور، بالتالي فإن "فهم العلامات التي تكون الصورة لا تقف عند حدود ربط الدوال بمدلولاتها الظاهرة ما دام الدال الواحد قادرا على استثمار مدلولات متعددة.كما أن الصورة ليست مجموعة من الأشياء المتجاورة التي تهدف إلى تقديم معلومات قصد تحقيق نوع من التواصل حسب، لأن التواصل الإنساني عامة ليس مجرد تقديم بسيط للمعلومات.من هنا وجدنا بارث "يميز بين نمطين من القراءات[٥] :

١- تعيينية، تكتفي بجرد عناصر الصورة.

٢- إيحائية لأن الأشياء التي ترى وتدرك بالعين؛ هذا في شان قراءة الصورة ،لكن يمكن الافادة من النوعين في قراءة الانماط الكرافيكية الاخرى ،من ذلك العلامات التجارية ،او تصاميم اغلفة المجلات وغيرها ، فضلا عن ذلك" هناك أولا القراءة التي تقبل، أو تريد، الوقوف عند حدود التلقي المباشر، و"تجتهد" في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من "الأمانة"، أي بأقل تدخل ممكن. هذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، تبرز ما يبرز وتخفي ما يخفي لتقدم لنا صورة "طبق

---

[١]- جميل حمداوي ،نظريات القراءة أوالتلقي "https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2012/01/09/247923.html" تاريخ النشر : ٢٠١٢-٠١-٠٩ .تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/٢٠.

[٢]- يحيى محمد،أثر القبليات في الإدراك والعلم والفهم"http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=%20223883&r=0"الحوار المتمدن،٢٠١٦/٧/٢٧،تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/١٠.

[٣]- فولفانغ ايزر، فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠.

[٤]- غولدمان لوسيان - المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ت . مصطفى المسناوي ،ط ٣ الدار البيضاء س ١٩٨٤، ص، ١٥.

[٥]-:Barthes (Roland) "Rhétorique de l’image" In Communications, n° 4, Paris, Seuil, 1964, p49.-

الأصل"،وهذا النمط القرائي لا يمثل في جوهره الا نمطا استنساخيا ليس فيه شيء من الجهد التحليلي ، فضلا عن ذلك هو لايقدم اضافة نوعية للنص الاصلي ولايعزز القيمة المعرفية ، وبهذا الصدد ،فان مجمل انواع القراءات تؤدي بالمحصلة الى التأويل تارة والتفسير تارة اخربضمن منظومة تلقي مبني على الية التواصل ،ان من "أوليات نظرية التلقي في الفنون الجميلة تتجلى بحصاد التراكم المعرفي البصري والجمالي والتمكن والخبرة في مسك ناصية الفن التشكيلي على سبيل المثال أطرافه، وعوامله ومقوماته، وروافعه كافة. نراها في تحديد مسالك ابتكار جديدة لآليات قراءة النص البصري ،وجودة تحديد مكونات النص البصري ،فضلا عن تحديد مساقات النص البصري من حيث المبنى واختيار العناصر الفنية وتوظيفها الفعّال في متن النصوص ، ومعرفة السياقات المعرفية الدالة على مضمون العمل الفني وتلمسها في الواقع والمقاصد النهائية[١] .

المهم في كل ذلك يكمن في التوصل الى الية لقراءة النص والتواصل مع النص البصري ،وكان بارث من بين من تصدى لهذا الامر باهتمام متخذا من أبحاث (سوسير) في مجال اللسانيات منطلقا له في بحث سميولوجيا الصورة مثل ثنائيات(الكلام/اللسان،الدال/المدلول، الاعتباطية/الصورية [٢] ، وهذه الحوارية التي تصدى لها (بارث) تمثل في جوهرها مقاربة لفهم بعض من جوانب قراءة النص ،او مع تعددية القراءات ،فضلا عن تقديم فهم جديد للدوال وما يتعلق بها في التوصيل ،وهنا يقول دريدا في معرض حديثه عن القراءة على وفق المنهج التفكيكي"ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج، وإنما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النصّ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه ... أن يفكك النصّ نفسه فهذا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ذاتية حركة نصّ لا يرجع إلاّ إلى نفسه، ولكن هناك في النّص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته"[٣] ،اي انه يعلق الاهمية على بنية النص وتحولاته ،مع البحث عن التناقضات والتوترات الداخلية، من جانب اخر فأن من اهم"الإشكاليات التي تتصل بمفاهيم المتلقي، وشروطه ووظائفه الجديدة الإشكالية التي تحيل إلى النص الإبداعي الرقمي ذاته، ذلك أن التشكيلات البنائية التي تتمظهر فيها هذه النصوص تختلف من نص أدبي إلى آخر، ومن جنس أدبي إلى اخر، هذا على افتراض أن مفاهيم الأجناس الأدبية السائدة والمألوفة ما زالت قادرة على التعبير عن الأشكال الإبداعية[٤]، سواء اكانت تقليدية او حديثة تشتغل في الفضاء الرقمي،اما الاختلافات فهي واردة لاسيما ، وان المصمم ومايقدمه من عمل معرض الى مكمل مهم الا وهو القارىء واسلوبه القرائي، كما وضمن " سلطة النص، التي تتشكل من ثالوث المرجع والبنية والرؤية الفلسفية، يمكن لنا تحديد مفهوم الدال والمدلول، إذا عُدَ النصَّ وحدة معرفية مستقلة، قبل أن تتصل بالقارئ لتشكِّل تركيبا لوحدة معرفية جديدة تُسمَّى "القراءة". فالكتابة، من حيث الأداء المعرفي، تمثل منظومة معرفية تحتوي كلا البعدين: البعد الإشاري والبعد الثيمي. ومن خلال مركِّبات النصِّ نستطيع تشخيص المفاهيم الدلالية (الإشارية) والأخرى المدلولية (الثيمية). فالشكل الخارجي للنص، المتمثل بنسيج لغويٍّ مبنيٍّ وفق رؤية تصورية خاصة بالكاتب، يشكِّل جزءًا من دلالة النص، فضلا عن ذلك الرموز والوقائع الأسطورية والاجتماعية"[٥]من هذا الباب فأن النص وحدة

---

[١]- رشاد الفقيه، نظرية التلقي في الفنون التشكيلية:نحو خلق نظرية عربية(١٢) "http://www.forum.ok-eg.com/new.php?print=1&id=7861"،تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/١٥.

[٢] - Andela de l'analogie, c.Metz, L'image in communication n151970 p20

[٣]- جاك، دريدا: مقابلة أجراها، كاظم، جهاد: مجلة الكرمل، عدد،١٧ ،ص:٥٩ ،عن عبد الكريم ،درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النّص، المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، ٢٠١٠،ص:٢٠٩.

[٤]- زهير احمد الرحاحلة، المتلقي وإشكالية الأجناس الأدبية الرقمية"http://www.qabaqaosayn.com/content/%"نشره webmaster،٢٠١٧/١/٦،تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/١٠.

[٥]- عزيز التميمي، منظومة القراءة/سلطة النص"http://maaber.50megs.com/issue_july04/literature11.htm "تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/٢.

معرفية مستقلة كما ذكر مسبقا ،لهذا فأن القراءة تحتاج الى استيعاب مايتضمنه النص،وفهمه واستيعاب محمولاته ،وعمل قراءات متعددة له في سبيل معرفه مايتضمنه.

ان مفهوم القراءات المتعددة وفق ماورد يتضمن عديد الاشتغالات المعرفية ،لان النص البصري كل شامل يحتاج الى خبرات بصرية - نقدية وفهم مناسب لما سيؤول اليه النص بمضمره ،او بدواله السطحية ،ووفق ذلك فأن النص الكرافيكي يتيح المجال امام تحليله ونقده وسبر غوره ،وهو عمل القارىء بالاساس.

منهجية البحث

إختط البحث الحالي اسلوب البحث الثانوي (المعروف أيضًا بالبحث المكتبي) تلخيص، أو تجميع، أو ترتيب لبحث موجود بدلاً من البحث الأساس،اذ يتم جمع البيانات من موضوعات وتجارب بحثية، ويُستخدم المصطلح على نطاق واسع في الأبحاث الطبية والأبحاث القانونية، وكذلك في بحوث التصميم، ولهذا الغرض راجع الباحث عديد الادبيات ذات العلاقة بالنص الكرافيكي ومنظومة القراءات المتعددة ، بما يلبي متطلبات البحث ، فضلا عن الإفادة من حيثيات ماورد في الإطار النظري في تصدير الموضوعات .

النتائج ومناقشتها

يدون الباحث في ادناه مجموعة من النتائج التي توصل لها:

١- شكل النص البصري مجالا معرفيا لتلاقح القراءات المتعددة، ويأتي ذلك بسبب ماتحمله النصوص الكرافيكية من توظيفات شكلية ذات دوال متنوعة، وتكون معطياتها مؤثرة عند التحليل.

٢- مثل انفتاح النص نحو الربط مابينه وبين السياق القرائي معطى يسهم في تعزيز القدرة التحليلية ،لاسيما وان النص الكرافيكي هو بالنتيجة اطروحة بصرية ذات بعد حواري عقلي.

٣- حضور القراءات المتعددة هو حضور للبحث عن البنيات التي انبنى عليها النص ،فضلا عن تقصي ابعاده الفكرية والمقاصد التي وجه من اجلها ، وهذا التقصي هو بالاساس استفهامي معرفي.

٤- هناك بعد علاقاتي بين طرائق التوصل الى اسلوبية للقراءة ، وبين التواصل مع النص البصري ،يحصل ذلك بسبب التنوع والتعزيز الفكري الذي يساعد القارىء في الوقوف على اهم المحاور التي اريد للنص أن، يقولها.

٥- شكل التحديد المرجعي لانماط المساقات في النص البصري مجالا انفتاحيا اما القارىء ،الذي غالبا ما يبحث عن البنية وطريقة تشكلها ، فضلا عن فاعلية حراكها ضمن التشكيل الكلي للنص ،وهنا يجد القارىء الكثير الذي يمكن ان يسهم في ابراز المعطيات التي يُعْمَلْ على وفقها.

٦- تمثل المناهج النقدية المعاصرة مرجعا اساسا يسهم في تعزيز قدرة القارىء في التحليل والتفسير وتفكيك البنية المكونة للنص البصري ،كونها مناهج علمية ذات مساقات واضحة.

الاستنتاجات

في ادناه الاستنتاجات التي خرج بها البحث:

١- كل مايحصل في طرائق القراءة هو في الواقع مسار عمل يهدف للوصول الى معطيات تتعلق بابراز الابعاد التي صمم النص من اجلها ،لاسيمابينة الاشكال والمضامين التي يحملها.

٢- الوظيفة التي يقوم بها القارىء (المحلل) مكمل موضوعي لما يتضمنه النص البصري ،وهو معزز لكثير من جوانبه ،بل احيان يرتقي بالنص الى حال افضل.

٣- التطور الذي يحصل في اساليب قراءة النص ،والذي يعود الى التوسع المعرفي اضاف انفتاحا نحو التنوع والتعددية في قراءة النص البصري ،وهوما كا يحصل قبل هذا الوقت.

٤- يعود السبب في تطور انماط القراءة للنص البصري وظهور مصطلح تعددية القراءات الى التنوع في الافكار المطروحة وكثرة التوظيفات الشكلية التي تأخذ اهتماما كيبرا من المصمم.

التوصيات

يوصي الباحث بما ياتي:

١- التعمق في دراسة المناهج النقدية المعاصرة التي بدأت تشغل مساحة كبيرة من اهتمام المحللين و المصممين على حد سواء،وهذا يعزز القدرة في تقديم الافضل بصريا.

٢- دراسة الابعاد التي يحملها النص البصري على اختلافها للخروج بمعطيات تعزز وتكمل البنية التي انبنى عليها ، والتي تسهم في توضيح بعض جوانب النص.

٣- الافادة من تداخل الاجناس الادبية واللسانية في تحليل النص البصري الكرافيكي،وذلك لتوافر كثير من المشتركات التحليلية بينهم ، والتي تسهم في ابراز كثير من مضمرات النص.

٤- تشجيع البحوث والدراسات التي تبحث في مجالات المعرفة النصية البصرية ،اذ يعد التصميم الكرافيكي مجالا بحثيا واعدا ينفع في تطوير مهارات التعددية القرائية.

المصادر

١- اديث، كريزويل، عصر البنيوية، ط١، تر، جابر عصفور، ،دار سعاد الصباح ،الكويت،١٩٩٣.

٢- ايزر، فولفانغ ايزر، فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠..

٣- بشنبرر،ديفيد، نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر، تر، عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الالف كتاب الثاني، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

٤- الجبار مدحت ، علم النص دراسة جمالية ونقدية، ط١، منشورات منتدى سور الأزبكية، القاهرة ، ٢٠٠٥.

٥- خليل ،ابراهيم محمود ، النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣.

٦- دي بوجراند، روبرت ، النص والخطاب الإجراء، تر، تمام حسان، ط١، عالم الكتب، ، ١٩٩٨.

٧- الصبيحي، محمد الاخضر: مدخل الى علم النص ومجالات تطبيقاته ، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، ٢٠٠٨.

٨- عبد المطلب، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب،ط١، مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر،١٩٩٤.

٩- عصفور، جابر : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧.

١٠- العلاق، علي جعفر ، الشعر والتلقي – دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧.

١١-عوض، يوسف نور ، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

١٢- الغذامي ،عبد الله ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط٤، الهياة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٩٤ .

١٣- غولدمان لوسيان ،غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ط ٣، تر . مصطفى المسناوي ، الدار البيضاء س ١٩٨٤.

١٤- القرني، عبد الله بن محمد ، المعرفة في الإسلام، الرياض، ٢٠٠٨.

١٥- كوهين ،جون ، بناء لغة النص،تر، د. احمد درويش،س شهرية تصدرها الهيأة العامة لقصور الثقافة،مطابع الاهرام، ١٩٩٠.

١٦- هوكز، ترانس، البنيوية وعلم الاشارة، ط١، تر، مجيد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٨٦.

١٧- يوسف،احمد ،سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مخبر السيميائيات جامعة وهران،الجزائر،٢٠٠٤.

١٨- رايتش، روبرت ، اقتصاد الأمم ورأسمالية القرن الحادي والعشرين ،ط٤، تر، سمية شعبان ، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية . القاهرة ، ١٩٩٢.

19- Adam Senaf: Introduction a la semamtique – Paris ed : Hutropos 1974

20- Andela de l'analogie, c.Metz, L'image in communication n151970 .

.In Communications, n° 4, Paris, " Rhétorique de l’image"21-Barthes (Roland) : Seuil, 1964.

22- Catherine Belsy, Critical Practice, London,1980.

الدوريات

٢٣- طحيمر، فيصل حسين ، رواية المعجزة بين التلقي والتاويل والرؤية العامة للبنية النصية والفنية، مجلة علوم انسانية، السنة الخامسة، العدد ٣٧ ربيع ٢٠٠٨.

٢٤- فيركلو،نورمان، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، تر، رشاد عبدالقادر ، مجلة الكرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين عدد ٦٤ صيف ٢٠٠٠م ص ١٥٩.

٢٥- دريدا،جاك، مقابلة أجراها، كاظم، جهاد: مجلة الكرمل، عدد،١٧ ،ص:٥٩ ،عن عبد الكريم ،درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النّص، المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، ٢٠١٠،ص:٢٠٩.

مواقع الانترنت

٢٦- أحمد أبو زيد،الانسانيات في عصر العلم :
http://www.arabphilosophers.com/Arabic/adiscourse/aeast-west/Knoweldge/Humanities_and_Science.htm، مجلة العربي الكويتية- الاول من نوفمبر ٢٠٠٤،

٢٧- حمـــــــداوي ،جميــــــل ،مفهـــــوم التواصــــــل النمـــــاذج والمنظـــورات"
"http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=7229
الاحد ،كانون الاول،٢٠١٧.

٢٨- حســن مصــطفى ســحلول ،نظريــات القــراءة والتأويــل الأدبــي وقضــاياها"-http://master
lettresarabe.blogspot.com/p/blog-page_7660.html"منشــورات اتحــاد الكتــاب العــرب، دمشق ٢٠٠١.

٢٩- جميــــــل حمــــــداوي ،نظريـــــــات القـــــــراءة أوالتلقـــــــي
"https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2012/01/09/247923.html" تــاريخ النشــر : ٢٠١٢-٠١-٠٩ .تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/٢٠.

٣٠- يحيـــــــى محمـــــــد،أثر القبليـــــــات فـــــــي الإدراك والعلــــــم والفهـــــم"http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=%20223883&r=0"الحـــــوار المتمدن،٢٠١٦/٧/٢٧،تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/١٠.

٣١- رشــاد الفقيــه، نظريــة التلقــي فــي الفنــون التشــكيلية:نحو خلــق نظريــة عربيــة(١٢) "http://www.forum.ok-eg.com/new.php?print=1&id=7861"،تـــــاريخ الـــــدخول ٢٠١٧/٢/١٥.

٣٢- زهيـــــر احمـــــد الرحاحلــــــة، المتلقـــــي وإشـــــكالية الأجنـــــاس الأدبيـــــة الرقمية"%http://www.qabaqaosayn.com/content/"نشرهwebmaster ،٢٠١٧/١/٦،تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/١٠.

٣٣- عزيــــز التميمــــــي، منظومــــــة القراءة/ســــلطة الــــــنص" http://maaber.50megs.com/issue_july04/literature11.htm"تاريخ الدخول ٢٠١٧/٢/٢ .

http://www.middle-east-online.com/?id=23618634-

دورالفنون في التواصل الثقافي والحضاري بين المجتمعات

أ.د.انتصار رسمي موسى

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميله

مقدمه

تقوم الثقافة والفنون الرصينة على الابداع لا على الاستهلاك والنقل او التقليد وبعيدا عن الصراعات الكبرى والهيمنة والسيطرة وتدمير الاوطان، ونقل التجارب الوطنية الى العالم والانفتاح على العالم لإثراء الهويات الثقافية وتفاعلها ، لاسيما ونحن نعيش ثورة اتصالية مفتوحة فنحتاج الى العمل الفني الواعي الذي ينقل التجارب الفنية الى العالم والتي تعكس طموحات وحاجات المجتمع الثقافية والفكرية لذا يجب ان نرتقي بالفن والثقافة الى سمو ورقي تتناسب مع سمو الانسان وكرامته وبناء تجربة فنية مهمة في هذا العالم الواسع المفتوح ، فاليوم نعيش عولمة تتصارع فيها حضارات وأفكار بدلا" من التحاور بين حضارات شرقية وغربية متباينة فخطابنا الإتصالي اليوم يجب أن يكون من خلال الفنون بمختلف أجناسها حيث الصورة والكلمة واللوحة والفضاءات الألكترونية المختلفة.(١٣)

أولا: منهجية البحث

١- مشكلة البحث: يطرح هذا البحث دور "الفن " في التواصل الثقافي والحضاري ويبرز البحث التواصل الثقافي والحضاري بين الشعوب على أسس إنسانية وحضارية. ولم يوظف الفن في خدمة مشروع سياسي فغايته التواصل بين الشعوب والتعارف ونقل المعارف والخبرات بين الشعوب والأجيال . ان الفن مفهوم شامل يضم إنتاج الإنسان الإبداعي ، ويعتبر لونا من الثقافة الإنسانية لأنها تعبير عن الذات وليست تعبيرا عن حاجة فقط والفنون التي تهتم أساساً بإنتاج أعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على إختلاف الوسائط المُستخدمة كالفنون المرئية- بصرية والفنون الجميلة والفنون التشكيلية والفنون التطبيقية .

وقد تحدّدت مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي :ماهو دور الفن في التواصل الثقافي والحضاري بين الشعوب ونقل الخبرات والمعارف بين الأجيال ؟

٢- **هدف البحث:** يهدف البحث لكشف وتعرّف دور الفن في التواصل الثقافي والحضاري بين الشعوب والمجتمعات ونقل المعارف والخبرات بينهم

٣- **أهمية البحث :** تتجلى أهمية البحث من خلال أهمية الفن بإعتباره يحمل رسائل إنسانيه تواصليه للبشريه جمعاء وينقل حضارات الشعوب عبر التاريخ بأستخدام الكلمه والصوره .

٤- **مجتمع البحث:** يتناول البحث موضوعة الفن كظاهره تاريخيه ودوره في التواصل الحضاري.

٥- **منهج البحث :** هو من البحوث المفاهيميه)الأساسيه (التي يتبع المنهج الأستقرائي في دراسة الظاهره الفنيه عبرالتاريخ .

ثانيا : "الفن والتواصل الانساني

الفن هوقدرة لإستنطاق الذات بحيث تتيح للإنسان التعبير عن نفسه أو محيطه بشكل بصري أو صوتي أو حركي، ومن الممكن أن يستخدمها الإنسان لترجمة الأحاسيس والصراعات

التي تنتابه في ذاته، وليس بالضرورة تعبيرا "عن حاجته لمتطلبات في حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام(12) فالفن هو موهبة وإبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر .بحيث لا نستطيع أن نصنف كل الناس بفنانين إلا الذين يتميزون منهم بالقدرة الإبداعية ، فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة والفن مهارة وخبرة وإبداع وحدس ومحاكاة، ولقد أكد ريد ":على ان الملكه الفنيه هي الوسيله الأوليه للتطور البشري(٢٢)

ان الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنية، وهو واحد من أهم وسائل الإستيعاب والتصوير الجمالي للعالم . ترفض الماركسية التفسيرات المثالية للفن على أنه نتاج وتعبير عن "الروح المطلق "و"الارادة الكلية "و"الإلهام الالهي "والتصويرات والانفعالات اللاشعورية للفنان .وتعتبرالعمل هومصدر الأبداع الفني ومصدر العمليات التي تنتج إحتياجات الإنسان الجمالية (21).

وترجع الآثار الأولى للفن البدائي إلى العصر الحجري المتأخر، أي تقريبا بين 40ألف إلى 20ألف قبل الميلاد .وكان للفن عند الشعوب البدائية علاقة مباشرة بالعمل، ولكن هذه العلاقة أصبحت بعد ذلك أكثر تعقيدا ."وتكمن وراء التطورات اللاحقة في الفن التغيرات التي طرأت على البنيان الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع، إذ يلعب المجتمع دورا كبيرا في تطور الفن، ويدعم الروابط المختلفة التي تربطه بالمجتمع في واحد من ملامحه المحددة وهو الطابع القومي(8).

وتوجد أشياء كثيرة مشتركة بين الفن – كشكل من أشكال إنعكاس الوجود الاجتماعي – وبين المظاهر الأخرى لحياة المجتمع مثل العلم والتكنولوجيا والايديولوجية السياسية، والاخلاقيات .وفي الوقت نفسه فإن للفن عددا "من الملامح المحدِّدة التي تميزه عن كل أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى ، وعلاقة الإنسان الجمالية بالواقع هو الموضوع المحددِّ للفن، ومهمته هو التصوير الفني للعالم، ولهذا السبب فإن الإنسان – بإعتباره حاملا للعلاقات الجمالية –يكون دائما في المركز من أي عمل فني .ويمثل الفن) الحياة في كل أشكالها المتعددة (، ويعرضه الفنان في شكل معين من الانعكاسات –أي في صور فنية تمثل الوحدة النفّاذة للحسي والمنطقي، المحسوس والمجرد، الفردي والكلي، المظهر والجوهر وهكذا .ويخلق الفنان الصور الفنية على أساس من معرفته بالحياة ومن مهارته .ويحدِّد موضوع وشكل إنعكاس الواقع في الفن وطبيعته – وهي إشباع حاجات الناس الجمالية عن طريق ابداع أعمال جميلة يمكنها أن تجلب السعادة والبهجة للإنسان، وأن تثريه روحيا ، وعن طريق هذه الوظيفة الجمالية يعرض الفن أهميته المعرفية ويمارس تأثيره الايديولوجي والتربوي القوي ، ويساهم الفن بإثراء المعرفه الانسانيه والجماليه من خلال الفنون المختلفه كالأدب والرسم والنحت والمسرح والسينما وغيرها .ويرتبط تطور الفن إرتباطا لا ينفصم بتطور المجتمع، وبالتغيّرات التي تحدث في بنائه الطبقي .ورغم أن الخط العام للفن هو تحسين الوسائل من أجل تأمل فني أعمق للواقع، إلا أن هذا التطور غير متوازن (12) .

ومنذ آلاف السنين كان البشر يتحَّلون بالزينة والمجوهرات والأصباغ، وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الفرد من خلال الأشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما في نماذج ملابسه وطرزها وزخرفة الجسم وتزيينه وعادات الرقص، أو من الاحتفالية أو الرمزية الجماعية الإشاراتية التي كانت تتمثل في التوتم الذي يدّل علي قبيلته أو عشيرته . وكان التوتم يزخرف بالنقش ليروي قصة أسلافه أو تاريخهم .وفي المجتمعات الصغيرة كانت الفنون تعبر عن حياتها أو ثقافتها، فكانت الاحتفالات والرقص تعبر عن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق أو مواعظ ودروس تثقيفية .وكثير من الشعوب كانت تتخذ من الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني في حياتهم، وفي المجتمعات الكبرى كان الحكام يستأجرون

الفنانيين للقيام باعمال تخدم بناءهم السياسي كما في بلاد الإنكا، وكانت الطبقة الراقية تقبل على الملابس والمجوهرات والمشغولات المعدنية الخاصة بزينتهم إبان القرنين 15م -و 16م، لتدل على وضعهم الاجتماعي .بينما كانت الطبقة الدنيا تلبس الملابس الخشنة والرثة .وحالياً نجد أن الفنون تستخدم في المجتمعات الكبرى لغرض تجاري أو سياسي أوديني أو تجاري وتخضع للحماية الفكريه (8) .

ثالثا: الفن والجمال

يعدُّ الفن واحدًا من المجالات الجماليه ، ويظهر من خلالها، ولكن الفن ليس هو الجمال، إذ قد يوجد الفن ولا يوجد الجمال فيه، إما لطبيعة ذلك العمل الفني الذي ربما كان تصويرًا للقبح ، وإما لأن الفنان قد غلب عليه الجانب الفني فلم يأبه لمراعاة الجمال .وقد يكون من السهل أن نرى شيئا "فنصفه بالجمال ، أو نرى سلوكا "لإنسان في أمر ما، فنصف ذلك السلوك بالجمال ، ولكن من العسير تعريف الجمال .وأعتقد أن السبب في هذا، هو ما ذهب إليه بعض الفلاسفة من إعتبار الفنِّ الميدان الوحيد للجمال، وأن علم الجمال قاصر على الفن، ومن هؤلاء هيغل حيث قال : يقتصر مصطلح علم الجمال على الفن الجميل (10) .ومن الجدير بالذكر أن الصلة وثيقة بين الفن والجمال فمن غاية الفن تحقيق الجمال، ولكنه تارة يدرك هذه الغاية وأخرى لايستهدفها.

ويرى أفلاطون 348-428)ق.م (الفن بأنه يقلد الطبيعة فيحسنها، والطبيعة الحسية في حد ذاتها أن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ولهذا فأن الفن في نظره محاكاة المحاكاة، لذلك فهو لم يؤمن به حتى عندما ألف كتاب مدينته الفاضلة أمر بطرد الشعراء والفنانين منها، لأن الفن الحقيقي عنده هو محاكاة القيم والمثل العليا مثل الأخلاق والشرف .أما أرسطو 322-384)ق.م (فيذهب الى غير ما ذهب إليه أفلاطون في موضوعة الفن لأنه محاكاة الطبيعة من خلال إظهار أثر الصنعة الفنية والإبداع الفني في نطاق الواقع ، فكان ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب الى الكمال العقلي، وهو بذلك يطلب محاكاة الواقع الذي يعيشه الإنسان وليس عالم المُثل والحس، ولكن في نفس الوقت أُسيء فهم محاكاة الطبيعة عند أرسطو كونه لا يقصد الطبيعة بمعناها المشاع والمألوف بين الناس فما أبعد هذا النقل الحرفي للواقع الحسي عن مقصود أرسطو فالطبيعة في هذه العبارة اصطلاح، فلسفي لم يقصد به أرسطو طبيعة الكون الظاهرة وإنما قصد القوة الخلاقة في الوجود فهو ليس مجرد مصور فوتوغرافي للمرئيات ، فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها (14).

وقد حاول جون ديوي أن يوضح الصلة بينهما فقال: إذا بحثنا عن الصلة بين الفن والجمال وجدنا: أن الفن يشير إلى العمل الإنتاجي، وأن الجمال يشير إلى الإدراك والاستمتاع، إلا أنه في بعض الأحيان يشار إلى فصل الظاهرة الفنية من حيث هي إبداع وخلق عن الظاهرة الجمالية من حيث هي تذوق واستمتاع، كي لا يكون الفن مفروضًا على الجمالية . (١٠)

وقال أبو ريان: إننا في (مجال البحث الجمالي) أمام ظاهرة تستعصي التعريف لأنها في مجال الوجدان والشعور، لا في مجال العقل والقضايا المنطقية.(١٨) ولعل السبب الرئيسي الذي ترجع إليه صعوبة التعريف، هو أن الجمال معنى من المعاني، فهو لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم بغيره، حيث نستطيع رؤيته في الإنسان، وفي الأشياء، وفي الأفعال والتصرفات وما دام "الجمال" معنى فليس بالإمكان ضبطه بالوصف أو "الكم" أو "الكيف"، الأمر الذي يحول دون إنتاج تعريف له، وهناك عامل آخر يؤخر عملية الإنتاج هذه، هو إختلاف الأفراد في تقديرهم للجمال، وكذلك في درجة تذوقهم له، وهذا ما دفع بعض كبار فلاسفة الجمال إلى تعريفه بالآثار المترتبة عليه .

لقد تعددت الآراء وتضاربت وجهات النظر في نوع العلاقة التي تربط الجمال بالفن، لكون الفن من الاتساع بحيث يصعب تحديده ، ففي البدء كان الفن إبداعا" إنسانيا" عفويا" يحمل كل معاني الأصالة والتعبير عن الذات، وكرد فعل عن عادات وقيم وحضارة المجتمع مثلا مناظر الصيد كان يرسمها إعتقادا" منه أنه لو رسم حيوانا ضخماً لا يستطيع أن يصطاده ويقوم في حالة الرسم بطعنه عدة طعنات سيتغلب وينتصر عليه، وعند رسمه الآلهة وما يقدمه من قرابين لتلك الآلهة سيمنح نفسه الطمأنينة من الظواهر الطبيعية التي كانت تخيفه وتهدد حياته.

وقد حفظ لنا الفن تاريخ البشرية وما يتعلق بها من الكائنات الحية الأخرى فمن خلال الفن يمكن معرفة التطور الفكري والإنساني في حضارة ما ومدى تقدمه مقارنة بعهود سابقة لتلك الحضارة ، مثال ذلك الحضارات الأولى السومرية والأكدية والبابلية والآشورية والفرعونية.

والفن يعبِّر عن تفكير الإنسان وطريقة أسلوبه في التعامل مع ما موجود في الطبيعة وأن تلك الآثار والعلاقات أو الدلالات التي يخلفها الإنسان وراءه إنما هي دلالات تدل على عمل مفيد، لأنها كانت على تماس بحياته المعيشية وهو بذلك يبحث عن أية طريقة من أجل بلورتها بشكل يخدمه في نفس الوقت يحدث عبرة لدى المشاهد أو يترك أثر لمن يأتي بعده كالحفر على الجدران أو لبس جلود الحيوانات أو صنع الأواني والفخاريات، وحتى عندما تمركز وأنشأ المدنية أصبح الفن عملا أبداعيا ونشاطا أنسانيا مقصودا لم يخرج عن حدود المكان الذي يعيشه ويتأثر فيه وينقله الى الآخرين . (١٤)

ويعتبر الفلاسفة اليونان أول من فلسف الجمال فهو عندهم يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر إبداع وجهد خلاق للفنان، وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنهما لا يتطابقان، وحول هذا المفهوم (الجمال) إختلفت التعريفات وتعددَّت الآراء من ذلك قول بعضهم في تحديدهم للجمال هو ما يثير فينا إحساسا" بالإنتظام والتناغم والكمال وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة أو في أثر فني من صنع الإنسان، وأننا لنعجز عن الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال لأنه في الواقع أحساس داخلي يتوّلد فينا عند رؤية أثر تتلاقى فيه عناصر فنيه متعددة ومتنوعة(٢٢)

بينما ذهب الآخرون الى الجهة المعاكسة فعّدوا الجمال صفة ذاتية كامنة في طبيعة الإنسان نفسه عندما يتفاعل مع الطبيعة أو مع الأعمال الفنية ، أن هذا الاختلاف أخذ صورا" متعددة، فهو عند الإغريق يتمثل بالصورة الإنسانية أما في العهد الكنسي فقد تمثّل الجمال بالفنون التي تخدم السمة الإلهية، أما في العصر الإسلامي فإنه أعتمد على الرقش ودخل في الحضارة الغربية على أساس (الأرابيسك) وهو يعتمد على تكرار الوحدة أي تكرار نفس الزخرفة على اعتبار أن الإنسان المسلم من خلال هذا التكرار يحاول الوصول الى المطلق الذي يستند إليه.أما في العصر الحديث فكانت الإتجاهات الفنية ، هي التي تشكل الرؤيا الفلسفية الجمالية فالفنون الحديثة على كافة أنواعها تتجه اليوم الى تحقيق القيم الفنية بخلق الصور الفنية التي تنظم الكيفيات الحية من صور وألوان تنظيما ترتاح له النفس ويرضاه الذوق الإنساني (٩)، ومع الثورة الصناعية وتلك الهزة التي أصابت الحياة المادية وأسسها الروحية أيضا تحَّول الفنان الى ثائر يحاول أن يؤكد وجوده الذاتي من جديد.

بدأت الفنون الجميلة تتجه نحو مخاطبة الذوق الإنساني عن طريق تجديد أشكاله محاولة التأثير في الإنسان عن طريق الفن ذاته، ومن هنا كانت علاقة الفن بالجمال حيث أن الفن وسيلة لإشباع الحاجة الجمالية عند الإنسان، ولو رجعنا الى تعريفات الفن لوجدنا أن الجمال يأخذ حصته في كل التعريفات، فقد قام سانتيانا بالتفرقة بين معنيين للفن فيقول: الفن جمال ولذه (٢٦)، ويقصد سانتيانا باللذة، اللذة الأستطيقية .

ويرتبط الفن بالجمال إرتباط وثيق منذ الأزل ، فهناك تداخل بين الفن والتذوق الفني والخبره الجماليه والخبره العمليه والعلميه وبين الفن والصناعه لذا فالفن يعدَّ رساله ثقافيه

وتواصليه بين الشعوب والمجتمعات عبر التاريخ والزمن ينقل الثقافات المتعدده ويحقق تواصل الأجيال والحضارات المختلفه عبر الأزمنه المختلفه . فالجمال في الفن يعتبر المرآة التي تعكس واقع المجتمع شأنه في ذلك شأن الحقيقة في الفلسفة، ويعكس خيال الفنان ومشاعره وإنفعالاته وكل ما يجول في داخله كما في المدرسة(التعبيرية، الرومانتيكية، السريالية، التجريدية وغيرها من المدارس والإتجاهات الفنيه) ولقد إختلف فلاسفة الجمال في مكانة الجمال من الفن، فيرى الفيلسوف (هيجل) بأن الجمال يكمن في الفلسفة وليس في الفن، وهذا يظهر لنا تناقض واضح بين مفهوم الفلسفه القديم للجمال ومفهومها الحديث فالأول يعني أن الجمال قيمه عليا متساميه توجد بأعتبارها حقيقه موضوعيه لها وجودها في الخارج ،أما المفهوم الثاني فأنه يهبط بقيمة الجمال المطلقه ويخلع عنها حقيقتها الموضوعيه ويرجعها الى الذات الأنسانيه ويجعل الأحكام الجماليه نسبيه تتوقف على الحالات الفرديه (٩). فالجمال في الفن شكلا أستطيقيا يتعلق بالتجربة الفنية وأهدافها ، وتتفاوت النسب في الإحساس بمواطن الجمال لأي عمل فني بين شخص وآخر. ولعل السبب الرئيسي الذي ترجع إليه صعوبة التعريف، هو أن الجمال معنى من المعاني، فهو لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم بغيره، حيث نستطيع رؤيته في الإنسان، وفي الأشياء، وفي الأفعال والتصرفات وما دام الجمال معنى فليس بالإمكان ضبطه بالوصف أو الكم أو الكيف ، الأمر الذي يحول دون إنتاج تعريف له، وهناك عامل آخر يؤخر عملية الإنتاج هذه ، هو إختلاف الأفراد في تقديرهم للجمال، وكذلك في درجة تذوقهم له ، وهذا ما دفع بعض كبار فلاسفة الجمال إلى تعريفه بالآثار المترتبة عليه .

ويعنى تاريخ الفن ، كل بطريقته ومناهجه ومفاهيمه المختلفه ، بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية. فلم لم تعَّد هناك ، في الثقافة الحديثة هذه النظرة المنفصلة للفنون ، بل التكاملية لها ، فنحن نعيش اليوم في ظل الثقافة البصرية التي تتعلق بأحداث بصرية يبحث خلالها المستهلك عن المعلومات والمعنى والمتعة بواسطة التكنولوجيا البصرية الحديثه ، وحيث أصبحت أجهزة التليفزيون والكومبيوتر والأنترنت تقدم معارض حقيقية ومعارض إفتراضية تحقق التواصليه مع العالم وتحقق التفاعليه بغض النظر عن الحدود والجغرافيا، وأصبحت تقنيات الفوتوشوب والبرامجيات الأخرى قادرة على التلاعب بالفنون والصور وتركيبها بأشكال لم يتخيلها الإنسان من قبل.

وكما تشير إيريت روجوف فإن' علم الثقافة البصرية' علم يشتمل على ما هو أكثر من مجرد الدراسة للصور، إنه علم يهتم بالتركيز على مركزية الرؤية البصرية وكذلك أهمية العالم البصري في إنتاج المعنى وفي التأسيس لقيم جمالية جديدة والإبقاء عليها أو تغييرها، وفي الاهتمام بالصور النمطية والجامدة حول النوع وحول الآخر، وحول علاقات القوة داخل الثقافة وبين الثقافة الواحدة والثقافات الأخر، هكذا تجاوز الفن معناه التقليدي المرتبط بالمتعة الجمالية المؤقتة ليصبح علما" يتجاوز المعنى التقليدي المعروف لعلم الجمال، علما" يلعب أدوارا" تعليمية وسياسية وثقافية وتكنولوجية وتجارية كثيرة ومتنوعة في حياتنا، ومع عالم اللوحات والموسيقى والصور والتماثيل دخلت الخرائط والرسوم التوضيحيه والرسوم المتحركة وأفلام السينما والأنظمة المعرفية والموسيقى والرموز والجماليات الافتراضية، ووصل الأمر بأحد مفكري الثقافة البصرية البارزين أمثال نيكولاس ميرزويف إلى أن يقول إن الثقافة البصرية لم تعَّد تمثل جانبا" فقط من حياتنا اليومية، بل أصبحت هي حياتنا اليومية، وترتبط الثقافة البصرية بثقافة ما بعد الحداثة، وقد كان الولع بالنتاجات البصرية وتأثيراتها وبثقافة الإستهلاك وفنون الإعلان والترفيه والذي كان الملمح الأساسي المميز لثقافة الحداثة هو الذي أسرع بولادة ثقافة ما بعد الحداثة والتي هي في جوهرها، ثقافة (حدث ما يحدث أمامنا وحولنا) الآن، ولم يكتمل بعد كما قال بودريار وذلك لأن إكتماله مؤجل أو مرجأ أو ربما غير موجود . هنا أصبح المستحيل مختلفا في ظل شيء يمكن تحقيقه في التو واللحظة من خلال أجهزة الكمبيوتر والأنترنت والميديا

الرقمية وأجهزة الواقع الافتراضي وكاميراته وألعابه وحروب الصور التي أشار إليها بودريار.(١١)

رابعا: الفن أداة للحوار والتواصل الثقافي

يعدَّالفن أداة للحوار والتواصل الثقافي وتقريب وجهات النظر بين الشعوب، من خلال رؤية حداثوية يتحرر الفكر من الأنانية وتبنى الجسور لتعميق التفاعل الذى أساسه التعرف على الآخر للتوصل إلى قدر من التفاهمات المشتركة، وتحقيق التماسك فى مواجهة التعصب العنصرى، وتدعيم التنوع الثقافى وإثراء الحياة الثقافية .وعندما يتجنب الفن القوالب النمطية يهيئ بيئة ملائمة للتغيير الثقافى ، ويفسح مجالاً أوسع للحوار مع الآخر .ومن خلال الفن سوف يصبح ممكناً تعزيز المشاركة، بتبادل وجهات النظر حول أعمال فنية تمثل طرزاً ومذاهب متنوعة، وتنتمى لثقافات مختلفة، ويعانى الناس من الواقع الثقافى الذى لم تعالج قضاياه كالتنوع العرقى وإتساع الهوة بين الجنسين وبين الأجيال ومستويات المعيشة، مما يعوق بزوغ ثقافة تفاعلية تستفيد من التنوع، وتعزِّز الحوار على أساس العدالة والمساواة بين مختلف الأطياف ، وتدعو للعيش معاً بلا تمييز، بعيداً عن هيمنة من فئة على أخرى، وتشجع على التحديث وتفسح مجالاً لأساليب مبتكرة ،تسمح بالتنمية والإبداع .لقد أصبحت مسألة الحفاظ على التنوع الثقافى الذى يمثل تراثا "مشتركاً للبشرية واجباً أخلاقياً يمكن الالتزام نحوه بحماية التنوع فى أشكال التعبير وبتدعيم مبدأ التفاعل بالحوار بين الشعوب والعمل على تجديد الثقافة على أساس مبدأ إستيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى (16).

لقد شكلت العلاقة بين العالم الإسلامي وأوروبا أهميه ، وظل التفاعل بين الجانبين لقرون هو المؤثر في العلاقات خلال العصور الوسطى .وظل التأثير الذي أحدثه الفن الإسلامي في الفن الأوروبي مجالا مهما"، حيث أن الفن هو عمل لا يمكن اختزاله وهناك علاقة تأثير وتأثر بين مدرستين فنيتين وراء كل منهما رؤية كونية شاملة للوجود وما وراء الوجود والإنسان والكون ، وتقول الباحثه ايناس حسني "يقف الفن الإسلامي منذ نشأته على طرف نقيض مع الفن الغربي في أوروبا المسيحية من حيث الروح والجوهر، وبالتالي من حيث الشكل والمظهر، ولعل أهم نواحي هذا الاختلاف وأبرزها أن الفن الغربي قام على المعرفة الحسية، بينما يقوم الفن الإسلامي على المعرفة الحدسية ، وإن الفارق كبير، بين الحس والحدس، فالأول يشيرالى صورة واقعية محددة انطبعت في العقل الواعي نتيجة عمل فكري منظم ، والثاني يعني تلك الشحنة الوجدانية الهائلة والطاقة الانفعالية العارمة والإشعاع النوراني الخاطف الذي يجتاز الحدود العرضية والقشور المادية كي يستقر دون مقدمات عقلية أو دلالات منطقية في عالم الحقيقة المطلقة ."
وعلى هذا الأساس فإن الفن الإسلامي ينطوي في جوهره على معنى الحدس، إذ يستلهم الفنان موضوعه ويستجمع شتاته عن طريق الحدس لا عن طريق الفهم فقط، ذلك الحدس الذي عن طريقه يمكن إدراك المطلق والجوهر الخالد)الله(، لأن إدراك الله الجوهر الخالد لا يتحقق عن طريق المعرفة الحسية، بل عن طريق المعرفة الحدسية، ذلك النوع من المعرفة الذي يفوق الحس والفهم والتعقل(2).

مع مطلع العصر الحديث كانت التأثيرات التي أحدثها المفهوم الإسلامي للفن قد نضجت في العقل الغربي، وبظهور فلاسفة مثل هنري بيرجسون وكروتشة تغيرت النظرة الغربية للفن ليصبح نوعا من المعرفة الحدسية وبهذا التحول انطلق الفنان الغربي ليتخلص من الحدود المادية الضيقة التي ظل مخلصا لها لعصور طويلة مضت وتحقق نوع من التلامس الحضاري الإسلامي الأوروبي .وبناء على هذه الحقائق أخذت خطوات الفنان الحديث طريقها في الاقتراب من روح الفن الإسلامي ومفهومه وفلسفته، والثمرة الأولى لهذا التحول والتأثر تمثل في انتقال الفنان الغربي من محاكاة الواقع إلى التجريد وقد نشأ من بواعث فكرية وسيكولوجية كان لها صدى

قوي في تحول نظرة الفنان الغربي ، فقد حفل الفن الغربي منذ عهوده الإغريقية بالشكل الحسي المتمثل في الكمال الجسدي والجمال البشري في مختلف صوره، سواء في صورة الإله زيوس إله القوة، أو أبوللو إله الفن، أو فينوس إلهة الجمال أو أثينا إلهة الحكمة .وبالتالي فإن المثال والمطلق والجوهر الخالد قد تمثل في ذهن الفنان الغربي في)الجسم الإنساني (، وهذا هو المقصود بقيام الفن الغربي على المعرفة الحسية في العصور الاغريقيه(2) .

من هنا فإن للفن الدور المهم في التواصل الثقافي والحضاري بين الشعوب والحضارات وتستخدم الأعمال الفنيه كأداة للحوار بين ثقافتين أو أكثر، لخلق عمل فنى جديد . والحوار حول العملية الفنية والجمالية بهدف إستكشاف البنى التركيبية الثقافية المشتركة، أو لإعادة تشكيل التصور، وإعادة التفكير فى القيم الفنية التقليدية بهدف إنشاء فضاء حوارى تتقاسم فيه المعانى الجديدة ، والسبيل لإيجاد مساحة مشتركة للحوار بين الفنون هو إختصار الزمن والجغرافيا للسماح للتعبيرات البصرية التى تنتمى لثقافات مختلفة مهما تباينت أو تعارضت بأن تتحاور وتلتقى إنطلاقاً من مبدأ أن)الحقيقة نسبيه (وقابلة بإستمرار للتغيير إذ أن المعارضة الثنائية التقليدية بين نظرية الفن وواقع ممارسة العمل الفنى لا داعى لها ومن المتوقع فشل الحوار الذى تسبقه المعرفة التقريرية والأفكار المنغلقة حول نظرية الفن وتصنيف المذاهب الفنية فتعزله عن مرجعياته البصرية والمفاهيمية مما يعيق الاتصال المباشر مع الفن .وسوف يصبح الفن أكثر تميزاً وثراء وحيوية وجمالاً وتعبيراً بقدرإحتوائه على أفكار عديدة منسجمة فى نسق واحد، وبقدر تضمين العمل الفنى للقيم التى لها صداها فى ثقافات مختلفة ويمكن لثقافة مجتمع أن تستفيد من ثقافة مجتمع آخر ،إذا ما إستطاعت أن تتخلى عن مبدأ المبالغة فى)تفردها (، وإذا ما شعرت بالإحترام تجاه الثقافات الأخرى ، إنطلاقا من مبدأ أنه ليست هناك حضارة عالمية بالمعنى المطلق، وإنما الحضارة تعني التعايش بين ثقافات متنوعة ، لقد أثَّر الفن المصرى القديم فى فنون العالم وفى طريقة مشاهدته تأثيراً كبيراً على مر التاريخ، وما يزال تأثيره، ولقد قدمت هذه الحضارة القديمة للبشرية أشكالاً من الصور والمنحوتات المدهشة التى جسدت وجهة نظرهم عن قيمة الحياة والفن والثقافة والدين (17).

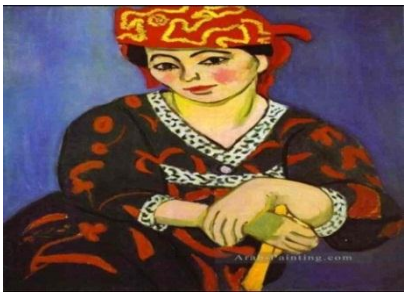
لقد لجأ الفنان الغربي في أولى خطوات مسيرته بعيدا عن ميراثه الفكري والعملي إلى فنون الشرق .وكانت التأثرية أول خطوات خروج الفنان الغربي على التقاليد وقيود القواعد البالية والتأثريين زاروا العالم الإسلامي وتعّد حركة الاستشراق الفني أحد النوافذ المهمة التي أطل منها الغرب على فن الشرق، وحضارته ومن الفنانين مونيه ورينوار، ويقول هنري ماتيس بوصفه أكثر ممثلي مدرسة الوحشيين ، كان لاكتشاف الفنون الإسلامية دور أساسي في ابتعاده عن الوحشية، وعثوره على أسلوبه الخاص الذي ميزه عن فناني عصره، وترى أهم سمات الفن الإسلامي في فن ماتيس :النزوع التجريدي، والخط كعنصر أساسي في التصميم، والتسطيح ذو البعدين، وجمالية اللون الأولية، ويقول »ماتيس «بعد مشاهدتي لمعرض الفن الإسلامي عام 1903 " أشعر أن التعلق باللون ينمو في داخلي . "وبسبب هذا الإعجاب بالفنون الإسلامية التي كانت تسمى وقتها بـ)الفن المحمدي(، قصد ماتيس مدينة ميونيخ عام 1910لزيارة معرض حمل عنوان روائع الفن المحمدي(، وشكل وقتها حدثا مهما وكبيرا، لأنه سمح بعرض 3500تحفة إسلامية، صدر حولها ولأول مرة كتاب يعَّرف زائر المعرض بهذه الفنون المجهولة في أوروبا حينها.أنظر الأشكال الآتيه:

شكل1

شكل2

وقال ماتيس عن أثر المغرب على فنه: الرحلتين اللتين قمت بهما إلى المغرب أسهمتا في حصول تحول كان يحتاج إليه فني، إذ استعدت علاقتي بالطبيعة بصورة أوثق جعلتني أقيم علاقه جديده مع الضوء وعناصر الطبيعه ، وهذا ما لم تحققه لي المدرسة الوحشية بسبب رؤيتها الضيقة ، وأستعان في إنجاز لوحاته بموديلات حقيقية، طلب منهن ارتداء أزياء شرقية، كما استعان بقطع أثاث وتحف مغربية يملكها شخصيا ، ومنها الوسائد والأرائك والأقمشة والسجاد والأواني والطاولات الصغيرة. إذ تغيب الملامح الشخصية للنساء في اللوحات لتحضر المرأة كعنصر مكمل لبقية العناصر الزخرفية، وهنا يؤكد ماتيس ، ذلك أن الهدف من الحضور النسائي هنا هو خدمة المنطق الزخرفي بالمعنى النبيل للكلمة .(٢) أنظر الأشكال رقم (٣و٤)

شكل٣



شكل٤

وبعد الوحشية جاءت التكعيبية معتمدة في أول الأمر على التحليل الهندسي لعناصر الطبيعة، ولا تقتصر أهمية التكعيبية على الفن، بل كانت القوة المحركة لكثير من المذاهب التي جاءت في إثرها -أما بفعلها أو ردا" عليها- كالمستقبلية والتجريدية. وإمتد التأثير من فن التصوير إلى سائر الفنون كالعمارة، والأثاث، والإخراج المسرحي، وأشكال الفخار، والحلي، ورسوم المنسوجات، والتصميمات الصناعية)، بل إننا لا نبالغ عندما نقول إن كل ما هو ذو شكل عصري في هذا العالم الذي نعيش فيه اليوم إنما يرجع في أصله إلى النزعة التكعيبية. وبابلو بيكاسو كرمز رئيسي للمدرسة التكعيبية، وقد كان أكثر جرأة من ماتيس وأشد خروجا على المظهر البصري للعالم، وأنجز بيكاسو هذا التحول عبر تحطيم الشكل الطبيعي عبر ‘‘الانفجار البصري’’ ليعيد تنسيق فئات هذا الانفجار بالصورة التي تتفق مع رؤيته الجمالية. ويعد أهم ملامح تأثر بابلو بيكاسو بالفن الإسلامي نزوعه إلى بناء منظور مبتكر أبرز سماته تفتيت الشيء إلى أجزاء وتنظيمها في صورة مجموعة من السطوح ، وتنقل إيناس حسني عن بيكاسو قوله: ‘‘إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن التصوير وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها’’(٢). وبصفة عامة ترمي التكعيبية إلى الكشف عن الجوهر الكامن وراء المظهر الخارجي وتعرية هذا الشكل وصولا إلى الحقيقة المطلقة، وإذا كان الكشف عن الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي هو نفسه هدف الفنان المسلم وغايته، فإن الفن التكعيبي بهذا المعنى يتفق مع الفنان المسلم في الغاية والقصد، لكنه في الوقت نفسه يختلف معه في وسيلة تحقيق الهدف والغاية.

كما أثَّر الفن الإسلامي في أنماط العمارة الأوروبية، فما تزال الآثار الرائعة في الأندلس وفي جنوب فرنسا، وحتى بعد سقوط دولة المسلمين في الأندلس، حيث بقي المسلمون هم كبار المعماريين في إسبانيا لينشروا ما سمي بـ"الفن المدجن"، وهو فن امتد تأثيره في أوروبا ليشمل معمار الكنائس والأديرة الأوروبية، ولاحقا انتشر تأثير الفن الإسلامي في المعمار إلى إيطاليا. وإلى جانب فن العمارة ترك الخط العربي أيضا بصمات مهمة في تاريخ الفن الغربي؛ إذ كان من أهم ما استرعى الفنانين الأوروبيين، وبلغ من إعجاب الأوروبيين بالكتابة العربية أنهم نقلوا بعض العبارات دون أن يعرفوا معناها وشاعت الزخرفة العربية على منسوجات حريرية صنعت في أوروبا واستخدمت في حفظ مخلفات القديسين. وأن أهم الفنانين الذين استفادوا من الفن الإسلامي: فاسيلي كاندنيسكي، وبول كلي، وموندريان، وفيكتور فازاريللي، وخوان ميرو، وأندريه ماسون، ومارك توبي، وغوستاف كليمت، وماكس إرنست.(٢)

ويساهم الفن في رفع مستوى الوعى بأهمية التنوع الثقافى وتعزيز الحوار بين الثقافات، فى مواجهة عمليات التنميط وإحباط أشكال التعصب، بينما يمثل التنوع القوة المحركة للتنمية على كل الأصعدة، ومنها الحياة الفكرية والروحية وممارسات الإبداع والقبول بمبدأ التنوع الثقافى هو السبيل لخلق الحوار بين الثقافات للتوصل إلى قدر مناسب من التفاهم ، ويمكن للتراث الثقافى أن يصبح بمثابة المساحة المشتركة للحوار المتبادل والمنفتح دون الافتقاد للحس النقدى.

نحن اليوم فى أشد الحاجة من أى وقت آخر، إلى سبيل يقرب وجهات النظر بين الشعوب، بتعزيز الحوار حول مفاهيم وممارسات وسياسات)تقليدية (تضع حدوداً فاصلة مع الآخر .و من منطلق رؤية حداثوية يتحرر الفكر من الأنانية وتبنى الجسور لتعميق التفاعل الذى أساسه التعرف على الذات من خلال الآخر للتوصل إلى قدر من التفاهمات المشتركة، وتحقيق التماسك فى مواجهة التعصب العنصرى، بتدعيم فكرة جدوى التنوع الثقافى فى إثراء الحياة الثقافية وضمان جودتها .وعندما يتجنب الفن القوالب النمطية يهيئ بيئة ملائمة للتغيير الثقافى ، ويفسح مجالاً أوسع للحوار مع الآخر .ومن خلال الفن سوف يصبح ممكناً تعزيز المشاركة، بتبادل وجهات النظر حول أعمال فنية تمثل طرزاً ومذاهب متنوعة ، وتنتمى لثقافات مختلفة إذ لا يعانى الناس فى الواقع من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية بقدر ما يعانون من الواقع الثقافى الذى لم تعالج قضاياه ، وأهمها التنوع العرقى وإتساع الهوة بين الجنسين وبين الأجيال ومستويات المعيشة، مما يعوِّق بزوغ ثقافة تفاعلية تستفيد من التنوع، وتعزز الحوار على أساس العدالة والمساواة بين مختلف الأطياف ، وتدعو للعيش معاً بلا تمييز، بعيداً عن هيمنة من فئة على أخرى، وتشجع على التحديث وتفسح مجالاً لأساليب مبتكرة ،تسمح بالتنمية والإبداع . لقد أصبحت مسألة الحفاظ على التنوع الثقافى الذى يمثل تراثا مشتركاً للبشرية ، واجباً أخلاقياً، يمكن الالتزام نحوه بحماية التنوع فى أشكال التعبير وبتدعيم مبدأ التفاعل والحوار بين الشعوب على أساس مبدأ تقبل الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى(17).

ويعَّد المتلقي ركيزة مهمة في العملية التواصلية ، فهو المحرك الأساسي في الفعل التواصلي إذ لا يمكن ان يؤدي غرضه دون أن تتكامل أركان العملية التواصلية ودون أن يكون هناك نظاما يحكم تلك العملية ، ويجب ان يكون هناك لغة مشتركة بين الاطراف ، ويعَّد الفن الوسيلة المهمه التي تنقل النشاط الفكري والتواصلي ، وينتج نوعا "من التفاعلية المتبادلة بين الطرفين ، وهذه الشراكة المتبادلة التي تنشأ من عملية التفاعل هي التي تحقق التواصل ، وثقافة التواصل عبر الفن بوصفه لغة من اللغات المشتركة بين الناس والشعوب والثقافات والحضارات ، لتوكيد تواصلية الفن من خلال الأصاله والإبداع والعطاء والتأثير وذلك من خلال منهج تثـاقـفي بين الشعوب (19).يمكن القول بأن التواصل ، يتحقق دلالياً وسيميائياً وثقافياً وحضارياً في المجالات المعرفية)فنون الإعلام والإعلان والكتاب والوسائط المتعدده وغيرها (لما يعرف اليوم بـ)التصميم التواصلي (الذي يجمع بين التصميم بوصفه بنية إبداعية فنية جذابة ومدهشة ومؤثرة في صيرورة)التواصل الجمالي (بوصف الجمال قيمة عليا في الوعي

الإنساني ، وفي تحقيق)التواصل الحضاري (عبر الفن بوصفه اللغة الأوسع للحوار والتفاهم والتداول في المعرفة الإنسانية (1) .

يوصف العمل أحيانا بأنه حديث ولكنه بعيد عن العصر، أو أن يوصف بأنه معاصر لكنه بعيد عن الحداثة، فالحداثة صيغة تنطوي على استمرار تجاوز التقاليد وتتضمن حداثة أشكال متعددة من الأدب والفن والوعي الاجتماعي وتتفاعل معها في الوقت نفسه، ويقول جبرا إبراهيم جبرا أن كلمة الحداثة كمصطلح وفدت إلينا منذ الخمسينيات وأنها في استعمالها الغربي جاءت لاحقة لمحاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء طوال سبعين عاما)منذ (1890كانوا ينتمون إلى تيارات مختلفة، كالصورية والسريالية والتكعيبية وغيرها من المذاهب التي أطلقت عليها كلمة الحداثة، ليخرج من ذلك إلى القول بأن الحداثة في السبعين عاما الأخيره تتمثل في تعدد الوعي أو الوعي المتعدد، أي أن يعي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد سواء أكانت في خطوط متوازية أم في خطوط متقاطعة (6).

ويبدو التفرقة بين مصطلحين "الحديث "و"المعاصر "أمرا "ملحا "في ضوء إضطراب مصطلح "الحداثة "وتغير دلالاته، فإذا كان "المعاصر "مصطلحا يعني الزمن فحسب، فإن "الحديث "يعني الأسلوب والخصائص .ويميز "جابر عصفور "بين "الحداثة "و"المعاصرة " نظرا للإبهام الذي حف هذين المصطلحين، فيقول :تترادف الحداثة والمعاصرة والجدة ترادفا " ينطوي على قدر غير يسير من الاضطراب، ذلك لأن)الجدة (تعني التحّول الجذري بالضرورة ، وقد تنطوي على معنى من معاني ومدلول التجدد، أما)المعاصره (فهي ترتيط بالعصر مجرد العصر، فيصبح المصطلح مجرد وعاء زمني فحسب .ان الحداثه تقوم على الاختيار الواعي المتجاوز ونفي عناصر الحاضر والماضي الجامد، على عكس المعاصرة التي هي مجرد وجود في الزمن (5) من هنا فإن الاهتمام بالفن والفلكلور والتراث يشكل عاملا "مهما في النقل والتواصل الحضاري والثقافي بين الشعوب فالفن ينقل التراث بين الأجيال جيلا بعد جيل بما فيها الفنون الشعبية والفلكلور التي تميز شعبا عن آخر وتربط الأجيال المعاصرة بماضي الأجداد وتراثهم العريق وتحقيق التواصل الإنساني والاجتماعي .والتراث هو كل ما ورثناه من الأجيال التي نحن إمتداد طبيعي لها فهو وثيقة تاريخية وفنية ، لهذا نقول أن التراث هو ما له خاصية وقابلية الانتقال من الماضي إلى الحاضر، الانتقال الذي تكون له خاصية الفعل والحركة والتأثير، وللفن دور كبيرفي ذلك ، والرموز الشعبيه تعَّد مدخل من مداخل التواصل الثقافي بين الشعوب ولها طاقه كامنه، ولها صياغات فنيه وتشكيلية تجمع بين الأصالة والمعاصره (15).

كما ان الفولكلور يمثل ثقافة الناس وهو أحد الأسس والمبادئ الجوهرية التي تمثل هويتها وخصوصيتها الثقافية والحضارية ، وإن الفولكلور علم ثقافة الناس بعد تفكيك الأمم الحضارية وأصبح يمثل مقياسا "بالغ الدقة يوضح سلوك الشعوب وإتجاهات أفكار الأفراد والجماعات وأساليب تفكيرهم وأذواقهم وإهتماماتهم وما يصدر عنهم من أفعال وردود أفعال وسلوكيات وأعراف .كما أصبح للفلكلور مجاله الحيوي من خلال إهتمام الشعوب بعضها ببعض إجتماعيا وثقافيا وسياسيا وإقتصاديا لأن الفولكلور كالعلوم الإنسانية الأخرى أتاح مجالا أوسع للفهم والاتصال الواعي بين الشعوب عن طريق إكتشاف العادات والتقاليد والمعارف والأخلاق والفنون ونقاط الضعف والقوه في الشخصيه كما يستخدم في تنظيم الحملات الإعلامية المعادية وفي السيطرة على أفكار الشعوب والحملات التي تستهدف تحويل الأفكاروالأخلاق والسلوك بتبني مواقفا وأفكارا قد تكون مغايرة لواقع ثقافة أمة أو شعب إلى حد إلحاق الهزائم المعنوية قبل إلحاق الهزائم في ميادين القتال لذا فهو سيف ذو حدين(7) .

خامسا: التواصل الفني والحضاري بين المجتمعات

إن التواصل الحضاري والثقافي قديم منذ الأزل من خلال الفنون وهي قديمة قدم التاريخ ، وإذا كانت الثقافة هي ما يتبقى حيث يزول كل شئ ، فالفن وحده يبقى عندما تتصادم الحضارات، والرسوم الجدارية هي إحدى الشواهد و الشواخص على التاريخ والتواصل وتلاقح الثقافات والحضارات فهي تختصر أبعد المسافات وتحتفظ بالمعلومات خلال رحلة التاريخ والحضارة لآلاف السنين ، فالعلاقة بين الانسان والجدار وما نقلته من معلومات وثقافة هي أزلية رافقت المسيرة التطورية للبشرية ، بدأ "من جدران الكهوف الى يومنا هذا فهي تمثل شواهد فنية وتاريخية ومعرفية مهمة للأجيال والبشرية كافة ، حيث تتحول الجدران من مجرد أحجار الى عمل فني وبناء معماري يجمع بين الوظيفة والجمال إذ عكست تفاعل الانسان مع بيئته وترجمة طقوسه وعاداته والتي ساعدت المختصيين لدراسة الحضارات والعادات والقيم والمعارف بل وحتى اللغة ، عبر ما حمل الجدار من رسوم وكتابات كانت لها القدسية والسطوة وتمثلت هذه بجدران القصور والمعابد قديما "وكانت بالفعل هي وسيلة التواصل الثقافي والفكري والحضاري عبر الاجيال وما تزال جدران بلاد الرافدين ووادي النيل تحمل أروع الآثار الفنية والمعرفية والجمالية ونقلت الثقافات والحضارة (3)كما في شكل .(5)

شكل رقم (٥)

لقد أستثمر الفنانين معطيات التكنولوجيا عبر مراحل تاريخ الفن نظرا" لطبيعه الفن وإرتباطه بالثقافه المعاصره وخاصه فنون مابعد الحداثه وإرتباطها بالتطور التكنولوجي ، ولقد طرأت تحولات كبيره في الفن وأساليبه حيث أصبح الرسم الجداري على الابنيه في المدن المعاصره جزءا" من تحول كبير في ثقافات الشعوب وفتح بابا" جديدا" من الإبداع والإبتكار في جماليات المدن والبيئه ، ففي مجال الاعلان التجاري إتخذ من التشكيل والتركيب والتقنيه والتصميم أساليبا" مبدعه ، فأصبحت واجهات الجدران الاسمنتيه واجهات فنيه تحمل مواضيعا" وأفكارا" وأصبحت العلاقه بين الرسم والمبنى تفاعليه ومتبادله الأثر بين الوظيفه والجمال.(٤) ومن التجارب المهمه في القرن العشرين في الرسم الجداري في المكسيك ومن أبرز روادهم (دافيدألفارو) وكان هدفه تثقيف الشعب من خلال لوحات جداريه تناولت موضوعات قوميه أرتكزت على المخزون الفلوكلوري والشعبي ومن أهم الاسباب التي أيقظت فن الجدران هي الحروب الأهليه والثوره العالميه والتقنيه وإنقسام الايدلوجيات وهذا ما حصل إثر ولادة المدرسه المكسيكيه للجداريات .أنظر شكل (٦)

شكل رقم (6)

إن فن الجداريات فن جماهيري يتعامل مع الأمكنه المفتوحه في الشوارع والبنايات والجدران فقد أكتسحت عالم السوق الاعلاني جداريات الاعلام بأضوائها وألوانها وأصبحت وسيله للتنافس بين الشركات والقطاعات الخاصه ، وصارت المدن مولد للظواهر والتيارات والموضات وأنتشرت عبر منظومه الشبكات الاتصاليه الحديثه كذلك ظهر الفن الكرافيتي وظهر داخل المجتمع في نيويورك وأنتشر الى بقيه المدن في العالم وأرتبطت جذور ممارسه هذا الفن بالممارسه الانسانيه العامه وهي نوع من التنفيس والتعبير عن المكنونات وفق ممارسه الحريات الشخصيه ، اذ يصبح فيها الجدار(الصفحه)التي يعبر من خلالها عن الآراء والافكار وقضايا الانسان. وفي المغرب مدينه مثال لقريه عالميه يتوافد اليها الفنانون ليقدموا أداءا" فنيا" ضمن الفنون البيئيه المعاصرة لقد تحوّلت أزقه وساحات المدينه الصغيرة الى صالة عرض كبيره يقصدها عشرات الفنانين ليتركوا بصماتهم على جدرانها الجصية ، اذ تعَّد كل واحده من هذه الجدران بصمه لفنان وهي تمثل التلاقح بين الثقافات المختلفه وشعوب العالم لتقول كلمتها على جدران هذه المدينه عبر الكلمه والرسم .أنظر شكل رقم (٧)

شكل رقم (٧)

لقد حضر التصميم الكرافيكي في المدن المعاصرة وفي الأمكنة والبنايات وفي المحطات والفضاءات ومواقف الباصات والمصاطب والمتنزهات وعلى الجدران ودعائم الجسور وأمتد الى كل تفصيلات المجتمع الصناعي والمدن عن طريق عرضه لأفكار ومواضيع ومعالجته لقضايا المجتمع حيث تحولت الحياة اليومية الى صور تداخلت فيها المعاني والواقعي والمفرط والثقافة السريعة والانغماس في المدهش، فنحن نعيش عالم من الأشياء والأشكال والألوان ونتعرف على معانيها وتفاصيلها فأصبح العالم والأمكنة والمدن شاشة عرض كبيرة ولوحات إعلانية وإستخدام الوسائط المتعددة والأداء الحركي وفن الفيديو والحاسوب وأصبحنا نعيش في زمن العصرالصوري والإنفلات العقلاني والفنون السريعة الزوال(٣)، إذ يقول بودريار : (نعيش اليوم في عالم خيالي ، ان كل أماكننا أصبحت شاشات أو نحن أنفسنا قد أصبحنا شاشات ، إننا نعيش في هلوسة جميلة للمواقع). (٢٠) لقد أنفتحت فنون ما بعد الحداثة على بعضها وإستعارت عناصر تصميمية لأشكال تنتمي الى بيئات وحضارات مغايرة لها كالحضارة الرافدينية والنيل وحضارة الهند والصين ، فثمة أشكال أستمدها الغرب من صور النمط العربي، وقد أفاد بعض الفنانين من الفنون المصريه والأفريقيه القديمه فالعرب قدموا الأسس الحضاريه الثقافيه للزنوج ، والفن الزنجي كان في نظر ماتيس ساذجا" بينما في نظر بيكاسو أصبح متحضرا" وتبلورت رؤيته حول الفن الزنجي الى إبداع لوحته آنسات أفينيون عام ١٩٠٧م.(٢٠)

سادسا: إستنتاجات البحث

١. كان (الفن دالا" زمنيا" ومكانيا") من خلال الآثار والدلائل والاشارات التي تعبر عن حياة المجتمعات وثقافاتهم وحضاراتهم عبر الزمن.

٢. يهيء الفن بيئة ملائمة للتغير الثقافي لأنه يتجنب القوالب النمطية ويحقق التنوع الثقافي والتعدّد الفكري، وهذا يدعم الحوار والتفاعل ويمّثل واجبا" أخلاقيا" للبشرية ويعزِّز المشاركة.

٣. يحقق الفن تواصلا" سيميائيا" ودلاليا" وثقافيا" فيما يسمى بالتواصل الجمالي لتحقيق التواصل الحضاري عبر الزمن فهو منهج تثاقفي تفاعلي.

٤. تأثر الفن الغربي بالمفهوم الإسلامي للفن ، حيث تخلص الفنان الغربي من الحدود المادية الضيقة وتحقق نوعا" من التلامس الحضاري الإسلامي- الأوروبي وأقترب الفن الأوروبي من روح الفن الإسلامي وفلسفته ومن ثماره الإنتقال من محاكاة الواقع الى التجريد.

٥. إمتد تأثير الفن الإسلامي الى أوروبا في العمارة الأندلسية والكنائس والأديرة الأوروبية وترك الخط العربي بصمات في تاريخ الفن الغربي وشاعت الزخارف العربية على منسوجات أوروبية.

٦. يعّد التراث والفولكور والرموز الشعبية وثيقة تاريخية وفنية مهمة في النقل الحضاري والتواصل الثقافي والانساني والاجتماعي بين الشعوب والمجتمعات.

٧. يمثل الفولكور (شفره) ذلك المجتمع لأنه يعكس ثقافة الناس وأذواقهم والعادات والتقاليد والاخلاق والفنون فهو ينقل رسالة بصرية عبر الأجيال والزمن.

٨. مثّلت الرسوم الجدارية إحدى الشواهد والشواخص التاريخية التواصلية فقد أحتفظت بالمعلومات وأختصرت المسافات للاجيال والمجتمعات.

٩. أصبح الجدار في العصر الحديث بمثابة (الصفحة) التي يعبَّر من خلالها الفنان عن الأفكار والآراء وقضايا المجتمع المختلفة.

١٠. أنفتحت فنون مابعد الحداثة على بعضها وأستعارت عناصر تصميمية من حضارات قديمة كالحضارة البابلية وحضارة النيل والهند والصين والافارقة وهذا مثَّل عين التفاعل والتواصل الحضاري. وأصبحت هناك (تكاملية) بين مختلف الفنون المعاصرة والحديثة في ظل الثقافة البصرية الجديده.

١١. شيوع (الاغتراب الثقافي) في زمن العوّلمة بدل التواصل وإنتعاش نزعات التعصب والمذهبية بدل الحوار والتفاعل بين الشعوب والأمم مما يؤجج التعصب العرقي والديني والثقافي بدل التواصل.

١٢. محاولات (التشّكيل الثقافي) للإنسان المعاصر من خلال الفن والتسويق الإستهلاكي والإغراء الإعلاني عبر الفضاءات الألكترونية بدل التواصل والتفاعل.

المصادر العلمية:

١- إدهام محمد حنش : تواصلية الفن الإسلامي: الصورة الخطية مثالاً مؤتمر فلاديفيا الدولي الخامس عشر (٢٦-٢٨ أكتوبر ٢٠١٠)

٢- ايناس حسني: التلامس الحضاري.. الإسلامي الأوروبي ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ٢٠٠٩).

٣- بلاسم محمد وسلام جبارجياد : الفن المعاصر ، أساليبه واتجاهاته ، مكتبة الفتح ،بغداد ٢٠١٥.

٤- بلاسم محمد : الفن والعماره ، مكتبة الفتح ، بغداد ،٢٠١٥.

٥- جابر عصفور: "معنى الحداثة في الشعر المعاصر" مجلة فصول" المجلد عدد ٤٤ ، ١٩٨٤

٦- جبرا إبراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" ، المكتبة العربية ، بيروت، ١٩٦٧.

٧- الجوهري ، محمد محمود: علم الفولكلور- الأسس النظرية والمنهجية-ط١ - دار المعارف مصر ،١٩٨١م .

٨- ديورانت ول: قصة الحضارة، الجزء الأول، ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٨.

٩- راويه عبد المنعم : القيم الجماليه ،جامعة الأسكندريه ،١٩٨٧ .

١٠- زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،مكتبة مصر ،١٩٦٦ .

١١- شاكر عبد الحميد: جريدة الأهرام ، العدد ٤٦٣٩٩ ، ٢٠١٣ ديسمبر .

١٢- عادل محمد ثروت عثمان : الفن وعلم الجمال ، الجامعةالسعودية ، .2012

١٣- عقيل مهدي يوسف :سيمياء العولمه في الفن والاعلام ،دار الدكتور للعلوم الإداريه والإقتصاديه ، بغداد ،. 2016

١٤- علاء مشذوب عبود :جدلية العلاقه بين الفن والجمال، جريدة الصباح، 2012م.

١٥- فاطمة فاروق درويش :العمارة والزخارف الشعبية فى منطقتى النوبة وعسير، مؤتمر فلاديفيا الدولي الخامس عشر 28-26)أكتوبر (2010

١٦- محسن عطيه :الفنون والإنسان، عالم الكتب، القاهرة ، .2010

١٧- ------- -- الفن والحياة الاجتماعية ،عالم الكتب ،القاهرة ، . 2007

١٨- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميله ، دارالمعرفه الجامعيه، الأسكندريه ،. 1985

١٩- المشهداني ، فائزة محمد :دور المتلقي في تفعيل العملية التواصلية ، مؤتمر فلاديفيا الدولي الخامس عشر ، عمان ، 28-26)أكتوبر (2010

٢٠- محمود أمهز :التيارات الفنيه المعاصره ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط 2، .2009

٢١- الموسوعة الفلسفية :وضع لجنة من العلماء السوفياتيين، ترجمة سمير كرم، طبعة دار الطليعة ، بيروت ، بدون سنه .

٢٢- هربرت ريد :تربية الذوق الفني ، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضه ، لبنان ، .1975

الفعالية والكفاية في تصميم الفضاءات الداخلية لمسارح الدمى

ا.م د باسم قاسم الغبان

م.م وسام حسن هاشم

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

اهمية البحث والحاجة اليه

أصبح التعليم صناعة كبرى في جميع أنحاء العالم ،ويبدو هذا جليا من خلال تزايد الأموال المخصصة للانفاق على التعليم ،وأصبحت الفعالية والكفاءة التعليمية في ارتباطها بالقيمة الاقتصادية للتعليم ذات أهمية كبرى بالنسبة للكفاءة الاقتصادية للدول المختلفة .وذلك من خلال تحقيق جدواها الاقتصادية، والحصول على أكبر عائد ممكن بأقل جهد ومال وفي أسرع وقت ،وبمعنى آخر الحصول على اكبر قدر من المخرجات التعليمية مع تقليل الكلف في المدخلات أو الحصول على مقدار معين من المخرجات باستخدام أدنى حد من المدخلات، ومسرح الدمى هو نوع من العروض المسرحية، والتي تعتمد دمى (ثلاثية الأبعاد او مسطحة)، يقوم شخص بتحريكها ، وتتباين الفروقات للمسرح بين أشكال وطبيعة المفاهيم باختلاف التقاليد الوطنية، وتفاصيل المهام المسرحية فضلا عن تاثرها بأنواع الفنون (الرسم والألعاب الشعبية، والتصميم والتماثيل، والأقنعة، والمسرح، والسينما). وهناك استعدادات لهذا المسرح منها داخلية وتتضمن النشاط والتمثيل الداخلي لمعطيات الدور وتتمثل بتصورات المعاناة الداخلية وتقمص الشخصيات الحوار وتصميم الاشكال وتحويلها الى الذات ومنها خارجية وتتضمن القدرة على على التعبير وتتمثل بالإشارات وتصاميم الفضاء الداخلي للمسرح والحركات والضوء والصوت والتقنيات(١)، وتؤثر البيئات التعليمية بصورة عامة في خلق الجو النفسي المساعد على تعليم الطلاب المشجع على الابداع ،وتعتبر اساسا بنائيا قويا في اعداد جيل واع يساعد على نهضة المجتمع وتقدمه. ومن هنا تاتي ضرورة الاهتمام بهذه البيئة محور البحث ،اللذي صار الاساس في تطوير البيئة التعليمية داخلية، والتى هي جزء من التطوير التربوي والتعليمي من هنا تنبع **مشكلة البحث** التي هي هل هناك فاعلية للفضاء الداخلي لمسرح الدمى على الفرد وتنبع اهمية البحث من خلال الوظائف العديدة التي تتمثل في الوظائف التربوية والاجتماعية والنفسية والتثقيفية علاوة على وظائف التسلية والترفيه والإمتاع. كما يعد قناة أخلاقية تنقل مجموعة من القيم النبيلة والأخلاق الفاضلة إلى الطفل من أجل تغيير سلوكه بما هو أفضل وأحسن. وهذا راجع لحبهم للدمى، إذ ان مسرح الدمى يلبي رغبات الطفل الشعورية واللاشعورية، ويحقق له توازنا نفسيا من خلال تخليصه من مكبوتاته الدفينة والمترسبة في عالمه الجواني وجدانيا وعضويا. كما يحرره من قيود الذات المنكمشة، ومن ضغوطات الأسرة والشارع والمدرسة والمجتمع على حد سواء عبر ممارسة اللعب والمشاركة في الفرجة الدرامية التي تقدم له بطريقة كوميدية فنية وجمالية تقوم على الإضحاك والتسلية والترفيه. ان هذا المسرح يعمل بمثابة حقيبة تنمي ثقافة الطفل وينمي شخصيته ويطور قدارته على التعبير والتذوق الفني وبالنظر لحاجتنا لتأصيل القيم والسلوك والعادات المرغوب فيها علينا الاهتمام بهذا النوع من المسارح وبالفضاء الداخلي له الذي يعتبر الاساس الذي يقام عليه المسرح

هدف البحث

الكشف عن الفعالية والكفاءة للفضاء الداخلي لمسارح الدمى التعليمية

(١)الكسندر روشكا ترجمة غسان عبد الحي .الابداع العام والخاص .سلسة عالم المعرفة .١٩٨٩م،ص١٢٢.

حدود البحث

الحدود الموضوعية :يتحدد الباحث بفاعلية وكفاءة الفضاء الداخلي لمسارح الدمى وما ورد عنها في بعض الكتب

تحديد المصطلحات

الفاعلية: يعرفها (العمري ،١٩٩٢م) أنها : فاعلية القائد بمدى الإنجاز الذي تحققه مجموعة العمل التابعة له في أهدافها (١). ، كما يعرفها (المنيف،١٩٨٣) بانها الوصول إلى الأهداف والنتائج المتوقعة (٢)

ويمكن تعريفها إجرائياً بأنها : مدى تحقق الأهداف التربوية في فضاء تعليمي .

الكفاءة: يعرفها حجي أن الكفاءة هي نسبة العمل النافع الناجح إلى الطاقة التي أنتجته، وهي نسبة المدخلات إلى المخرجات (٣).

وفي المجال التعليمي: تعنى قدرة النظام التعليمي على تحقيق الأهداف المنشودة منه.وتعرفها الفتلاوي أن الكفاية أبلغ وأوسع وأشمل وأوضح من الكفاءة في مجال العملية التعليمية والتربوية وأن الكفاية تقيس الجانب الكمي والكيفي معاً في مجال التعليم بينما تقيس الكفاءة الجانب الكمي فقط(٤)

تعريف الكفاءة اجرائيا بأنها " القدرة على إنتاج الخدمة أو تحقيق الهدف بأقل تكلفة.

الفضاء الداخلي: هو حيز متسع يسمح بالحياة وان الجوانب المكانية هي مجال الحركة والنشاط للحجم والمسافات بين الاشياء لإبراز كيانها فيه ويضم جميع عناصر المركبات التي تتشكل مع بعضها في تداخل تام ويعبر عن الشيء في الابعاد الثلاثة(٥)

مسرح الدمى: وهو نوع من العروض المسرحية، والتي تعتمد دمى (ثلاثية الأبعاد اومسطحة)، يقوم شخص بتحريكها ، وغالبا ما يختفي من المشاهدين خلف شاشة(٦)

كما يعرف **مسرح الدمى** "بانه وسيلة تربوية تعليمية على درجة كبيرة من الفاعلية والتأثير من خلال عناصر المسرح مجتمعة "(٧)

الفرد : لغة الوتر والجمع افراد وفرادى على غير قياس، كأنه جمع فردان و(الفريد) الدرَ اذا نظم وفصل بغيره ، وقيل (فرائد) الدرً كبارها ، ويقال جاءوا (فرادا وفرادي)منونه ام غير منونه اي واحد (٨)

---

(١)خالد العمري (السلوك القيادي لمدير المدرسة وعلاقته بثقة المعلم بالمدير وبفاعلية المدير من وجهة نظر المعلمين ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ١٩٩٢ ـ ص ١٧٤ .

(٢)إبراهيم عبدالله المنيف ، الإدارة : المفاهيم ـ الأسس ـ المهام (الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٩٨٣

(٣)حجي،أحمد إسماعيل ،اقتصاديات التربية والتخطيط التربوي التعليم،الأسرة،الإعلام.دار الفكر العربي،القاهرة،٢٠٠٢،ص ٢٠٩

(٤)الفتلاوي،سهيلة ،كفايات التدريس،المفهوم،التدريب.عمان،دار الشروق للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣ ،ص٢٩

(٥)(البياتي،٢٠١٢،ص٤٥)

(٦) On the theory and practice of artistic creativity of children. Vetlugina NA Moscow Univ. - "Neva". G. 1991p17

(٧)وينفر يد ا ردو :مسرح الاطفال ، تر : محمد شاهين الجوهري(القاهرة : الدار المصرية ، ب . ت)ص ١

(٨) الرازي ،محمد بن ابي بكر بن عبد القادر .مختار الصحاح .دار الرسالة الكويت .١٩٨٣، ص٤٩٦)

الفرد: اصطلاحا الانسان كائن اجتماعي يقضي معظم حياته مرتبطا مع اقرانه الانسانيين وكعضو في جماعات اجتماعية منظمة وقد يكون يكون ارتباطه بالاخر دائما وشديدا احيانا كما هو الحال في الاسرة (١)

الاطار النظري

الفعالية

الفاعلية هي صفة تعني الإنتاجية أو القدرة على التوصل إلى النتيجة المرجوة. وتصفها المنظمة العربية للعلوم الإدارية (١٩٧٤) الفاعلية بأنها "مدى صلاحية العناصر المستخدمة (المدخلات) للحصول على النتائج المطلوبة (المخرجات)". اما دائرة المعارف الأمريكية فتمثلها بالمدى الذي عنده تستطيع المنظمة تحقيق نتائج مقصودة، وتعتمد فاعلية المنظمات أيضاً على القدرة والتواصل والأخلاق، (٢). وتعتبر الأخلاق من أهم الأسس التي تعتمد عليها الفاعلية، فالمنظمة يجب أن تكون مثالاً للاحترام والأخلاق والإنصاف والنزاهة والجدارة، حتى تستطيع تحقيق التواصل مع جماهيرها للمساعدة في تحقيق أهدافها المرجوة . لذلك لا بد لنا من معرفة الأعمال الصحيحة وتحديدها وتعريفها لنتمكن من أدائها . و يهتم الكثيرين بالفاعلية ويعتبروها الإنتاج! بما يعني أن فاعلية إنسان ما تقاس بمقياس واحد، هو مدى إنتاج هذا الإنسان،(٣)

وتشتمل الفاعلية على عدة معايير، أهمها :

- **تحقيق الأهداف**: تقاس فاعلية المؤسسات التربوية والمجتمعية بمدى تحقيق الأهداف المنشودة.
- **تأمين الموارد \ المدخلات** : تقاس فاعلية الدولة بالقدرة على تأمين الموارد الضرورية للمجتمع.
- **العمليات الداخلية** :ويتحقق من خلال فعالية المجتمع ،وتدفق المعلومات بيسر وسهولة ، وساد الانتماء والرضا والالتزام بين افراد المجموعة ،مع أدنى قدر من النزاع الضار و الصراع السياسي والاجتماعي.
- **رضا الجماعات والأطراف** ويؤدي الى قوة وتماسك المجتمع والمحافظة عليها قيميا . (٤)

الكفاءة

لم يعد التعليم خدمة تقدمها الدولة للمواطنين كحق لهم ، بل أصبح الناس ينظرون إليه على أنه عملية إنتاجية واستثمارية تساهم في بناء رأس مال جديد أطلق عليه رأس المال البشري تمييزا له عن رأس المال المادي .إلا أنه أغزر إنتاجا وأعلى عائدا، وعند تناول موضوع الكفاءة ،فمن الضروري أن نفرق بين نوعين من الكفاءة هما الكفاءة الفنية ،والكفاءة الاقتصادية .مما تقدم نستطيع أن نتصور وجود شبه كبير بين العملية التعليمية التي تحدث داخل المؤسسات التعليمية والعملية الإنتاجية التي تحدث داخل المصانع (٥)

---

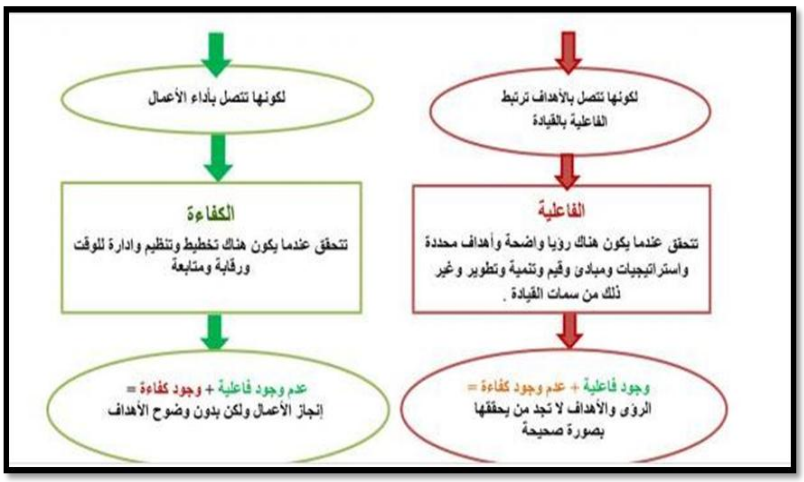
(١)الرشدان عبد الله ،علم اجتماع التربية .دار الشرق الجديد .طبعة اولى .١٩٩٩،ص١١)

(٢)http://en.wikipedia.org)

(٣) أمين توفيق مسعد ، الكفاءة في ادارة العمليات ،موقع knol وحدة المعرفة ٢٠٠٩م.

(٤) عالية بنت خلف أخوارشيدة ، المساءلة والفاعلية في الإدارة التربوية (عمان : دار مكتبة الحامد ، ٢٠٠٦) ص ٧٩ .

(٥)الرشدان،عبالله زاهي(٢٠١٥) في اقتصاديات التعليم.دار وائل للنشر،عمان ٤..ص٢٣٧).



http://mawdoo3.co الشكل يبين الفرق بين الفعالية والاداء

يشوب مصطلح الكفاءة شيء من الخلط وعدم الوضوح وخاصة فى المجال التربوي فهناك من يخلط بين وجهتي نظر علماء الاقتصاد ورجال التخطيط التربوي عند تناول موضوع كفاءة العملية التعليمية، وهناك من يخلط بين مفهوم الكفاءة ومفاهيم أخرى مثل الفعالية والجودة ، وأن هذا المفهوم يطبق في الأعمال المتصلة بالآلات أو العضو أساسا الكائن البشري ،والكفاءة هي القدرة على إنتاج أو تحقيق تأثيرات مطلوبة بأقل جهد ونفقة وهدر.وتعد الكفاءة مفهوماً هندسياً واقتصادياً وتعليمياً ،فهندسيا : فيعني النسبة بين المدخلات والمخرجات،أما اقتصادياً: الاستهلاك،بينما الكفاءة الانتاجية في التعليم فتعني : مدى قدرة النظام التعليمي على تحقيق الأهداف المرجوة منه، وتقسم الكفاءة الانتاجية في التعليم إلى قسمين هما: الكفاءة الانتاجية الداخلية، والكفاءة الانتاجية الخارجية(١).

تمثل هذه الكفاءة في تحقيق النظام التعليمي لأهدافه داخليا وخارجيا ،أي في العملية التعليمية نفسها ،وهي العلاقة بين مخرجاته ومدخلاته ،لذلك فانها ترتبط بمدى قدرة عناصر النظم التعليمية الداخلية على القيام بالأدوار المتوقعة منها وتشتمل على ا لكفاءة التعليمية الداخلية أي على كل العناصر البشرية الداخلة في ا لتعليم والتي تتولى البرامج التعليمية والمناهج الدراسية والأنشطة المصاحبة لها وكذلك الشؤون الإدارية(٢) .

مسرح الدمى

ترتبط أصول الدمى تاريخيا بارتباطه مع تطور أقدم أشكال الثقافة المسرحية ،و في الطقوس الوثنية مع رموز الآلهة ،وقد شكل هذا المسرح من خلال (الموضوعات التقليدية، وأساليب التنفيذ، والوجود الدائم للأبطال. وقد وجدت الدمى مع اول حوار انساني مع الاله في وادي الرافدين و الدمى المصنوعة من الفخار لاغراض دينية في مصر القديمة ويعد مسرح الدمى شكلا من أشكال الدراما ،ومسرح الدمى على نوعين نوع يحرك بأيدي الاعبين انفسهم واخر تكون فيه الدمى ذات الأشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من اسفل مباشرة محرك الدمى ،او بعصي ،أو تمثل فيه الدمى من فوق المسرح بالخيوط والأشكال ومسرح الدمى من المسارح المصغرة من الورق المقوى مع اجنحة متحركة وستائر واشكال ممثلين وممثلات متحركة ويمكن ان تقدم عليها المسرحيات المفضلة . وهو وسيلة تربوية تعليمية على درجة كبيرة من الفاعلية والتأثير ويمتلك هذا المسرح بصورة

(١)الرشدان،مصدر سابق ،ص ٢٣٩.
(٢)حجي،أحمد إسماعيل(٢٠٠٢)اقتصاديات التربية والتخطيط التربوي التعليم،الأسرة،الإعلام.دار الفكر العربي،القاهرة،ص ٢١٠

عامة خصائص درامية مسرحية متميزة مثل المناطق المسرحية والديكورات التي لها تأثير اساسي في اظهار الفضاء الداخلي بصورة تجذب المتلقي وكذلك الماكياج والاكسسوارات والمؤثرات الصوتية والضوئية والازياء الى غير ذلك من الخصائص التي تعمل على تكامل العرض المسرحي الامر الذي ينقل المشاهد الى عوالم متخيلة عديدة تزيد من ابهار الجمهور بالعمل وانشدادهم نحو مواضيعه اما قاعة العرض المسرحي فهناك شروط يجب وضعها لهذه القاعة من حيث مواصفاتها الفنية الخاصة أي بمعنى أن تكون مخصصة لعروض الدمى وتختلف فاعليتها فتأخذ بالاعتبار اقصى زوايا نظر المتفرج مثلا صورة المشاهدان الجالسان على الطرفي الصف الاول في الصالة اللذان ينظران للمنصة من اقصى زاويتي الميل ويجزأ الخطان الوهميان الممتدان من مقعديهما ،باتجاه عمق المنصة عند تقاطعها يجزئان المنظر الى حقول عديدة متباينة الوظيفة فالحركة والقطع المثبته الاكثر أهمية بالنسبة للدمى التي تحرك من الاسفل لاسيما المقطع الجانبي للمنصة فإذا أقيم البارفان فوق مكان مرتفع منصة مسرح تقليدي مثلا سيبدو ضخما جدا ومبعث ضيق للمتفرج وسيكون الأمر الحاسم في الخطة الحقول المرئية للمتفرج الجالس في الصف الأمامي فهو قد لايرى الدمى إذا ماتراجعت عن المقطع أو الحاجز قليلا وقد يشعر المتفرج الجالس في الشرفة بضيق من نوع اخر وهو يرى الفضاء مكشوفا خلف القاطع أو الحاجز فيرى إضافة الى حركة العرض مايشوش بالتأكيد درجة معايشية فلا غنى عن التحقيق أولا من كافة زوايا النظر وتوضع الفعالية طبقا لها إما اذا ترعى زوايا النظر بالشكل الجدي فقد يصبح جزء من أداء الدمى خارج زوايا نظر بعض المشاهدين وهذا امر غير مقبول لا سيما لدى المتفرجين الاطفال. (١)

أهداف المسرح التعليمي

الأهداف التربوية :

يعمل المسرح على اكتساب الأطفال للكثير من أساليب السلوك و الاتجاهات الإيجابية ، نحو الذات والمجتمع من خلال:.

أ ـ التنمية الاجتماعية :

أن العمل المسرحي يعتبر عمل جماعي بطبيعته ويتطلب المشاركة الإيجابية كل حسب قدرته ، لذا يجب أن يتعاون الجميع بدون تفكير في الذات ، وهذا العمل المسرحي الجماعي يسوده مناخ من الحب والتعاون وينمي لدى الأطفال الإحساس بأهمية التعاون والشعور بالانتماء .

ب ـ تنمية التعاون التنافسي الشريف :

من خلال المشاركة في المسابقات الفنية والموضوعية في أحكامهم واكتسابهم الروح والدافعية السوية وأن يمروا بخبرة النجاح(٢) .

ج ـ التمثيل بالقدوة الحسنة :

من خلال النماذج الإيجابية من العلماء والأبطال ، يتعرف التلاميذ على رجال صنعوا تاريخ أممهم مما يدفع إلى التوحد بهم وتمثلهم في حياتهم .

---

(١) الساعدي، اخلاص عبد سلمان. الشكل الاستعاري في تصميم الفضاءات الداخلية. رسالة ماجستيرغير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة. ٢٠١٣م ،ص٢٧)

(٢)كمال الدين حسين (٢٠٠٥): المسرح التعليمى المصطلح والتطبيق، الطبعة الأولى ،القاهرة، ، الدار المصرية اللبنانية.ص٥٣

د ـ تنمية الثقة بالنفس:

يعمل العرض المسرحي على اكتساب الأطفال الثقة بالنفس والتي تساعد على تكوين صورة إيجابية للذات وتساعد على النمو السوي فالعرض المسرحي يتطلب مواجهة بين المؤدي والمتلقي (١) وترتبط أصول الدمى. تاريخيا بارتباطه مع تطور أقدم أشكال الثقافة المسرحية ،و في الطقوس الوثنية مع رموز الآلهة ، ولهذا المسرح عدة مميزات منها:

١. الموضوعات والقصص التي نؤديها
٢. أساليب التنفيذ وانواع الدمى المستخدمة .
٣. الوجود الدائم للأبطال.

وكل مابسق يتحقق من خلال استخدام مختلف انواع الدمى وهي :

١. دمى قفازية " *(٢)
٢. الماريونيت " **(٣)
٣. خيال الظل** * (٤)
٤. الدمى البشرية
٥. دمى مجازية تمثل من خلال مجسمات (مكعب، الكرة، والعصا،....) يصور مجازا كائن حي

تتباين الفروقات بين أشكال وطبيعة المفاهيم باختلاف التقاليد الوطنية، وتفاصيل المهام مسرحية فضلا عن تاثرها بأنواع الفنون (الرسم والألعاب الشعبية، والتماثيل، والأقنعة، والمسرح، يحفز مسرح الدمى على المزج بين الخيال والواقع لذلك فان "عوامل الإيهام المسرحي المتحققة في داخل الفضاء الداخلي للمسرح ذاته بكل مكوناته "وهذا الاتفاق يعتبر من الخصائص المهمة التي يمتاز بها هذا النوع من المسارح إذ انه يسهل عملية ايصال المعلومة الى ذهن الطفل .يقدم مسرح الدمى شخصيات المصنوعة من خامات متنوعة تعمل على اثارة الفرد من خلال زرع الفضول في ذاته وكذلك حبه لمعرفة كيفية تحريك هذه العرائس فيكون مملوء بالاعجاب " يعمل الديكور المسرحي في الفضاء الداخلي كعنصر اساسي فيما يقدمه من شخصيات و ديكورات و مؤثرات واحداث مرئية في الاماكن التي وقعت فيها يتفق مع طريقة الاطفال في التفكير .الحسي... والتفكير بالصور " "(٥) ان الاعجاب بالشخصيات البطولية يترك تأثيرا على سلوك الطفل من خلال التشبه بهكذا ابطال من قبل الطفل . لذا فان باستطاعتنا ان نستغل هذا الاتفاق القائم بين خصائص مسرح الدمى و خيال و ميول و تفكير المتعلم في مجالات تربوية و تعليمية عدة تستطيع من خلالها القيم و الافكار و المعلومات و كذلك الحقائق و العادات الاجتماعية و السلوكية المرغوبة من خلال المسرحيات و حداثها و طبيعة المواضيع التي تطرحها و طريقة طرحها من خلال بساطة الحوارات ووضوح الفكرة و طبيعة الشخصيات الايجابية و مواقف هذه الشخصيات من الخير و الشر وما تتركه تلك المواقف ويأتي اللاعب او المؤدي او

---

(١) كمال الدين حسين، مصدر سابق ص ٥٦

(*)الدمى القفازية وهي دمى تتكون في اغلب الاحيان من راس وجسم ويدين ويكون الراس من ملدة على شيء من الصلابة او التماسك أما الجسم و اليدان فيمثلهما هيكل خارجي من القماش او من أي مادة مرنة تسمح للدمية بحرية الحركة لتقوم بأدائها المطلوب ترتدي ملابس اذا كانت انسانية و يكسوها الفراء او الجلد او الشعر اذا كانت حيوانية و غالبا ما تكون بدون ارجل وتلبس كالقفاز.

(**)الماريونيت وهي دمى خشبية او من أي مادة على شيء من الصلابة كالورق القوي او القماش المبطن بالخشب وذلك للمحافظة على قوامها في العرض تتحرك أجزاؤها القابلة للحركة الجذع و الرأس و الاطراف بواسطة مفاصل من المعدن او الجلد او الخيط الغليظ او من أي مادة تسمح بالحركة في الاتجاه المطلوب .

(***)خيال الظل : هو حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين عن اللاعبين ،ويرتكز هذا الحاجز على الارض ويرتفع فوقها فتحة طولها نحو المتر وعرضها متر ونصف تقريبا ،وقد شدت عليها ستارة من القماش الابيض الرقيق الشفاف وفي اسفل الشاشة من داخل المسرح ثبت قضيب ليحمل الدمى المشتركة في اللعب

(٥)- أحمد المتيني و أحمد نجيب (مصدر سابق) ص٩٥ ..

محرك الدمى بايهام الطفل بان الدمية هي التي تتكلم ، وذلك عن طريق الحوار بالتناسق مع حركة الدمية ، وهذه تقنية يجب ان يتقنها اللاعب لانها تحتاج الى الكثير من التدريب و التركيز وخاصة في الدمى التي يتم تحريكها من اعلى بواسطة الخيوط " الماريونيت " لان هذا النوع يحتاج الى تركيز في كيفية إظهار حركة الرأس للدمية واليدين من خلال تحريك الخشبة التي ترتبط بالخيوط وبيد واحدة مع ملائمتها للحوار ، بينما الدمى القفازية لا تحتاج الى ذلك لان اللاعب يدخل يده في الدمية ويعمل على تحريكها بصورة سهلة جدا لذلك فان الفنان حين " يصمم دميته ، و تعرف على شخصيتها ، و يتخيلها بصورتها النهائية ان تقنية الحركة للدمية والتعبير الصوتي الدال على هذه الحركة يخلق انسجاما يتم التوصل اليه بالتدريب المستمر الذي يشكل خبرة يتمكن من خلالها اللاعب اقناع الطفل بان الدمية هي التي تتكلم وهذا الاقناع هو من اهم مفاتيح خيال الطفل ، وان استطاع اللاعب الدخول الى مملكة الطفل الخيالية استطاع ان يعبىء ما يريده من افكار ومعلومات وقيم ،كما تعد تقنية استخدام الموسيقى في مسرح الدمى من الامور المهمة ، التي يجب ان تراعى . فالموسيقى تصاحب " عروض مسرح الدمى كمدخل او كمقدمة للعرض او للتعبير عن بعض المواقف او فترات الانتقال ،فهذا الاستخدام يفضل ان يكون بذكاء كي بين المشاهد و التعبير عن مرور الزمن ....الخ "(١) وان استخدام الاضاءة في مسرح الدمى يظهر من خلال التفنن في الالوان المتغيرة والمبهرة التي تدخل السرور على ذات الطفل وتجذبه للمتابعة وتخيل ماقد يحصل بعد كل تغيير ،حتى يصل الى حالة الفرح المنتشي ليكون متألقا في هذا العالم الخاص به ،بحيث يصبح مستعدا لتلقي كل مايقدم له على المسرح وهذا سلاح ذو حدين ،لذا فالنصوص المقدمة يجب ان تدرس بصورة علمية ،إذ ان الطفل في هذه المراحل العمرية المبكرة لا يميز بين الخطأ والصواب ، ويلعب الديكور وواجهة المسرح دور مهم في اظهار المكان الذي يريد ان يقدمه المصمم لهذا المكان وهنا يصبح المصمم امام قدراته الابداعية التي من خلالها يوضح الفضاء الداخلي بشكل مصغر ومقبول من المتلقي لكي يتفاعل مع حالة النص الذي يراد ان يقدم وتلعب الاضاءة دورا فاعلا في عروض خيال الظل ،بل ان العرض يكون قائما على الاضاءة القوية الموجهة الى ستارة ويقوم اللاعب بتحريك العرائس مابين الاضاءة والستارة ليظهر الخيال الممتع ، ولكي يقدم فصول جيدة ، فنجاح اللاعب واجادته في التمثيل يعتمد بصورة اساسية على " شخصية المخايل ودرجة ذكائه وقدرته على المحاكاة للهجات والاصوات المختلفة لكل شخصية من الشخوص بسرعة البديهة ،واجادته اتقان عمله وقدرته على التأثير على المتلقين بالحوار المتقن والاغاني الشعبية(٢)"

البيئة التعليمية

البيئة لفظة يرتبط مدلولها بنمط العلاقة بينها و بين مستخدميها فنقول بيئة فنية تعليمية..الخ، ويعني ذلك علاقة النشاطات البشرية المتعلقة بهذه المجالات فهي بالنسبة الى الانسان الاطار الذي نعيش فيه و مايتضمن من مجموعة من العناصر الحية و غير الحية.

والبيئة تخطيط وتنظيم فضاءات الحيز المكاني الذي يلبي حاجات ومتطلبات الفئة المستهدفة بحيث تؤثر في فعاليتهم ونشاطاتهم التي يمارسونها في الموقف التعليمي لانجاز اعمال فنية، ويراعى فيها (الية جسم الانسان)، وتضم هذه البيئة مكونات (الاثاث، الاضاءة، امكان التهوية، المحافظة على درجة الحرارة...)(٣) إذ تعد رياض الاطفال أو المدرسة او الكلية

(١)أحمد المتيني و أحمد نجيب : (مصدر سابق ذكره) ص ٧٥ .
(٢) مختار السويفي : خيال الظل ،مجلة المسرح ،١٩٦٥، العدد ٢١، ص ٤٩ .
(٣)الكناني ماجد ،بيئة تعليمية متعددة الأغراض لتدريس مادة التربية الفنية في مدارس المرحلة الثانوية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

او المعهد هي البيئة التي تحتضن الطالب طوال سنوات تعلمه ، والتي تحدث فيها عملية التعليم و التعلم و هي اهم وحدة في النظام التربوي ،لذا يجب ان تحظى بكل اهتمام و على جميع المستويات و ان تنصب جهود التطوير و التحسين عليها وذلك لان اغلب العمليات التربوية تحدث فيها. (١) اما البيئة التعليمة فتشمل جميع من في المؤسسة التعليمية من كوادر تدريسية و ادارية و متعلمين(الطلبة) و ترتبط هذه البيئة بالمجتمع الخارجي فهي تعكس الاوضاع الاجتماعية و الاقتصادية. (٢)

خصائص فضاء مسرح الدمى

تعد العمارة والتصميم الداخلي منتجا ثقافيا أجتماعيا أبداعيا وهي نتاج التفاعل الفكري بين افراد وجماعات المجتمع و الطالب هو محور العملية التعليمية العلمية فأن التركيز على مساعدته وتنمية قدراته الابداعية وزيادة أداءه، يكون من خلال خلق مناخ تعليمي يساعد على تنمية واثارة هذه القدرات.أن الفضاء الداخلي وهو المكان للطاقات المبدعة ،والنقد المتبادل والتعاون والزمالة التي تظهر أفضل في أداء الطالب ونتاجه الفكري . (٣) يستند الفضاء الداخلي العناصر الافقية و العمودية (الارضية و السقف و الجدران) ومن خلال نسق معين من هذه العناصر ينتج الشكل الوظيفي و الجمالي و هو الحيز المكاني الذي يجتمع فيه قطبا العملية التعليمية المعلم و المتعلم. (٤) ويتحدد هذا الفضاء بعدة خصائص تؤثر على مستخدميه(الطلبة) وعلى اداءهم داخله. فقد اكدت الدراسات على اهمية الفضاء الدراسي بصورة عامة واعادة تصميم الفضاءات الدراسية بما يتناسب مع التقنيات الحديثة و الابتعاد عن الصف التقليدي من خلال اعادة تصميم البيئة الصفية مع مراعاة الانسان المتعلم و المعلم والمكان الذي يتسم بالمرونة. (٥) ان للخصائص البيئية الاثر الكبير على أداء الطالب داخل فضاءه ، ويكمن التطوير في الفضاءات التعليمية من خلال خلق بيئة نفسية و اجتماعية تهيئ الفرص الكافية للتلاميذ للنجاح في التوافق الداخلي بين نزعاتهم الداخلية و الخارجية في علاقتهم بيئتهم المحيطة. اما دراسة (عبد الهادي) فانها اكدت على اهمية البيئة الصفية من خلال تصنيفها الى بيئة مادية واجتماعية. (٦) ان استكشاف واقع حال المعرفة المتوفرة التي طرحت في الادبيات والتركيز على حيز على تنمية قدرة المتعلم قد أصبح هدفا هاما من اهداف المنهج والعملية التعليمية برمتها، فقد أكدت العديد من الدراسات على اهمية الصف وأعتبرته المكان الاساسي الذي يحدث فيه كل من فعل التعليم واكتساب العلم ،كما أكدت على أن التغيير التربوي بالاساس يعتمد على تطوير العلاقة بين الطالب ومكان تعلمه حيث اعتبرته النواة الرئيسية لتنمية وتطوير الافكار وتدريب الطالب على استخدام كل طاقاته بفكر منظم (٧)مبدع كما وتؤكد الدراسات على أن البيئات التعليمية تؤثر في خلق الجو النفسي المساعد على تعليم الطلاب وتشجيعهم على الابداع العقلي الجسماني. (٨) ونرى مما سبق ان مسرح الدمى من الاماكن التي ترفد الفضاءات الداخلية التعليمية بالمعلومات الشيقة والمفيدة والتي يتفاعل معها الطالب بسرعة الممكنة

---

(١)الدباس، عبدالله بن محمد،مشروع تقويم] الاداءالمدرسي،وزارةالتربيةوالتعليم،قطر، ٢٠٠٥ ص ٢ .
(٢) الدباس، مصدر سابق ص٥.
(٣) الدهوي،سهى حسن عبد الله ،"تقييم] المشاريع المعمارية في المؤسسات الاكاديمية العراقية"،رسالة ماجستير مقدمة الى الجامعةالتكنولوجية ،قسم الهندسة المعمارية ،بحث غير . منشور ، ١٩٩٤ ص١١.
(٤) ابو بكر، م.ابراهيم من صالح،"افكار و تطورات حول تصميم المباني المدرسية " ٢٠٠١ ص٤.
(٥) ابو بكر، مصدر سابق ص٢ .
(٦) الكيلانى ،سامي ،"تقييم البيئة الصفية] وتطويرها في درس العلوم،"جامعة النجاح . الوطنية ،بحث منشور ، ٢٠٠٤ ص١٥
(٧) عبد الهادي،د.سامر، "تنظيم البيئة الصفية] ،ضبط السلوك الصفي "،دار وائل للطباعة والنشر . ،عمان، ٢٠٠٣ ص١٤ .
(٨)حسن،د.الحارث عبد الحميد،"اللغة] السايكولوجية في العمارة"مدخل في علم النفس المعماري،دار صفحات للدراسات . والنشر،سورية، ٢٠٠٧ ص٣٩٥

انارة الفضاء الداخلي وفاعليته في مسرح الدمى

يتكيف جسم الانسان مع البيئة المحيطة به ، و الضوء عنصر من عناصرها حيث ان للضوء دور نفسي و بيئي على شاغلي الفضاء و بالنتيجة على كفاءة اداءهم فمن الناحية النفسية داخل الفضاء يميل الانسان الى الاتصال البصري بالبيئة الخارجة عن طريق منافذ الاضاءة الموجودة في جدران الابنية اذ ان حجم هذه المنافذ يؤثر بشكل كبير مع مزاج الشاغلين من ضيق و تعب في حالة صغر حجمها و بالعكس الشعور بالرضا و الراحة و الحالة المزاجية. (١)كذلك فان الانارة المناسبة لها فوائد عديدة حيث انها تزيد الاداء من خلال سرعة الادراك البصري، الدقة في الملاحظة اما الاضاءة القليلة فانها تثير في نفوس الطلبة شعور بالانقباض و الكأبة و تؤدي الى ارهاق البصر و زيادة التعب و الرؤيا غير الواضحة مما يؤثر على ادائهم داخل الفضاء التعلمي لذلك يجب ان يكون الضوء كافيا ثابتا موزعا توزيعا عادلا و يمكن المزج بين ضوء النهار مع الضوء الصناعي ليعطي ضوءا افضل و اكثر راحة للبصر. (٢)عليه فالانارة بصورة عامة هي عامل مؤثر في استجابات الطلبة وان موقع الانارة وتوزيعها ودرجة تركيزها ونوعها طبيعية كانت ام صناعية تؤثر في درجة الرضا و الشعور بالفضاء ووضوح الرؤيا وتعطي الراحة و حب العمل ، وتعتمد على الاضاءة الصناعية بشكل كبير في الفضاءات الداخلية المسرحية بصورة عامة ومسرح الدم بشكل خاص وتستخدم الانارة بمجموعتين اساسة مجموعة قاعدة المسرح فضلا عن انارة مخصصة لصالة المسرح مكان جلوس المتفرجين، وتتلائم مع الاداء الوظيفي له ، وتكون الاضاءة في الصالة مخصصة لتسهيل الوصول من الى اماكن الجلوس ،بينما تلعب الانارة في المسرح دورا اساسيا في الاداء المسرحي للدمى كون الانارة جزء اساسي من العرض المسرحي وادراكه بكل فعال من قبل المشاهدين، وتسهم في ذلك مجموعات من الانارة مرتبة بشكل صفوف يمكن التحكم بها يدويا او اليا في الاتجاه او الشدة او اللون، ساهمت تقنيات الانارة الحديثة وباستخدام التقنيات الرقمية وبرامجياتها في تشكيل لوحات خليفة تكون اساسية في الحوار المسرحي بصورة عامة وعروض الدمى خاصة واصبحت اليوم لاغنى عنها في العروض الحديثة، وتتوزع الانارة كما يلي:

١. الانارة الجانبية في الجدران
٢. الانارة السقفية
٣. الانارة المتحكم بها عن بعد
٤. الانارة المركزة
٥. انارة متغيرة الشدة(٣)

فاعلية اللون على مسرح الدمى

يؤدي اللون دور مهم في الادراك البصري وله مؤثرات مختلفة فالالوان الدافئة للسطح تساعد في تنشيط الفضاء الداخلي لمسرح الدمى وتقويته وله القدرة على الحركة اكثر من الالوان الباردة وقد استخدمت الالوان وكانت مثيرة للنظر وتشد الانتباه إذ نجد ان بعض الانطباعات التي تصاحب الالوان فالسطوح الدافئة تظهر اقرب للواقع بينما السطوح ذات الالوان الباردة ابعد للواقع وتظهر اهمية التجانس والتباين بين الالوان المتجاورة فالالوان المتجانسة تعطي احساسا بالوحدة والتماسك يصاحبها شعور بالراحة والامان اما الالوان المتباينة فيؤكد بعضها البعض

---

(١)١٢.جاسم،على طه،"اثر الخصائص التصميمية] لمنافذ الاضاءة الطبيعية في الراحة البصرية للعاملين في المباني الصناعية"، رسالة ماجستير مقدمة الى الجامعة التكنولوجية ،قسم الهندسة . المعمارية ،بحث غير منشور ، ٢٠٠٧ ص٤٠.

(٢) جاسم،على طه،"مصدر سابق ص ١٦.

(٣) Aesthetic education of younger students. Tsvetkova IV - M: Pedagogical Society of Russia, P34 .2003

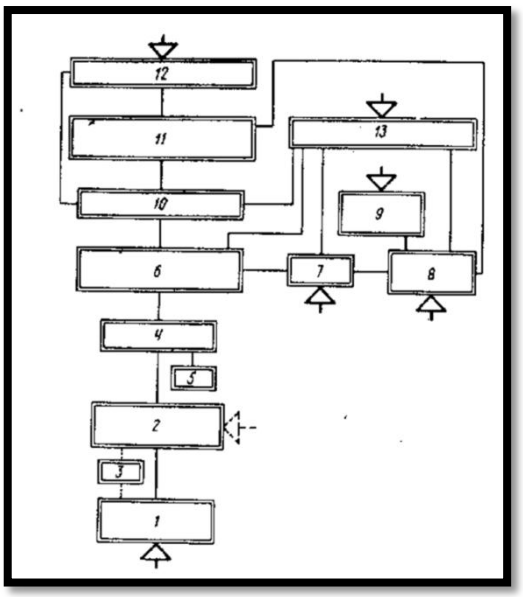
فيعمل التصميم الداخلي لمسرح الدمى على تأثيرات نفسية من خلال استخدام اللون فتستخدم الالوان اللماعة لابراز الشيء والعكس في الالوان غير الماعة واللون اداة تخدم المصمم في التعامل مع نوع الفضاء المراد استخدامه فللالوان دور فاعل في ابراز الفكرة وتوضيحها بما تحمل من دلالات رمزية فضلا عما تحققه من جذب الانتباه وتحقيق جو وجداني ونفسي وانفعالي ملائم مع المتلقي لارتباطه النفسي والثقافي به وتحفزه على قوة الادراك نحو العمل(١)

الملائمة والسلامة والامان وفاعليتها في مسرح الدمى

أن مدى نجاح وملائمة المكان هو في توفير الحماية من البرد أوالحر والحفاظ على متطلبات الراحة الحرارية داخله ، كذلك عامل التهوية الجيدة ونظافة المكان تؤثر على راحة الطالب وحالته النفسية داخل فضاءه التعليمي مما تساعده وتحفزه على حب البقاء داخل المكان والعمل بجدية ونشاط والعطاء المستمر بدون ملل وضجر وهذا ما أكدت عليه أيضا(دراسة عبد الهادي)،في أن نجاح الغرفة الصفية في توفير النظافة والحماية من البرد أوالحر ومن الفوضى والانزعاج تؤثر على تفكير الطالب ودرجة تركيزه داخل الفضاء (التعليمي ومن ثم على أداءه داخله. (٢) وان للسلام والامان دور اساسي في مسرح الدمى لكي يشعر الطالب بملائمة المكان واحساسه بالامان.

تصميم المسارح

تعتبر الاشكال الهندسية الاساسية المتمثلة بالمستطيل والمربع والدائرة والمضلع اشكال مستخدمة في التصاميم بصورة عامة وحسب الشروط الادائية للفضاء.



١. المدخل
٢. المرافق الترفيهية
٣. المرافق الصحية
٤. قاعة المحاضرات
٥. مرافق الدعم التقني للمسرح.
٦. خشبة المسرح.
٧. صالة الجلوس
٨. مخازن العروض الحالية.
٩. مخزن احتياطي.
١٠. غرفة خلع الملابس.
١١. غرف البروفات.
١٢. غرفة الخدمات الإدارية والفنية والكوادر الفنية.
١٣. مرافق الإنتاج(٣)

الشكل يبين الهيكل التصميمي للمسارح بصورة عامة

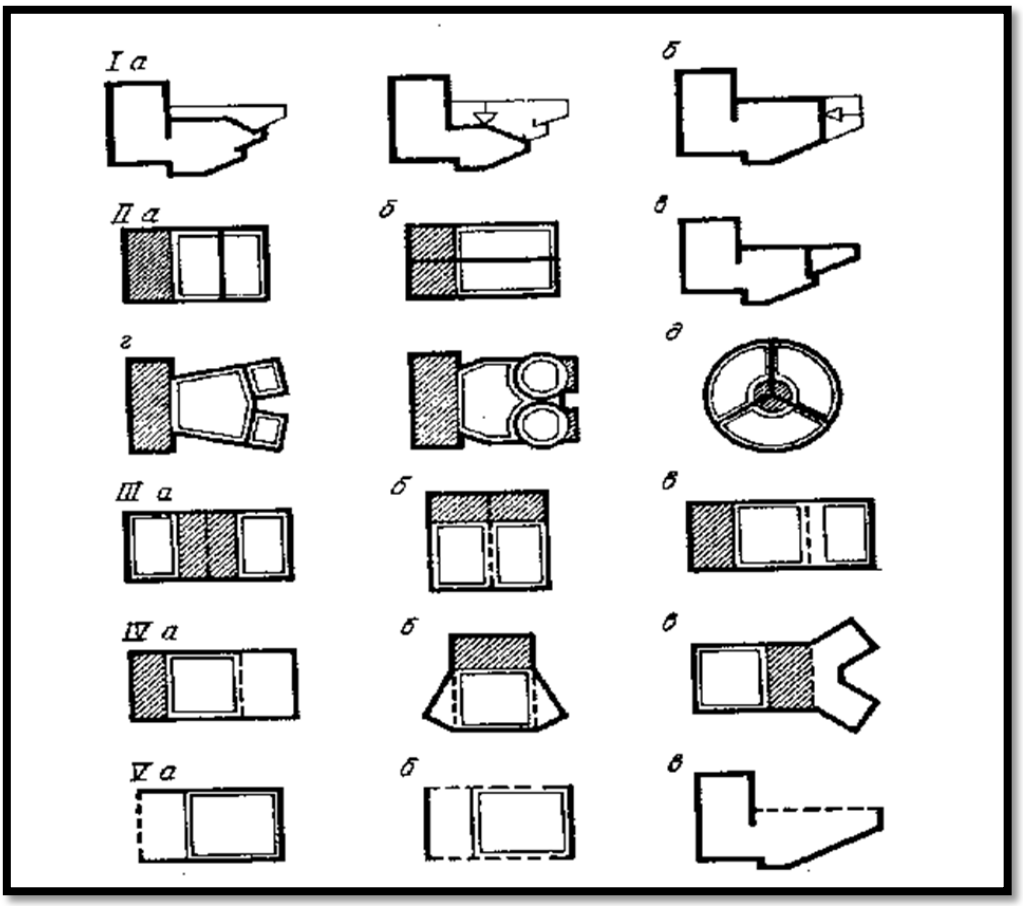
(١) الاعسم باسم عبد الامير .مفهوم الشكل والخطاب المسرحي .المجلة القطرية للفنون العدد الاول .وزارة التعليم العالي .كلية الفنون الجميلة ٢٠٠١، ،ص٣٥

(٢)عبد الهادي،د.سامر، "تنظيم البيئة الصفية] ،ضبط السلوك الصفي "،دار وائل للطباعة والنشر . ،عمان، ٢٠٠٣ ص٨

(٣) Aesthetic education of younger students. Tsvetkova IV - M: Pedagogical Society of Russia, 2003.

الشروط التصميمية لمسارح الدمى

١. ينصح قدرة قاعة مسرح الدمى لاتخاذ ٢٠٠-٥٠٠ شخص. بالنسبة للبالغين أو المختلط (الأطفال والكبار)،
٢. في المسارح التي تحوي طبقات العلوية ، تراعى ان تكون الصف الخلفي بنفس زاوية الرؤية للصف الطبقة الأرضية من ارتفاع الصف الأخير من عيون المشاهد.
٣. عدد مثبتة بشكل مستمر في عدد من الأماكن التي اتخذت في الانسحاب من جانب واحد رقم - أي أكثر من ٢٦شخص للمسارح ذات الجناح الواحد ، وليس أكثر من ٥٠ شخصا بالنسبة للمسارح ذات جناحين
٤. يراعى في قاعة مسرح الدمى المصممة فقط للأطفال، تخصيص مكان للمشاهدين الكبار (ما يصل إلى ٢٠٪ من إجمالي الطاقة) أن يكون في الخلف او في الجوانب من منطقة جلوس الاطفال .
٥. توفير عازل للصوت للعزل الصوتي بين فضاات المسرح .
٦. توفير باب الطواريء يؤدي الى خارج المسرح أبعاد كل من الأبواب - عرض لا تقل عن ١ متر وارتفاعه لا يقل عن ٢.٢ متر. الشكل يبين انواع مختلفة لتصاميم المسارح (١)



الشكل يبين انواع مختلفة من تصاميم المسارح

(١) On the theory and practice of artistic creativity of children. Vetlugina NA Moscow Univ. - "Neva". G. 1991 p56 .

الشروط الاجونـاميكية في تصميم الفضاء الداخلي

سعة الفضاءات التعليمية المتمثلة بالمرسم المعماري تحددت من خلال معايير ودراسات متخصصة ويجب ان يراعي المصمم الداخلي الشروط الاجونـاميكية التالية:

١. استخدام الكراسي لينة أو شبه الناعمة في القاعات الكبيرة.
٢. عرض المقعد (بين محاور مساند) اعتمدت بنسبة ٥٢سم متر على الأقل.
٣. عرض من الكراسي والمقاعد - لا تقل عن ٤٥سم الكراسي عمق.
٤. تصمم خشبة بنسبة ١،٦٥-١،٨٥ مترا، من المساحة الكلية للصالة
٥. يجب أن يكون ارتفاع خشبة المسرح مع الصف الأول مساويا ل١،٠٨-١ م ،ويبعد عنه مسافة لاتقل عن من ٢.٥ متر.
٦. كراسي ومقاعد مصممة لضمان عرض الممرات لا يقل عن٤٥ سم.
٧. ويوصى المسافة بين ظهر كراسي) لاتخاذ ما لا يقل عن.٩٠سم، وبين ظهور كراسي ومقاعد - لا تقل عن ٨٥ سم، على التوالي، ٨٠سم .
٨. ينصح المسافة بين الحدود الأمامي من المسرح، خشبة المسرح أو حاجز وظهر مقاعد الصف الأول من المقاعد لاتخاذ ما لا يقل عن ١.٥ متر.
٩. مستوى ارتفاع قاعدة (خشبة المسرح) فوق في الصف الأول من المقاعد ينصح ما لا يزيد عن ١ متر.
١٠. لا يتجاوز ارتفاع درجات المدرج عن ٢٠سم(١)

الخصائص الاجتماعية

ان استجابة الطلبة في لخصائص الفضاء التعليمي (الاجتماعية والنفسية) ، هي المشاعر التي تتولد لدى الطلبة عندما يكونون داخل الفضاء التعليمي من احساسهم بالمكان وانتمائهم له ثم الحاجة الى التعبير عن الهويه داخل هذا المكان من خلال وضع الصور والنباتات والاجهزة الصوتية والتي تؤثر على مشاعر الطلبة وراحتهم داخل الفضاء التعليمي وبالتالي في اداءهم من مشاعر الرضا والمتعه والتشويق والاثارة والقدرة على التأمل بتوليد الافكار وكذلك شعورهم بالاطمئنان مسرح الدمى وتعتبر دراسة الخصائص النفسية من الموضوعات الهامة في ميدان التربية إذ أن مشاعر الطالب تعتبر محركات السلوك وأساس التصرفات التي تبدو لنا في المواقف المختلفة في تفاعل الفرد مع البيئة ، ففهم دوافع الطالب يساعد على توجيه سلوكه (٢).

نتائج البحث

١- مسرح الدمى التعليمي فن يمكن ان ينتج في التصميم الداخلي ليعطي سمات متعددة منها وظيفية وجمالية وتعبيرية تتجسد في العروض المسرحية التي يقدمها هذا المسرح
٢- يصل المتلقي في مسرح الدمى الى مديات واسعة للفضاء الداخلي منها جمالية ونفسية من خلال تنظيم العناصر المؤثرة في العمل من شمولية جوانبه البصرية والسمعية وادركه للفضاء الداخلي
٣- تعمل الالوان على اثارة وجذب المتلقي للأعمال الفنية والفضاءات الداخلية بالتحديد من خلال تقنية التعامل معها

---

(١) The history of the puppet theater. Moscow. Ed. - "Neva". 2000.

(٢)التل، أحمد، كليات المجتمع في المملكة الأردنية الهاشمية،التعليم المستمر في مجال تعليم الكبار،المنظمة العربية للتربية الثقافة والعلوم،مطبعة الإرشاد، بغداد(١٩٨٦م)..

٤- هناك شروط وخصائص يجب مراعاتها عند تصميم مسرح الدمى يتفاعل معها المتلقي اثبتت كفاءتها
٥- ان التصميم الداخلي غير محدد بالوظيفة والجمال فقط بل بالشعور بالانتماء داخل البيئة التصميمية
٦- ان الفضاء الداخلي لمسرح الدمى يعتمد على مدى الرؤيا لوايا النظر عن طريق البعد بين المشاهد ومنصة المسرح

التوصيات

١- على مخرج المسرحية تقديم خطة دقيقة حول توضيح عناصر المنظر تأخذ بالاعتبارات اولا الجوانب الشكلية المتصلة بزوايا النظر
٢- على المصمم الاخذ بالمقاصد الاخراجية ذات العلاقة بتوضيح الدمى وفعاليتها داخل فضاء العرض
٣- على المصممين مراعاة الشروط الواجب توافرها في مسرح الدمى ليكون اكثر فائدة لتربية الافراد
٤- تخصيص دراسة مستقلة لفضاء العرض ،كون البحث الحالي لايمكنه الاحاطة بكل تفاصيلها.

المقترحات

١- البحث في خصوصية الفضاءات الداخلية لمسارح الاطفال
٢- البحث في العوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية وتأثيرها على مستوى الفضاءات الداخلية للمسرح المدرسي

المصادر

١. إبراهيم عبدالله المنيف ، الإدارة : المفاهيم ـ الأسس ـ المهام (الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ .
٢. ابو بكر، م.ابراهيم من صالح،"افكار و تطورات حول تصميم المباني المدرسية " ٢٠٠١
٣. الاعسم باسم عبد الامير .مفهوم الشكل والخطاب المسرحي .المجلة القطرية للفنون العدد الاول .وزارة التعليم العالي .كلية الفنون الجميلة ٣٠٠١، .
٤. أمين توفيق مسعد ، الكفاءة في ادارة العمليات ،موقع knol وحدة المعرفة ٢٠٠٩م.
٥. جاسم،على طه،"اثر الخصائص التصميمية] لمنافذ الاضاءة الطبيعية في الراحة البصرية للعاملين في المباني الصناعية"، رسالة ماجستير مقدمة الى الجامعة التكنولوجية ،قسم الهندسة . المعمارية ،بحث غير منشور ، ٢٠٠٧ .
٦. حجي،أحمد إسماعيل ،اقتصاديات التربية والتخطيط التربوي التعليم،الأسرة،الإعلام.دار الفكر العربي،القاهرة،٢٠٠٢.
٧. حسن،د.الحارث عبد الحميد،"اللغة] السايكولوجية في العمارة"مدخل في علم النفس المعماري،دار صفحات للدراسات . والنشر،سورية، ٢٠٠٧ .

٨. خالد العمري (السلوك القيادي لمدير المدرسة وعلاقته بثقة المعلم بالمدير وبفاعلية المدير من وجهة نظر المعلمين ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ١٩٩٢ ـ عبد الهادي،د.سامر، "تنظيم البيئة الصفية] ،ضبط السلوك الصفي "،دار وائل للطباعة والنشر . ،عمان، ٢٠٠٣

٩. الدباس، عبدالله بن محمد، مشروع تقويم] الاداء المدرسي، وزارة التربية والتعليم، قطر، ٢٠٠٥.

١٠. الدباس، عبدالله بن محمد، مشروع تقويم] الاداء المدرسي، وزارة التربية والتعليم، قطر، ٢٠٠٥

١١. الدهوي، سهى حسن عبد الله ،"تقييم] المشاريع المعمارية في المؤسسات الاكاديمية العراقية"، رسالة ماجستير مقدمة الى الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بحث غير. منشور ، ١٩٩٤

١٢. الرازي ،محمد بن ابي بكر بن عبد القادر .مختار الصحاح .دار الرسالة الكويت .١٩٨٣.

١٣. الرشدان عبد الله ،علم اجتماع التربية .دار الشرق الجديد .طبعة اولى .١٩٩٩.

١٤. الرشدان،عبالله زاهي في اقتصاديات التعليم.دار وائل للنشر،عمان ٢٠١٥.

١٥. الساعدي، اخلاص عبد سلمان. الشكل الاستعاري في تصميم الفضاءات الداخلية. رسالة ماجستيرغير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة. ٢٠١٣م .

١٦. عالية بنت خلف أخوارشيدة ، المساءلة والفاعلية في الإدارة التربوية (عمان : دار مكتبة الحامد ، ٢٠٠٦).

١٧. عبد الهادي،د.سامر، "تنظيم البيئة الصفية] ،ضبط السلوك الصفي "،دار وائل للطباعة والنشر،عمان، ٢٠٠٣ .

١٨. الفتلاوي،سهيلة ،كفايات التدريس،المفهوم،التدريب.عمان،دار الشروق للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣ ،ص٢٩

١٩. الكسندر روشكا ترجمة غسان عبد الحي .الابداع العام والخاص .سلسة عالم المعرفة .١٩٨٩م،ص١٢٢.

٢٠. كمال الدين حسين (٢٠٠٥): المسرح التعليمى المصطلح والتطبيق، الطبعة الأولى ،القاهرة، ، الدار المصرية اللبنانية.ص٥٣

٢١. الكناني ماجد ،بيئة تعليمية متعددة الأغراض لتدريس مادة التربية الفنية في مدارس المرحلة الثانوية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ..

٢٢. الكيلانى ،سامي ،"تقييم البيئة الصفية] وتطويرها في درس العلوم،"جامعة النجاح . الوطنية ،بحث منشور ، ٢٠٠٤ .

٢٣. مختار السويفي ، خيال الظل ،مجلة المسرح ،١٩٦٥، العدد ٢١.

٢٤. وينفر يد ا ردو :مسرح الاطفال ، تر : محمد شاهين الجوهري(القاهرة : الدار المصرية ، ب . ت)

٢٥. Aesthetic education of younger students. Tsvetkova IV - M: Pedagogical Society of Russia, 2003.

٢٦. On the theory and practice of artistic creativity of children. Vetlugina NA Moscow Univ. - "Neva". G. 1991 p56 .

٢٧. The history of the puppet theater. Moscow. Ed. - "Neva". 2000.

٢٨. http://en.wikipedia.org

التشكيل العلاماتي والتواصلي في تصاميم أعلام الدول العربية

م. د سحر علي سرحان

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

المستخلص

شكلت العلاماتية في تصاميم أعلام الدول العربية بين المصمم والمتلقي حضوراً من خلال توظيف الرموز والاشكال واستدعاء علامات بيئية التي حققت تواصلا وعلاقة حوارية بين فئات المجتمع المتعددة والمتباينة إيدولوجياً وطبقياً وعلاقة تتوخى بناء وعي حر، وبالمحصلة علاقة تجعل من الفكر والإستنارة ملجأها الأول والأخير في تصاميم أعلام الدول العربية التي تفهم بشكل يسير في العملية الإتصالية لا سيما تلك التي تكون ذات طابع تداولي ضمن المجتمع الموجه اليه التصميم التي غاية المصمم واقعة في الاتصال المباشر. وبعد الاستطلاع الميداني المعرفي التي قامت به الباحثة وجب ضرورة البحث والتقصي عما أثارته تلك الاستطلاعات المعرفية التي أوضحت بوجود مشكلة والتي بدورها اثارت تساؤلاً تضمن:هل اسهم التشكيل العلاماتي والتواصلي حضوراً في تصاميم اعلام الدول العربية؟ ، اما هدف البحث فقد ارتكز على التعرف على التشكيل العلاماتي والتواصلي ومايشكله من حضور في تصاميم أعلام الدول العربية.

وتضمن الاطار النظري موضوعات عدة منها (التشكيل والمفهوم العلاماتي وابعاده في التصميم) و(العلاماتية في تصميم العلم الغربي وابعادها)و(العلاماتية التواصلية وعلاقتها بالتصميم) وتضمنت محموعة من الإستنتاجات كان أهمها :

١. شكلت العلاماتية والتواصلية فاعلية وحضوراً بين المصمم والمتلقي في التصاميم من خلال تفعيل الفعل الإشاري بتداعيات الدلالة باستعارة اشكال من بيئة المجتمع ومرموزات ثقافية في تصاميم أعلام الدول العربية التي تسهم في عملية تمجيد للعالم الجديد الذي يختفي فيه الوعي الانساني وامكانية التواصل مع الدول الاخرى.
٢. اشتغلت الوحدات اللونية في حدود النص كعلامات جسدت المكان بتبادلية الالوان والاشكال لتحديد المعنى من خلال العلامة المرمزة لها ، وهنا جاءت العلامات مصاحبة في اجزائها ومهيمنة على اساس الاجزاء في الكل الكامل ، وجاء ذلك واضحاً ومميزاً في تصاميم اعلام الدول العربية ، والذي جاء على وفق سياقات معرفية متراكمة شكلت اساساً معرفياً كرموز ودلالات ذات صلة بالرؤيا الجمالية التي عبرت عن المرموزات التراثية للبلد،وترميز الواقع في علامات دالة تعكس تلك السياقات.

الفصل الاول

أولا: مشكلة البحث

اكتسبت العلامة دلالاتها الطبيعية والآيقونية من خلال ملازمة السياق التاريخي للذهن البشري على مر العصور، وهي تعدّ في ذلك الزمان بنية الثقافة الآنية بصيغة محاكاة علاماتية لعناصر الكون والطبيعة والإنسان على حد سواء، حتى انطلقت في رمزيتها إلى أقصى الحدود وهو أشبه بما يكون نتيجة تراكب علاماتي ما بين الفن والطبيعة من جهة والإنسان والطبيعة من جهة أخرى، وهو ما يعدّ أمراً يفسر لنا جوهر عملية التشكيل العلاماتي فيما بعد ليتحول الشكل من أقصى آيقونيته إلى أقصى رمزيته على وفق ذلك المنطق الرياضي المجرد الذي أدى في

نهاية الأمر إلى تطور في العلامة من عصر إلى آخر، ومن دور حضاري إلى آخر، ومن ثقافة ووعي إنساني إلى آخر، وضرورة انسانية ابتداء من وجود الانسان وتواصله مع اسرته ومجتمعه وصولا مع كل بقعه من بقاع العالم فالاتصال يحدث من خلال الوسائل والتقنيات وماانتجه الانسان الذي هو جزءا لايتجزأ من التاريخ البشري الذي هو سلسلة تراكمات ثقافية وتلاقح افكار انضجتها عمليات انتقال المعارف والعلوم بين الافراد والجماعات ، لقد شهد العالم تحولات كبيرة ومتسارعة تجري على المستوى الكوني بفعل ثورة التقنيات والوسائط المتعددة، لذلك وجد المرء نفسه ازاء ظاهرة كونية متعلقة بثورة الاتصالات وتدفق المعلومات، فقد اصبح التفاعل ممكنا بين الأفراد بشكل خاص وبين افراد المجتمع بشكل اكبر إذ اتسعت رقعة الاتصالات لترتكز على تكنولوجيا الاتصال، وهو متواجد طالما كانت هناك حاجة الى العلامات ، ، فقد ركز على الجوهر والاكتفاء باللمحة الدالة ، عن طريق العلامات ، إذ لا ريب أن الإنسان منذ نشأته الأولى ميال لابتكار علاماته المميزة في حياته التي استمدها من محيطه وبيئته ، محاولاً تكوين دلائل معينة ، ووضع مسميات لتلك الدلائل والتواصل عن طريق الاشارات او الرموز بدلا من الكلمة المنطوقة ، وفي ضوء ذلك حددت الباحثة مشكلة البحث الحالي في تقصي حقيقة التشكيل العلاماتي والتواصلي في تصاميم أعلام الدول العربية، على وفق قراءة سيميائية لطبيعة العلامة ورموزها وشفراتها في تصاميمه من خلال التساؤل الاتي:-

هل اسهم التشكيل العلاماتي والتواصلي حضوراً في تصاميم اعلام الدول العربية؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجه اليه

١. يسهم البحث في الاضافة المعرفية لطلبة الدراسات العليا في ابراز التشكيل العلاماتي والتواصلي في التصميم عامة والتصميم الكرافيكي خاصة.
٢. يفيد المؤسسات الثقافية والأكاديمية مثل كليات الفنون الجميلة والآداب .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى: التعرف على التشكيل العلاماتي والتواصلي ومايشكله من حضور في تصاميم اعلام الدول العربية.

رابعاً: حدود البحث

تؤطر البحث حدوداً هي بمثابة دائرة دراسته وهي: التشكيل العلاماتي والتواصلي في تصاميم أعلام الدول العربية.

خامساً:- تحديد المصطلحات

١. التشكيل

لغوياً: مشتق من الجذر شَكَلَ ، و" الشكل ، بالفتح : الشبه ، والجمع أشكال وشكول . والشكل: المثل ، تقول : هذا على شكل هذا أي على مثاله. وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته. ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه. وهذا أشكل بهذا أي أشبه. وتشكل الشيء : تصور، وشكله : صوره . وشكل الشيء : صورته المحسوسة والمتوهمة ، والجمع كالجمع."[١٢]

ويعرف مصطلح (**Formation**) في المورد الحديث بأنه " تشكيل ؛ تكوين ، تشكُّل ؛ تكوُّن ، شكْل ، بِنْية.[١٣]

اصطلاحاً : عمل تعمله علة فاعلة وتؤدي بموجبه إلى ظهور شكل محدد في المادة المعمولة ، وكان الرأي المشترك أن الأشكال إنما كانت تستفيد من قوة المادة ، وهذا ما يسمى التشكيل .[١٤]

٢. العلاماتي

لغوياً: وهو الجبل و (علّم) الثوب والراية وعلم الشيء بالكسر ، يُعلمَه علماً أي عرفه ورجلٌ (علاّمة) أي (عالم) جراً ، والهاء للمبالغة و (استعلمه) الخبر (فأعلمه) إياه و (أعلمُ) الفارس جعل لنفسه (علامة) الشجعان [(١٥)] .

العلامة فلسفياً : كل ظاهرة محسوسة تُمكن من معرفة الشيء أو التعرف عليه أو التنبؤ به، وهي كل ما ينتج عن الإنسان من تعبير مميز عن حال أو رغبة أو فكرة بصفة عامة فيصاغ هذا التعبير في وحدة تعبيرية مستقلة ذات استعمال قابل للإعادة ومتفق على دلالاته ، والعلامة في الكلام هي اللفظ وفيه يتوحد الدال والمدلول في علاقة وضعية[١٦] .

ويعرّفها(بيرس) هي كل ما يحدد شيئاً آخر (مؤوله) بإرجاعه إلى شيء بدوره هو الآخر يرجعه (موضوعه) بنفس الطريقة . فالمؤول يصير بدوره علامة وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية[١٧] .

وعرفها سوسير (هو علم يبحث في حياة العلامات ضمن حدود الحياة الاجتماعية، ويشكل جزءاً من علم النفس الاجتماعي.. وما اللسانيات الا جزء من هذا العالم)[١٨] .

وعرفتها جوليا كريستينا (انها شكلنة وانتاج النماذج)[١٩] .

إجرائياً : تعبير متداول يشير به الى نظرية العلامات ومضمون إحالي يعبّر عن تصميم كونها دالاً حاملاً لمدلول ما ، داخل بنية العمل التصميمي.

٣. التواصلي

لغوياً: تواصل يتواصل ، تواصلاً فهو متواصل ،تواصل الشخصان وغيرهما : اجتمعا واتفقا ضد تصارماً وتقاطعاً " تواصلاً بعد فراق" وصله توصيلاً اذا اكثر من الوصل.[٢٠]

تواصلت الأشياء : تتابعت ولم تنقطع "تواصلت الدروس في الجامعه /الاستعدادات للحرب- تواصل عطاؤه ".توصل الى يتوصل ، توصلاً ، فهو متصل ،والمفعول به متوصل اليه، واصل / واصل في يواصل ، وصالاً ومواصلة ، فهو مواصل ، والمفعول مواصل، واصل الشيء/ واصل في الشيء ،دوامه وواظب عليه بدون انقطاع/ واصل سعيه/ مسيرته، واصل الليل بالنهار، عمل بأستمرار[٢١] .

اصطلاحا: عرفه هابرماس: هو الذي يتولد عبر ثنائية متجادلة الانا والاخر والجماعي والسياسي والمعرفي والعلمي والفلسفي وفي موضع اخر عرفه هابرماس هو ذلك التفاعل المصاغ بواسطة الرموز ويخضع للمعايير الجاري العمل بها التي تحدد انتظارات مختلف انماط السلوك المتبادلة وان تكون مفهومة ومعترف بها من طرف ذاتين فاعلتين على الاقل.[٢٢]

وقد عرفه هيدغر : هو الاستمرارية الذي تتواجد بوساطته العلاقات الانسانية وتطورها بين فرد واخر او جماعة ،وبتضمن جميع رموز الفكر ووسائل ارسالها عن طريق مكان .[٢٣]

وعرفه بنكراد : هو نقل المعلومات والافكار بين أفراد المجتمع بعناصرها الرئيسة المصدر والرسالة والمتلقي، وللتواصل حقول معرفية عديدة تشمل كل المفاهيم والاعراف الانسانية والعلاقات المتبادلة وهو الرابط بين الفرد ومحيطه وبيئته والتي تحدد من خلالها هوية الافراد والمجتمعات وانتماءاتهم الثقافي وعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم المشتركة.[٢٤]

اجرائيا:

العلاماتية التواصلية : هي النمط الاداتي التي تشغل دورا فاعلاً في تأسيس التواصل الانساني لتبادل المعرفة عبر اليات وانساق بنائية معرفية بما تحمله من علامات ومرموزات ثقافية عمادها إيصال وتواصل مفهوم فكري ما من الذات المرسلة الى الذات المتلقية المرسل إليها عبر تصاميم أعلام الدول العربية .

الفصل الثاني/ الإطار النظري

أولا: المفهوم العلاماتي في التصميم

إن الرجوع الى أصل العلامة يعود الى أصول عربية ، ويوجد تشابها بين اللفظ العربي الوارد في القران الكريم في قوله تعالى ((وَعَلاَمَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ}[٢٥] ، فأن معنى ذلك هناك علامات في ما جعله الله لهم من دلائل تُوضِّح مسالك الطرق، وتمنعهم من الحيرة والضياع على الأرض، أما في الصحراء والبحار إذ لا علامات منصوبة متميِّزة، فإنَّ الله ألهمهم الإهتداءَ بالنجم، من خلال خارطة السماء التي اكتشفوا ما تبيِّنه من طريق السير.

نجد السيميائية المعاصرة تبدو مضطربة إذ تجد نفسها امام البديل التالي من مفهومها الاساس هل هو العلامة ام توليد الدلالة والفارق ليس ضئيلاً إذ يطرح نهاية الامر مسألة الاختبار بين فكرة الفعل وفكرة القوة الفاعلة وظهرت السيميائية في البداية كونها فكرة العلامة ثم دخل هذا المفهوم شيئاً فشيئاً في ازمة وانحل ثم تحول الاهتمام نحو توليد النصوص وتاويلها وانزياح التاويلات، ونحو الحوافز الانتاجية والمتعه نفسها المتانية من توليد الدلالة[٢٦].

ومن بين هذه المصطلحات التي وردت ، كان هناك اصطلاحا قد اثيرت حولهما مناقشات واسعة ، وهما :

اولاً / السيميولوجيا (Somiology)[(*)].

ثانياً / السيميوطيقا (Sematice) .

المصطلح الاول والذي أطلقه (دي سوسير) اصبح مصطلحاً أساسيا في الثقافة الفرنسية ، اما المصطلح الثاني والذي يعود في التسمية إلى (بيرس)[(**)]، إذ أطلق مصطلحات عدة مترادفة هي (semlolotic , semeiotic , semiotic) ويفضلها السيميائيون الأنكليز وكذلك (الروس والايطاليون) وكان (جون لوك) قد ادخل مصطلح (emioticd) لاول مرة في كتابة (محاولة في الفهم البشري) والذي يشير فيه الى العلامات من قبل الذهن وذلك لفهم الأشياء وايصال او نقل المعرفة، واذا ما أمعنا النظر في استخدام (السيميولوجيا) و(السيميوطيقا) سنكتشف انهما كثيراً ما يستخدمان بالمعنى نفسه وحتى إن السيميائيين الفرنسيين لم يبعدوا السيميوطيقا من كتاباتهم ،ان (السيميوطيقا) تختص بدراسة تشكيل العلامات المختلفة كنظام اللغة والصور والألوان أي الأعمال الفنية وما تحمله من نظم علاماتية ، اما (السيميولوجيا) فينطبق على الهيكل النظري للعلم [(٢٧)].

فيما يرى (جاك دريدا) ان (السيميوطيقا) هي النظرية الفلسفية العامة التي تتعامل مع وظائف العلامات والرموز في اللغات الاصطناعية والطبيعية الخاصة ، اما (السيميولوجيا) فهي

العلم الذي يكتشف عن ايجاد العلامات والقوانين التي تحكمها ، فضلاً عن أن هناك من وضع بعض التمييز بين مصطلحي (السيميوطيقيا) و (السيميولوجيا) امثال (بيرس) و(موريس) و (كوفمان) [٢٨].

استخدم مفهوم العلاماتي بدراسة من أجل نقل المعلومات ومن أجل قول شيء ما ، أو الاشارة إلى شي ء ما يعرفه شخص مايريد أن يشاطره الاخر هذه المعرفة.

فالعلامة في الخطاب الإتصالي هي شارة ارتكاز شكلي يتوقف نجاجها او فشله بوصفه نظاما تصميمياً مبنياً على اللعب الحر بالدوال ،فقد عرفها (بيرس) (هي كل ما يحدد شيئاً آخر مؤوله بإرجاعه إلى شيء بدوره هو الآخر يرجعه الى موضوعه بنفس الطريقة فالمؤول يصير بدوره علامة وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية) [٢٩].فتظهر العلامة احتمالاً قائما لانتاج علامات غير متناهية، لان العمل السيميائي لايتوقف عند فك شفرة العلامة بالوقوف على محمل المصورة/الدال ، ويمتد الى التعامل مع المفسرة /المدلول على انها علامة جديدة، ويظهر الاختلاف بين مفهوم دي سوسير للعلامة ومفهوم بيرس لها ، حيث يشير الثاني " لا يعد المفسرة تصوراً ذهنياً أو مفهوماً ويرى العلامة هي في الواقع ليست علامة واحدة بسيطة ولكنها متشعبة ومتعددة ، وهي مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الاولى"[٣٠].

وقد ميز كل من (**سوسير ،بريسنس ، بربيتو، مونان، كرايس، أوستين، فتجنشتاين، مارتينية**) العلامة بأنها تقوم على ثلاثة اسس بنائية هي الدال و المدلول والقصد) وبذلك ركزوا على الإتصال في مفهوم العلامة وهي ما سميت العلاماتية التواصلية وفقاً لذلك وهي لا تقتصر على اللسانيات ولكن اقترن هذا الاتصال بعملية القصدية وما للمرسل من تأثير في ذلك وعليه يجب أن تكون القصدية تلك بمثابة تواصل واعٍ محصور في موضوع العلامة ، وبناءً على ذلك أورد (**لي روبير**) تعريفه الشهير للعلامة على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما ، أو علامة بشيء ما) [٣١].

لقد طالب هؤلاء للإشارة إلى أفكار(**سوسير)** بشأن طبيعة العلامة الاجتماعية لدراسة أنساق العلامات ذات الطبيعة التواصلية إذ ينبغي للعلاماتية على وفق هذا المبدأ الاهتمام بعملية الإدراك المرتبطة بحالات الوعي للتمييز بين الوظيفة الدلالية والوظيفة القصدية للعلامة حتى تشكل واقعة قابلة لإدراك العلامة التي أنتجت من أجل استخدامها بوصفها إشارة [٣٢].

إن القصد لا يكفي لمعرفة دلالة العلامة حتى يجب أن يكون المرسل إليه قادراً على حل رموز تلك الإشارة والتعرف على الهدف من وراء واقعية الإدراك ، وذلك فإن عدم كفاية القصد المزدوج هذا كشف عن (**كرايس**) والذي أوجد حلاً يقود إلى تكرار غير محدد من القصد من الدرجة الثانية والثالثة حتى اللانهاية ، وهذا انتقد (**ماكاي**) تكرار القصد في نظرية (**كرايس**) وقال غنها أما تكون ملائمة تماماً أو أنها لا تصح أصلاً لنظرية لتفسير العلامة وفق ذلك المنطق[٣٣].

ثانيا: العلاماتية قي تصميم العلم العربي

يعود أول علم عربي الدولة الأموية،أو لدولة إسلامية في تاريخ الإمبراطورية العربية (٦٦١-٧٥٠). وكان الأمويون يحبّون العلم الأبيض،الذي تحوّل إلى أولعلم وطني، تأخذ الألوان أهمية كبيرة في تاريخ الأعلام،لاسيّما العربية منها، ففي أواسط القرن الثامن ميلادي، رفع العباسيون الرايات السود واقتحموا دمشق وأسسوا الدولة العباسية ، وفي عهد دولة الخلافة العباسية،تعرضا لشيعة للإضطهاد فهربوا إلى شمال أفريقيا وأقاموا الخلافة الفاطمية ورفعوا العلم الأخضر توسّعت الدولة الفاطمية لتضم مصر وشمال أفريقيا وسوريا وشاطئ جزيرة

العرب وتنافست مع الدول الأموية في الأندلس والدولة العباسية في بغداد لتشهد المنطقة الأعلامَ الثلاثة،الأبيض والأخضر والأسود ترفرف معاً.[٣٤]

ثالثاً: ابعاد العلامة

فالعلامة لها ثلاثة ابعاد اكد منظروا السيميائية في مختلف الاختصاصات العلمية ومنها:[٣٥]

١. البعد الدلالي: يتناول العلاقة بين العلامة ومدلولاتها فيدرس محتوى العلامات والعلاقة القائمة بين العلامة وتفسيرها وتأويلها.اي تتناول العلامات والكلمات والنصوص الحروفية والشكلية واللونية .كما في الشكل(١)

تصميم العلم العراقي ٢٠٠٨

شكل(١) يوضح علاقة العلامة ومدلولاتها في محتوى العلامة

جاء تصميم علم العراق على وفق الرؤية التصميمية الناتجة عن طبيعة الموضوع والجهة المرسله اليه للرسالة الاتصالية والجهة المستقبلة فالمستوى البعد الدلالي والعلاقة الناتجة بين الدال والمدلول فقد تحددت بالعلامات الرمزية تشير الى دلالة اسلامية تتوسطها بعبارة (الله اكبر) الدالة على تحديد جهة الانتماء وتوجيه الرسالة الاتصالية لمسارها المحدد على الفهم الادراكي ضمن سياق التلقي ما أبعده عن التفسير والتأويل نتيجة توسيع المدارك المعرفية لذلك التصميم مع تأكيد حضور العلامة الرمزية بتنظيمها السيادي التي اشغلت حيزا في منتصف تصميم العلم بما يتلائم ومستوى النظر والوضوح والمقروئية التي حققت توازنا ووحدة جمالية من خلال استخدام القيمة اللونية (الاخضر) التي تشير الى الدولة الاسلامية وأرضية بالقيمة اللونية (الابيض) واعتمد المصمم الدلالات اللونية المتمثلة بالقيمة اللونية الاحمر(الحارة) لما تحمله من رمزية عاليه ولغة خطابية عالمية وعربية ومحلية ترمز الى مقولة البيت الشعري المشهور للشاعر صفي الدين الحلي (بِيضٌ صَنائِعُنا، سودٌ وقائِعُنا، خِضرٌ مَرابعُنا، حُمرٌ مَواضِينا) ما مثل حضور ووضوح دلالياً محفزا للخطاب الاتصالي الذي حقق تواصلا معرفيا باعثاً لرسالة ضمنية تعكس حضارة البلد وتقاليده وارتباطه بالاسلام .

٢. البعد التركيبي: يهتم بدراسة الخصائص الداخلية في منظومة العلامات دون أن ينظر الى تفسيرها اي ينظر في بنية العلامات داخل المنظومة اذ يقتصر على دراسة العلاقات القائمة بين العلامات ، العناصر التصميمية عناصرها ونسقها كما في الشكل(٢).

تصميم علم الملكة السعودية عام ١٩٧٣

شكل(٢) يوضح المؤشر وعلاقته مع العناصر التصميمية

تظهر العلامة الدينية في تصميم العلم السعودي من خلال توظيف الخط الحروفي المتمثل بخط الثلث التي اعطت استثناءا بصرياً في التصاميم التي تمثلت بكتابة الشهادتين "لا إله إلا الله محمد رسول الله" ذات الصلة بالموروث الخطي كالمكتوبة بخط التي توسطت في تصميم العلم من اليمين إلى اليسار وتدل الشهادتان على تطبيق الشريعة الإسلامية في الحكم بوصفها دليلاً إلى القوة، كما يرمز إلى آل سعود الذين أسسوا البلاد وبتوظيف القيمة اللونية (الأبيض)على مستطيل بالقيمة اللونية (الأخضر) مع اختيار المصمم استعارة شكلية المتمثلة بايقونة السيف في أسفل الكتابة عرضه يساوي ثلثي طوله، مما عزز من ايقنة الشكل هو الفضاء بالقيمة اللونية(الاخضر) ، واشار المصمم إلى الإسلام وتحتها سيف عربي تتجه قبضته نحو سارية العلم والشهادة مما اعطاه بعداً تركيبياً وبنائيا وايقونياً يجمع المنحيين الوظيفي والجمالي وتمثل بالوضوح والمقروئية المستلة من بيئته لصلته الوثيقة والقريبة من رغبات وتطلعات الشخصية العربية والخليجية التي تتعامل مع توظيف الخط العربي.

٣. البعد التداولي : تعني حقيقة العلاقات القائمة بين العلامات والمتلقي ، اي دراسة العلامات ومن يتداولها اي بين المصمم والمتلقي وتحدد قيمها من خلال مفاهيم كانت غائبة عنه تماما عن اللغة الغير اللفظية والاهتمام بقضايا شكلية بنائية بوصفه نظام ونسق وبنية دلالية والتداويلية اهتمت بالبعد العملي للمعنى من خلال المحادثة الشكلية للعلامة ونصوصها الحروفيه في بعض التصاميم وتفسير المخاطبات الواقعة فعلا والاشكال العلاماتية المتداولة فالتعدد المضاميني للمدلول يستند الى قدرة المدلول على التخلص من دلالته الاولى لكي يوزع شبكته التداويلية في اتجاهات متعددة .[٣٦]،كما في الشكل(٣) ، الذي يوضح الاشكال والنصوص الحروفية العلاماتية المتداولة من بيئة المجتمع، فالمصمم استخدم العلامات المستعارة من خلال علامات عرفية اكتسبتها شرعيتها من خلال ابعادها التداويلية على وفق سياقات ذات ابعاد تركيبة تحدد انساق العرض والاظهار لدلالاتها الظاهرة والباطنه ، والتي منها يشكل الخطاب الاتصالي .

شكل (٣) يوضح الاشكال والنصوص الحروفية العلاماتية المتداولة من بيئة المجتمع العربي

تصميم ايقونة أعلام الدول العربية

فالدال والمدلول (العلامة ورمزها) في التصميم لها ثلاثة أشكال سيميائية التي تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق وكالآتي: [٣٧].

١. العلامة الآيقونية أو الصورية :وهي العلاقة الارتباطية بين الدال والمدلول علاقة تشابه في المقام الأول ، سواء وجد الموضوع أو لم يوجد ، وسواء كان الشيء نوعية ، أو كائناً موجوداً ، قد تكون صورة او شكل واحد في بنية التصميم التي تكون في مجملها صيرورة مجتمع ما، فالصورة تعد فتحاً مهماً وطريقة فهم لما يدور اوما يحصل وما يراد إيصاله او الوصول اليه او الاتصال به حتى عدت واحدة من الثمار المهمة التي انتجتها الحراك الانساني فبنية المجتمع تكون في كل لحظة مفتاحاً لمنهج فهم الطبيعة وكل ثمرة من ثمار النشاط الانساني ومن بينها بنية الصورة .[٣٨] ، كما موضحا في الشكل(٤).

تصميم العلم اللبناني ١٩٤٣

شكل(٤) يوضح علاقة المصورة (الدال)والموضوع (المشار اليه)

تشكلت العلاماتية في ايقونة(شجرة الارز) في تصميم العلم اللبناني كان لها فعلها واثرها على وفق تداولها في مجال حياتي او معرفي وهذا الدخول مقترن بقدرتها على التوظيف في تصميم العلم، فالعلامة البصرية لها دورها المهم في ديمومة وتفاعل التصميم ، إذ إن العلامة تستثمر من قبل الكثير من المصممين لتحريرها من مكمنها الى ساحات المتلقي ووضعها امام خيارات التواصل مع الاخر مع تفعيل المخيلة وتثوير الكثير من السياقات الضابطه او الكابحة لتلك العلامات وانخفاضها امام التأويل وان كان الحفاظ على سياقاتها يعطيها نوعاً اخر من التفاعل يتفق عليه قراء تلك العلامات وتوظيف العلامات في التصميم ياتي من ادراك مفاده أن التصميم له دور مهم ورئيس في حياتنا العمليه فالتصميم يقوم بعملية توحيد المجالات المعرفية وتقديمها للمجتمع في صورة ابداعية جذابة فالمصمم اختار علامة سائده ومعروفة ومتداولة اجتماعيا وكان حريصاً على أن يكون كل من يشاهدها تلفت كثيراً وتساؤل وعن معنى العلامة فيها فقد اثار حفيظة الاخر وجعله يستقصي المعنى في تلك العلامة التي قد توصل الرسالة الاتصالية الى ذات المجتمع الذي يتساءل بقصدية عن ذلك المعنى عبر الايقونة لي حمل رسالته التي تلبي شروط التواصل من اباحة أو دافعية أو رغبة في المحاورة وتحمل تلك العلامة المتمثلة بشكل (شجرة الارز) حقائق مرتبطه بالسلام الداخلي المتعايش بينهم وسيادة الطابع الجبلي الذي يكثر فيه اشجار الارز كون هذه الشجرة مباركة شجرة الميلاد لدى بعض الديانات السماوية، ووظف المصمم القيمة اللونية (الأخضر) الهادئة لايقونة العلامة في منتصف تصميم العلم وجاء توظيف القيم اللونية(الاحمر) في تصميم العلم من الألوان الحارة التي تعبر عن إطلاق النار والعنف والحرب ولكنه يرتبط أيضا مع الحب والعاطفة التي يمكن أن يكون له تأثير فعلي كبير علي المتلقي يختلف مفهوم ومدلول القيمة اللونية (الأحمر) من دولة الي آخرى فمثلا في الصين هو لون من ألوان الرخاء والسعادة ، وغالبا ما تكون أكثر هدوءاً من الألوان الدافئة فهي ألوان الليل،المياه ،الطبيعة،الإسترخاء،ترمز االقيمة اللونية (الأحمر)إلى دماء الشهداء بثورة تشرين الثاني١٩٤٣، ويرمز الى العاطفة، والحب، والغضب، ويرمز اللون الأبيض إلى بياض الثلج الذي يتراكم على جبال لبنان وهو رمز الصفاء والسلام الطهارة، النظافة، الفضيلة ،أماشجرة الأرز التي استمدت من جبل لبنان،فهي ترمز إلى القداسة والخلود والسلام ،ويقسم طوليا إلى

ثلاثة أجزاء،بحيث يكون عرض الجزء الأوسط عرض الجزءين الآخرين معا، أما لون الجزء الأوسط فهو الأبيض،ولون الجزءين الآخرين الأحمر.

٢. العلامة الاشارية : وهي العلاقة السببية بين الدال والموضوع وهي علاقة منطقية. مثل إرتباط االقيم اللونية البيضاء بالنقاء والصفاء والراحة والسلام والاسترخاء. كما موضحاً في الشكل (٦) ، فيكون عمل العلامة هنا دليل يوجه ويزود المتلقي المعلومات ، وهذا يقترن بعمل التصميم للعلم والشعار الذي من خلاله يتم ايصال لغة حوارية وبصرية تغذي من خلالها العقول والمدارك العقلية بالمعلومات ليحقق الثراء والاثراء المعرفي والثقافي للمتلقي ، وصمم العلم من ثلاثة ألوان،الأحمروالأبيض والأسود،يتوسّطها نسر باللون الذهبي ينظر إلى اليمين استخدم المصمم (هيئة النسر) اشارة الى القوة والشجاعه، وهو رمز مصر ويُكتب على القاعدة التي يرتكز عليها اسما لبلاد بالخطّ الكوفي يُرجع البعض النسر إلى صقر قريشا الذي يُقال إنه رمز البطل صلاح الدين الأيّوبي ، تشكلت رمزية اللون في التصميم كرمز دلالي و لغة التخاطب بين المرسل والمستقبل (المتلقي) وهذه اللغة يمكن أن تنتشر لتؤسس عقداً اجتماعياً ، ينتشر بين مجموعات مختلفة، فالتأثير القصدي لعملية الإتفاق التي تؤسس المضمون تنبثق عن انتشار ذائقية شكلٍ ما، أو علاقات شكلية ما، لتحقيق نجاح العمل التصميمي وضمان وصوله الى المتلقي بأسرع وقت.

تصميم علم جمهورية مصر العربية ١٩٨٤

شكل(٦) يوضح العلامة الاشارية ذات خطاب بصري

٣. العلامة الرمزية : وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة محض عرفية، وغير معّللة فلا يوجد بينهما تشابه،أو صلة طبيعية،أو علاقة تجاوز، فيقول بيرس :((العلاقة الرمزية تشير الى الموضوع الذي يعبر عنها عبر عرف، غالباً ما يقترن بالافكار العامة التي تدفع الى ربط الرمز بموضوعه))[٣٩]، مثل ارتباط رمزية اللون الاسود بالحزن في مجتمع معين وفي مجتمعات اخرى قد تتخذ رمزية اللون دلالات مغايرة ومختلفة تماما ، إذ ان اسمة الشرعية للون تحددها الثقافات المجتمعية والديانات والأعراف والموروثات التي منها يكتسب التصميم مفاهيمه الفكرية .كما في الشكل (٧) .

تصميم علم السودان ١٩٧٠

شكل٧) يوضح رمزية اللون لدلالات مغايرة لعلم السودان

وهو يتضمّن ألوان الأعلام العربية إلا أن اللون الأسود كان مصدر اسم البلد ويجسّد الشجاعة والاعتزاز بالوطن والتراث ويرمز أيضاً للانتماء إلى القارة السوداء ،ليخطط وينظم

استراتيجية الاخراج والتصميم سواء اكان ملصق او اعلان او صحيفة مطبوعة او رقمية ، تعتمد الرموز الدلالية لتحقيق الاتصال التفاعلي واختصار الوقت والجهد في الحصول على المعلومة.

وقد أكتشف العلماء أنه عندما تدخل الطاقة الضوء إلى الجسم فإنها تنبه الغدد النخامية، والجسم الصنوبري مما يؤدي إلى إفراز هرمونات معينة تحدث مجموعة من العمليات الفسيولوجية ، وبالتالي السيطرة المباشرة على تفكيرنا ، ومزاجنا وسلوكيتنا[٤٠]. وبما أن الالوان تحمل اعمق رسائل الطبيعة الى الانسان واغناها بالرموز والدلالات، وقد لفتت المفردة اللونية نظر الانسان الى بلاغتها في نقل المعاني والدلالات والافكار منذ اقدم الحضارات والعصور، فللون بنية تحمل مدلولاتها الرمزية في كل جوانبها، وخلفياتها الاجتماعية والحضارية، والانسان لايعيش في عالم الاشياء انما يعيش في عالم رمزي وفن التصميم غنياً بعلاماته ورموزه وفلسفته ومرجعياته في سبر أغوار هذه الدالة الرياضية في التعامل مع العلاماتية ومنها تصاميم أعلام الدول العربية التي تميزت باستخدام العلاماتية في التصاميم التي تحمل إلى التفرد في التصميم باستخدام العلامات والرموز وهو ما يدعو إلى إجراء دراسة ذات منهج علمي أكاديمي غرضها تفحص وحل رموز العلامة في تكوينات البنائية والتي آلت منها الى ما هو هندسي (مثالي المرجع) والى ما هو عقلاني واقعي الأساس والى ما هو حدسي يقترب من الجنس الخالص معتمداً في ذلك على سيميائية التكوين بوصفها علامةً بارزةً في التصاميم وهو ما أسس على وفق نظرة ورؤيا فلسفية للعلاماتية في التصاميم أعلام الدول العربية التي هو بمثابة نسق علاماتي ينطلق من خاصيته التركيبية لعناصره الإنشائية وبنائيته التي يحكمها التعالق ما بين العناصر الأشكال والفضاءات التي توحي بالمستويات المعرفية من خلال علاماتها ودلالاتها في العمل التصميمي فضلاً عن مستوياتها النسقية الدلالية كالخطوط والألوان والمساحات .كما في الشكل(٨)

إن تلك التعالقات هي طبيعة بلاغية للعلامة داخل التكوين العام ابتداءً من الوحدة الصغرى في التكوين حتى آخر علامة دلالية تتحدد بتشفير معين وفقاً لمدلولها الرمزي البصري حتى مدلولها الكامل التام بوصفه عملاً فنياً متكاملاً تحكمه العلامة لرموزه وأجزائه وكل ذلك هو بمثابة شفرة لنظامها العام ضمن حدود الدلالة لأجزائها وكلها المتكامل[٤١].

تصميم علم الامارات عام ١٩٧١

شكل(٨) يوضح المستويات النسقية الدلالية للخطوط والألوان والمساحات

اعتمد المصمم في تشكيل تصميم العلم من ثلاثة أجزاء وقد صمم بحيث يكون العرض ربع الطول، وتحتل الأجزاء الثلاث مساحة أفقية متساوية بألون مختلفة هي من الأعلى القيم اللونية (الأخضر ثم الأبيض والأسود بالأسفل)، ويكون المستطيل الأحمر على جهة اليسار عند تثبيت العلم بشكل أفقي، تمّ تثبيت العلم بشكل رأسيّ يكون اللون الأحمر في الأعلى والأخضر على جهة اليمين، ويكون طول سارية العلم هو ثلاثة أضعاف طول العلم، ومن القواعد أن ينكس العلم في الحداد العام للدولة فعندها ينكّس العلم حتى منتصف السارية ليظل الثلث الأعلى والثلث الأسفل فارغاً، ويوضع العلم في الثلث الأوسط، وعندما يرفع العلم الخاص برئيس الدولة يضاف إلى العلم شعار الدولة في منتصف العلم في الجزء الأبيض اللون.استلهم المصمم تصميمه رموز ألوان علم الامارات من الموروث الحضاري لأنّها تدل على ألوان الوحدة العربيّة، والتي وضعها الشاعر صفي الدين الحلي في بيت الشعر الشهير: بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر

مرابعنا حمر مواضينا تصف الصنائع التي انتشرت وهي أعمال البر والمعروف والخير، والوقائع التي حدثت أي المعارك الدامية، وأيضاً المرابع والتي تعني الأراضي الواسعة الخضراء، وأخيراً المواضي أي السيوف المحمرة من أثر تلطخها بدم الأعداء، للتاكيد على التراث الاصيل الذي يسهم في تشكيل الفكر والذوق الفني للمتلقي من خلال تصميم علم دولة الامارات العربية المتحدة الذي هو رمز لسيادة الدولة وعزتها واستقلالها وهويتها وتاريخه. قسم العلم المستطيل الشكل وتميز بطوله نصف عرضه وقسم على اربعة اقسام مستطيلة الشكل تميز القسم الاول الذي شكل طرف العلم بتوظيف القيمة اللونية (الاحمر) الذي مثل معاني الجرأة والشجاعة والقوة، كما يمكن أن يرمز الشريط الأحمر الشاقولي في العلم إلى الجمع بين مختلف معاني الوحدة الوطنية اما الاقسام الثلاثة فشكلت بصورة أفقية متساوية ومتوازية العليا رمز اليها بالقيمة اللونية(الاخضر) الذي يشير الى روح الأمل والتفاؤل والحب، والازدهار والتقدم في البلاد.اما منتصف تصميم العلم فرمز له بالقيمة اللونية (الابيض) يرمز إلى السلام والصدق، وهو أنقى الألوان على الإطلاق ويشير إليه البعض كرمز للنظافة والنقاء اما القيمة اللونية(الاسود) فرمز اليه في الجهة السفلى من تصميم العلم ليرمز الى ثروة البلد النفطية، يرمز هذا اللون إلى هزيمة الأعداء وقوة العقل والكرامة والسلطة والأناقة.

رابعاً: التواصلية وعلاقتها بالتصميم

يرى الانسان نفسه والبيئة المحيطة به من خلال علامات ولكنه يعبر عنهما ايضاً من خلال علامات ورموز واشارات اخرى يستنبطها لتحقيق عملية التواصل ويتم عبر اللغة والعلامة والنسق والإشارة وإنَ الاشياء في عالمنا تحمل دلالة ووظيفة ، وهذه الوظيفة قد تكون مقصدية أو لا تكون ، ذات ميزة فردية أو جماعية ، وذات طبيعة مادية أو معنوية ، والتواصلية قد تكون لفظية أو غير لفظية ، تعبر عن وعي أو عن غير وعي ،وتكون اللغة من أهم آليات التواصل ومن أهم تقنيات التبليغ ونقل الخبرات والمعارف من المرسل الى المخاطب ، وهي اللغة على مستوى التخاطب والتواصل . ويقول ايكو" لانتعرف على انفسنا الا باعتبارنا بعلامة او رمز في حركة وانظمة من مدلولات وعمليات التواصل والخارطة السيمائية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف او فيم نفكر"٤٢

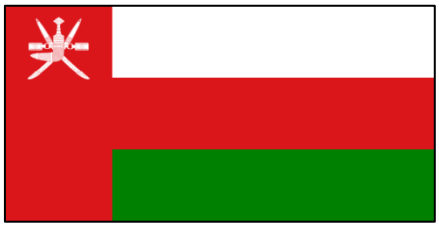
فالتواصلية نشأت عند استخدام الانسان للعلامات والرموز في عملية الاتصال والتواصل مع الاخر التي تعد المحرك الرئيس لتداول واستخدام العلامات والرموز واستمرارية التواصل وتوظيف الادوات المعرفية التي اسهمت التواصلية في جعل الانسان كائنا منتجاً للثقافة والفنون اذ لظهور العلامات عند الانسان والتواصل الاجتماعي بوساطة المرموزات الثقافية يمكن عدها اللحظة الرمزية الحاسمة في تاريخ البشرية [٤٣].

يستند التواصل الى فكرة الجدل الحتمي بين الشكل والمضمون او الهيأة والمحتوى في بيان تقويم المظهر عبر قنوات الاتصال او مفاتيح بين الجوهر والعكس التوافق إذ إن الهيأة المنعكسة في الهيأة الظاهرية في الجوهر ويتطلب التواصل دراسة وافية للوجود الانساني والمكاني وماله من تاثيرات على التصاميم فهي الاستمرارية بين الماضي والحاضر والمستقبل متوجه ، يحدث التواصل بين تصاميم أعلام الدول من خلال الاعتماد على الحوار بين المصمم والمتلقي.[٤٤]

فالبيئة بكل مكوناتها أو امتداداتها هي التي تشكل القاعده المهمة لتفعيل او عدم تفعيل التواصل فاللغة والايدولوجيا والعلامات والرموز والمكان وسلطة المرسل والسياق الذي له دور فاعل في عملية التواصل ، وهذه العناصر تختلف حسب راي الكثير من المفكرين قد يتفقون او يختلفون مع غيرهم ، تعد اللغة نظاماً رمزياً رمزي هي نسغ التواصل ، وهي اكثر النظم فاعلية ، فهي التي تعبر بسهولة ووضوح عن الوقائع ، فالفعل التواصلي نفهمه من خلال اللغة التي هي

وسيط الذي يمكن أن يتحقق فيه نوع من التفاهم ويرى بعض المفكرين أن اللغة نظام رمزي يخدم اغراض التواصل ولم تنته اللغة عند حدودها المعرفية لدى اللسانين إنما امتدت لتعين وظيفتها في ظاهرة التواصل التي دخلت بدورها في اطار الانظمة العلاماتية والشيفرات والرموز السيمولوجية [٤٥].

ويتجسد التواصل في التراسل بالخبرة الحسية للمتلقي باستخدام علامات ومرموزات ثقافية واشارات واستعارات مباشرة متعارف عليها ومتداولة . يعد (رومان جاكبسون) واضع هذا الانموذج سنة ١٩٦٤، كون أن اللغة وظيفتها الأساسية هي التواصل، وارتأى أن للغة ستة عناصر وهي: المرسل والرسالة والمرسل عليه والقناة والمرجع واللغة. ولكل عنصر وظيفة خاصة: فالمرسل وظيفته انفعالية تعبيرية، والرسالة وظيفتها جمالية من خلال إسقاط محور الاستبدال على محور التركيب، والمرسل إليه وظيفته تأثيرية وانتباهية، والقناة وظيفتها حفاظية، والمرجع وظيفته مرجعية أو موضوعية، واللغة أو السنن وظيفتها أو وصفية،وقد تأثر(جاكبسون) في هذه الخطاطة التواصلية بأعمال (فرديناند دوسوسير)، والفيلسوف المنطقي اللغوي جون أوسطين، يذهب مجموعة من اللسانيين إلى أن اللغة وظيفتها التواصل(كفرديناند دو سوسير) الذي يرى في كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة" (١٩١٦) أن اللغة نسق من العلامات والإشارات هدفها التواصل خاصة أثناء اتحاد الدال مع المدلول بنيويا أو تقاطع الصورة السمعية مع المفهوم الذهني. [٤٦] كما في الشكل(٩) يقع هذا التشكيل العلاماتي الذي يعد مؤشر عن اهتمام صانع الرسالة الاتصالية بموروثات الامة المجتمع واستقراء الدروس واستجلاء المعاني من خلالها استدعى المصمم الكثير من الموروثات الثقافية والاجتماعية ووظفها في تصميم العلم الذي يحمل شعار الدولة المكوّن من السيفين والخنجر الذي يعود استخدامها لمنتصف القرن الثامن عشر ويمّثل الأسلحة التقليدية للشعب العماني، فالتواصل الذي يعد ديمومة العملية الاتصالية في تصميم العلم وفاعلا مهما ولاغنى عنه اذا اردنا اتمام غاية الرسالة التي نراها عند كل فرد وعند كل الجماعات فحاجتنا لاتنتهي للتصاميم والاتصال والتواصل والتعبير عن ثقافتنا ومثل التشكيل اللوني من خلال الترابط اللوني بين القيمتين اللونية(الاحمر والاخضر) والابيض التي تعبر عن البيئة المرجعية لدولة عمان و إن تغير توظيف العلاماتية لكن تبقى العلامة كوسيلة اتصال وتواصل مهمة في حياتنا الثقافية واليومية المعاشة.



تصميم علم عمان عام ١٩٧٠

شكل (٩)يوضح وجدات العلامة بين الدال والمدلول لتحقق تواصلاً

فالتواصل _ اليوم _ يتضمن كل رموز الذهن مع وسائل تبليغها وتعزيزها ، فضلا عن تعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات وجميع وسائل الاتصال المقروءة والمنظورة والمسموعة والملموسة ، وكل ما يشمله مكتشفات المكان والزمان، لأن التواصل هو جواهر العلاقات الانسانية ومحقق تطورها ، عن طريق وظيفته المعرفية في نقل الرموز وتبليغها بالوسائل اللغوية وغير اللغوية ووظيفته الوجدانية التأثيرية التي تقوم على تمتين العلاقات الانسانية وتفعيلها . ومن اشكال التواصل ٤٧.

١. التواصل اللفظي : يتم عن طريق اللسان المنظم الذي هو عبارة عن نسق من الافكار المعبر عنها واضحة بعملية فك الترميز يجب على المتلقي أن يتمكن من اللغة المستعملة من طرف المرسل لفهم وفك الرسالة الموجهة إليه كما في الشكل (١٠).

تصميم علم المملكة المغربية العربية سنة ١٩١٥

شكل (١٠) يوضح الاشارة النسقية للعلامة الثابته كالنجمه

مثلت القيمة اللونية (الأحمر) للدلالة إلى الدماء كناية عن المقاومة والاستعداد لبذل النفس لحماية الراية كما يرمز إلى شهداء الوطن، أما النجمة الخماسية الخضراء فهي تشير من حيث اللون إلى النماء والأرض الخصبة والأمل، وتحيل إلى خاتم النبي سليمان عليه السلام شكلا، ويقال أيضا أنها ترمز إلى الأركان الخمسة للإسلام.

٢. التواصل غير اللفظي : ويقصد به مجموع الوسائل اتصالية التي تعتمد اللسان الطبيعي ومشتقاته، وهو على نوعين :

أ ـ جملة أنظمة علامات .

ب ـ جملة الحركات وهيئات الجسم، وتنظيم الفضاء والاشياء، التي يمكن عبرها تبليغ معلومات.

٣. التواصل المرئي : ويراد به مجموع الوسائل اتصالية التي تعتمد على ما هو مرئي كالصورة مثلث.

يرتبط التواصل بالحدث الاجتماعي لانه مهما اختلفت المجتمعات في ثقافاتها وأنماطها معيشتها وموسساتها تبقى تشرك في حاجتها الى التواصل والحوار لانه ركيزه اساسية للتواصل الانساني ، فكل عملية تواصلية مشروطه بمقام ومكان .

الإستنتاجات

١. شكلت العلاماتية والتواصلية فاعلية وحضور بين المصمم والمتلقي في التصاميم من خلال تفعيل الفعل الاشاري بتداعيات الدلالة باستعارة اشكال من بيئة المجتمع ومرموزات ثقافية في تصاميم أعلام الدول العربية التي تسهم في عملية لتمجيد للعالم الجديد الذي يختفي فيه الوعي الانساني وامكانية التواصل مع الدول الاخرى.

٢. اشتغلت الوحدات اللونية في حدود النص كعلامات جسدت المكان بتبادلية الالوان والأشكال لتحديد المعنى من خلال العلامة المرمزة لها ، وهنا جاءت العلامات مصاحبة في اجزائها ومهيمنة على اساس الاجزاء في الكل الكامل ، وجاء ذلك واضحاً ومميزاً في تصاميم أعلام الدول العربية ، والذي جاء على وفق سياقات معرفية متراكمة شكلت اساساً معرفياً كرموز ودلالات ذات صلة بالرؤيا الجمالية التي عبرت عن مرموزات التراثية للبلد ، وترميز الواقع في علامات دالة تعكس تلك السياقات .

٣. اكتسبت العلامة أهميتها الوظيفية من العلاقات داخل انظمة التصميم ودلالاتها من خلال مبدا التقابل والعلاقات بين مفردات النظام والوحده في العمل التصميمي.

٤. فاعلية التشكيل العلاماتي في توظيف الكتابات بخطوط عربية في بعض تصاميم الدول العربية الذي ولد انشاء علاقات تواصل وتبني مفاهيم جديدة من توجيه رسالة اتصالية

واضحة عن طريق استدعاء مفردات تكون في تداولها المجتمعي ذات مرجع تواصلي يمثل مراحلها الزمنية.

التوصيات

١. افادة الكلية وخصوصاً في الدراسات العليا والمتخصصين بالاتجاهات النقدية والجمالية لمساعدتهم على تقصي المناهج السيموطيقية الحديثة ومن ضمنها العلاماتية والتواصلية واعطاء حضور فاعل لهما.

٢. تضمين المنهج العلاماتي في المناهج والمقررات الدراسية والبحوث ذات الطابع الجمالي والفني في كليات الفنون الجميلة في العراق ، وضمن حدود الدراسات ذات الطبيعة النقدية وفلسفة الفن وعلم الجمال .

الهوامش والمراجع

(١٢) ابن منظور ، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم . لسان العرب، مج١١، بيروت ، دار بيروت ، د. ت ، ص٣٥٦.

(١٣) البعلبكي ، رمزي منير . المورد الحديث ، بيروت ،دار العلم للملايين ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ٤٦٣ .

(١٤) لالاند، اندريه ، الموسوعة الفلسفية ، تعريب، خليل احمد خليل، المجلد الثالث، منشورات عويدات، ط٢، بيروت – باريس، ٢٠٠١ ، ص ٣٢٣.

(١٥) .الرازي،محمد بن أبي بكر عبد القادر Kمختار الصحاح ، مادة (علم) ، الناشر ، دار الرسالة ،الكويت ، ١٩٨٢، ص ٤٥١ – ٤٥٢

(١٦)الصديق ، يوسف، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ،ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص٢٠٣ .

(١٧) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات ،تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، القاهرة،ط١، ٢٠٠٤، ص٩٦ .

(١٨) فاخوري، عادل، تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج،ق١،ط١، بيروت ، معهد النماء العربي، ١٩٨٨ ،ص١٣.

(١٩)كرستينا،جوليا، الدلائلية علم نقدي، تر:محمد البكري، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، لبنان، ١٩٨٨،ص ٦١.

(٢٠) الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار االصحاح ، دار الكتاب العربي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ،١٩٨١، ص٣٠١.

(٢١) عمر احمد محتار،معجم اللغة العربيةالمعاصرة، مج١، ط١، عالم الكتب ، القاهره، ٢٠٠٨، ص٢٤٤٨.

(٢٢) افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقديةالمعاصرة،دار البيضاء،ط٢،بيروت ، لبنان،١٩٩٨ ،ص١٠٦.

(٢٣) مهيبل ، عمر ، اشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الدار البيضاء ، المغرب، ،٢٠٠٥ ،ص ١٦.

(٢٤) امبرتو ايكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه ، تر:سعيد بنكراد ، ط١، بيروت ، الدار البيضاء، ٢٠٠٧ ، ص٣٢ .

(٢٥) سورة النحل الاية (١٦).

(٢٦) امبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة ، ص،تر: احمد الصمعي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥،ص٣٨.

(*)– ان مرجعيات مصطلح (Semiology) تعود الكلمة الاغريقية (semeion) أي (علامة) دال ، اما مصطلح (Semotics) فهو مشتق من الكلمة الاغريقية (Semeiotike) وتعني خاص بالعلامات او دال ، وهما مشتقين من الكلمة الاغريقية (Sema) . وللمزيد ينظر:

. Distionary of word origins , Librairie du Liban , Beirut, 1985 , p. 221 ، ومجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٥٠٧ .

(**)– ان (مدرسة باريس) والتي اتبعت تسمية (بيرس) في استخدام مصطلح (السيميوطيقا) حيث كانت هذه المدرسة ممثلة بـ (غريماس ، ميشيل ريفي ، كلود شابرول ، جان كلودكوكي) قد اصدرت عام (١٩٨٢) في باريس كتاباً يضم ابحاثاً لاعضائها باسم

(السيميوطيقا) . للمزيد ينظر كتاب : مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، تر : حميد الحمداني وآخرون ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص٧٢ .

(٢٧) – Eco , E , throry of semotics, Bloomingtion ; Indiana University prrss , 1976 , p. p. 30-31 .

(٢٨)– كيرزويل ، ادين ،عصر البنيوية (من ليفي شتراوس الى فوكو) ، تر: جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥،ص١٧ .٢٥ .

(٢٩) جيرار دولودال ، السيميائيات أو نظرية العلامات،المصدر السابق نفسه،ص٢٠.

(٣٠) سيزا قاسم ونصر أبو زيد ، مدخل إلى السيميوطيقا ،دار الياس العصرية، القاهرة ، ١٩٨٦، ص ٢٧.

(٣١) بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية، مصر،ط١، ٢٠٠٦، ص١٨٨.

(٣٢) بنفسين، اميل، سيميولوجسيا اللغة في أنظمة العلامات، تعريب ، حنون مبارك، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب،١٩٨١، ص١٧٢.

(٣٣)بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ،المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٤ .

٣٤ com/culture/2014/10/06

(٣٥) بشير كاوربريت ، مناهج النقد الادبي المعاصر. دراسة في الاصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨، ص١٣٠.

(٣٦) امبرتو ايكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه ، تر:سعيد بنكراد ، ط٢، بيروت ، الدار البيضاء، ٢٠١٠ ،ص ١٧.

(٣٧) امبرتو ايكو ،العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)،تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي، بيروت،ط١، ٢٠٠٧،ص ٨٥.

(٣٨) غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، تر: نوفل ينوف، عالم المعرفة، الكويت ،١٩٩٠، ص ١٣.

(٣٩) امبرتو ايكو ،العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه) ، ط١،المصدر السابق نفسه،ص ٨٨.

(٤٠)الشعيلي، سليمان بن علي، الالوان ودلالاتها في القران الكريم ،مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والانسانية ، المجلد٤، العدد٣، الشارقة ،الامارات،٢٠٠٧، ،ص٦٢.

(٤١) كيروزيل، آديـن: عصـر البنيويـة مـن ليفـي شـتراوس الـى فوكـو، تـر: جـابر عصـفور، سلسـلة كتـب شهرية، تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص٦٧ .

(٤٢) امبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة ، المصدر السابق نفسه،ص١٦.

(٤٣) جان مارك فيري ،فلسفة التواصل ، ترجمة وتقديم:عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف،ط١، الجزائر، ٢٠٠٦، ص٢٣.

(٤٤) الاسدي ، فاتن عباس، الفضاء الداخلي واليات التكيف، دار الكتب والوثائق ، بغداد، ٢٠١٧، ص.٣٣.

(٤٥) احمد مختار عمر، علم الدلالة ، ط٦ ، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٤.

(٤٦) الجابري ، محمد عابد ومجموعة من المؤلفين، التواصل . نظريات وتطبيقات ، الشركة العربية للابحاث والنشر، ط١،بيروت ،لبنان، ٢٠١٠، ص١٢.

(٤٧) ذهيبة الحاج حمو، التداويلية واستراتيجية التواصل، ،رؤية للنشر والتوزيع،ط١ ، مصر ، القاهرة، ٢٠١٥ ، ص ٥٢٠. ٥٢١.

The semanalysis and communicative formation in the designs of the of Arab countries' flags

Dr. Sahar Ali Sarhan
Faculty of Fine Arts

Semanalysis formed a presence between the designer and the receiver in the designs of the of Arab countries' flags by employing

symbols and shapes and recalling environmental signs which achieved outreach and conversational relationship between the various segments of society that differ in ideologies and class, and a relationship envisages the building of a free awareness, In total it is a relationship makes the thought and enlightenment its first and last resort in the designs of the of Arab countries' flags that are easily understood in the communicative process especially those that are deliberative in nature within the community to which the design is directed, as the designer aim lies in the direct contact. After the field cognitive questionnaire carried out by the researcher It is necessary to search and investigate on what is raised by these cognitive questionnaires that showed the existence of a problem, which in turn raised a question included: Does the semanalysis and communicative modulation create a presence in the designs of the of Arab countries' flags ? , The goal of the research was based on the identification of the semanalysis and communicative formation and what it constitutes of a presence in the designs of the of Arab countries' flags.

The theoretical framework included several subjects, including (The formation and semanalysis concept and its targets in the design) and (The semanalysis in the design of western flag and its targets) and ((The communicative semanalysis and its relationship with design)

And it included a set of conclusions most of which:

1- The semanalysis and communicative constitute an effectiveness and presence between the designer and the receiver in the designs through the activation of the indicative act in the repercussions of semantics by borrowing forms from the community environment and cultural hidden connotations in the designs of the of Arab countries' flags that contribute in the glorification of the new world in which the human consciousness disappears and the possibility of communicating with other countries.

2- The colorimetric units worked in the text borders as markers embodied the place in the reciprocal colors and shapes to determine the meaning through the hidden connotations mark, and here come the signs accompanying in their parts and dominant on the basis of the parts in all, and it was clear and distinct in the designs of the of Arab countries' flags, which came in accordance with cognitive accumulated contexts formed a cognitive basis as symbols and semantics related with the aesthetic vision that expressed the hidden connotations heritage of the country, and the notation of reality in seantic markers reflect those contexts.

جمالية الوحدة في التصميم وفق مفهوم الحداثة

م.د. زينب عبد علي

م.د. نبيل احمد

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

الوحدة التصميمية انجاز جمالي له ضوابط تفرضها تنوعاته تبعا للمضمون الذي يطرحه والقضية التي تحتويها هيكليته التنفيذية، في خضم تلك المعطيات باتت القيم الجمالية من الصعوبة بمكان تحديد عناصرها ونظامها ومنظوماتها الشكلية بأسلوب حداثوي يكون مقنعا للجميع ولايلاقي رفضا من احد ، ولان التصميم الطباعي وتصميم الاقمشة موضوعان يتسمان بسمة متجددة، وبوصفهما اعمالاً تصميمية ذات طابع جمالي فهي تخضع لتقنيات واتجاهات مختلفة يفرزها الفنان المصمم ، ويتطور وفقا لتطور الزمن وتطور المجتمع بكل جوانبه وعلى وفق ذلك يطرح الباحث تساؤلاته في تحديد مشكلة البحث وهي: ١- هل تؤدي تجزئة الكل إلى أجزاء، إلى تشويه جمالية المظهر العام للشكل التصميمي موضوع الدراسة أو التأثير على كيفية تشكلها٢- هل تمثل هذه الظاهرة رؤية عامة وشاملة ومن خلال كافة الأجزاء المكونة لها والعلاقة بينها، فالجزء لا يعبر بشكل كامل عن خصائص الكل، ويمكن القول أن أهمية الجزء إنما ترجع إلى كيفية تأثره وتأثيره على الأجزاء الأخرى أي كيفية تفاعله داخل النسق الكلي متمثلا بالوحدة من خلال البحث الموسوم (جمال الوحدة في التصميم على وفق مفهوم الحداثة). وللوصول إلى النتائج المرجوة من خلال اهدف البحث وهي: ١- يسهم في الاطلاع المعرفي على جمال الوحدة في مجال التصميم في تحقيق الوعي الفكري لمواكبة الحداثة.

ولغرض الوصول إلى أهداف البحث الحالي حدد الباحث محاور أساسية تضمنها الفصل الثاني الإطار النظري بثلاثة مباحث وهي المبحث الأول : الجمال الفني ١-مفهوم الجمال في العمل الفني التصميمي و المبحث الثاني : مفهوم الحداثة ١- دور الجمال في الوحدة التصميمية على وفق مفهوم الحداثة. وقد تم التوصل إلى مجموعة من النتائج من اهمها:

١- ان الشكل في التصميم على وجه الخصوص تتميز فيه القيم الشكلية بوحدة متكاملة تعبر عن وحدته المادية ككل التي تجعله مجسداً في موضوع حسي متماسك ومنسجم في مادته، كما ينطوي على دلالة باطنية تعبر عن مواكبة الحداثة من الجانب الفني والتقني . إذ ان تكامل عناصر الوحدة التصميمية ونجاح تنظيم علاقاتها شرط ملزم من عناصر التكوين الجمالي إذ تكون محكومة بجماليتها وشرط الوحدة التصميمية هي ان الكل يعبر عن الجزء ويحتويه.

٢- أن وحدة الشكل تتولد عن فكرة تنشأ من خلال الحدوس العقلية الداخلية للمصمم ، وهذا الأخير يرسم أشكاله انطلاقاً من مشاعر ذاتية، تحيل تصوراته المسبقة عن تلك الأشكال مع مشاعره، إلى تكوينات إبداعيه لم يسبق لها مثيل والتي تحقق الحداثة للتكوين .

٣-ان أهم العوامل الذاتية لاظهار الحداثة اعتمدت على الخبرة السابقة وهي الأشياء التي يدركها الفرد في لحظة معينة وشروط محددة لا تقتصر في إدراكه لها على خصائصها وصفاتها الماثلة أمامه فحسب، بل لابد أن يخلع عليها كثيراً من الصفات التي لا تتمتع بها في الواقع مما يغير كثيراً في إدراكه و الدوافع والحاجات التي تمثل العلاقة بين الدافع والحاجة وبين الإدراك.

الفصل الاول: مشكلة البحث واهميته

مشكلة البحث

ان اهتمام المصمم لبعض مظاهر الطبيعة التلقائية، تشعبت من خلال دراساته واهتماماته، فلم تقتصر على مجرد دراسة المظاهر السطحية لعناصر ومفردات الطبيعة، بل امتدت لتشمل تطبيقات لبعض ما توصلت إليه مجالات أخرى تناولت الطبيعة بالدراسة والتحليل، استنادًا إلى العلاقة "التبادلية - التكاملية" بين العلوم والفنون. وقد بدا واضحاً أن عنصر "الخيال" يلعب دورا رئيسيا في توضيح الظواهر الطبيعية، وخاصة في بعض المظاهر التلقائية منها، وذلك استنادًا إلى إمكانية تبسيط المظاهر التلقائية هذه بـ "تفكيكها" إلى أجزاء منفصلة، أو الى مكونات يسهل دراسة كل منها على حدة. وتجدر الإشارة هنا، إلى توضيح الفرق بين النظام Discipline ، والمنظومة System في الطبيعة، فنمو النباتات والبللورات والقواقع والمحارات، وحتى أدق الخلايا وجزئيات المادة جميعها تتخذ أشكالا ونسبا محددة، وهو ما يشكل المظهر السطحي لهذه العناصر في شكل معادلات رياضية وهندسية معينة، تعمل وفقا لقوى مختلفة تحدد أشكال الكائنات ومسار نموها، وهو ما نطلق عليه "النظام في الطبيعة"، بينما عرفت المنظوماتية مفهوم "المنظومة" بأنها "هذا الكل، أو الكيان، المتميز بخصائصه المستجدة الذي تشكله مجموعة المكونات، المادية أو المعنوية، المتآلفة سويا لتحقيق غاية بعينها وذلك بفعالية تفوق فعالية مكوناتها الأساسية . وللتحقق من صحة هذا المدخل، ومن ثم صلاحية تطبيقه لا بد من الوقوف على بعض الفروض ومنها:

١- هل تؤدي تجزئة الكل إلى أجزاء، إلى تشويه جمالية المظهر العام للشكل التصميمي موضوع الدراسة أو التأثير على كيفية تشكلها ؟
٢- هل تمثل هذه الظاهرة رؤية عامة وشاملة ومن خلال كافة الأجزاء المكونة لها والعلاقة بينها، فالجزء لا يعبر بشكل كامل عن خصائص الكل، ويمكن القول أن أهمية الجزء إنما ترجع إلى كيفية تأثره وتأثيره على الأجزاء الأخرى أي كيفية تفاعله داخل النسق الكلي متمثلا بالوحدة من خلال البحث الموسوم : (جمال الوحدة في التصميم على وفق مفهوم الحداثة).

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في أنه :

١- يسهم في الاطلاع المعرفي على القيم الجمالية للوحدة في مجال التصميم .
٢- يسهم هذا البحث في تحقيق الوعي الفكري لمواكبة الحداثة .

هدف البحث

تكمن أهدف البحث في :

١- التعرف على دور جمال الوحدة في التصميم لتفعيل اداء المنجز التصميمي .
٢- تحديد الاطر العامة لمواكبة الحداثة من خلال إظهار القيم الجمالية للوحدة التصميمية .

حدود البحث

يتحدد البحث بالحدود الآتية :

- الحد الموضوعي : دراسة جمال الوحدة في التصميم على وفق الحداثة.
- الحد الزماني : ٢٠١٣-٢٠١٤
- الحد المكاني : الملصقات الترويجية والاقمشة المطبوعة المتداولة في الاسواق المحلية التي تخدم اهداف البحث .

تحديد المصطلحات

الجمال (BEAUTY)
الجمال : لغوياً : الحسن جَمُلَ . جمالاً حَسُنَ خَلقاً وخُلقاً فهو جميل (بوناري اوفر ستريت،ص١٠٢).
الجمال : اصطلاحا : ليس سوى الصفة التي يخلعها الإنسان على الموجودات التي يحكم عليها بالجمال (ج، ويلنسكي،ص٢٨) .
الوحدة (Unity)
الوحدةهي الإنفراد وتقول رايته (وحده) (محمد بن أبي بكربن عبدالقادر الرازي،١٩٨٣،ص٧١١)
هي تكاتف كل عنصر مع بقية العناصر واتحاد هذه المكونات فيخلق علامة تجانسية مع بعضها البعض (سمير حسين،ص٤٢٧) .
الحداثة (Modernity)
إنَّ الحداثة ليست أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لأسباب يمكن تمييزها بوضوح، إنها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد (مالكم براديري، ص٢٩) .

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: الجمال

مفهوم الجمال في العمل الفني التصميمي

يعنمد تحليل الموضوع الجمالي كبنية " بوصفه النظير الملازم للادراك ، اذ يتكون من ثلاث مراحل هرمية للادراك، تبدأ بالمحسوس (القيمة الحسية) ثم الموضوع (القيمة الشكلية) ثم التعبير(القيمة الارتباطية) ". (dufrene،١٩٧٦،ص١٠١) ، ولاشك ان تلك العناصر يكون لها وجود مستقل عن الادراك، لانها متأصلة في بنية العمل الفني نفسه، ولذلك يمكن دراستها بصورة منفصلة بمنأى عن الادراك. ولكن ما يهمنا ان ننظر الى تلك العناصر بانها مدركة جماليا ومحققة للوحدة التصميمية من خلال القيم التالية :

اولا : القيمة الحسية :

تشمل القيم الحسية كل المؤثرات التي تؤدي إلى بعث الشعور باللذة والتي تكون حواس الإنسان الخمس هي مصدرها والتي تتكون بواسطتها. إذ ساد فى الفكر الغربى السابق على هيدجر ثلاث تفسيرات للطابع الشيئ للشئ : التفسير الأول يرى الشئ بوصفه جوهراً حاملاً لمجموعة من الخصائص المميزة له، فقطعة الجرانيت – عل سبيل المثال – كشئ محض أو خالص تعد صلبة ، ثقيلة ، خشنة ، معتمة إلى حد ما ، ومضيئة إلى حد ما ، فإننا يمكن أن نلاحظ كل هذه الخصائص على قطعة الجرانيت ، ولكن هذه الخصائص ما زالت تشير إلى الشئ وليست هى الشئ ذاته ، وعلى هذا الاساس يرى هذا التفسير الشئ وفقاً لمظهره الخارجى فحسب بحيث لا يميز الشئ المحض عن سائر الاشياء الأخرى ، طالما أنه لا ينفتح على جوهر العنصر الشيئ للشئ بطابعه المطلق والمستقل بذاته (Halliday ،ص٢٢) .

ثانيا :القيمة الشكلية :

لقد تطرق الكثير من الفلاسفة والمفكرين إلى مفهوم الجمال، وأوجدوا له الكثير من التعاريف وهناك من يؤكد إن القيم الجمالية ما هي في الواقع إلا " دراسة التأثيرات الفيزيائية الشكلية على الإحساس البشري". (Sternberg,2003,ص٨) ، وبتطبيق التعريف على التصميم يكون التعريف بأن الجمال هو: " دراسة تأثيرات القيم الشكلية للتصميم على الإحساس البشري .

ان قيم الجمال الشكلي للتصميم يتعلق "بالمتعة التي يستشفها المتلقي من خلال رؤيته للشكل بغض النظر عن الخدمة او الوظيفة التي يقدمها"(Holbrook, ص١٠٤). إذ للمتلقي ان يقيّم الشكل التصميمي فقط من خلال المظهرية الذاتية له. فالعمل الفني التصميمي "رسالة مرئية تحمل فكرة (دلالة) وتؤدي إلى معنى يستقبله المتلقي على شكل إما علامة (أيقونة) أو إشارة رمزية والفكرة أو الدلالة هي مضمون العمل الفني الرسالة البصرية" (مراد يوسف،ص١٧٣) .

والشكل عبارة عن كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر وموجودات محسوسة بحيث يشكل الصورة البصرية لهذه الموجودات من خلال انعكاس الصورة في الوعي البصري والشكل من المثيرات وعملية الاستجابة هي عملية إدراك الشكل، والشكل نوعان الأول طبيعي موجود في الطبيعة (من صنع الخالق) وهو كل ما يحيط بنا من ظواهر وطبيعة وغيرها، وان أنماط الأشكال تتعدد وتتنوع في الطبيعة من حيث كونها هندسية أو حرة ، "والاشكال الهندسية تتعدد وتتنوع أيضا من حيث طبيعة التناسب بين أبعادها وخصائصها". (مراد يوسف، ص١٧٥) وقد ميز الفلاسفة الاختلاف في أنواع الاشكال ومدلولاتها من حيث البناء الشكلي لها حيث أكد سقراط " أن جمال الاشكال الهندسية الناتجة عن حركة الخطوط وبمختلف أنواعها تمتلك صفة الجمال الدائم وليس الجمال النسبي المحكوم زمنياً وفقاً لأهداف وجوده" (جورج فلانجان، ص٢٨٦)

ثالثا : القيمة الارتباطية :

أن لعملية الانتباه الدور الكبير في حياة الإنسان لمساهمته في التعرف على البيئة وتكيفه واتصاله بها ويعد من الأسس التي تقوم عليها معظم العمليات العقلية فعملية الانتباه تساعدنا في معرفة الأشياء وسرعة فهمها واستنتاجها فالإنسان يتعرض يومياً إلى الكثير من المثيرات الحسية من خلال الحواس الخمسة ولا تسمح له طاقاته الجسمية والعقلية أن يتعامل مع كل هذه المثيرات كأن يستمع إلى شخصين أو يدرك صورتين متباعدتين في الوقت نفسه وبالتالي فإن الانتباه يساعد الفرد على أن ينتقي المثيرات التي يريدها ويعزل المثيرات الأخرى وكأنها غير موجودة .

إذاً فالانتباه هو "العملية العقلية والنفسية التي تقوم باختيار عدد من المثيرات المتواردة على الغدد والتركيز عليها وتجاهل المثيرات الأخرى" (فتحي الزيات ،١٩٩٨،ص٩٥).

المبحث الثاني: مفهوم الحداثة

دور الجمال في الوحدة التصميمية على وفق مفهوم الحداثة

ان عملية تنظيم مجموعة من الاجزاء المترابطة بعلاقات بعضها مع البعض الآخر لتعبر عن ترتيب متوازن ومنسجم لإدراك وحدتها المرئية(Interior Design، ص١٤٨). ان الوحدة هي عامل أساسي ومهم في التصميم لربط العناصر مع بعضها البعض بشكل متناسق وفق وحدة الشكل في حالات (التجاور،التلامس،التراكب،التشابك،التداخل). (محمود صادق،١٩٩٧،ص ٢٥).

تمثل الوحدة عامل أساسي ومهم في التصميم لربط العناصر مع بعضها البعض ضمن نظام تصميمي كما أن الوحدة ليست وحدها العامل المهم الوحيد في العملية التصميمية بل يتطلب وجود التنوع لاظفاء الجمالية ."(مسعود جبران،ص٣٩) .

حيث أن اي عمل تصميمي ينبغي ان يحمل الصفة الجمالية والتشويق باعتبارهما من الوسائل المهمة لتحقيق العملية الاتصالية ويأتي تحقيقها من إثارة عملية التنوع للعناصر لتحقيق الوحدة من خلال التباين كتباين أجزاءالتصميم الكلي. أو توزيع العناصر في الفضاء التصميمي باستخدام التضاد فهو تنوع في الأسس المستخدمة في تنظيمها أو بتنوع العلاقات الموجودة في ما بينها. وتمكن أهمية الوحدة فيما

يثيره من حيوية ونشاط وبروز فيما بين العناصر وأبعاد الملل الناتج من الرتابة والتكرار،أذن الوحدة هي ناتج يتصف بها النظام الذي يربط مجموعة من العناصر لتحقيق تكامل جمالي .

شكل رقم (١)

إذ نلاحظ في شكل رقم (١) تصميم لقماش مخلوط (جرسية قطن) للاستخدام النسائي والمنشا : تركي المنتج لعام ٢٠١٣ ، ان الاشكال التصميمية عبارة عن مفردات تكونت من اشكال حيوانية جسدت (شكل جناح الفراشة) فقد اتخذت مقطعا جانبيا للفراشة بتصميم محور وبعدة الوان (الازرق،الازرق الفاتح، البنفسجي، البنفسجي الفاتح، الابيض، الوردي) وباحجام متنوعة حيث اعطت شعورا حسيا بالانسجام اللوني بصريا اظافة الى متعة النظر للشكل الرئيس المتمثل بالفراشة ذات المقطع الجانبي والذي فعل القيمة الشكلية اظافة الى اعطاء قيمة ارتباطية كالتركيز على المثير وتجاهل باقي المفردات الشكلية . وهذا ادى الى تحقيق جمالية الوحدة التصميمية من خلال وحدة الشكل متمثلا بالتشابك والتراكب والتلامس والتجاور للمفردات الشكلية وظهر التنوع الشكلي متمثلا بالتباين اللوني والتضاد . اظافة الى توظيف الخيال والعاطفة والسيادة للذات (الفراشة) عكس جمالية حقيقية التي احتوت على مضمون تعبيري واقعي ودلالة على الحداثة بالفكرة والاسلوب الفني .

يعد المبدأ الأساس للحداثة هو الحرية ، لذلك طفت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد ، لقد تطرفت الذاتية نزعتها الانفصالية حتى أصبحت مبدأ وحيد الاتجاه تناهض الطبيعة والتراث والدين ، لقد كانت الحرية السبب في تضخيم الذاتية حتى وصلت حدود التجرد عن الإنسانية والتشيء في الإنتاج الذي أصبح شيئاً منفصلاً عن قيمته ، ومع ذلك هناك من يدافع عن الحداثة وتعتبرها عقلانية (عفيف البهنسي،١٩٩٧،ص٨٣). إنَّ الحداثة ممارسة أرادت أن تناقض الأساس التي قامت عليها الثقافة الغربية في الماضي والتي كانت قائمة على العقل . لقد ابتدأت الحداثة في أوربا منذ اللحظة التي تفككت فيها الثقافة الدينية وظهرت الثقافة اللادينية .

وشهد الفن الحديث تطوراً ملموساً بنائياً ومفاهيمياً من حيث الشكل وعناصره البنائية ، وكذلك المضمون وعناصره الفكرية ، وعلى صعيد الشكل الفنيمن خلال الاقتراب من الأعمال الفنية التي تحمل في طياتها صوراً تنتسب إلى الخيال والعاطفة والسيادة للمشاعر الإنسانية وسلطة الذات ، و الذي استبعدت منه جميع قضايا العامة من الناس (ارنست فيشر، ص٨٢) .

وتلخص طروحات الحداثة بما يأتي :

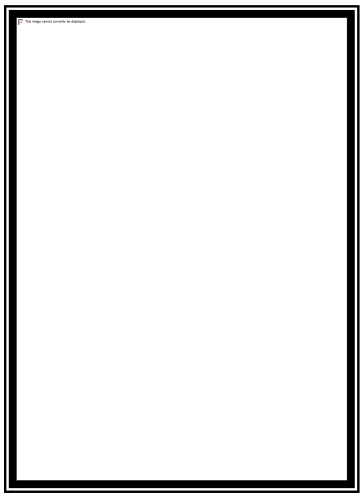
١. بدأت الحداثة مع التحولات الهامة التي شهدها المجتمع في القرن العشرين مع ظهور الأمبريالية واندلاع الحربين العالميتين.
٢. لقد تغيرت علاقة الإنسان مع نفسه على نحو أقل مما حصل لعلاقته مع العالم الخارجي .
٣. تراكم التناقضات ، ولكن في جو من الإبهام والغموض.
٤. انهيار الثقافات التقليدية ، خلط شامل بين التعليم والتربية والثقافة وهيمنة التقنية على الطبيعة ..

لقد أفرزت الحضارة من خلال معطياتها الكثير من التحولات في المفاهيم ، والحداثة أحد تلك المصطلحات الذي يتمتع بجذر تاريخي متحوّل . فله معان كثيرة ويشتبك مع مفاهيم مجاورة له من قبيل التجديد والتحديث والطبيعة وغيرها من المصطلحات ، ويتطور مفهوم هذا المصطلح بتطور الحداثة ، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة ، وما دام العصر الذي نعيشه الآن هو عصر المصطلحات ، لذا وجب علينا تحديد وبلورة مفهوم الحداثة.

لقد مرَّ هذا المصطلح بمراحل من التغيّر السريع ، ربما أسرع من الرومانسية أو الكلاسيكية الحديثة . من الناحية التاريخية نستخدم هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت ونستعمله كذلك لإيجاد نشاط

الإنسان في ظروف معينة وما يتمخض عنه من وجهات نظر إنه " ذلك النمط من الوعي الإنسان المعاصر في أهمية اللحاق بحركة الزمن .

وكما نلاحظ فيشكل رقم (٢)، إذ يمثل ملصق لفيلم كارتوني مشترك كوري -كندي عنوانه للبندق وظيفة (The Nut Job) للمصمم: K Design Studio



شكل رقم (٢)

إذ نُفذ الملصق المذكور باستخدام الرسوم التخطيطية و العنوان الرئيسي والعناوين الثانوية الشارحة التي تسهل من عملية فهم واستيعاب مضمون الفكرة التصميمية ان القيمة الحسية للعمل مثلت حالة الدهشة والقلق المتمثلة بالسنجاب المحب للبندق ولكنه ابدى القلق من هذا البندق الوضوع فوق الكمائن حيث اعطت الانطباع بان هناك خطر محدق به من خلال القيم الشكلية المتمثلة بمجموعة الكمائن اذ عبرت عن القيمة الارتباطية من حركة اليد والكمين الذي فيه البندق وهي ذات دلالة تعبيرية واضحة وحققت إدراكا شكليا، فضلا عن توظيف قيمة لونية بيضاء على كامل فضاء الملصق إذ يُعد اللون احد أهم الصفات الإدراكية المرتبطة بتلازم فاعل مع بقية العناصر الأخرى في تكوين الشكل وهو بهذا يُضفي انطباعاً مرئياً مدركاً لأي من الأشكال سواء التي تحمل لونا أو لا تحمله من خلال التباين المدرك للون المحدد للشكل مع الفضاء.

ومن خلال هذه القيم الجمالية التي حققت الوحدة الشكلية من خلال علاقة الجزء بالجزء واالجزء بالكل بتجاور اوتلامس لاشكال مع بعضها اظافة الى التنوع الشكلي بالتباين اللوني والتضاد بين لون الارضية مع باقي عناصر الملصق اظافة الى توظيف الخيال والعاطفة والسيادة للذات كنوع من الاثارة والشد البصري نحو مركز الملصق ، اعطى شعورا بالحداثة بالفكرة والاسلوب التصميمي فالمعايير الجمالية المتمثلة القيمة الحسية (الشعور باللذة من خلال الحواس)، القيمة الشكلية (متعة النظر للشكل)، القيمة الارتباطية (التركيز على المثير وتجاهل الباقي).

وحدة الشكل (تجاور ، تلامس، تراكب، تشابك) والتنوع الشكلي (التباين اللوني ، التضاد) توظيف الخيال والعاطفة للدلالة على الحداثة ، اما السيادة للذات والابتعاد عن القظايا العامة للدلالة على الحداثة ، يحاول المصمم من تنفيذها قدر الامكان في الأعمال التصميمية إذ تمثل الخطوات الرئيسية والمبررات التي يبني عليها حكمه وهي الوصف، والتحليل الشكلي، والتأويل، والحكم. ويعتمد المصمم على هذه الخطوات لما سيحكم به على العمل الفني (Feldman، ١٩٨٧، ص٢٠) .

ان مصادر الشكل التصميمي نتج عن توالد الشكل بخيال إبداعي نتيجة توزيع اشكال الكمائن باسلوب دائري وبكل الاتجاهات اذ اعطى الانطباع بعدم امكانية الهروب او الافلات ، وان أهم العوامل الذاتية للمعرفة الحسية الإدراكية في هذا العمل هو الخبرة السابقة والدوافع والحاجات ، إن المعايير الجمالية في هذا العمل الفني المنجز والمتحقق فعلياً وواقعياً والمعبر عن (الفكرة) جاء بانسجام الفكرة مع القيم السائدة للمجتمع و الميزة النسبية و القابلية للانتقال، كما تجسد النظام والتنظيم من خلال الوضوح ، الهيكلية ، التدرج والتكامل بين العناصر الشكلية الممثلة للملصق ، وان خصائص الشكل الناتجة من علاقاته مع الأشكال والعناصر جاء من خلال خاصية خاصية التناسب والتجميع والتنظيم .

الفصل الثالث: نتائج البحث

من خلال إجراءات البحث على النماذج توصل الباحث إلى النتائج التالية والتي تخص هدف البحث:

١- ان الشكل في التصميم على وجه الخصوص تتميز فيه القيم الشكلية بوحدة متكاملة تعبر عن وحدته المادية التي تجعله مجسداً في موضوع حسي متماسك ومنسجم في مادته، كما ينطوي على دلالة باطنية تعبر عن مواكبة الحداثة من الجانب الفني والتقني .

٢- أن وحدة الشكل تتولد عن فكرة تنشأ من خلال الحدوس العقلية الداخلية للمصمم ، وهذا الأخير يرسم أشكاله انطلاقاً من مشاعر ذاتية، تحيل تصوراته المسبقة عن تلك الأشكال مع مشاعره، إلى تكوينات إبداعيه لم يسبق لها مثيل والتي تحقق الحداثة للتكوين .
٣-ان أهم العوامل الذاتية لاظهار الحداثة اعتمدت على الخبرة السابقة وهي الأشياء التي يدركها الفرد في لحظة معينة وشروط محددة لا تقتصر في إدراكه لها على خصائصها وصفاتها الماثلة أمامه فحسب، بل لابد أن يخلع عليها كثيراً من الصفات التي لا تتمتع بها في الواقع مما يغير كثيراً في إدراكه و الدوافع والحاجات التي تمثل العلاقة بين الدافع والحاجة وبين الإدراك.
٤-لم تعد فكرة الجمال في الفنون الحديثة وفي مقدمتها فن التصميم ، تشكل نسقا مفاهيميا أو مصطلحيا بل اصبح الحكم على قوة تحولات فن التصميم هو ناتج يعبر عن قيمته الجمالية.
٥-تعد القيم الشكلية للاعمال التصميمية ذات قيمة جمالية معبرة من خلال تعبيرها عن الهوية الثقافية للمجتمع من اهم مقومات الحداثة .
٦- ان تكامل عناصر الوحدة التصميمية ونجاح تنظيم علاقاتها شرط ملزم من عناصر التكوين الجمالي إذ تكون محكومة بجماليتها وشرط الوحدة التصميمية هي ان الكل يعبر عن الجزء ويحتويه.
٧-أن الحداثة تربط عادة بالتقدم التكنولوجي إلا أن التغييرات الفكرية كانت الأكثر تأثيرا، تشمل التغييرات الفكرية السياسة والاقتصاد والدين وعلم الاجتماع.

الاستنتاجات

١- إن العناصر الشكلية والأنظمة التصميمية هي طاقات فاعلة تظهر آثار فاعليتها فيما يتحقق من جماليات في الوحدة التصميمية وفيما يمكن أن يؤدي إليه من تأثير على الجوانب الحسية والعقلية والوجدانية، وتوظيف هذه الطاقات بطريقة يتوفر فيها عنصر القصد والوعي بملاءمة ما يوظف منها للأهداف الجمالية والوظيفية المراد تحقيقها والوعي بكيفيات تأثيرها في المتلقي.
٢- ضرورة إلمام المصمم بالهوية الثقافية للمجتمع الذي يقدم له التصميم وربط المعنى الإدراكي الفكري والفلسفي للمفردات الشكلية بحيث يكون هناك عقل وإحساس للعمل من خلال وضع عدد من الصياغات لمفردات الكتابة والصور والرسوم والرموز والشعار والعلامة وعلاقتها بالألوان ومساحات التحكم في هذه الألوان ووضع الحلول والاحتمالات التصميمية باستخدام برامج الحاسب الآلي للرسم والتصميم .
٣- افتقاد التصاميم للمفردات الشكلية الحداثوية فيما يتعلق بالدلالات الكتابية والرسوم والصور والرموز والعلامات ومضامينها التي تلعب دورا هاما في وحدة التصميم وجماليته .
٤- ليست هناك حواجز او موانع تقنية او تعبيرية بين العلاقات الشكليةالا بما يقتضيه المنطق الفكري للتصميم ،ولكن هناك منظومة من القيم الجمالية مختلفة ومتنوعة تنشط على شكل مجموعات (جزيئات شكلية) في كل جنس ابداعي.

توصيات البحث

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحثان بما يأتي:
١- يوصي الباحث بالاطلاع على اثر القيم الجمالية في بداية القرن العشرين لما لهم من اثر كبير على تطور فن الملصق وتصميم الاقمشة الطباعية.
٢- الاطلاع على اخر المستجدات العالمية ومواكبة الحدث في مجال التصميم الرقمي وماهي الاساليب التعبيرية التي تم استخدامها واثرها على ابراز جمالية الوحدة في التصميم .

مقترحات البحث

يقترح الباحثان:
١- دراسة جمالية الوحدة بين الواقعية والمثالية في تصاميم ابرز مصممي القرن العشرين .

المصادر العربية

١. ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أسعد حليم ، دار الهلال ، القاهرة ، ب ت ، ص٨٢ .
٢. بوناري اوفر ستريت : العقل المنطلق ، بيروت ، دار الثقافة للنشر ، ١٩٦٠،ص١٠٢.
٣. ج ، ويلنسكي : دراسة الفن، ترجمة : يوسف داود عبد القادر، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢،ص٢٨ .
٤. جورج فلانجان : حول الفن ، ترجمة وتقديم كمال الملاخ ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ ،ص٢٨٦.
٥. سمير حسين،الأعلان،ط 3 ،القاهرة : عالمالكتب، 1984 ،ص٤٢٧.
٦. عفيف البهنسي : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص٨٣ .
٧. فتحي الزيات : الأسس البايلوجية والنفسية للنشاط العقلي المعرفي (سلسلة علم النفس المعرفي) ، المنصورة ، دار الوفاء ، ١٩٩٨ ،ص٩٥.
٨. مالكم براديري ، جميس ماكفارلن ، الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٩.
٩. محمد بن أبي بكربن عبدالقادرالرازي،مختارالصحاح ، مطبعة بابل، مكتبة النهضة ، بغداد، ١٩٨٣ ،ص٧١١ .
١٠. محمود صادق مجيد،التربية الفنية –أصولها وطرق تدريسها،ط ١،جامعة اليرموك الأردن،١٩٩٧،ص٢٥.
١١. مراد يوسف : مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٦٦ ،ص١٧٣.
١٢. مسعود جبران : رائد الطلاب،معجم لغوي عصري،ط ١١،دار العلم لملايين،بيروت،١٩٦٧،ص٣٩.

المصادر الاجنبية

13dufrene - mikel, phenomenology de l'experinenceesthétique, Paris, presses yniversitaires de France, 1976, tomel .p101 .

14Feldman, Allan M. (1987). "equity," *The New Palgrave: A Dictionary of Economics*, v. 2, pp.

15Holbrook, Morris B. Some Preliminary Notes on Research in Consumer Esthetics. In: Advances in Consumer Research. Jerry C.Olson (ed.). Ann Arbor, MI: Association for Consumer Research, 1980.p:104.

16-Ibid, M.A.k. Halliday,"An Introduction to Functional Grammar", P.22.

17-Sternberg , R. (2003) . Cognitive Psychology . 3rd Edition . Thomson Wadsworth , Australia p 8.

18 Interior Design, New York. Van No strand Reinhold company, 1987.p148.

The Aesthetic of unity In design According to the concept of modernity

Dr.Nabeel Ahmed Fouad **Dr . Zainab abdali**
College of Fine Arts/University of Baghdad

Abstract

Unity design esthetic achievement has imposed controls Tnoath depending on the substance posed the issue contained in the executive structure, in the midst of these data are aesthetic values is very difficult to identify its elements and its weapon systems and formal manner Haddathwai be convincing for all and Aalaqa rejection of one, Because advertising design placed renewed, and as the work of my design esthetic is subject to various techniques and trends secreted by the artist, and evolve according to the evolution of time and the evolution of society in all its aspects and accordingly poses a researcher his questions in determining the research problem, namely: 1 would result in fragmentation of all the parts, to the aesthetic distortion the overall appearance of the form design object of study or influence on how Cklha2- the overall vision of this phenomenon should be examined fully and through all its constituent parts, where researcher found an excuse logical addresses that problem the study and scrutiny through his research is marked (effective aesthetic values in graphic design).

In order to reach the desired results through the research objectives, namely: 1 contributes to the available knowledge on the aesthetic values of the unit in the field of design 2. This research contributes to the achievement of intellectual awareness to keep up with modernity.

In order to reach the objectives of the current research identified a researcher axes contained in Chapter II theoretical framework with three sections, a first section: artistic beauty and the second theme: unity in the design and the third section: the concept of modernity has supported the outcome of the theoretical framework of the basic indicators. It has been reached on a set of results including: 1. The figure in the design, in particular, the formal values characterized by an integrated unit reflects the physical unity that will make it embodied in the sensuous subject of a coherent and consistent in its article, also involves esoteric connotation expressing keep up with modernity of the artistic and technical side.

2. The unit figure is generated from the idea arise through internal mental conjectures of the designer, the latter draws its forms the basis of subjective feelings, transmitting perceptions prior informed those forms with his feelings, to innovative configurations unprecedented and that achieve modernity of the composition.

إشكالية التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي

أ.م. معتز عناد غزوان

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

ملخص البحث

تعد مهمة التوصيل وآلياتها ضرورية جداً في تعامل المصمم ولاسيما المصمم الكرافيكي من خلال خطابه البصري الكرافيكي، إذ يتعرض هذا البحث من خلال فصوله الأربع إلى دراسة التوصيل وما تحققه من استجابات مهمة قد يمكن قياسها من خلال مؤشرات أو ضرورات لابد أن يتبعها المصمم الكرافيكي لقياس نجاح هذه المهمة الصعبة، التي ترتبط بالعديد من الظواهر كالإدراك والانفعال والتلقي والإقناع وغيرها. يشير هذا البحث إلى تلك العمليات المهمة التي يتعامل معها المصمم الكرافيكي في نشر خطابه البصري (التصميم الكرافيكي تحديداً)، والتي لابد أن تكون على وفق تراكمات علمية ومنطقية لتقود في محصلتها النهائية إلى الإحساس بقيمة الخطاب البصري الكرافيكي وأهدافه ووظائفه وتأثيراته من خلال الفكرة المطروحة أو الموجهة. تضمن البحث أربعة فصول، اشتمل الفصل الأول على الإطار المنهجي وعرض مشكلة البحث بطرح السؤال الآتي: كيف يتعامل المصمم مع الظواهر المحيطة به والمؤثرة عليه ومعالجة إشكالية التوصيل ونجاحها في إيصال الرسالة إلى المتلقي؟، كما تطرق الباحث إلى تحديد أهمية البحث وهدفه وتحديد حدوده الموضوعية والزمانية والمكانية، وتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث. أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، فقد تضمن الإطار النظري ثلاث مباحث، كان المبحث الأول مهتم بدراسة مراحل عملية التوصيل والعوامل المؤثرة عليها. أما المبحث الثاني فقد تضمن دراسة الظواهر الذاتية للمصمم الكرافيكي في عملية التوصيل، بينما كان المبحث الثالث تحت عنوان الخطاب البصري الكرافيكي. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، وتحليل النماذج المنتقاة ،وقد خرج الباحث بعد تحليليه للانموذجين من مجتمع البحث بعدة نتائج كانت منها:

١- تتغير آليات التوصيل تبعاً لتغير نوع الخطاب البصري الكرافيكي.

٢- للعناصر التيبوكرافيكية الأثر الكبير والمهم في إبراز قوة عملية التوصيل والتأثير في المتلقي.

٣- تتأثر آلية التوصيل بفعل تأثيرات الهوية والخصوصية والبيئة في الخطاب البصري الكرافيكي. ثم تدوين الاستنتاجات والتوصيات واهم المقترحات وقائمة المصادر والمراجع. ومن الله التوفيق.
الباحث

مشكلة البحث والحاجة إليه

يعد التصميم الكرافيكي خطابا بصرياً مؤثراً في المتلقي (الفرد) أو مجموعة المتلقين (المجتمع)، ويكون بمثابة الرسالة البصرية المتحركة التي تنتقل بمكوناتها إلى مخيلة المتلقي مما يكشف عن ردود الأفعال اتجاه التصميم (الرسالة البصرية) بوصفها الأداة الخطابية للمصمم نحو المتلقي. إن المحاولة لإيجاد وتوفير الفرصة لنقل الرسالة البصرية إلى المتلقي يتطلب جهداً كبيراً في صياغة وتشكيل رسالة التصميم ومن ثم استعمال الأدوات المختلفة في نقل التصميم (الرسالة البصرية) إلى المتلقي ومن ثم التأثير عليه من خلال الاستجابة التي يبثها التصميم بطاقة ديناميكية مؤثرة وفاعلة. لاشك أن تلك العملية لا تتم إلا من خلال التوصيل، بوصفه المنطقة الأكثر حساسية في اختيار الآليات المناسبة التي ينبغي على المصمم أن يراعيها في اختيار طريقه الصحيح في توصيل الفكرة بكل أمانة وجدة بالتالي التأثير المباشر وغير المباشر على المتلقي أو مجموعة المتلقين. وترتبط أهمية التوصيل بالفكر الذي يحاول أن يبثه المصمم بكل جدية ومثابرة من اجل توضيح فكرته ونشرها بالشكل الصائب مما يولد استجابة جيدة عند المتلقي

بالتالي وصول الرسالة إليه بكل سهولة ويسر مما يتيح للمتلقي تأويل التصميم ومكوناته بما يتناسب طردياً مع الفكرة ومضمونها الفكري والدلالي. إن إشكالية التوصيل هي من الإشكاليات التي لابد أن يعالجها المصمم من حيث آلية التوصيل وبناء (الموصل) من خلال التصميم، أو الرسالة البصرية التي لابد أن تكون متكاملة في الفكرة والعرض، والوظيفة لكي تحقق أهدافها بالشكل المطلوب. كما تسير هذه العملية جنباً إلى جنب مع التحولات الطارئة على المجتمع والفكر والبيئة من جهة والتقنيات من جهة أخرى، إن محاولة دراسة إشكالية التوصيل في التصميم الكرافيكي هي محاولة جادة لسبر أغوار شخصية الإنسان (المصمم، المتلقي) من حيث طبيعة انتقال المعلومات المحددة من الطرف الأول (المصمم) إلى الطرف الثاني (الفرد والمجتمع) من خلال تحليل التصميم (الرسالة البصرية)، وتجدر الإشارة إلى أهمية تمتع المصمم بثقافة تصميمية جيدة وفطنة كبيرة في تحليل الظواهر المختلفة والمحيطة به للوصول إلى حل متكامل ومعبر من خلال التصميم. كما ترتبط المتغيرات الطارئة على طرائق التفكير وتحليل الظواهر الاجتماعية ودراسة التحليل النفسي الفني من خلال الرمز، والدلالة، والتعبير، والإقناع من خلال عملية التوصيل ودراسة ظاهرة الاسترجاع الظاهري للأحداث وتداول الأفكار داخل المخيلة المبدعة للمصمم. مما تقدم نستطيع أن نحدد مشكلة بحثنا هذا في طرح التساؤل الآتي:

كيف يتعامل المصمم مع الظواهر المحيطة به والمؤثرة عليه ومعالجة إشكاليات التوصيل ونجاحها في إيصال الرسالة إلى المتلقي؟

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في دراسة إشكالية التوصيل بوصفها العملية الأكثر أهمية في نقل الأفكار من المصمم إلى المتلقي أو مجموعة المتلقين، وأهمية نقل الرسالة البصرية إلى المتلقي ودراسة الجوانب الفنية والوظيفية والتقنية. كما يشكل البحث الحالي أهمية في دراسة دور عملية التوصيل في التصميم الكرافيكي ويسهم البحث باغناء الدراسات في هذا الميدان.

هدف البحث

يمكن تحديد هدف البحث في كشف دور آلية التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي وما يصاحبها من إشكاليات تؤثر في نقل الرسالة البصرية إلى المتلقي بكل ايجابية ونجاح، فضلاً عن وأثر هذه العملية المهمة في بيان الهدف والفكرة والوظيفة في عرض الخطاب البصري في التصميم الكرافيكي.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: دراسة إشكالية التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي.

الحدود المكانية: انموذجان منتقيان قصدياً من بريطانيا، والبرازيل.

الحدود الزمانية: الخطاب البصري الكرافيكي الصادر عام ٢٠١٤م، للتطور التقني الهائل في ميدان التصميم الكرافيكي.

تحديد المصطلحات

١- الإشكالية:

لغوياً: ورد في مختار الصحاح والقاموس المحيط : (أشكل) الأمر أي التبس[١]. والاشكلة اللبس[٢].

اصطلاحاً: المشكلة (Problem) هي المعضلة النظرية أو العلمية التي لا يوصل فيها إلى حل يقيني. وهي مرادفة للمسألة التي يطلب حلها بإحدى الطرق العقلية أو العلمية، وأما الإشكال فهو الالتباس ويطلق على

[١] - الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٢م، ص٣٤٤.
[٢] - الفيروزبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ص١٣١٧.

ما هو مشتبه، والإشكال عند الفلاسفة صفة لقضية لا يظهر فيها وجه الحق، ويمكنها أن تكون صادقة إلا انه لا يقطع بصدقها[١].

إجرائياً: يمكننا أن نعرف الإشكالية بأنها الحالة التي يحتاج المصمم إلى كشف معضلاتها والوقوف على مسبباتها من اجل تيسير عملية التوصيل للرسالة البصرية (التصميم) إلى المتلقي وتحقيق الاستجابة لمكونات تلك الرسالة البصرية والإحساس بمعانيها وغاياتها الاشهارية المختلفة الأغراض.

٢- التوصيل:

لغوياً: ورد في مختار الصحاح والقاموس المحيط: (وصلت) الشيء من باب وعد و(صلة) أي بلغ. و (وصل) إليه يصل (وصولاً) أي بلغ. و وصل بمعنى اتصل[٢]. ووصله أي بلغه، وانتهى إليه، وأوصله، والوصلة، بالضم، الاتصال وكل ما اتصل بشيء فما بينهما وصلة[٣]. فإذا لم توجد صلة امتنع الوصل[٤].

اصطلاحاً: جاء مفهوم التوصيل (Conveyance) متشابهاً في بعض مفاهيم (التواصل) (Communication) وهو يعني الاتصال أيضاً، ويكون بنقل الأخبار بواسطة العلامات والإشارات من مرسل إلى متلقي، عبر قناة ما. وتعتبر وظيفة التواصل وظيفة إنتاج الدال وتتوجه إلى متلقي خبر في تعارض مع وظيفة التعبير[٥].

إجرائياً: التوصيل كمفهوم في بحثنا هذا هو المقدرة أو القدرة أو الظاهرة التي يمتلكها المصمم الكرافيكي في استعمال أدواته الفنية والجمالية والوظيفية في تكوين أو تشكيل الرسالة أو الخطاب البصري (التصميم) وإرساله عبر الوسائط المادية لتقيمه والحكم عليه من قبل المتلقي وتكون عملية التوصيل فاعلة في مرحلة ما بعد التصميم. وترتبط عملية التوصيل بالفكر ومرجعيات المصمم الثقافية والفكرية والذائقية مع الأخذ بنظر الاعتبار دراسة آلية تحقيق الإشهار للتصميم وتيسير عملية الاستجابة والإدراك.

٣- الخطاب:

لغوياً: اشتقت كلمة (الخطاب) من باب (خطب)، وفصل الخطاب الحكم بالبينة، أو اليمين أو الفقه في القضاء، أو النطق بأما بعد[٦].

اصطلاحاً: الخطاب (Discourse) بمعناه الواسع يعني مجموعة من الجمل والعبارات التي تبدو متماسكة مكتوبه أو ملفوظة، وفي هذه الحالة يمكن الكلام عن تحليل الخطاب. وحينئذ فان النص يكون مرادفاً للخطاب، غير أن الخطاب يحتمل معاني أخر خاصة، وهناك خطاب يهدف إلى الإقناع، ويصنف في ثلاثة أجناس قضائية، واستشارية، وحدوثية. كما يعد الخطاب بأنه تعبير شفاهي عن فكرة، منطوق، عرض[٧].

إجرائياً: إن أهم نوع من أنواع الخطاب الذي يتعامل معه المصمم الكرافيكي هو الخطاب البصري (Visual Discourse) بأنه نظام بصري يتكون من ترابط العناصر التيبوكرافيكية مؤلفة بذلك نصاً بصرياً قابلاً للتأويل والتفسير والتحليل من اجل الوصول إلى مكنونات فكرته وبالتالي إدراك مكوناته.

---

[١] - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص٣٧٩.
[٢] - الرازي: المصدر السابق، ص٧٢٥.
[٣] - الفيروزبادي: المصدر السابق، ص١٣٨٠.
[٤] - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٩٣.
[٥] - علوش: المصدر السابق، ص٢٢٩.
[٦] - الفيروزبادي: المصدر السابق، ص١٠٤.
[٧] - العامري، كامل عويد: معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣م، ص١٤١.

الفصل الثاني

(الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول: مراحل عملية التوصيل والعوامل المؤثرة عليها

تعد عملية التوصيل من العمليات الإجرائية المهمة التي تبحث في آليات الفكرة من جهة تصدرها إلى أخرى تستقبلها، كما تعد ظاهرة جديرة بالدراسة لتماسها الكبير مع الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي التي تكون محصلتها الأخيرة انتشار الأفكار وتداولها ونجاح رسالتها الموجهة. وترتبط عملية التوصيل بقوة الاستجابة والإدراك لدى المتلقي فرداً كان أم مجتمع، نظراً لما تشكله من إيقاع واضح أو استجابة لدى المتلقي لاسيما في فك رموز الرسالة البصرية أو الخطاب البصري الذي يمثله التصميم الكرافيكي بأشكاله وفنونه كافة المؤثرة تأثيراً مباشراً أو غير مباشر في المتلقي. فالمصمم بوصفه فنانا يبحث عن المنفعة والهدف الاشهاري والترويجي، يهتم بالتوصيل عن قصد. وان التوصيل يتم حينما يؤثر احد العقول في البيئة وما تنتجه من إرهاصات محيطة به بعد اكتمال الخطاب البصري الكرافيكي لان عملية التوصيل تكمن في منطقة بث الخطاب بعد اكتماله وهنا تكمن إشكالية هذه العملية. فالتوصيل هي دراسة تلك العلاقة المهمة ما بين التصميم (الخطاب البصري) وإدراكه ومن ثم إيصاله إلى المتلقي وإدراك الأخير لمكوناته والإحساس بها. وهنا تعتمد عملية التوصيل على عنصرين أساسين هما الإبداع والتذوق أي الاستجابة لهذا الإبداع. ولكننا سوف نواجه بأسئلة مهمة، هل أن عملية التوصيل هي التي تكتشف السمات الإبداعية والابتكارية؟، والجواب يكمن في البحث عن ماهية تلك العملية المهمة والحيوية التي تبدأ ما بعد التصميم. ترتبط عملية التوصيل بشكل رئيس بالتواصل أو الاتصال (Communications) ولا يمكن حصرها بالتبادل اللفظي الذي تحركه قصديه صريحة يدرك فحواها طرفا الفعل البلاغي، بل بؤرته مجموع ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية المودعة في ذات إنسانية لا تعي دائما القواعد التي تتحكم في انجازاتها (الإيماءات واللباس وطريقة الجلوس واستقبال الضيف..)ومودعة في محيط هذه الذات أيضاً (ما يعود إلى طريقة التعاطي مع الفضاء والزمان وأشكال العمران[١].

لذلك فان عملية التوصيل مهمة ترتبط فيها الذات والمشاعر والأهداف والابتكار التي يروم المصمم الكرافيكي نشرها وتوصيلها للمتلقي ومجتمعه المحدد، وتجدر الإشارة هنا إلى ارتباط عملية التوصيل بالبيئة والمجتمع من خلال الأفكار والوقائع المختلفة فضلاً عن التعبيرية الواضحة في الخطاب البصري الموجه. فالتوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي الذي يمكن وصفه بالفن البصري الجماهيري، لاسيما في استخدامه للدعاية وتزيين الساحات في المناسبات المختلفة[٢]. كما يعد التوصيل مهماً في نقل التجربة الوظيفية والجمالية الهادفة والمؤثرة بأهدافها وطبيعة الرسالة أو الخطاب البصري، وهي عملية تحويل الانطباعات الحسية التي نتلقاها من العالم الخارجي إلى معطيات جمالية أخرى تؤدي إلى صور بصرية جديدة، أي هي نتيجة تفاعل المعطيات الحسية مع معطيات الفنان الذاتية وترجمتها بأشكال مرئية هي الصورة[٣]. وهنا يعد الخطاب البصري الكرافيكي احد أهم وسائل التوصيل التي تشتمل رسالة اجتماعية قد تكون شعورية أو لاشعورية لدى الراسل والمتلقي على السواء، ويمكن انتقال الرسائل داخل مجتمع ما عبر أجيال كثيرة، ومن ثم تخضع للانتخاب الثقافي[٤]. أي دراسة العناصر المؤثرة ولاسيما الثقافية المختلفة فيها عبر الخطاب البصري الكرافيكي وتوصيل أفكارها للنخبة من جهة ولأفراد المجتمع المختلفة في طبقاتها المدركة للثقافة واتجاهاتها من جهة أخرى. ويمكننا أن نفهم آليات التوصيل للخطاب البصري الكرافيكي من خلال تحديد المفاهيم أو الظواهر الأساسية التي تعتمد عليها التوصيل وكما يأتي:

---

[١] - سعيد بنكراد: الصورة الاشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م، ص٣٧.
[٢] - ف. يوماتوف، وف.كوستين: لغة الفن التشكيلي، ترجمة برهان شاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٧م، ص١٨٦.
[٣] - الأغا، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٧م، ص١٦.
[٤] - فوج، اجنر: الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٢٤٥.

١- الإدراك والانفعال (Perception and Emotion)

يرتبط التوصيل بالإدراك والية بناء الفكرة وإيصالها، وهنا لابد للمصمم الكرافيكي وهو المسؤول الأول عن هذه العملية الصعبة والمهمة، أن يكون تنبؤي الاتجاه والاستعداد لمواجهته لاسيما بعد إيصال الفكرة وبثها، ولان الإدراك يرتبط بالوعي وانتقالاته من الحسي إلى المعرفي فانه ينطوي على مجموعة من الخصائص تعمل منذ البداية على تنظيم عمليات التخيل المحققة للصور الذهنية وهي:

- التركيز والانتباه.

- ترميز المعلومات وتخزينها في الذاكرة.

- تنظيم المعلومات وتنسيقها.

- حل المشكلات.

- نقل المعلومات والاتصال.

- إيجاد طرق جديدة لمعالجة واستعمال المعطيات المعلوماتية[١].

فالإدراك الحسي كنشاط عقلي في عملية التصميم هو بداية المعرفة التي يحققها المتلقي من التصميم المتحقق الذي يتجسد عبر الشكل بنظامه عناصره كلها وإجمال المادة الذي نفذ منها التصميم. أن العملية الإدراكية في التصميم عبر هذه المعرفة أدت إلى اكتشاف القيمة النفعية من خلال الإدراك الحسي الذي يقوم بها الإنسان، أن هذه القيم جمالية صورية في بدايتها وإدراكها تستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية عموماً والبصر خصوصاً، كما بينا لأجل إدراك هذه الأشكال. وتبرز هنا قيمة الادراكات الحسية للرؤية في وضوح العلاقة بين الشكل والأرضية[٢]. كما أن عملية التوصيل تبدأ بالإدراك لتدخل حالة صورة الانفعال، وتبعاً لمفهوم (سوزان لانجر) فان الفن هو صورة للانفعال، وليس انفعالاً، فهناك فرق واضح بين الانفعال وصورة هذا الانفعال، فالمصمم لا يبرز في خطابه البصري الكرافيكي انفعاله، إنما صورة هذا الانفعال، أي يأخذ شكلاً بحيث يمكن فهمه، وتأمله وإدراكه[٣]. لذلك فان التوصيل تحتاج إلى بناء منطقي لتسلسل انتقال الرسالة أو الخطاب البصري التي لا تمر إلا عبر مراحل لابد من اتبعاها لأجل وصول الرسالة وتحقيق أهدافها، وتلك المراحل التي تبدأ بالإدراك ومن ثم الانفعال ومن ثم التلقي فالإقناع التي تعد من الاشتغالات التي سنأتي على دراستها بالتفصيل. إن إدراك الظاهرة التي تؤدي إلى بناء أو تشكيل الخطاب البصري الكرافيكي تعد من محاولات الخوض في حقل الثقافة البصرية وبناء الفكرة. وإدراك تلك الثقافة يتطلب قوة فاعلة لعملية التوصيل. تهدف الثقافة البصرية من خلال التشكيل البصري إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه، وذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري[٤]. وعليه يصبح الإدراك شرط رئيسي لربط العلاقات الجزئية بما هو كلي فيما يقوم به المؤول من عملية تركيبية. والإدراك هنا لا يقصد منه ملامسة أدوات الحس للمادة المدركة بغية توصيلها لتحقيق وعي شيئيتها، بل هو إدراك يتخطى المدرك نفسه بخبرة استرجاعية تهيئ نظام التأويل عند المتلقي[٥]. إن إشكالية الإدراك في التوصيل تتحدد أيضاً في اختلاف درجات الاتجاهات الخاصة بالجمهور نحو الموضوع والإيديولوجيات المعينة. فهناك اتجاهات مؤيدة للفكرة وأخرى معارضة، وثالثة أو رابعة متعصبة ومتطرفة[٦]. وهنا يختلف التوصيل وتتأثر جوانبه الإدراكية في توصيل الخطاب البصري الكرافيكي إلى الجمهور أو المتلقي على اختلاف درجات الوعي والفكر. الأشكال (١)،(٢).

---

[١] - جنان محمد احمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، منشورات ضفاف، الرياض، ٢٠١٤م، ص١٥١.

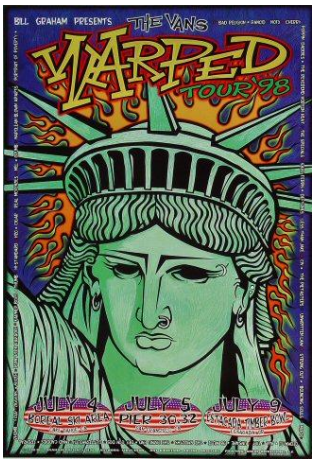
[٢] - إياد حسين عبد الله: فن التصميم، ج١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨م، ص١٣٦.

[٣] - راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٥٣.

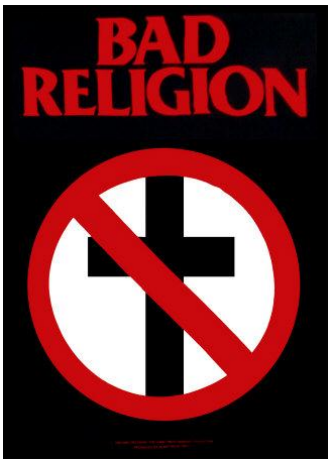
[٤] - الصفراني، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٨م، ص٢٢.

[٥] - جنان محمد احمد: المصدر السابق، ص١٩٩.

[٦] - الهيتي، هادي نعمان: الاتصال والغير الاجتماعي، الموسوعة الصغيرة (٢٣)، دار الحرية للطباعة، بغداد، س٧٢.



الشكل (١)



الشكل (٢)

ففي التصاميم أعلاه تعد آلية التوصيل صعبة للغاية لأنها تحاور المعتقد والدين بكل حساسية، ويمكن إدراكها بتحليل الخطاب الكرافيكي إلى عناصره البنائية أو الكرافيكية، التي تشكل نقطة البداية في إدراك الفكرة وإيصالها إلى المتلقي. من ذلك إن إدراك اللون بوصفه احد أهم العناصر البنائية في التصميم الكرافيكي، يشكل جانباً من سلوك الإنسان، وان هذا السلوك يتحدد بثلاثة أبعاد هي البيئة والعالم الخارجي، والعالم الفسيولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات[١]. إن جوهر الرسالة دائما في حالة الصورة، فهو المعلومات التي سيقوم المتلقي بإعادة بناءها من خلال التعرف إلى الشكل[٢]. ومن هنا تكمن الأحاسيس العميقة والدقيقة، إذ نلج إلى عالم السيكولوجيا الفردية التي هي كما يدعي بعضهم الأساس الذي يقوم عليه الانفعال، ولكن ذلك سيرغمنا على إعادة صياغة قضية التواصل[٣]. فالظاهرة السيكولوجية للألوان الحمراء والزرقاء على سبيل المثال يمكن أن تشكل الأساس لتقلبات رمزية مثيرة، ولكن رمزية اللون يجب أن تكون لغة خاصة توجد من الشكل البصري وتبعث إلى المتلقي[٤]. كما يميل المصمم إلى التعبير عن أفكاره بيسر في توصيل الأفكار ولاسيما في المواضيع الدينية والعقائدية والاجتماعية وغيرها التي تعد نقاطاً حساسة جدا في رسالتها أو خطابها البصري لتماسها مع إدراك المشاعر والأحاسيس، لذلك لابد أن يميل المصمم إلى تجسيد تلك الأفكار التي تتمازج ما بين التعقيد الشكلي أحياناً، أو التبسيط. وبذلك يستطيع المصمم أن يوصل أفكاره ومنطلقاته الفكرية ومعانيها المتقصدة إلى المتلقي. وهي استعارة رمزية يقصد من ورائها الحركة والنشاط الذي يعد من الاتجاهات الكرافيكية ولاسيما في تصميم العلامات والشعارات التي تعد خطاباً بصرياً مهماً. فالغاية تبقى من عملية التوصيل هي الاستفراد بالمستهلك وتوجيه رغباته وتحديد حاجاته وتنويعها واستبدالها بأخرى ضمن دورة استهلاكية لا يمكن أن تتوقف عند حد بعينه. فمن الوفرة والتنوع اشتدت المنافسة وتكاثرت الإسناد واختلفت موادها[٥]. فالتصميم في حقيقة جوهرة هو من يقود الفكر والمجتمع والغايات، إذ أن غايات التطور في هذا الجانب تتعدى طرح اللحظة ذاتها، فابعد الكواكب المنظورة للإنسان تحتاج فكراً تصميمياً بمستوى بلوغه ليس بالموجود طبعاً، لان الموجود لن يوصلنا بالتأكيد بل أن التفكير بغير الموجود هو الاصوب، ولتحقيق ذلك فان تثوير كوامن التخييل والتجسيد، وهما كامنين لا يمكن أن يتوافرا في أناس عاديين[٦]. مما تقدم نستطيع أن نحدد بأن التوصيل قد يبدأ بالإدراك ومن ثم الانفعال وهنا يشترك ما بين الاثنين ظاهرة الحوار الداخلي أو الخارجي للخطاب البصري الكرافيكي وأهدافه الموجهه عند المصمم نفسه. إذ يقول (بول ريكور) إن التأويل يقوم بنقل الآلية الحوارية بين الذوات من ساحة المتكلم إلى

---

[١] - الخفاجي، كريم شلال: سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار البصائر، بيروت، ٢٠١٢م، ص١١٦.
[٢] - غويتي، غي: الصورة المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٢م، ص١٣٤.
[٣] - المصدر نفسه، ص١٣٥.
[٤] - قاسم مؤنس عزيز: جماليات الشكل في المسرح المعاصر، دار ضفاف، الشارقة، ٢٠١٣م، ص٨٩.
[٥] - سعيد بنكراد: الصورة الاشهارية، المصدر السابق، ص٥١.
[٦] - نصيف جاسم محمد: في فكر التصميم نظريات ودراسات مستقبلية في التصميم، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٣م، ص١٨٢.

الكاتب)[1]، أي بنقل تلك الآلية وتوصيلها من خلال الحوار ما بين التصميم ومصممه وهي من المعضلات التي لابد من الانتباه عليها وحلها عبر التحليل واستخراج النتائج التي تؤهل التصميم لان يسهم في توصيل الفكرة بكل وضوح ويحقق الإقناع عبر التلقي المباشر، ولان المصمم هنا في موقف لابد أن يتصف بنزعة تجريبية تبحث باستمرار عن حلول وبدائل[2]. إن الغاية من عملية التوصيل هي بلورة طريقة ذكية ناجحة في التحدث إلى المستهلك (المتلقي) وما عدا ذلك لا قيمة له، فالرابط بين المستهلك والمنتج ليس بالضرورة من طبيعة واقعية[3]. فالمستهلك لا يحضر من خلال خصوصية ذاته، بل يتم تمثيله من خلال إمكانية إحالاته إلى عالم الاستهلاك النفعي بأحلامه الصغيرة[4]. فعملية التوصيل وارتباطها بالإدراك كضرورة لنشر الرسالة البصرية، فان مداياتها تختلف تبعاً لشخصية المصمم (المرسل) والمستقبل (المستهلك/ المتلقي). وظاهرة الإدراك هي من مستدعيات تقبل الأثر الفني إن الإدراك في هذا الحال هو اللقاء الأول بين المتقبل والأثر، وهنا تكمن عملية التوصيل وحوارها المهم، ويعد تقبل الرسالة مسألة استيطيقية أساساً[5]. وهو يعني حضور المتقبل أما الرسالة أو الخطاب البصري، والوقوف عند مسألتين هما الذوق والجمهور المتقبل للخطاب البصري الكرافيكي من خلال الانفعال والتفاعل وحصول التلقي والإقناع شيء نسبي أحياناً. فالإدراك هو بداية المعرفة وليس المعرفة ذاتها[6].

٢- التلقي (Receive)

لاشك أن عملية التوصيل تحتاج إلى إبراز قوتها في الحضور الزمكاني لدى المتلقي، ولأجل إثبات ذلك الحضور واثر هذه العملية الحيوية في نقل الخطاب البصري الكرافيكي إلى المتلقي بكل حيوية وانسيابية ويسر يتم من خلال التلقي. الذي يعد عملية مركبة ومعقدة وذات مراحل ومستويات متعددة، وهي تستلزم قدراً كبيراً من تدخل الوعي، لأنها خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي ومحاولة للتعرف على مكنوناته وفهم وظيفة ومعنى هذه المكنونات، فعملية التلقي أو التقبل تنحصر في أن ثمة إدراكاً متطوراً وصل إلى درجة من الارتقاء الحر، ليسهم في عملية تكوين إدراك حسي تام ومكتمل للشيء المتعرف عليه، يؤدي إلى تحقيق سلسلة أفعال الاستجابة التي تجتمع متجهة نحو التحقيق الموضوعي[7]. وتحدث التأثيرات الواضحة لعملية التلقي ردود أفعال مختلفة المعيار، ولا يستبعد وجود مشاعر أو انفعالات وحالات نفسية تكون سارة ومقبولة دائما، بل قد تكون على العكس أيضاً. ومن الحالات المرتبطة بعملية التلقي على سبيل المثال لا الحصر، الشعور بالاكتشاف، والتأمل، والفهم والدهشة، والتوقع والقلق والتخيل وحب الاستطلاع والى غير ذلك من الخبرات الجمالية التي نعتقد أنها تماثل في كثير من جوانبها بعض ما يحدث في عملية الإبداع[8]. ففي الخطاب البصري الكرافيكي يكون التلقي أحد مهمات عملية التوصيل تأويله السيميولوجي من خلال التحليل المرئي أو البصري للخطاب ومكوناته، فضلاً عن الأبعاد السيكولوجية (النفسية) للخطاب البصري. التي تمثل بعداً ظاهرياً وعضوياً ومعرفياً يتعلق بالتفاعل الابصاري، وهو درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وانثروبولوجيا المشاهدة[9]. بينما تمر عملية التلقي بثلاثة مراحل ضمن التجربة الجمالية الكاملة تجاه العمل الفني أولاً الإحساس أو الإدراك الفوري للموضوع، ثانياً رد فعل الجهاز العاطفي لشكل الموضوع المدرك، وثالثاً رد فعل عقل المشاهد لطبيعة المفهوم الفكري للموضوع، أي لمضمون العمل الفني، ولجميع ما يثير من تداعيات ثانوية[10]. وتختلف آليات التلقي للعمل الفني الجمالي البحت، عنها في التأويل

---

[1] - جنان محمد احمد: المصدر السابق، ص١٩١.
[2] - إياد حسين عبد الله: المصدر السابق، ص١١٠.
[3] - سعيد بنكراد: الصورة الاشهارية، المصدر السابق، ص٨٢.
[4] - سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الاشهارية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص٢٧.
[5] - النجار، سلوى: جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٠م، ص١٥٧.
[6] - المصدر نفسه، ص١٥٦.
[7] - جنان محمد احمد: المصدر السابق، ص٢٠٥.
[8] - شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٥٠٢.
[9] - الصفراني: المصدر السابق، ص٢١.
[10] - ريد، هربرت: الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٩.

والاستجابة للخطاب البصري الكرافيكي لاختلافه من حيث نشر الأفكار والتأثير نفعياً في المجتمع. ليبق الهدف الرئيس من عملية التلقي هو توصيل الأفكار إلى المتلقي/ المستهلك، الفرد/ المجتمع، والحكم على أن عملية التوصيل قد أدت فعلها بشكل سلس وصحيح ومنطقي ، ولاسيما بالقدرة الكامنة للتلقي في عملية الإقناع. وتجدر الإشارة إلى أن عملية التلقي تمر بثلاثة مراحل مهمة وكما يأتي:

- مرحلة الإدراك الحسي.

- مرحلة تحليل الإدراك.

- مرحلة ما بعد الإدراك- التأثير[١].

لذلك يخضع المصمم للرسائل الذهنية التي يبثها التصميم على نحو مشفر قابل للتحليل والتوصل إلى معانيه بسهولة ولكن بدون مباشرة في الطرح، فليس الوصول السريع هو دائما أفضل الطرق وأكثرها قبولاً من المتلقي، بل أن التأمل في التصميم الكرافيكي كثيراً ما يزيد من ثقة المتلقي في الرسالة التي يتلقاها وهو يزيد بلا شك من تفاعله مع التصميم وبالتالي تعرضه إلى قدر اكبر من الانجذاب والتأثر، وهو دافع جيد لجعل المتلقي ينتقل بين مفردات التصميم[٢]. نستخلص من ذلك أن التلقي هو تفاعل دينامي بين معطيات العمل الفني والخارطة الذهنية للمتلقي بما تشمله من رغبات وردود أفعال وهذا التفاعل هو استجابة[٣]. وهي من صلب عمليات التوصيل الصحيحة والمنطقية في الخطاب البصري الكرافيكي الواعي.

٣- الإقناع (persuasion) في التوصيل

يعد الإقناع بمعناه العام، شكل من أشكال التفاعل الإنساني فهو يحدث عندما يتوقع الفرد رد فعل خاص من شخص أو أكثر وبشكل إرادي، يقوم بتأمين رد الفعل من خلال استخدامه للاتصال، فالإقناع يأخذ بعين الاعتبار على أساس انه الأداة الأساسية للحضارة في تأمين التغيير الاجتماعي. أما الخطاب الاقناعي فهو يدرس أشكال السلوك التي يمكن التأثير فيها من خلال الرسائل التي تستهدف الإقناع وحمل المستقبل على المراد منه والإفادة من بحوث علم النفس في ذلك[٤]. فلإقناع ضرورة من ضرورات التوصيل ولاسيما في الإعلان والإشهار والمنفعة. إن المصمم كمرسل لابد أن يكون ملماً بعلم نفس الإقناع وان يكون بخبرته وقدرته قادراً على إقناع الآخرين بأهمية رسالته والتأثير فيهم، وان دراسة نظريات الإقناع والمقدرة على تطبيقها تمنح المصمم امتلاك رؤية واضحة للاحتياجات الإنسانية وإدراك أهمية الحوافز التي تؤثر في الإنسان، وأبعادها المادية والموضوعية وصولاً إلى منشأ وسيكولوجية الفكرة المراد توجيهها. وان يجيد نظام تقديم الرسالة وطريقة عرضها على الآخرين[٥].

وتكون مهمة الإقناع حاضرة في عملية التوصيل من خلال استجابة المتلقي لمكونات الخطاب البصري الكرافيكي الذي قد يصل إلى مرحلة الإقناع المشبع أو الإشباع وهي قمة اللذة والإحساس للتصميم، وقد يكون الإشباع آنياً أحياناً[٦]. كما إن المنطلق المساعد للإقناع يوجب على المصمم أن يكون على قدر كبير من العقلانية والوضوح في تجربته الإبداعية والابتكارية وان يكون عمله التصميمي ذا اتصال مباشر بالتمذجة التي تمثل الموضوع في أفضل حالاته، وهذا يتطلب أيضاً مقدرة إحصائية دقيقة للعديد من البيانات ذات العلاقة بالعمل[٧].أما العوامل التي تؤثر في عملية التوصيل ومراحلها المنطقية فتكمن في تحديد المفاهيم الآتية:

---

[١] - علي صباح سلمان: الإقناع في الخطاب المرئي، شبكة الإعلام العراقي، بغداد، ٢٠١٤م، ص٦٢.
[٢] - الراوي، نزار: مبادئ التصميم الجرافيكي، دار اوثور هاوس، الولايات المتحدة الأمريكية، ٢٠١١م، ص١٣٠.
[٣] - جنان محمد احمد: المصدر السابق، ص٢١٢
[٤] - علي صباح سلمان: المصدر السابق، ص١٦،١٥.
[٥] - إياد حسين عبد الله: المصدر السابق ص٢١٨.
[٦] - سعيد بنكراد: الصورة الاشهارية، المصدر السابق (بتصرف الباحث)، ص٦٧.
[٧] - إياد حسين عبد الله: المصدر السابق، ص٢١٨.

١- البيئة (Environment)

٢- المجتمع والهوية (Society and Identity)

٣- الاتصال (Communications)

المبحث الثاني: الظواهر الذاتية للمصمم الكرافيكي في عملية التوصيل

لاشك أن للمصمم الكرافيكي دور بارز في التوصيل وبالتالي الولوج إلى ذاتية المتلقي وتحريك مشاعره وأحاسيسه اتجاه فكر ما أو موضوع ما، ولقد مررنا في المبحث الأول بعدة عوامل أسهمت في بناء توصيل ناجح من خلال دراسة الظواهر والعوامل المؤثرة كافة في هذه العملية التي من شأنها أن تبيان مكامن نجاح الخطاب البصري الكرافيكي ووظيفته وأهدافه. والتي تكون محصلتها ذاتية المصمم الكرافيكي ورؤيته الإبداعية.

فالذات جملة من العلاقات التي يقيمها الفرد مع كل المسارات الاجتماعية ومع الأفراد المندمجين مع سياقها، وهذه الذات حصيلة نتاج الأدوار الاجتماعية التي يؤديها الفرد في محيطه[١]. أما الذاتية فهي وسيلة التعبير عن الشخص أو سلوك الفرد، والذاتية هي الخطوط النفسية غير المكررة والمبتكرة التي يلبسها الفنان شخصياته وأبطاله. والذاتية هي تاريخية ونوعية، وتؤثر بمتطلبات مضمونة معينة ومحددة. أن لكل تكوين فني عالمه الخاص[٢]. ويطلق الذات على باطن الشيء وحقيقته، وهي النفس والشخص[٣]. فذاتية المصمم الكرافيكي هي شخصيته التي ينفذ من خلالها إلى عوالم الأشياء والظواهر المحيطة بها ليتأثر ويؤثر بها. وان قانونه الذاتي الذي أولد تلك العبقرية الفذة التي حولت المصمم إلى إنسان بناء يعيد ترميم الحياة وبنائها بصورة مستمرة[٤]. إن ارتباط الذات المبدعة للمصمم الكرافيكي بالتفكير الإبداعي، هي جزء من شخصيته المبدعة. ولا تتأثر الذات المبدعة بمنبهات موضوعية (مؤثرات خارجية) عابرة بل تتجاوز كوامن ذاته عملية التأثر، حتى تصل مرحلة الاندماج (الذاتي/ الموضوعي)[٥]. إذ يتفق علماء النفس على أن الشخصية ولاسيما الشخصية المبدعة التي يعد المصمم الكرافيكي احد شخصياتها والتي تتكون من أربعة مكونات رئيسة هي:

- المكون الجسمي ويتضمن الجانب البيولوجي والفسيولوجي والعضوي بشكل عام.

أولاً- المكون العقلي ويتضمن العمليات العقلية مثل التفكير والإدراك والتعلم.

ثانياً- المكون النفسي ويتضمن الحالة الوجدانية والانفعالية للفرد.

ثالثاً- المكون الاجتماعي ويتضمن التعلمات التي يكتسبها الفرد في المجتمع الذي يعيش فيه[٦]. كما يمكن تحديد الظواهر الذاتية للمصمم في التوصيل كما يأتي:

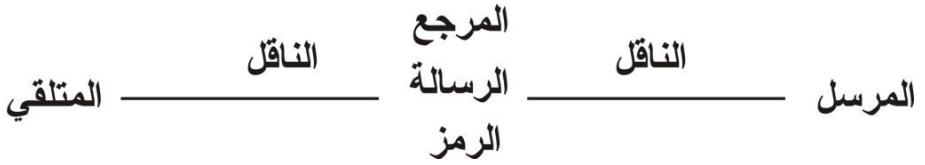
١- التفكير (Thinking).
٢- الابتكار (Innovation).
٣- الإبداع (Creativity).
٤- الخلود (Eternity).

---

[١] - خليل احمد خليل: معجم المصطلحات الفلسفية ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٥م، ص٧٩.
[٢] - كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٨م، ص١٤٥.
[٣] - جميل صليبا: المصدر السابق، ص٥٧٩.
[٤] - إياد حسين عبد الله: فن التصميم، ج٢، المصدر السابق، ص٦٩.
[٥] - هوشنك درويش: التوالد الصوري في السياق النصي، مؤسسة بيفين، ب.د. ٢٠١٤م، ص٩.
[٦] - قاسم حسين صالح: الشخصية العراقية المظهر والجوهر، دار ضفاف، بغداد، ٢٠١٢م، ص٣٦.

المبحث الثالث: الخطاب البصري الكرافيكي

يعد الخطاب البصري الكرافيكي من بينها وسائل الحوار والاتصال بوصفه يمثل رسالة فيها مكونات أو مؤثرات بصرية ضمن تصميمها، بما في ذلك العناصر التيبوغرافيكية التي تحتويها الرسالة البصرية أو ما يمكن الاصطلاح عليه بالخطاب البصري الكرافيكي. وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب البصري الكرافيكي يختلف تبعا للوظيفة والهدف والمكان والزمان. وتتأثر عملية التوصيل بعناصر مهمة: مرسل يرسل (رسالة) إلى المستقبل للرسالة، وتستخدم الرسالة شفرة وهي عادة لغة يعرفها كل من المخاطب والمخاطب، وللرسالة سياق تنتقل عبر اتصال[1]. كما في التخطيط الآتي:



الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

أولاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي لأغراض تحليل النماذج موضوعة البحث، وذلك لتحديد انعكاسات التوصيل وما يقدمه من معطيات بصرية إلى المتلقي والكشف عنها.

ثانياً: مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث الحالي فنون التصميم الكرافيكي كافة، والتي يرى فيها الباحث تلاءماً مع مقتضيات ومفاهيم البحث وانسجامها مع فكرة البحث، وقد بلغ عددها (٥) نماذج. وكما يأتي:

١- الملصقات: العدد ٢

٢- الشعار: العدد ٣

ثالثاً: عينة البحث:

تم اختيار عينتان فقط أي بنسبة ٢٠% من مجتمع البحث الحالي، وبطريقة قصدية، أي اختيار نموذج واحد فقط من كل مجموعة ، وللأسباب الآتية:

١- تميزت النماذج بالجدة والمعاصرة.

٢- احتوت على موضوعات جديدة تطرح بطريقة مختلفة تحتاج إلى تحليل مكوناتها وكشف دلالاتها.

٣- تميزت النماذج بتكاملها من حيث الشكل والمضمون.

٤- تمثيل النماذج بشكل واقعي يتلاءم مع مشكلة البحث وأهميته.

٥- نفذت النماذج بالتقنيات الرقمية المعاصرة.

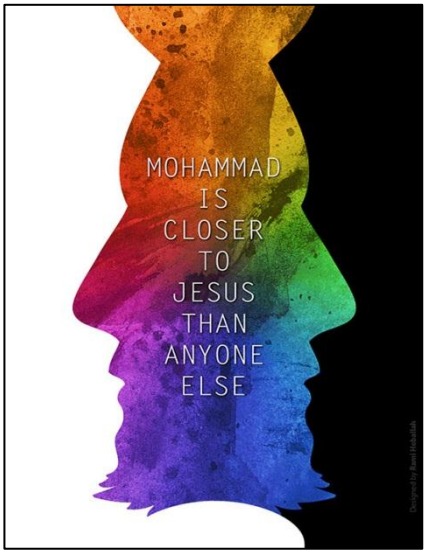
---

[1] - أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٠م، ص٢٠.

رابعاً: أداة البحث:

اعد الباحث استمارة بمحاور التحليل تضمنت أدبيات الإطار النظري ومؤشراته بعد عرضها على الأساتذة المتخصصين• للتأكد من صلاحيتها لتحليل النماذج المنتقاة.

صدق الأداة: بعد عرض الاستمارة على عدد من المتخصصين• والتأكد من صلاحيتها لإجراء عملية التحليل الفني.



الأنموذج (١)

الوصف العام:

الأبعاد: ١٠٠/ ٧٠سم

التصميم الكرافيكي: ملصق

نوع الخطاب: ديني

تاريخ الطبع: ٢٠١٤م

مكان الطبع: بريطانيا

التحليل الفني:

التوصيل بين الفكرة والمضمون

جسد المصمم الفكرة المطروحة في الملصق بشكل مباشر في بناء حوارية واضحة من خلال الشكل المتكون من نصفي رأس رجل ملتحي وبشكل متناظر، أراد المصمم أن يوصل الفكرة من خلال الوجه المزدوج الذي يمثل دلالة لكل من النبي عيسى المسيح بن مريم (ع) والرسول الأعظم محمد (ص) وهما أنبياء الله وأصحاب الديانتين المسيحية والإسلامية، وهي من اكبر الديانات انتشارا في العالم. وقد تعرضت صور مرسومة للرسول الأعظم محمد (ص) إلى الانتهاك والتشويه ولاسيما في دول الغرب في أوروبا والولايات المتحدة، فضلاً عن قيام بعض الدول الغربية بإنتاج أفلام مسيئة للرسول (ص) وتعاليم الإسلام، منتهية بإحراق القرآن الكريم في بعض تلك الدول. لقد جاء الخطاب البصري الكرافيكي في هذا الملصق واضحاً لتوصيل فكرة مضمونها الدعوة إلى وحدة الأديان والتسامح والتعايش واحترام التقاليد والرسائل الدينية التي تنتمي بمحصلتها إلى الإيمان بوحدة الله (جل جلاله) واحترام مبادئ التوحيد والسلام والعقيدة.

• عرضت الاستمارة المقترحة للتحليل على المتخصصين من الذوات الآتية:
١- أ.د.قدوري عراك صكر- التصميم الكرافيكي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
٢- أ.د.عبد الرضا بهية- التصميم الكرافيكي، قسم الخط العربي، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
٣- أ.م.د.حكت رشيد العزاوي- التصميم الكرافيكي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

• تم التأكد من صلاحية استمارة التحليل بعد عرضها على المتخصصين وكما يأتي:
١- أ.د.قدوري عراك صكر- التصميم الكرافيكي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
٢- أ.د.عبد الرضا بهية- التصميم الكرافيكي، قسم الخط العربي، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
٣- أ.م.د.حكمت رشيد العزاوي- التصميم الكرافيكي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

أما المضمون فقد تميز بقدرة مركزة وموجهة بشكل مباشر إلى المتلقي المسيحي والمسلم والأديان الأخرى أيضاً، إذ وضع المصمم آصرة واضحة تربط بوجهين أعطى إليهما إيحاءاً أو رمزاً واضحا في أن المسيحية والإسلام شيء واحد لا يفترقان. وقد أدت تلك الانتهاكات إلى ظهور اتجاه مضاد لفكرة تشويه الإسلام حتى غدت تبدو أكثر نضوجاً في اللجوء إلى خطاب بصري كرافيكي ناضج يدعو إلى التسامح في العديد من دول العالم الغربي، وجاءت تلك المحالات لتؤيد فكرة التصميم موضوع التحليل وبالتالي النجاح في توصيل الفكرة والإشهار بها، إذ وضعت العديد من أقوال الرسول الأكرم (ص) منتشرة في العديد من المدن الأوربية في النمسا وألمانيا وغيرها، إذ عبروا عن تلك الأحاديث التي ترجموها إلى لغاتهم من اجل نشر ثقافة التسامح والتعايش، منها حديث الرسول (ص): ((تبسمك في وجه أخيك صدقة))، ووضعت زهرة جميلة ضمن اسم النبي محمد(ص). وقد انتشرت بشكل واسع في شوارع ومقاطعات أوروبا.

التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي

استطاع المصمم من توصيل خطابه البصري الكرافيكي بشكل مباشر ومتميز باليسر والوضوح من خلال الملصق ورسالته البصرية من حيث العنوان أو النص المكتوب ((محمد هو الأقرب إلى عيسى والى الآخرين))، انه خطاب واضح يحقق نوعاً من التطابق مابين النص من جهة والصورة من جهة أخرى مما يعطي إحساساً واضحاً بقوة الآصرة ما بين محمد (ص) وعيسى (ع) التي كانت ومازالت رسالتهما الدينية تؤمن بوحدة الله وتعاليمه السامية والإنسانية. لقد حققت جميع العناصر التيبوكرافيكية قدرة مؤثرة وواضحة في توصيل الخطاب البصري الكرافيكي لاسيما الخطاب الديني بوصفه من اخطر أنواع الخطاب من حيث التأثير والتأثر والحوار والنقاش والتوجيه بالتالي إلى ترسيخ التعايش والتداخل الإنساني الإيماني ما بين الأديان. جسدت مهمة التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي الوظيفة الاشهارية والدعائية في بث الوعي والسلام وحوار الأديان واحترامها من خلال القدرة التعبيرية للنص والصورة وتداخل أفكارهما وتطابق النص مع الصورة في بناء الخطاب البصري الكرافيكي، وتوصيل فكرته الواضحة والمؤثرة.

التوصيل والقدرة في تحقيق الاتصال

تعد مهمة التوصيل هنا مهمة غاية في الصعوبة من حيث الإقناع والتأثير في المتلقي لاسيما بوجود المتشددين والرافضين لقضية التعايش والحوار ومن يقومون بتشويه الرسالة الدينية الصافية سواء أكانت إسلامية أم مسيحية أم من أية ديانة أخرى، إنها رسالة واضحة من اجل تحقيق سمات خلود المبادئ الدينية الحقيقية من خلال إنسانية وحدانية الله (جل جلاله) في مختلف الديانات التي تدعو إلى التسامح والتعايش واحترام الرأي والرأي الآخر، وبالتالي تحقيق الإقناع والتأثير المجتمعي بمختلف معتقداته وديانات والتأثير في تربية الأجيال القادمة بعيداً عن التعنصر أو التخندق والتشدد الديني الذي يؤدي إلى التطرف وفقدان الرسالة الدينية محتواها الإنساني في بناء المجتمع الصالح المتعايش. عبر المصمم عن القدرة الكبيرة في تحقيق الإشهار والجذب والإحساس بالجمال من حيث تكامل الشكل مع المضمون وتكامل اللون بوصفه عنصراً مهما في التصميم الكرافيكي من جهة مع النص وباقي العناصر التيبوكرافيكية في الخطاب البصري الكرافيكي.

الأنموذج (٥)

الوصف العام:

الأبعاد: متنوع الأبعاد ما بين الصغير والكبير.

التصميم الكرافيكي: شعار

نوع الخطاب: رياضي

تاريخ الطبع: ٢٠١٤م

مكان الطبع: البرازيل

التحليل الفني:

التوصيل بين الفكرة والمضمون

يمثل الخطاب البصري الكرافيكي شعاراً لبطولة كأس العالم التي أقيمت بالبرازيل في حزيران عام ٢٠١٤م، وقد وضع المصمم الكرافيكي طائر الببغاء الأمازوني المعروف في البرازيل كرمز مهم من رموز الطبيعية البرازيلية والتي تتميز بوجود هذا الطائر الجميل الذي يقطن مناطق نهر الأمازون، كعنصر مهم بني عليه شكل الشعار وتوزعت فيه الألوان الجذابة التي قد تكون في الأغلب ألوانا تمثل البيئة الاستوائية لتلك المنطقة المعروفة. مع ألوان طائر ببغاء الأمازون المعروفة. فالشعار يعد من أهم أنواع الخطاب البصري الكرافيكي صعوبة في صياغة أو بناء أو تشكيل تصميمه لأنه مرتبط بالهوية والخصوصية والمحلية والموروث والفكر والبيئة وغيرها. إذ نلاحظ أن المصمم الكرافيكي قد استنبط عدة ألوان من طائر الببغاء الأمازوني كالأصفر والأخضر والأزرق والأحمر، كألوان أساسية مهمة في بناء الشعار. لذلك يلجأ مصممو الشعارات في العديد من دول العالم إلى استعمال الرمز البيئي الطبيعي في اغلب الأحيان شعاراً مهماً وعلى مستويات مختلفة من حيث إبراز الخصوصية والهوية في عملية التوصيل من جهة والتأكيد على ضغوط البيئة الطبيعية في الخطاب البصري الكرافيكي / الشعار من جهة أخرى. الأشكال (٣) (٤)، (٥).

الشكل (٣) شعار استراليا

الشكل (٤) البهاما

الشكل (٥) الغابون

لقد حاول المصمم الكرافيكي أن يجد علاقة تربط ما بين الشكل والمضمون في توصيل فكرته كخطاب رياضي مؤثر عالمياً، لذلك لجأ إلى استعارة رمزية للبيئة اللاتينية بشكل عام والبرازيلية بشكل خاص، انه تكامل ما بين الشكل والمضمون في الخطاب البصري الكرافيكي/ الشعار. لقد كان للرمز البيئي ودوره الكبير أهمية واضحة في عملية التوصيل ومن ثم الإحساس بالخصوصية والهوية بشكل لا يقبل الجدل أو الشك أو الاشتباه، بل أن الرمز في الشعار واضح بكل معالمه التي تتركز في محصلتها

الأخيرة إلى إثبات الضاغط البيئي وعمله في الخطاب البصري الكرافيكي. لقد حاول العديد من المصممين اللاتينيين أن يصمموا شعارات أخرى لدورة العاب كأس العالم وقد وضعوا العديد من الشعارات، التي تشابهت من حيث بناء الخطاب البصري الكرافيكي / الشعار في موضوع استنباط الرمز البيئي الطبيعي للبرازيل. الأشكال (٦)، (٧)، (٨).

الشكل (٦)

الشكل (٧)

الشكل (٨)

التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي

نجح الخطاب البصري الكرافيكي/ الشعار، من حيث التوصيل وسهولة الاستجابة لمكوناته من خلال السرعة في تحليل مكوناته وبالتالي معرفة الهدف الذي بني عليه الخطاب، إن احد أهم نجاحه تكمن في القدرة التعبيرية الكبيرة التي تمثلها العناصر التيبوكرافيكية كالرسوم الحيوانية (طائر الببغاء) والألوان (الاستوائية المتميزة) والنصوص (البرازيل ٢٠١٤ كأس العالم)، لقد حقق المصمم الكرافيكي تكاملاً واضحاً في الفكرة وعرضها وتوصيلها إلى المتلقي، ولاسيما من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية المعروفة.

التوصيل والقدرة في تحقيق الاتصال

عبر المصمم الكرافيكي عن مقدرته العالية في توصيل أفكار ترتبط بالخصوصية والهوية كأساس في عملية التأثير والتلقي والاستجابة والإدراك، كما وجه المصمم الكرافيكي من خلال الخطاب البصري الكرافيكي هذا إلى ضرورة التوثيق والتوكيد لقوة الرمز وتأثيراته النفسية والسيسيولوجية في المتلقي المحلي والعالمي. ولاشك أن من أهم أهداف المصمم الكرافيكي هو الإقناع والتأثير بالفكرة من خلال الخطاب البصري وتوجهاته من خلال البساطة والاختزال أحياناً والحذف أو التكثيف أحياناً أخرى، وتبقى الحاجة الجمالية من خلال إبراز خصوصية الألوان الاستوائية وجمالية تضاداتها وانسجاماتها مع الاختزال الشكلي الدور الكبير في الجذب البصري.

النتائج ومناقشتها

من خلال عملية التحليل خرج الباحث بعدد من النتائج وكما يأتي:

١-تتغير آليات التوصيل تبعاً لتغير نوع الخطاب البصري الكرافيكي وتحول تلك الآليات من خلال التحليل والتأويل.

٢-للعناصر التيبوكرافيكية الأثر الكبير والمهم في إبراز قوة عملية التوصيل والتأثير في المتلقي.

٣- تتأثر آلية التوصيل بفعل تأثيرات الهوية والخصوصية والبيئة في الخطاب البصري الكرافيكي.

٤- تكون وظيفة التوصيل وظيفة اشهارية وترويجية اقناعية مؤثرة.

٥- تكون وظيفة التوصيل في الملصق وظيفة فكرية تؤثر في الرأي العام والخاص.

٦- ترتبط مهمة التوصيل في بث الروح الإنسانية في المجتمع وخلق فضاء فكري واسع للحوار والسلام المجتمعي من خلال الخطاب البصري الكرافيكي الموجه في القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية.

٧- تحتمل عملية الاتصال عدة تأويلات تبعاً لاستجابة المتلقي، بينما تكون آلية التوصيل هي التأثير المباشر في المتلقي من حيث الانفعال والإدراك ومن ثم التلقي والإقناع.

٨- لا تتشابه آليات التوصيل في الخطاب البصري الكرافيكي تبعا لاختلاف نوع الخطاب الموجه و وظيفته. وتتشابه من حيث التشكيل البصري للخطاب.

٩- يعد الإقناع من أهم الأهداف التي تنصب في التوصيل، مع الأخذ بنظر الاعتبار ذاتية التوصيل وارتباطاتها بذاتية المصمم الكرافيكي وأهدافه المطروحة في الخطاب البصري الكرافيكي.

١٠- تشكل العناصر التيبوكرافيكية بتنوعها من حيث الصورة والنص واللون والرسم المحركات الأساسية لإدراك مهمة التوصيل والتفاعل معها من خلال الخطاب البصري فضلاً عن التباين في التوافق أو التضاد مع الفكرة المطروحة، والتي قد تكون فيها العناصر التيبوكرافيكية رمزاً مؤثراً في المتلقي.

المصادر والمراجع

١- الأغا، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٧م.
٢- أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٠م.
٣- إياد حسين عبد الله: فن التصميم، ج١،٢، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨م.
٤- البازعي، سعد وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م.
٥- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
٦- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
٧- الجميلي، صبا محمود ناجي: الخطاب البصري وآلياته في تصميم الفضاءات الداخلية لمكاتب الخطوط الجوية العراقية، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، ٢٠١١م.
٨- جنان محمد احمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، منشورات ضفاف،الرياض، ٢٠١٤م.
٩- الخفاجي، كريم شلال: سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار البصائر، بيروت، ٢٠١٢م.
١٠- خليل احمد خليل: معجم المصطلحات الفلسفية ، دار الفكر اللبناني، بيروت،١٩٩٥م.
١١- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٢م.
١٢- الراوي، نزار: مبادئ التصميم الجرافيكي، دار اوثور هاوس، الولايات المتحدة الأمريكية، ٢٠١١م.
١٣- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.
١٤- ريد، هربرت: الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨٥م.
١٥- سعيد بنكراد: الصورة الاشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م.
١٦- سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الاشهارية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.
١٧- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
١٨- الصفراني، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٨م.
١٩- العامري، كامل عويد: معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣م.
٢٠- علي صباح سلمان: الإقناع في الخطاب المرئي، شبكة الإعلام العراقي، بغداد، ٢٠١٤م.
٢١- ف. يوماتوف، وف.كوستين: لغة الفن التشكيلي، ترجمة برهان شاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٧م.

٢٢- فوج، اجنر: الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م.
٢٣- الفيروزبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.
٢٤- قاسم حسين صالح: الشخصية العراقية المظهر والجوهر، دار ضفاف، بغداد، ٢٠١٢م.
٢٥- قاسم مؤنس عزيز: تفكيك الخطاب البصري ودلالاته في العرض المسرحي،(رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، ٢٠٠٣م.
٢٦- قاسم مؤنس عزيز: جماليات الشكل في المسرح المعاصر، دار ضفاف،الشارقة، ٢٠١٣م.
٢٧- كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٨م.
٢٨- المدفعي، قحطان: فكر أبي نؤاس، دار الهنا للعمارة والفنون، بغداد، ٢٠١٢م.
٢٩- محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية ،الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،مجلة عالم الفكر،مجلد (٣)،ع ١ ،٢٠٠٢م.
٣٠- النجار، سلوى: جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٠م.
٣١- نصيف جاسم محمد: ما بين التصميم والسياسة، مكتبة الفتح، بغداد، ٢٠٠٥م.
٣٢- نصيف جاسم محمد: في فكر التصميم نظريات ودراسات مستقبلية في التصميم، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٣م.
٣٣- هوشنك درويش: التوالد الصوري في السياق النصي، مؤسسة بيفين، ب.د. ٢٠١٤م.
٣٤- الهيتي، هادي نعمان: الاتصال والغير الاجتماعي، الموسوعة الصغيرة (٢٣)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

المعاصرة في تصميم العناصر الانتقالية للفضاءات الداخلية السكنية

م.م. اخلاص عبد سلمان

م.م. آراء عبد الكريم حسين

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يتناول البحث موضوع (المعاصرة في تصميم العناصر الانتقالية للفضاءات الداخلية السكنية) ، وقد تم تقسيمه الى ثلاث فصول .

تناول الفصل الاول مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل الاتي:(ما الدور الوظيفي الذي يجسده تصميم بئر السلم في الفضاء الداخلي السكني على وفق التوجهات الفكرية المعاصرة ؟)، وتجلى هدف البحث حول الكشف عن طبيعة تصميم بئر السلم في الفضاء الداخلي السكني ، والتوصل الى مرتكزات تصميمية تساهم في تطوير وابراز دوره بما يغني المتطلبات الضرورية بشكل معاصر ، والقاء الضوء على اهمية البحث العلمية والمعرفية ، والحدود الموضوعية ، والمكانية ، والزمانية ، وتحديد المصطلحات.

تناول الفصل الثاني الاطار النظري الذي تضمن مبحثين : تناول المبحث الاول المعاصرة (مفهومها ، ونشأتها) ، وتناول المبحث الثاني عناصر الفضاء الداخلي السكني المعاصر.

وتناول الفصل الثالث ما تم التوصل اليه من نتائج ، واستنتاجات، ومقترحات تصميمية ، وتوصيات عن طريق مناقشة المفردات التي تمخض عنها الاطار النظري تحقيقاً لهدف البحث.

الفصل الاول

(١-١) مشكلة البحث

عادة ما تهدر الكثير من الحيزات الجزئية ضمن الفضاء الداخلي السكني ومنها بئر السلم ، اذ يشكل رؤية غير واضحة في كيفية توظيفه ، وفهم اهميته النفعية ، بسبب متغيرات عدة ، منها انه حيز متغير الحجم ، وغير متساوي المحددات ، وذو زويا مختلفة ، وبالمقابل هنالك ما يدعو ويستوجب ان يتجه تفكيرنا الى هذا الحيز والاستفادة منه قدر الامكان في وظائف متنوعة، عن طريق معالجة القصور التصميمي الضاغط ، والمتولد عن تلك المتغيرات ، وتحويله عبر تصميم مدروس الى فضاء يلفت النظر بالأفكار الابداعية المعاصرة وعليه تتلخص مشكلة البحث الرئيسة حول قلة الدراسة التي اختصت بتناول مفهوم العناصر الانتقالية في الفضاءات السكنية، وتحديدا بئر السلم، بشكل واضح وشامل استنادا ، عبر التساؤل الاتي (**ما الدور الوظيفي الذي يجسده تصميم بئر السلم في الفضاء الداخلي السكني، على وفق التوجهات الفكرية المعاصرة ؟**) .

(١-٢) أهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث نظرياً حول تأسيس قاعدة معرفية تغني بمادتها العلمية المصممين والاكاديميين وطلبة الكليات والمعاهد المختصة بمجال التصميم الداخلي والعمارة ، ورفد المؤسسات والشركات ذات التنفيذ الميداني بمادة موضوعية تطبيقياً.

(١-٣) أهداف البحث:

يمكن تلخيص أهداف البحث فيما يلي:

١. الكشف عن طبيعة تصميم بئر السلم في الفضاء الداخلي السكني.
٢. التوصل الى مرتكزات تصميمية تساهم في تطوير وابراز دور بئر السلم بما يغني المتطلبات الضرورية بشكل معاصر.

(١-٤) حدود البحث:

١- الحدود الموضوعية : المعاصرة في تصميم العناصر الانتقالية للفضاءات الداخلية السكنية.
٢- الحدود المكانية : بئر السلم في الفضاءات الداخلية السكنية المعاصرة .
٣- الحدود الزمنية : ٢٠٠٦-٢٠١٦.

(١-٥) تحديد المصطلحات :

١. **المعاصرة**: تعني في اللغة (كل ما كان في عصره وزمانه ، والعصر هو الدهر والعصري المنسوب الى العصر، السائر على نهج عصره، الميل الى كل ماهو عصري، وما هو من ذوق العصر). (المنجد،١٩٦٥،ص٥٠٩)، **وقد جاء في قاموس لونجمان للغة الانكليزية أن كلمة معاصرة (Contemporary)** تصبح مرادفة لكلمة حديث (modern)، اذا كان مدار حديثاً حول شي ينتمي الى الحقبة الحالية او الزمن الحالي، كأن يقال لباس معاصر او مبنى معاصر ، بينما تصبح كلمة معاصر ذات دلالة على الحقبة الماضية ، اذ كان حديثنا حول شيئين تواجدا في الفترة نفسها وانقضت ، والمعاصرة (Contemporariness) كمصطلح تعرف بأنها (تفاعل ثقافي وتجاوب الانسان مع الزمان والمكان في حركتهما ، وليست خضوعا او استسلاما لوضع ، ولا قطيعة مع حضارة ولا اعدام الذات)، وهي (صفة للانسان او الحدث الذي يتفق وجوده نفسه مع غيره في الوقت، واذا اطلق انصرف الى الوقت الحاضر).(العبيدي، ٢٠٠٨،ص ١-٢)، وهي ايضا (الزمان الحي للأفكار في نسق محدد لمفكر او مذهب فكري) (الاحبابي ،١٠٠٢، ص١٠).

التعريف الاجرائي :

الانفتاح على مراجع وحقول، واستثمار نظريات ، لاجل صياغة حدث يمكن المصمم من ترجمته بوسائل تعبير تكنولوجية وتقنية واسلوبية عبر الاشكال ومنظوماتها المرئية التي تنتج لغة اتصال وتأثير في المتلقي ، بادراكه لاجزاء الفضاء السكني ووظائفه التي يصمم في حدودها الزمنية العناصر الانتقالية ومنها بئر السلم.

٢. **التعريف الاجرائي للعناصر الانتقالية :**هي عناصر تستعمل للحركة والانتقال بين مستويات البناء المختلفة رأسياً وافقياً ، وتتمثل بالممرات والمداخل والسلالم والفتحات مثل الابواب والنوافذ ، اذ تربط بصرياً وفيزيائياً ما بين الفضاءات الداخلية من جهة ، والخارجية منها من جهة اخرى ، والمعيار الاساس في تصميم هذه العناصر هو التحكم المدروس بالمقاسات العالمية التي تسمح بالمرور عن طريقها بكل سهولة وراحة وامان ، وترتبط وظيفة هذه العناصر بحجوم الفضاءات المحيطة بها ، وتتنوع اشكالها باختلاف الاهداف التصميمية التي تنسجم مع الفكرة الاساس للتصميم المعاصر[١]

[١] لم يجد البحث تعريف اصطلاحي مباشر للعناصر الانتقالية في حقلي التصميم الداخلي والعمارة، والمعارف الاخرى، وعليه تبنى التعريف الاجرائي.

٣. **الفضاء الداخلي :** الفضاء في اللغة هو الخالي الفارغ الواسع من الارض (ابن منظور، ٢٠٠٣، ص١٢٢)، والفضاء الداخلي اصطلاحاً، هو الوحدة الاساس التي تعكس جملة من العلاقات المدركة والمجسدة تجسيداً فيزيائياً ، لها شكل ومعنى محددان بأنظمة معبرة عن اهداف وظيفية وجمالية ونفسية (روناك،٢٠٠٢،ص٤).

٤. **السكن :** ورد في القواميس العربية، أصل كلمة السكنى من (سكن) أي ما يسكن فيه، وسكن سكونا فيه بمعنى ارتاح فيه، وتأتي بمعنى اطمأن ووقر، والسكن كل ما يسكن فيه، يستأنس به، سكينة والطمأنينة والمهابة. وسكن

(سكنا- سكنى) الدار، أي اقام فيها، فهوساكن جمعه سكن وساكنون، وتأتي المسكن بمعنى البيت والمنزل(مكان الاقامة وسكنى الانسان)، وجمعها مساكن. (المنجد / ١٩٦٥/ص٣٤٢) .

التعريف الاجرائي: الفضاء الداخلي السكني: مكان الاقامة والمأوى الذي يلجأ اليه الانسان للحماية من الظروف الخارجية ، ويوفر الثبوت والاستقرار والاطمئنان، ويرمز الى الذات، ويعبر عن هوية الساكن، والمكانة الاجتماعية عبر الزمن.

الفصل الثاني – (الاطار النظري)

(٢-١-١) المبحث الاول: المعاصرة (مفهومها ونشأتها).

المعاصرة موقف فكري ونمط حضاري وممارسة مستمرة عبر الزمن ، اتخذت فيها توجهات كثيرة انعكست على طبيعة التصميم الداخلي .

ظهر مفهوم المعاصرة في العمارة والتصميم الداخلي مع ظهور مقومات العصر النهضوي في مطلع القرن الخامس عشر ، وقد امتدت كموقف فكري وكممارسة حتى يومنا هذا ، وهنالك من وضع تفسير خاص لمفهوم المعاصرة وفسرها على انها (عمليات التغير والتحول، لكي تكون سليمة غير عشوائية ، يتطلب توافقها مع التغيرات الحادثة في البيئة بانواعها ،بما يجعلها مرتبطة بزمانها او معاصرة لها)، ومفهومها الحضاري لم يتم نمطاً اوحداً، بل اتخذ انماطاً سادت ، ومازالت تسود عالمنا ، كالعالمية (الحداثة وما بعدها) ،والعولمة (الاحبابي،٢٠٠٢،ص١٠-١١) ، ويعد مصطلح "المعاصرة" من أكثر المصطلحات زئبقية، فهو يمتد حينا حتى يشمل الأعوام المئة الأخيرة، ويقتصر في أحيان أخرى إلى الحد الذي يجعل بعض الباحثين يختصره في عقدين او عشرة أعوام من الزمن، وبين الأعوام العشرة، والمئة فسحة زمنية تتشكل عبرها النتاجات التصميمية بملامح بالغة الصعوبة والتعقيد، هي جزء من.

اسهامات التقدم التكنولوجي الذي يميز عصر عن ما سبقه ، فالمعاصرة هي ان نعيش في العصر الذي نحن فيه نتأثر به ولا نبقى خارجه ، واذا تتغير العصور مع الزمن علينا ان نتغير معها ، ان نشارك ونحن نتغير في صنع المتغير ، لنعيش العصر بكل جديده ؛ نظرا لقانون الصيرورة والتحول الذي يحكم حياتنا ، وتفكيرنا ونظرتنا للأمور، و والمعاصرة بوصفها سمة من سمات العصر الذي نعيشه فيه بمتغيراته وثوابته معا، هي مؤشر على مجموعة من القيم الفنية والفكرية والاجتماعية والثقافية، التي تبلورت عبر تنوع الاتجاهات في مجال العمارة والتصميم الداخلي ، وقد تشابهت معظم تلك الاتجاهات في هدفها ، واختلفت عن ما سبقها في اسس الحاجة الى التغيير المستمر الذي بات طبيعة للتطور والابداع (العبيدي،٢٠٠٨،ص ١-٢).

وعليه فالمعاصرة مرحلة التشييد واتخاذ القرارات ووضع التصاميم التي تؤدي الى تطوير سلسلة من الافكار الممكنة ، عبر اليات ابداعية يسلكها سياق تصميمي سائد في حقبة ما ، يسمح في تكوين سمات دارجة في الوسط البيئي المتواجد فيه التصميم ، والمعرفة بعصره وامكاناته المادية والشكلية التي

تتشكل وفق مفهوم المنظور الفلسفي بمفرداته الكامنة للزمان والمكان ، لتفتح الافاق امام المصمم ان يؤسس شكلا جديدا ويتآلف ويتداخل مع السياق العام ويتماشى مع متطلباته .

(٢-١-٢) الخصوصية والمعاصرة

تعد ألخصوصية من أهم المفاهيم الفكرية التي تتأثر بالعادات والتقاليد للتعبير عن المكان والزمان، وما يحملانه من مؤثرات خاصة بكل عصر.

ان مفهوم الخصوصية غير ثابت او مستقر، وليس بالإمكان وضع مفهوم محدد لها، كونها لا تمثل قيمة مطلقة ،وحدثاً انياً او فعلاً مباشراً ، بل يتكامل تحقيقها بشكل متصل على مر الزمن، وهي بذلك تعني القابلية والقدرة والسيطرة على التفاعلات المطلوبة وانجازها ، وان فقدان هذه المميزات هو احد اسباب فشل التصميم الداخلي، لما تحمله من اثر بالغ في تنظيم عناصر ومفردات الفضاء الداخلي الوظيفية (كاللون ، والقيمة الضوئية ، والموقع ، والتباين الحجمي ،والخ....)؛لذا فان تاكيد طلب الخصوصية في التصميم المعاصر يمثل طريقة تفكير واعية ومتطورة ،وغير منفصلة عن محيطه بوصفها انعكاس لحياة المجتمع(الامام،٢٠١٤، ص ٦٨-٧١) ، وللخصوصية اهداف تجعل عمل المصمم اكثر تنظيماً امام تقديم البدائل والحلول المعاصرة للمشكلات التصميمية ، وتسعى الى وضع المعاني المشتركة ، واستقصاء الاختلافات والتمييز بينها ، لتحقيق التفرد عن مثيلاتها ، وتعتمد في ذلك الخصوصية على عدة عوامل موضوعية وذاتية متأثرة بالمكان، والزمان ، (وجدان،٢٠٠٤،ص١٥).

وعليه أن لكل عصر خصوصيته التي تحمل سماته ، ولكل فضاء داخلي وضائفه ومتطلباته الضرورية من العناصر البنائية والتعبيرية التي تحقق خصوصيته الاستعمالية والجمالية ، ولتحقيق مبدأ الخصوصية في بئر السلم لايستوجب التمسك بالحلول التقليدية ، وانما التمايز بتصميم يمده بنوع من الاتصال المعاصر الذي يمكنه من ممارسة سلوك منظم تجاه وظيفته .

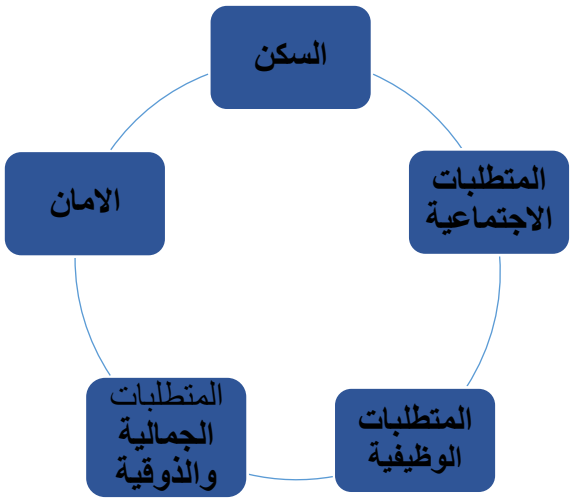
(٢-١-٣) التصميم المعاصر

تميّز عصر الثورة الصناعية بالنمو السريع والاختراعات الجديدة التي بدأت في أوروبا خلال القرن الثامن عشر الميلادي، وأسهمت هذه الفترة في انتاج الكثير من المواد واتّباع أساليب جديدة في التصميم أدت إلى بناء أنواع جديدة من المساكن التي اختلف طرازها بشكل كبير من بلد إلى آخر بحسب الحقبة الزمنية التي شُيد فيها، وقد حملت الكثير من أنماط البناء اسم البلد، او أسماء المعماريين الذين قاموا بتصميمها، وقد شملت العوامل التي اثرت في تصميم المساكن كلاً من البيئة الفيزياوية والعادات الاجتماعية ، وأساليب ومواد البناء والنمط المعماري السائد وحاجة ساكنيها، ومتطلباتهم الانسانية من تامين المأوى، والامان ، والراحة والموائمة (القيسي، ١٩٨٨، ص٣٧)، بما يجعل من التطوير والتجديد المستمرين سمة اساسية من سمات الفضاء السكني المعاصر الذي يحاكي وقتنا الحاضر بمختلف خصائصه ومواده وتفاصيله، ويتبنى فكرة تكامل المواد مع بيئتها ، كالفضاءات التي تصمم لدمج البيئة الداخلية والخارجية لتكون امتدادا للطبيعة، مثال على ذلك توظيف الواح الطاقة الشمسية، وتصميم الأرضيات والسلالم من المواد الطبيعية كالخيزران، وهو بديل الخشب المستدام بأشكال وهيئات مختلفة حسب الحاجة الوظيفية في الفضاءات السكنية (السكن/ الموسوعة العربية العالمية/ www.mawsoah.net) ، ومن أشهر المهندسين والمعماريين الذين تبنو هذا التوجه، فرانك جيري الذي صمم متحف جونجهايم في نيويورك كما في الشكل رقم(١)، وجان نوفيل الذي صمم متحف كاي برانلي في باريس كما في الشكل رقم(٢).

شكل رقم (١) متحف جونجهايم في نيويورك

شكل رقم (٢) متحف كاي برانلي في باريس
(المصدر: الانترنيت)

وقد اعطى تصنيف نظرية (Abraham Maslow) اهمية واسعة لتحديد متطلباته وما يحتاج اليه (كمونة،٢٠٠٧، http://www.alsabaah.com/7)



مخطط يبين تصنيف نظرية (Abraham Maslow)

ومن أهم ما يتميز به التصميم المعاصر هو:

1 - تطويع الأشكال الهندسية الى أشكال أخرى والتحكم في اتجاهاتها.

2- التركيز على التصميم المستدام والفضاءات الصديقة للبيئة وكفاءة استعمال الطاقة، وتدوير المواد.

3- خصوصية الأثاث وتفرده للحيز المراد تصميمه.(http://www. dd.net/design1)

وفي ظل المعاصرة وتأثيرها في التعبير عن كينونة المصمم الذي يحمل بصماتها ويقوم بالكشف عنها عن طريق الشكل الذي ينتقيه بقدر استجابته للوظيفة، ووفقا لنظرة التصميم الداخلي للمعاصرة في كونها وسيلة لإحداث التغيير عن طريق تكنولوجيا ذلك العصر والمكان ، ولذلك فقد حملت تصاميم المساكن المعاصرة (اليابانية ، والروسية ، والاوربية ، والامريكية ، والشرقية) طابعها الخاص والمميز الذي يحمل خصوصية البيئة بجوانبها المختلفة كما في الاشكال (٣،٤،٥،٦،٧،٨).

شكل(٣) يبين فضاء داخلي لمسكن في اليابان

شكل (٤) يبين فضاء داخلي لمسكن في روسيا

شكل (٥) يبين فضاء داخلي لمسكن اوربي

شكل (٦) يبين فضاء داخلي لمسكن امريكي

شكل (٧) يبين الفضاء الداخلي لمسكن في الخليج

شكل(٨) يبين الفضاء الداخلي لمسكن في العراق

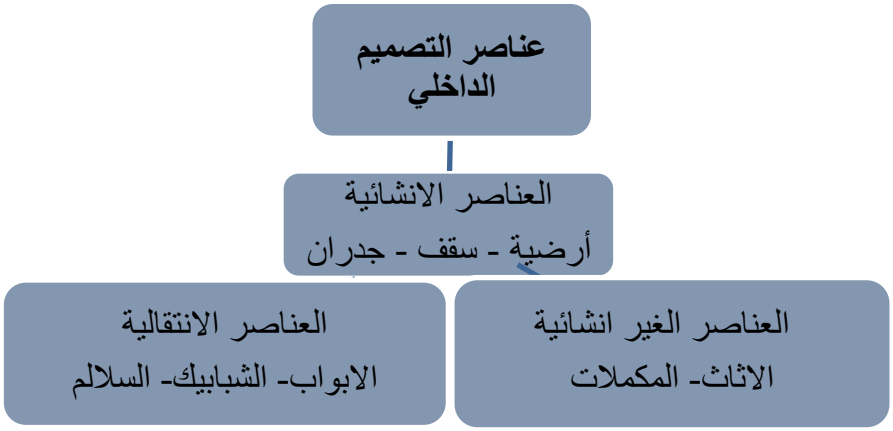
وعليه يمكننا القول ان القيمة التقليدية لتصميم الفضاءات الداخلية السكنية يمكن ان يستمر مع توظيفها للتقنية الحديثة التي تواكب المستجدات الانية والمستقبلية ،وعلى وفق الاطر السائدة ، والمفاهيم المعاصرة .

(٢-٢-١) المبحث الثاني : عناصر الفضاء الداخلي السكني المعاصر

التصميم الداخلي غير من انظمته الشكلية عبر التاريخ ، ليواكب ويجسد التحولات الحاصلة في طبيعة البنى الفكرية والنظم السائدة فيها ، والتفاعل مع روح العصر جعلت من التصميم الداخلي معاصراً بطبيعته لكل حدث يمكن ان ينتج عنه تطورات يتم الاستفادة منها في تصاميم ابداعية ترافق الواقع غير المنغلق في تأويله لمعنى المعاصرة ، ومن هنا يتزود المصممين بالأليات الجديدة التي تمكنهم من ايجاد

فضاءات داخلية تبحث عن السبل لإجراء التعديلات والتحويرات عليها لتتخذ سمات المعاصرة ولا تنحصر في الزاوية التقليدية للتصاميم بمدياتها الزمنية .

واختص التصميم الداخلي بدراسة العناصر التي تشكل الفضاء الداخلي من سقوف وجدران وارضيات وفتحات واثاث ومكملات ، كما موضح في المخطط ادناه، وبحث في التركيب الفيزيائي للمادة التي تتكون منها هذه العناصر ونوعيتها واثرها الحسي المنظور والعلاقات التي تربط بينها (شيرزاد، ٩٨٥ ،ص١٨٢) .



مخطط يبين عناصر التصميم الداخلي

(٢-٢-١-١) العناصر الانتقالية (السلالم)

يعد السلم وسيلة اتصال رأسي ، وانتقال ضروري بين الطابق والاخر، عن طريق سلسلة من الدرجات المصممة بطريقة مستمرة أو منقطعة بفضاءات تسمى بمنبسط السلم (البسطة او الصدفة)، والدرابزين (المحجر) ، ويتكون اساسا من درجات ودرابزين (محجر)، وتنتظم هذه الدرجات بمستوى مائل يمثل مراحل التدرج للوصول بسهولة ويسر من مكان الى اخر، ويشغل حيزاً مناسباً يسمى اصطلاحاً (بئر السلم) ، وتبنى السلالم العادية بتصميمات مختلفة، منها السلم المستقيم بقلبة واحدة ، وسلم ربع دورة بصدفة، وسلم ربع دورة بدرج مروحة، وسلم بقلبتين متلاصقتين، وسلم نصف دورة بصدفتين (توفيق، ١٩٧٦،ص١٨٣)، ويقسم من الناحية الانشائية الى نوعين، الاول عنصر انشائي يدخل ضمن البناء الانشائي للمبنى ، والثاني عنصر غير انشائي او مضاف ، ويخصص موقع ومقياس واتجاه السلم بحسب المخطط التفصيلي والوظيفي لكل عنص من عناصر الفضاء الداخلي (ندى، ١٩٩٨، ص٢١).

وقد شهدت تصاميم السلالم تغيراً على مستوى الشكل والتكوين، وتنوعت بحسب الحقبة الزمنية، والتكلفة الاقتصادية ومساحة الفضاءات الداخلية السكنية لاسيما الصغيرة منها، فكان شكل السلم للمساكن ذوي الدخل المتوسط على شكل حرف U أو L ويحوي على صحن، أما في المساكن الكبيرة لذوي الدخل المرتفع غالباً ما كان يستعمل السلم الحلزوني ، لما له من قيمة جمالية تضفي على المسكن عنصراً نحتياً (هالة، ٢٠١١، ص٧٦) ، وقد جرى توظيف السلم الحلزوني بعد ادخال الاختزال الحجمي على تصميمه في الفضاءات السكنية ذات المساحات الصغيرة رغم كلفته العالية قياساً بالانواع الاخرى ، لاستغلال خاصيته في اشغال مساحة مناسبة مخصصة له بشكل اساسي ، ثم لإبراز قيمته الجمالية ، كما شاع تصميم السلالم ذات الاشكال(U وL) ولكن بإلغاء الصحن (فضاء الاستراحة في السلم) وتحويله الى درجات لتوفير المساحة والحجوم الفضائية.

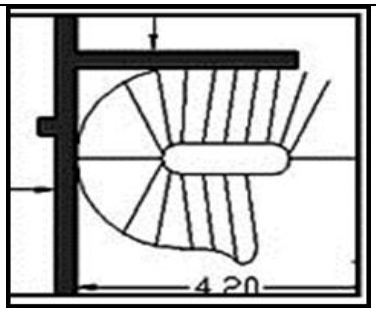
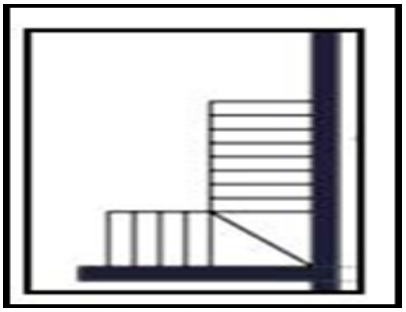
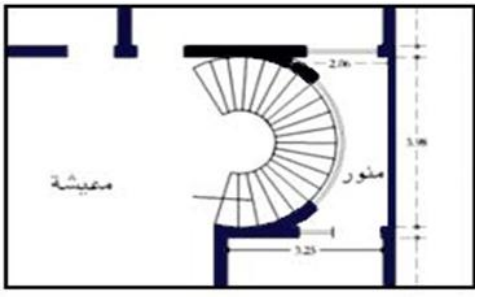
وهنالك للسلم اعتبارات تصميمية يراعى فيها :

١- كيفية ربط ممرات الحركة في كل مستوى ، فضلا عن حجم الفضاء الذي يشغله، والفضاء المحيط به ، والامان وسهولة الوصول (الصعود – النزول) الذي يتعلق بارتفاع وعرض كل درجة من الدرجات ، وعرض الدرج نفسه.

٢- ان السلم عنصر مستقل تحدد وظيفته بشكل الفضاء المحيط به فتتخذ علاقته بالفضاءات الداخلية منها ما يكون مركزياً مهيمناً على الفضاء ، او يقع على احد جوانبه ، او يلتف حول الفضاء كاشكال حرة او اجزاء نحتية تستوعب تحويرات وافكار كثيرة .

٣- يوفر منبسط السلم (Landing) ، او (الصحن) مجالا لتغيير الاتجاه ويعطي مجالاً للتوقف والارتياح والنظر الى مشهد مختلف (ندى،١٩٩٨،ص٢١).

(٢-٢-١-٢) أنواع السلالم

ت	نوع السلم	التفاصيل	صورة توضيحية
١-	سلم ببئر مفتوح	سلم يتميز ببئر مستطيلة الشكل وباتساع عرض المسافة بين القلبتين.	
٢-	سلم خدمة	ينشأ في اقل حيز ممكن، بقلبات عادية او حلزونية، ويوضع عادة عند منور الفضاء او واجهته الخلفية، ويستعمل في العمارات السكنية للوصول الى السطح العلوي، او لحالات الطوارئ والانقاذ.	
٣-	سلم دوران	سلم دائري تتقابل جميع رؤوس درجاته في مركز الدائرة بكامل ارتفاع السلم، ويستعمل عادة في الاماكن التي لا يتوافر فيها حيز كاف لعمل سلم عادي ، مثل سلالم الماذن والابراج والمحلات التجارية.	

٤-	سلم حلزوني (السلم اللولبي)	سلم دائري تكون فيه جميع النوائم على هيئة مروحة، يستعمل في الحيزات الضيقة التي لا تسمح باستعمال السلم ذي القلبة او القلبات الممتدة، مثل سلالم الخدمة، وابراج الكنائس.	
٥-	سلم متحرك	سير لا نهائي مركب عليه درجات، يتحرك صعودا او هبوطا في اتجاه واحد، مما يسمح بالانتقال بسرعة اكبر من المصاعد والسلالم العادية ، ولكنه يشغل حيز اكبر منها، ويستعمل في الفضاءات الكبرى مثل المطارات والمجمعات التجارية وانفاق المترو.	
٦-	سلم نقال	سلم خشبي او معدني يمكن نقله من مكان الى اخر، قد يكون مفردا او مزدوجا (سلم ينطوي)، ويستعمل للتركيبات الداخلية مثل الاعمال الكهربائية والدهان والزخرفة.	
٧-	سلم هندسي	سلم دائري او بيضاوي الشكل، تتجه جميع درجاته نحو المركز، ويستعمل في الحيزات الضيقة التي لا تسمح باستعمال السلم ذي القلبات الممتدة.	
٨-	سلم ذو جناحين	وهو سلم وسطي الموقع يقسم الى جناحين او اكثر مع صحن كبير، ويستعمل في القصور، والفضاءات السكنية الكبيرة المساحة (توفيق،١٩٧٦،ص١٨٣-١٨٤).	

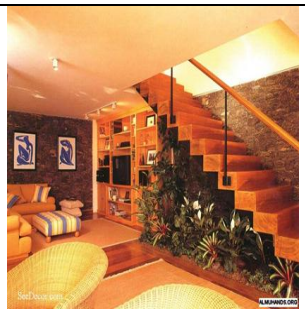
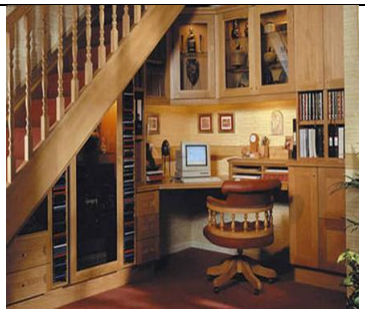
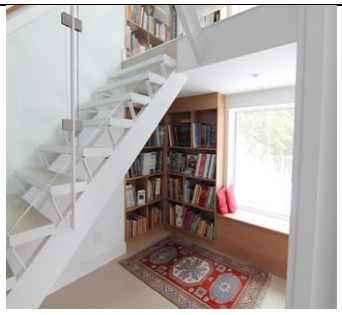
جدول يبين انواع السلالم (اعداد الباحث) مصدر الاشكال : الانترنيت

(٢-٢-١-٣) بئر السلم

(هو الحيز الداخلي الذي يشتمل على السلم بمكوناته من درجات ودرابزين وصدفات، يكون محصورا بين حوائط تحيط به وتحمل درجات السلم وصدفاته) (توفيق ،١٩٧٦،ص٧٩).

ان الكيفية التي يتم بها استثمار بئر السلم تتم عبر توظيف المعالجات التصميمية المعاصرة ، وتبني انماطاً فكرية سائدة تتبع التصميم العالمي ، وترتبط وظيفة بئر السلم باشكال وهيئات الفضاء الداخلي المحيط به ، وتتنوع بحسب الاهداف التصميمية ، والفكرة الاساس للتصميم، اذ تعكس وجهات نظر مختلفة تتغير على اثرها طبيعة ادراك تصاميم السلالم في الفضاءات الداخلية السكنية ، فتبرز مشاهد تبدو كعنصر جذب واهتمام وترحيب ، وتتراجع في اخرى عندما تبدو اكثر بساطة وبعيدة الانظار ومعبرة عن وظيفة خاصة (ندى،١٩٩٨،ص٢١).

ان توظيف ما توفره التقنيات الحديثة من العناصر البصرية وربطها بمستجدات العصر بصيغة مرئية عبر سلسلة من الظواهر والعلاقات التركيبية المدركة، والتي تتنوع وتتباين في الاوساط التجسيدية المعتمدة في بئر السلم كقيمة ممكنة بعد ترابطها مع اجزاء شكلية اخرى، ضمن السياق المكاني للفضاء السكني التي ترتبط معها فكريا ووظيفيا .ومنها انتقاء الانهاءات الملائمة ذات التقنيات والخصائص التي تخدم الوظيفة وتبرز الجمالية ، كالانارة ،واللون والخامة وصولا الى اكتشاف جماليات اكثر معاصرة تحمل في ثناياها صفات ومميزات تحقق الدهشة والاثارة ، لتتكامل عبرها فكرة استثمار بئر السلم للوظائف التي تتطلبها الحاجة الانسانية لاستعمالات مختلفة يلبيها هذا الحيز من ضمن البدائل المتوفرة على الصعيد التكويني لتصميم السلم كما موضح في الجدول ادناه.

جدول يبين التصاميم والوظائف المختلفة لبئر السلم مصدر الاشكال: الانترنيت

وعليه فان كسر العلاقات الشكلية المالوفة والسماح بتكوين اشكال مرنه وصولا الى المعالجات الناجحة ، التي تلتئم ضمن سياق النتاجات المعاصرة يتيح للمتلقي تنظيم المفردات بين التجسيد التكويني لبئر السلم والمشهد البصري للفضاء الداخلي السكني الذي يقوم عليه عبر الصلات المرئية في صيغة واحدة مبنية على التفاعل التصميمي بينهما.

الفصل الثالث

(٣-١) نتائج البحث الخاصة بالاطار النظري

١- العناصر الانتقالية ، ومنها بئر السلم في الفضاءات الداخلية السكنية المحلية لاسيما الصغيرة منها، يستدعي اعادة النظر في تصميمه شكلا وموقعا وحجما،لمحدوديته الواضحة في الاستغلال الوظيفي الامثل ، مما ادى الى ضعف تحقق قيمته الاستعمالية ، وتاثيره الجمالي على الفضاء الحاوي له بشكل ايجابي يتلائم مع واقع حال المتطلبات الاستعمالية المستجدة والمعاصرة .

٢- حيز السلم فضاء ديناميكي فعال على المستويين الادائي والجمالي ، ومن اكثر العناصر المؤثرة على ادراك المتلقي بصريا وتعبيريا عبر انساقها الشكلية ومواقع تكوينها ، ومدياتها النفعية ، الواجهة الجانبية منه ، اذا ما وظفت بمعالجات تصميمية معاصرة.

٣- تنوع اليات المعاصرة المعتمدة في تصميم بئر السلم، ادى الى تحقيق التمايز التصميمي ، سواء على مستوى البناء الفكري لو التكوين الشكلي.

٤- التداخل او التعدد الوظيفي المعاصر في استثمار بئر السلم، مع الحفاظ الواضح على خصوصية المضمون الوظيفي لكل تصميم ، ادى الى كسر العلاقات المتداولة والمتعارف عليها في تصميم السلم التقليدي ، وحقق الاختلاف عن كل ماهو سائد ومالوف من الاشكال.

٥- ان تحقق السمة او البعد الزمني للمعاصرة في التصاميم الحالية لبئر السلم تمثل في نوع المادة وتقنيات تنفيذها واسلوب انهاءها ، فضلاً عن الاطار السائد لاشكال التصاميم التي تبنت مراجع جديدة على سياقات الانماط الوظيفية .

٦- المعالجات التصميمية المعاصرة لبئر السلم حققت اختزال لفضاءات ، وتكثيف الوظائف ، واضافة جماليات ، وعبرت عن الجدة لكل ما سبق من الانماط ، دون التخلي عن الدلالات والسمات التي تميز هوية السلم ووظيفته الاساس.

الاستنتاجات

١- ان ترسيخ المفاهيم الشكلية للمعاصرة في تصميم السلم وتشكيلاته التكوينية ، جعلت منه فضاء لا يقتصر على وظيفة الانتقال من مكان الى اخر فحسب ، بل يحمل سمات خطابية ترتبط باغراض متعددة الاهداف ، تؤدي الى تحرر فكري يخرج عن دائرة الانماط السلوكية المعتادة لتصميم السلم.

٢- الشروع المسبق لفكرة استغلال بئر السلم لوظيفة تحمل خصوصية معينة ، يعد من الخطوات ذات الاولوية في تصميم الفضاء الداخلي السكني، التي يتحدد على اساسها الشكل والموقع والاتجاه والمقياس الحجمي للسلم ، كي يتكامل عن طريقهم التصميم المعاصر.

٣- التفاعل المنطقي مع المعطيات والاساليب الجديدة لتصميم بئر السلم ، ودمجها بالضرورة الوظيفية للفضاء الداخلي السكني ومتطلباته الاستعمالية على وفق الاسس الشكلية المترابطة بين العناصر يؤسس استراتيجية تولد المزيد من الانماط الشكلية التي يتخذها المصمم.

٤- التصميم التقليدي لبئر السلم لايعارض فكرة ان ينتزع منه فضاء معاصر له اهميته الملحة على مستوى التصميم . كونه من الفضاءات الديناميكية القابلة للتطوير بمرونة على مستوى التكوينات المادية ، والشكلية ، والوظيفية.
٥- الانفتاح على العالم والتعامل مع الافكار والتصاميم المعاصرة يؤسس تشاركية مواكبة للتطورات العالمية ، وينتج مقارنة بناءة ومتواصلة بين المألوف والوافد من التصاميم والافكار .

المقترحات التصميمية

١- توظيف ادوات المعاصرة من مواد البناء والانهاء التي تتميز بالجدة والحداثة والتكيف الفيزياوي مع البيئة الحاوية ، وطبيعة الاستعمال ونوعه ، لمفردات الفضاء السكني بشكل عام، وبئر السلم بشكل خاص.
٢- الاهتمام بتصميم وإظهار الواجهة الجانبية للسلم عبر توظيف تقنيات الصورة الرقمية ثلاثية الابعاد كالظهور المفاجئ ، او الايهام البصري للعمق الظاهري لبئر السلم ، وتنظيمه بما يحقق الاسلوب الديناميكي الامثل اداءً وجمالية.
٣- الاتجاه الى الاستغلال الامثل للحجوم والمساحات في الفضاءات السكنية الصغيرة، عبر معالجة العمق التنظيمي لبئر السلم، واستثمار المجال العمودي بما ينتج عنه كثافة وظيفية عالية واختزال يتناسب مع الاتجاه الافقي ، عن طريق تكثيف وحدات العرض والخزن (الرفوف، الخزانات، المدرجات، الجرارات،..الخ)، لمختلف الاستعمالات المجسدة للأداء الوظيفي المعاصر.
٤- تجسيد الانسجام الشكلي (البصري والتعبيري) للعناصر البصرية (ضوء- لون- خامة)، الاكثر حداثة ومعاصرة زمانيا ، ومكانياً بشكل يرتقي الى منزلة الاتقان والتكامل الوظيفي.

التوصيات

١- التوسع ضمن اطار البحث الخاص بمفهوم المعاصرة ، حول توظيف بئر السلم لاستعمالات وظيفية متعددة الاغراض في بيئات داخلية اخرى.
٢- توجه المصممين الى الاسلوب العالمي والمعاصر في تصاميمهم على المستوى المحلي، بوصفه واقع حتمي للتطوارات التقنية والتكنولوجية المتقدمة.
٣- ضرورة التفاعل مع الانموذج الافتراضي للتصميم المعاصر وتطبيقه على المستوى الواقعي عبر تصاميم تنسجم مع خصوصية البيئة الحاوية للتصميم، ولا تتعارض مع هويتها بما يحقق افضل اداء للفضاء المعاصر.

المصادر

١- ابن منظور،لسان العرب،دار الحديث ، القاهرة ،٢٠٠٣.
٢- الاحبابي ، شيماء حميد ، دور البنية الحضارية في تشكيل واجهة المسكن العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، القسم المعماري ، كلية الهندسة ،جامعة بغداد ،٢٠٠٢م.
٣- الامام ،علاء الدين ، بنية الشكل الجمالي في التصميم الداخلي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،١٩٩٩ عمان،٢٠١٤.

٤- توفيق ، احمد عبد الجواد، معجم العمارة وانشاء المباني ،المانيا ،١٩٧٦.
٥- روناك علي هاشم، مقومات التصميم الفضاءات الداخلية العامة لدور الدولة للايتام (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢
٦- شيرزاد ، شيرين احسان ، مباديء في الفن والعمارة ، الدار العربية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٥ ،ص١٨٢
٧- العبيدي، عطاء حسن ، التضمين في العمارة المعاصرة ، رسالة ماجستير ، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية،٢٠٠٨.
٨- القيسي ، ليلى عبد الواحد، "معايير الوحدات السكنية الحضرية "، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، ١٩٨٨.
٩- المنجد في اللغة والادب والعلوم، ط١٨،المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٥م.
١٠- ندى ماجد، التصميم الداخلي في التجمعات المعمارية الحديثة – دراسة تحليلية لمفهوم التصميم الداخلي في الدور السكنية ، رسالة ماجستير ، القسم المعماري، كلية الهندسة ، جامعة بغداد، ١٩٩٨.
١١- هالة علاء الدين شمس الدين، العمارة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ،جامعة بغداد ،سنة ٢٠١١، ص٧٦.
١٢- وجدان ، علي عبد، خصوصية المعالجات التصميمية للفضاءات الداخلية العامة لمحطات سكك الحديد المحلية ،رسالة ماجستير،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،سنة ٢٠٠٤، ص ١٥.

مصادر الانترنيت

١- كمونة، (ttp://www.alsabaah.com/paper.php,2007
٢- السكن/الموسوعة العربية العالمية/(www.mawsoah.net
٣- http://www.w-dd.net/design_ask/archives/511

Contemporariness in designing the transferring elements of for the housing interior spaces

Araa Abd AlKarem Husaen **Ekhlas Abid Salman**

(Abstract)

This research deals with the(Contemporariness in designing the transferring elements of for the housing interior spaces) it divided into three chapters:-
The first chapter deals with the problem of the research that is: (wat is the functional role played by the design of stair – well of housing interior space according to the contemporary intellectual trends?),the aim of the research is to reveal the nature of designing the stair-well in housing interior space ,and to reach design pillars contributing in develop , and show its role to enrich the necessary requirements in a contemporary form , and cognitive importance ,and to clarify the scientific, ,and objective and place – time limited ,and to define the term .

The second chapter deals with the theoretical frame including two parts; the first on is specific to contemporariness (concept and origin),while the second on discusses elements of contemporary housing interior space .

The third chapter is about the findings and conclusions that reached by the research, and design suggestions , and recommendations,by discussing the issues produced by the theoretical frame to achieve the aim of the research.

دلالات تصميم شعارات القنوات الفضائية (قناة العراقية أنموذجا)

م. م رغد فتاح راضي

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

إن تصميم شعارات القنوات التلفزيونية هي خطاب بصري إتصالي يعتمد الموازنة بين ذوق المتلقي وبين اختيارات المصمم لعناصر شعاره التصميمي الشكلية وتحقيق دلالاته التي انجز الشعار من أجلها. أذ أنه تصميم لأحد صنوف التصميم الكرافيكي التي تعد لشرائح ومجتمعات مختلفة بشكل ضروري ومهم، ومنه على وجه الخصوص تصميم شعار قناة العراقية. إذ تناول البحث الحالي تحليل عينة البحث كما في الفصل الثالث فصل إجراءات البحث ، فضلاً عن تصميم خمسة نماذج هي بمثابة مقترحات تصميمية لقنوات عراقية متنوعة الموضوعات وهي كالآتي (قناة أطفال، تعليمية ، دينية ، إخبارية ، رياضية)، ترتبط بشعار قناة العراقية الرسمي. قامت الباحثة فيها بإعادة تصميم (كلمة العراقية)، بما يتناسب مع تنوع الموضوعات، من خلال كتابتها بأنواع مختلفة من أنواع الخط العربي وغيرها من التقنيات الأخرى التي اعتمدتها الباحثة في بناء وتطوير الشعار، وقد توصلت الباحثة لجملة من النتائج ساهمت في بناء مقترحات تصميمية جديدة أهمها:

١. في عملية التوظيف الشكلي للرموز ذات الدلالات التعبيرية ، أثر فاعل في تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي لتصميم الشعار.

٢. أدى استخدام الالوان بطريقة علمية ومدروسة الى فاعلية العناصر الداخلة في عملية بناء التصاميم من قبل الباحثة .

المقدمة

إن طريقة تصميم الشعارات تحقق أهداف الشعور بالجمال والوظيفة معاً، لدى المتلقين المختلفين في أوطانهم، ولغاتهم، وأجناسهم، وعاداتهم، وتقاليدهم وثقافاتهم، تلك الاختلافات الواجب الأخذ بها في نظر الاعتبار، إذا ما أراد المصمم تحقيق العالمية لمنجزه الفني أي شعاره، وإذا ما أراد أن يحقق غاياته الوطنية والاجتماعية لمتلقي بلده، وكذلك إذا ما أراد أن يحقق أيضا غايات جمالية تتيح المناخ المناسب للتلقي المناسب لعموم المجتمعات المختلفة .

وبناءً على ذلك فان **مشكلة البحث** تكمن في التساؤل الآتي: هل إن تصميم شعار قناة العراقية جاء معبراً عن دلالات الهوية الوطنية الخاصة بسياسة وطبيعة القناة ؟ اخذين بنظر الاعتبار ضرورات الاختزال **والتبسيط** التي ظهرت في معظم تصاميم هذه الشعارات لغرض تسهيل عملية شيوعها وتلقيها من مختلف الأجناس.

أهمية البحث : إن أهمية البحث والحاجة إليه تتمثل في إن هذه البحوث، هي مهمة في هذا المجال وكذلك في كونها أيضا ستعمل على كشف لهذه الشعارات، كما إنها سترفد المكتبة العراقية بنوع جديد من البحوث، وان هذا البحث يؤكد الحاجة إليه، لأهمية الشعارات الخاصة بالقنوات وانتشارها وشيوعها كونها تطوف هذا العالم.

أهداف البحث: يسعى البحث إلى ما يأتي:

١. كشف دلالات تصميم شعارات القنوات الفضائية (قناة العراقية انموذجاً).
٢. وضع مقترحات تطبيقية على وفق النتائج المستخلصة .

حدود البحث: يتحدد البحث بالحدود الآتية :

١. الحد الموضوعي: دلالات تصميم شعار القنوات الفضائية (قناة العراقية انموذجاً).
٢. الحد ألزماني: العام ٢٠٠٣(سنة تأسيس قناة العراقية الفضائية) .
٣. الحد المكاني: شعار قناة العراقية - جمهورية العراق.

تحديد المصطلحات: ستلجأ الباحثة إلى تعريف المصطلحات التي سترد في هذا البحث وهي:

١-١ الدلالة: تعد الدلالة:" العلم الذي يدرس انساق الإشارات: لغات، أنماط، رموز، إشارات المرور الى اخره، أي دراسة الانساق الاشارية غير اللغوية" **(بيار ، ١٩٩٢، ص٢٣) .**
وتعرف الباحثة الدلالة تعريفا إجرائيا على إنها : (علم دراسة الإشارات غير اللغوية).

٢-٢ الشعار: الشعار لغةً: ((" شعار القوم في الحرب علامتهم ليعرف بعضهم بعضاً)) (الرازي، ١٩٨١ ، ص ٣٣٩).

الشعار في التصميم: إذ عّرف ابو عرجه الشعار بأنه :" رسم يسير التكوين، صغير الحجم، يعبر عن معان ودلالات عميقة، ويخضع تصميم شكل الشعار إلى المعايير الفنية والعلمية في فن الرسم،والخط،والإخراج، ويحتاج إلى الدقة في اختيار العناصر الفنية من حيث حروف الاسم ونوعها، والخطوط والمساحات اللونية، وهو وحدة رئيسة في تصميم المطبوعات" (أبو عرجه، ١٩٨٦ ، ص ١٠٢).

٢-٣ وتعرف الباحثة الشعار تعريفا إجرائيا بأنه**: (من المنجزات التصميمية ذات الفاعلية التداولية والتواصلية بأشكالها الاختزالية وبمحمولاتها الدلالية وأثرها على المتلقي بما ترسخه في ذهنه من معاني ودلالات ذات هوية دالة على الشعار الرسمي لقناة العراقية الفضائية).**

الفصل الثاني – الإطار النظري

١- مفهوم الدلالة .

فالدلالة هي: **" عبارة عن اتحاد بين الدال والمدلول غير قابل للتجزئة والفصل ، أما الدال فهو الشكل_ أو الصورة التي ترسخ مباشرة في ذهن المتلقي، وهو بعبارة أخرى: الإدراك النفسي للشكل، أي الظاهرة الحسية، وأما المدلول فهو الفكرة ، التي تقترن بالدال ويمثل المضمون " (السوداني ، ٢٠١٦ ، ص ٦٩).**

وتنقسم الدلالة الى ثلاثة اقسام هي:(عقليه، طبيعيه ، ووضعيه) .

فالدلاله العقلية:- " هي ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقه ذاتيه تنقله من احدهما الى الاخر، ومثلها دلاله الدخان على النار، اذ يتم استحضار الدلاله الغائبه بحقيقة الحاضرة والذي يربط بين الامرين هو العقل، و**الدلاله الطبيعية:-** ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقه طبيعيه تنقله من احدهما الى الاخر، كدلاله الحمره على الخجل، والصفره على الوجل. **أما الدلالـه الوضعية**:- ان يكون بين الدال والمدلول علاقه الوضع كدلاله اللفظ على المعنى كدلالـه الخطوط على تكوين الشكل ودلالـه اللون الاخضر على الشجرة، أي اذا فهم الاول تم فهم الثاني" (السوداني ،٢٠١٦ ، ص ٧٠).

٢- مكونات الشعار.

عند النظر إلى أي عمل فني بصورة عامة والى الشعار بصورة خاصة نجده يتكون من مجموعة أجزاء أو عناصر وهي المكونات المهمة التي يتكون منها العمل الفني، حيث ترتب وتنظم هذه الأجزاء والعناصر وفق طريقة معينة ناتج ذلك الترتيب هو الشكل، ولغرض تصميم الشعار ينبغي على المصمم أن يختار المكونات الملائمة لفكرة التصميم وموضوعه وللشعار مكونات رئيسة عدة هي:

أولاً- الشكل في الشعار:

هنالك تعاريف عدة للشكل في التصميم منها: حدد "سكوت" الشكل على انه **" الشيء الذي يتضمن بعض التنظيم "** (سكوت ، ١٩٦٨ ،ص ٢٤).

وقد عرفه "جيروم": بأنه **((تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، وتحقيق الارتباط بينها فهو يدل على الطريقة التي تؤثر بها كل منها بالأخر)) (جيروم ، ١٩٧٤ ، ص ٣٤٠).** وعليه فالشكل يعد عملية تنظيم للعناصر المرئية للشعار، بحيث تتلاحم كلها لخدمة الشكل العام، ولابد له أن يحقق هدفاً معينا يخدمه .

ثانياً- العناوين

تعد العناوين المستخدمة في تصميم الشعار من أهم العناصر التيبوغرافية المكونة له إذ إن عنوان الشعار يدل على الموضوع الذي صمم من أجله فعند مشاهدتنا لأي شعار، نلحظ وجود عنوان يخص موضوع الشعار كأن يكون العنوان مكتوباً على أحد جوانب الشعار أو قد كتب على امتداد الشعار بالجهة العليا منه حسب فكرة الموضوع.. إذ عرف العنوان على إنه **" الدليل إلى موضوع المطبوع وهويته وخصوصيته "** (معتز ،٢٠٠٦ ، ص ٥٢).

إن تصميم الشعار يخضع لاعتبارات كثيرة يتضمن عناصر رئيسة هي :

١. البساطة .
٢. تناسب الأبعاد.
٣. الأصالة .
٤. أن يكون ضمن الأعراف المتعارف عليها.
٥. التعبير عن المضمون .
٦. قلة الألوان.
٧. الوضوح والمقروئية .
٨. التكبير والتصغير الهوية والمرجعية .
٩. الاختزال.
١٠. فاعلية العناصر المستخدمة . (دينا ، ٢٠١٠ ، ص ١٥٦-١٥٨).

ثالثاً- الصور والرسوم اليدوية

هي صور متكونة بالدرجة الأساس من الخطوط تحتوي على تدرجات ظليه ، فعند تصميم أي شعار على المصمم أن يختار صوراً معبرة عن الفكرة أو الموضوع حتى تحقق الصورة الغرض الذي استخدمت من اجله وهذا لا يعني أن يكون تصميم الشعار يعتمد على تكثيف الرسوم داخل فضاء الشعار،

بل يجب أن يتم ترتيب الصور والرسوم بشكل يحقق رسوخ ذهني وفاعلية إتصالية لدى المشاهد ويقنعه بالشعار في الوقت نفسه.

وقد عرفها " نجاة " على أنها: (تمثل **أحد العناصر الرئيسة التي تشترك مع العناصر الأخرى في تصميم – (الشعار) والتي يعتمد عليها المصمم في بنائه – (للشعار)، بغض النظر عن الخيار الإخراجي، وهذه العناصر وسيلة اتصالية مرئية تعتمد فاعليتها على تأثيرها في المتلقي، لذا تتحدد قيمة الصورة المنشورة بالنظر إلى ما تتمتع به من خصائص في الجانب الوظيفي والجمالي)** (نجاة ، ٢٠٠٩ ، ص ٧٦).

إن شكل الشعار بصورة عامة يؤثر في مشاعر المتلقي،فالعين ترتاح للأشكال التي ألفتها وتعارفت عليها كالأشكال المستمدة من الطبيعية ، فعلى سبيل المثال العين ألفت أشكال النباتات والحيوانات في تصميم الشعارات ، إضافةً إلى الفتها للخطوط الهندسية التي ساهمت في تكوين هذه الشعارات.

رابعاً- الألوان

يعد عنصر اللون أحد أهم مكونات المنجز التصميمي المطبوع وفي تصميم الشعار على سبيل المثال، إذ يدخل استخدام الألوان في الخطوط والمساحات والأشكال المكونة للشعار. فقد عرف "معتز" اللون على انه **"أحد الظواهر الفيزيائية التي تعتمد بشكل أساسي على الضوء والاتجاه الضوئي، طبيعة اللون ودرجته تكون مختلفة مرئيا وإدراكيا، فاللون هو المجسد للإضاءة،وهو الذي يمثل الشكل ويحدد وظيفته" (معتز ،٢٠٠٦ ، ص ٨٤).**

مؤشرات الاطار النظري

١. فالدلالة هي: عبارة عن اتحاد بين الدال والمدلول غير قابل للتجزئة والفصل ، أما الدال فهو الشكل_ أو الصورة التي ترسخ مباشرة في ذهن المتلقي، وهو بعبارة أخرى: الإدراك النفسي للشكل، أي الظاهرة الحسية، وأما المدلول فهو الفكرة ، التي تقترن بالدال ويمثل المضمون.
٢. الشعار: من المنجزات التصميمية ذات الفاعلية التداولية والتواصلية بأشكالها الاختزالية وبمحمولاتها الدلالية وأثرها على المتلقي بما ترسخه في ذهنه من معاني ودلالات ذات هوية .
٣. الشكل : هو الشيء الذي يتضمن بعض التنظيم .
٤. العنوان هو: الدليل إلى موضوع المطبوع وهويته وخصوصيته.
٥. الصور والرسوم : هي أحد العناصر الرئيسة التي تشترك مع العناصر الأخرى في تصميم الشعار والتي يعتمد عليها المصمم في بناء الشعار، بغض النظر عن الخيار الإخراجي ، وهذه العناصر وسيلة اتصالية مرئية تعتمد فاعليتها على تأثيرها في المتلقي، لذا تتحدد قيمة الصورة المنشورة بالنظر إلى ما تتمتع به من خصائص في الجانب الوظيفي والجمالي.
٦. اللون هو : أحد الظواهر الفيزيائية التي تعتمد بشكل أساسي على الضوء والاتجاه الضوئي، طبيعة اللون ودرجته تكون مختلفة مرئيا وإدراكيا، فاللون هو المجسد للإضاءة، وهو الذي يمثل الشكل ويحدد وظيفته.

الفصل الثالث ـ إجراءات البحث

١. منهجية البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي لغرض التحليل وطريقة تحليل المحتوى للنماذج، فقد عرف المنهج الوصفي بأنه **"وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة الموجودة حالياً، وتركيبها وتحليلها وتفسيرها"** (أبو طالب، ١٩٩٠ ،ص ٩٤) . ، أما تعريف تحليل المحتوى فأنه **" أسلوب في البحث وتحليل المحتوى الظاهري للاتصال وصفاً موضوعيا منظماً وكمياً"** (أبو طالب ، ١٩٩٠ ، ص ١٠٠) .

٢. مجتمع البحث :

يتضمن مجتمع البحث تصميم شعار قناة العراقية أنموذجا الانموذج الرئيس الذي تأسس عام (٢٠٠٣) حسب الموقع الرسمي لقناة العراقية ، إذ تم الاعتماد على تصميم الشعار الرسمي لقناة العراقية .

٣. عينة البحث ومبررات اختيارها:

اختارت الباحثة عينة قصديه تمثلت بتصميم شعار قناة العراقية الفضائية ، وذلك لدراسة واقع حال تصميم الشعار الرسمي لقناة العراقية ، لغرض وصف وتحليل الظاهرة الراهنة وتفسيرها.

٤. أداة البحث:

بغية الوصول إلى تحقيق أهداف البحث الحالي ، تم بناء استمارة تحليل النماذج ، والتي تضمنت محاور التحليل التي استنبطتها الباحثة من مؤشرات الإطار النظري .

٥. تحليل العينة:

الوصف العام :
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية الفضائية
سنة التأسيس:٢٠٠٣ م .
مكان التأسيس: العراق – بغداد.

دلالات تصميم الشعار:

إعتمد تصميم شكل شعار قناة العراقية على هيئة الحرفين الأول والثاني من اسم القناة متمثلاً بحرفي (الألف واللام)، وذلك من خلال إبرازهما بإعطائهما القيمة اللونية الغامقة متمثلةً باللون الأزرق الغامق بدلالة رمزية لنهري دجلة والفرات، إذا إعتمدها المصمم كأبرز فكرة، إذ إن حرفي الألف واللام باللون الأزرق الغامق هي أول تصور ذهني يحمل معاني ودلالات هوية شعار قناة العراقية الفضائية تخطر في ذهن المتلقي عندما يتم ذكر كلمة قناة العراقية أمام مسمعه، أما بقية الكلمة فقد جاءت باللون السمائي، وهو نوع من التضاد اللوني بين اللونين الغامق والفاتح من نفس درجة العائلة اللونية. إذ تمثل الشعار بهيئتة المأخوذة من الاسم الكتابي لإسم القناة . إذ إن الشعار هو من المنجزات التصميمية التي تصمم لغرض إحداث الفاعلية التداولية والتواصلية بأشكالها الاختزالية بما تحمله من أفكار دلالية لها أثر فاعل على المتلقي بما ترسخه في ذهنه من معاني تعبر عن هوية الشعار ضمن شرائح المجتمعات المختلفة .

العينة (٢)
الوصف العام :
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية الإخبارية (NEWS).

دلالات تصميم الشعار :

جاءت دلالة فكرة تصميم شعار قناة العراقية (NEWS) معبرة عن مضمون وهوية القناة ،إذ أن تصميم شعار قناة العراقية (NEWS)جاء مستوحى من فكرة تصميم شعار قناة العراقية الرئيس ، فضلاً عن كتابة كلمة (NEWS) باللغة الإنكليزية باللون الأبيض على أرضية باللون البرتقالي ن إذ عمد المصمم هنا إلى إحداث نوع من التضاد اللوني بين عناوين الشعار متمثلةً بكلمة العراقية التي جاءت باللون الأزرق الغامق واللون الأزرق الفاتح ، وبين اللون البرتقالي الموجود خلف كلمة (NEWS)، وباستخدام التقنيات الإخراجية الحديثة المعتمدة من لدن مخرج القناة التلفزيونية اثناء البث المباشر لشعار القناة على شاشة التلفزيون يتم إخفاء كلمة (عراقية)، والإبقاء على حرفي (الالف واللام) فقط وتحتها مكتوب كلمة NEWS باللغة الإنكليزية .

العينة (٣)
الوصف العام :
الموضوع: تصميم شعار قناة العراقية الرياضية (SPORT).

دلالات تصميم الشعار :

جاءت فكرة تصميم شعار قناة العراقية الرياضية (SPORT)، مأخوذة من شكل كرة باللون البنفسجي مكتوب بداخلها حرفي الألف واللام المستوحاة من اسم قناة العراقية الرسمي ، باللون الأزرق دلالة على عائديه ومرجعية هذا الشعار الرياضي إلى شعار قناة العراقية الرئيس ، كدلالة إلى موضوع الشعار وهويته ، إذ إن فكرة تصميم شعارالقناة الرياضية ماهي إلا إمتداد لفكرة تصميم شعار قناة العراقية الرئيس .

إذ عمد المصمم إلى اختزال تصميم الشعار الرسمي لقناة العراقية متمثلاً بحرفي (الألف واللام)باللون الأزرق ، فضلاً عن إضافة كلمة (سبورت) باللغة الإنكليزية وباللون الأبيض لأغلب حروفها باستثناء حرف أل (S) الذي جاء مناصفة في ظهوره بين لوني الأبيض والبنفسجي ، لغرض تمييز كلمة (SPORT) عن كلمة العراقية باللون الأزرق الموجودة في تصميم الشعار الرئيس ، ويتغير شكل تصميم الشعار الرياضي أثناء بث القناة الرياضية بصورة مباشرة إلى شكل كرة قدم ألوانها متناوبة بين اللونين الأبيض والبنفسجي، حسب عائديتها إلى ألوان الشعار الرياضي الرئيس .

العينة (٤)
الوصف العام :
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية التعليمية.

دلالات تصميم الشعار:

أعتمد المصمم في تنفيذ فكرة تصميم شعار قناة العراق التربوية على كتابة اسم القناة التعليمية والتي تحمل عنوان (العراق التربوية) باللون الأزرق دلالة على هوية وخصوصية اسم القناة الرئيس(قناة العراقية)، داخل شكل قلم باللون البرتقالي، وتم كتابة كلمة فضائية (باللون الأبيض) على خلفية باللون البرتقالي داخل شكل مستطيل وضع في أعلى شكل القلم، ولون المستطيل هو امتداد للون القلم.

الفصل الرابع

نتائج البحث

توصلت الباحثة لجملة من النتائج وهي:

١. حقق التوظيف الشكلي للرموز ذات الدلالات التعبيرية في تصاميم شعارات القنوات التصميمية، أثر فاعل في تعزيز الجانب الوظيفي والجمالي للرمز في تصاميم شعارات قناة العراقية .

٢. أدى اختزال الألوان بطريقة علمية ومدروسة إلى فاعلية العناصر الداخلة في تصاميم شعارات قناة العراقية .

٣. إن عمليات التوافق الشكلي واللوني بين العناصر أسهم في التنظيم الشكلي للعناصر الداخلة في عملية تصميم الشعارات .

الاستنتاجات

١. ان التضاد اللوني بين لون اسم الشعار من جهة ولون الخلفية من جهة أخرى يؤدي إلى إعطاء الشعور لدى المتلقي بالعمق الفضائي داخل الشعار، وتقدم العنوانات على الخلفيات.
٢. ان إحداث التغيير من خلال توظيف الرموز الشكلية ذات الدلالات المعبرة عن موضوع التصميم وفكرته له دور كبير في إحداث التذكر وشد الانتباه .
٣. ان التنوعات الخطية في كتابة عنوانات الشعارات على الصعيدين الشكلي واللوني له ابعاداً وظيفية وجمالية داخل فضاء الشعار .
٤. أن عمليتي الاختزال والتبسيط الشكلي هما أساساً في زيادة الوضوح والمقروئية للشعار.

التوصيات

توصي الباحثة باعتماد على ما جاء في هذا البحث من تصاميم ونتائج للإفادة منها في تصميم شعارات القنوات العراقية الفضائية.

مقترحات نظرية لأغراض تطبيقية

تقترح الباحثة استثمار المقترحات النظرية التصميمية التي قامت الباحثة بتصميمها لتحقيق التبادلية التفاعلية بين المتلقي وبين تصاميم الشعارات، فيما يتلاءم والتطورات التقنية العلمية الحديثة، إذ قدمت الباحثة خمسة نماذج تصميمية جديدة تم تصميمها وتحليلها، إذ فيها تم اعتماد اسم شعار (قناة العراقية الفضائية الرسمي)، في تصميم خمسة نماذج مختلفة الموضوعات من خلال توظيف الباحثة طريقة الدمج التقني بين أرضيات تم تصميمها بوساطة برنامج الفوتوشوب، مع الصور الموجودة في البرنامج، وهي تصلح أن توظف بوصفها تصاميم لشعارات مختلفة الموضوعات تابعة لقناة العراقية الفضائية.

المقترحات التصميمية

بناءاً على ماسبق ارتأت الباحثة القيام بتصميم نماذج لشعارات قنوات عراقية متنوعة الموضوعات بإعداد التصاميم على وفق رؤيا جديدة لغرض تحقيق الهدف الثاني من أهداف البحث الحالي، قامت الباحثة بوضع مقترحات تصميمية جديدة لمجموعة من شعارات قناة العراقية متنوعة الموضوعات، كشعار خاص بقناة العراقية الدينية، وشعار خاص بقناة العراقية الخاص بالأطفال، أذاعتمدت الباحثة على أمور عدة هامة في بناء نماذج المقترحات التصميمية منها:-

أ. استندت الباحثة في بناء النماذج إلى الدراسات الفكرية للقاعدة العلمية لما تمخض عنه الإطار النظري من مرجعيات ومصادر.
ب. استخدام الحاسوب وبرامجه التطبيقية ذات التقنية العالية في إظهار التصاميم بصورة عامة.
ج. قامت الباحثة باعتماد اسم قناة العراقية وذلك حسب تنوع الموضوعات التصميمية، حيث عمدت الباحثة إلى توظيف اسم شعار قناة العراقية الرئيس في بناء المقترحات التصميمية .
د. وظفت الباحثة الصور الفوتوغرافية، وهي كالآتي:

١- تصميم شعار قناة العراقية الإخبارية، مع تصميم فلاش متحرك ، إذ يتغير تصميم شعار القناة أثناء البث المباشر للقناة إلى تصميم ثاني يشبه التصميم الرئيس ، لكنه صغير في حجمه زاخر برموزه ذا دلالات واضحة إلى مضمون مادة القناة .
٢- شعار قناة العراقية الرياضية ، مع تصميم فلاش متحرك.
٣- شعار قناة العراقية التعليمية ، مع تصميم فلاش متحرك.
٤- شعار قناة العراقية الدينية ، مع تصميم فلاش متحرك.
٥- شعار قناة العراقية للأطفال ، مع تصميم فلاش متحرك.

نموذج(١)
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية الرياضية.

الوصف العام

إن الفكرة التصميمية لهذا الشعار جاءت وفق تحقيق الدلالات الرمزية واللونية للأشكال والألوان، إذ إن هذا التصميم يتكون من شعار قناة العراقية (الرياضية) ويحتوي على صورة (كرة قدم) وتم استعمال خلفية للشعار باللون الأصفر.

مكونات الشعار

جاءت فكرة تصميم الشعار الحالي أملاً في تحقيق الواقعية التصميمية مثلما يرى المصمم، ففي عملية تطوير الشعار الحالي وظفت الباحثة رموزاً دلالية تعبيرية، لتحقيق التنوع والحداثة في التصميم المعد لقناة العراقية الرياضية.

تم كتابة اسم شعار قناة العراقية .أما في عملية بناء وتطوير شعار قناة الرياضية، فقد اختارت الباحثة أن تكون ألوان خلفية الشعار باللون (الأصفر)، لإحداث التضاد اللوني بين الشكل متمثلا باسم شعار قناة الرياضية وبين خلفية الشعار ، وتم استخدام صورة (كرة قدم) تمركزت في منتصف كلمة (Sport) ، بمعنى رياضة باللغة الإنكليزية وتوظيفها داخل شعار العراقية ووضعها في القسم العلوي من اسم شعار القناة الرياضية ، دلالة على أن (كرة القدم) نوع من أنواع الرياضة المهمة لدى المشاهدين وان الكرة ترمز للدوران والحركة المستمرة. تم اختيار كلمة(Sport) باللون الأزرق بوصفها خلفية لشكل كرة القدم ، إذ عمدت الباحثة إلى إحداث موازنة لونية باللون الأزرق بين جانبي اسم الشعار الأيمن والأيسر، فمن دلالات اللون الأزرق انه يعطي المتلقي إحساساً بالهدوء والتفاؤل والأمل.

تصميم الفلاش المتحرك

تم اختيار اطار باللون الأزرق الفاتح لاحداث انسجام لوني بين عناصر الشعار ككل، إذ تم اختيار شكل دائري باللون السمائي ومؤطر باللون الأزرق من الأعلى والاصفر من الأسفل، وتم وضع حرفي الالف واللام فوق الشكل الدائري من الجهة العليا للتصميم، وفي الجهة السفلى تم وضع كلمة (Sport) .

نموذج(٢)
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية الدينية.

الوصف العام

يتكون هذا الشعار من تصميم على شكل زخرفة إسلامية بمثابة خلفية لشعار قناة العراقية، فضلاً عن شكل قبة إسلامية كدلالة على ما يُمثل قناة العراقية الدينية.

مكونات الشعار

قامت الباحثة باختيار زخرفة إسلامية أرضية للشعار ذات قيم لونية تنوعت بين ألوان (الأخضر، الأزرق، الأصفر، الأحمر، البرتقالي)، لتحقيق الجذب وشد الانتباه من خلال (برنامج الفوتوشوب) لتجمعات أشكال زخرفيه نباتية ، وقد وظفت الباحثة قيماً لونية حققت سيادة اللون الأزرق داخل الشعار تأكيداً على موضوع الشعار الديني. إن اعتماد الباحثة على هذه العلاقات اللونية،عمل على توزيع الألوان بصورة جذابة ومتناسقة، إن هذا التوزيع اللوني للأشكال الزخرفية ، فضلا عن لون القبة الزرقاء حقق إثارة لعين المشاهد، فضلاً عن تحقيق البعدين الجمالي والوظيفي لفكرة تصميم الشعار، إذ أعطت إيحاء بالحركة ضمن تكوين الشعار ككل.

ومن الأشكال الأخرى التي اعتمدتها الباحثة في تصميم فكرة هذا الشعار كان شكل القبة الكبيرة التي رمزت إلى الشريعة الإسلامية مما اكسب التصميم هيئة جميلة ملفتة للنظر.

قامت الباحثة بتثبيت شكل (القبة) فوق قمة حرف الألف لكلمة العراقية باستخدام (برنامج الفوتوشوب)، لتحقيق الدلالة الدينية والرمزية الإسلامية للشعار، معبرة بذلك عن هوية القناة .

تصميم الفلاش المتحرك

عمدت الباحثة إلى تأطير المستطيل العمودي باللون الأزرق وتقسيمه إلى قسمين بنسبة ٢-٣ ، ففي القسم العلوي تم اختزال اسم القناة من خلال وضع حرفي الألف واللام لكلمة (العراقية) فوق الزخرفة الإسلامية كخلفية لها دلالات رمزية وفي الجزء الأسفل تم كتابة كلمة (الدينية)، كدلالة اسمية معبرة عن عائدية القناة وخصوصيتها.

نموذج (٣)
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية التعليمية.

الوصف العام

يتكون شعار قناة العراقية التعليمية من استخدام مفردتين هما (القلم والكتاب) كرموز تدل على العملية التعليمية.

مكونات الشعار

قامت الباحثة بتصميم الشعار بالاعتماد على (برامج ألفوتوشوب) ، إذ تم كتابة اسم شعار قناة العراقية الرئيس، وفيما بعد تم الاستعاضة عن حرف الالف الموجود في كلمة عراقية واستبداله بصورة القلم الرصاص ذا اللون البرتقالي وتم كتابة كلمة (التعليمية) باللون الأزرق ، على أرضية باللون الأخضر تحت اسم قناة العراقية للتعبير عن الوان الشعار الجديد مستمدة من الوان شعار قناة العراقية الرسمي، وتم كتابة كلمة العراقية باللون الأزرق، لما لهذا اللون من دلالة على أن تقارب الألوان فيما بينها داخل فضاء الشعار أضاف للشعار قوة تعبيرية كبيرة، فضلاً عن استخدام أشكال لها رموز عبرت عن موضوع الشعار(القناة التعليمية)، فتحقق الجذب البصري من خلال الشكل المعبر عن القناة التعليمية، على الأرضية باللون الأخضر كتب عليها نوع شعار القناة (التعليمية)، إذ استعملت الباحثة نوعاًمن الأشكال المعبرة عن فكرة الموضوع، فالباحثة وظفت مفردتين هما (القلم والكتاب) بوصفها رموزاً تعليمية، للدلالة على شعار قناة العراقية التعليمية.

الفلاش المتحرك

اختارت الباحثة رمزي (القلم الرصاص والكتاب المفتوح)، كشكل رئيس لموضوع الفلاش المتحرك، ومن خلال صورة الكتاب المفتوح يظهر امتداد حرفي الألف واللام كدلالة إيحائية إلى شعار قناة العراقية الرئيس، وفي الجزء الأسفل تم كتابة كلمة التعليمية باللون الأزرق لإحداث الموازنة البصرية لدى عين المتلقي بين حرفي الألف واللام من جهة وبين اسم قناة (التعليمية) باللون الأزرق الواقعة في الجزء الأسفل من التصميم .

نموذج (٤)
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية الاخبارية.

الوصف العام

يتكون هذا الشعار من كلمة عراقية كتبت باللونين (الأزرق الغامق والازرق الفاتح)، على أرضية باللون الأصفر وتدرجاته، لإحداث نوع من التضاد المتبادل بين الشكل والأرضية، وقد وظفت الباحثة رمز (الكرة الارضية)، للدلالة على إن (قناة العراقية الإخبارية)، قناة تحيط بكل أخبار العالم لتضعها بين يديّ المشاهد العراقي.

مكونات الشعار

عتمدت الباحثة فكرة تصميم أرضية الشعار كمرتكز أساس لتصميم شعار القناة الإخبارية وتم اعتمادها خلفية للشعار إذ جاءت متدرجة بين اللون (الاصفر الغامق والاصفر الفاتح والأبيض) في تصميمها، لتحقيق التوازن والتباين بين مكونات الشعار الكتابية والصورية، ولكي يتحقق التتابع البصري لرؤية الشعار بوصفها وحدة واحدة بحيث تكون فكرة الشعار بسيطة وسهلة. احتلت الكرة الأرضية الجزء الأوسط الأيسر من شعار القناة وهي عبارة عن صورة تم تصميمها (ببرنامج الفوتوشوب)، وقد تم كتابة اسم شعار قناة العراقية الرئيس وتحتها تم كتابة إخبارية باللغة الإنكليزية (NEWS)وفيما بعد تم وضع صورة الكرة الارضية، بقيم لونية فتمثلت بتوظيف اللون الأزرق الفاتح والغامق والاصفر والبيجي وتدرجاتهما، وقد تم كتابة كلمة NEWS باللون الأزرق تحت اسم قناة العراقية.

وقد مثلت العناصر الداخلة في تصميم هذا الشعار كوحدة واحدة، فيها انسجام وتنوع من حيث الشكل واللون والأرضية مما حقق شد انتباه المتلقي وجذبه نحو موضوع أو فكرة الشعار. فقد تم ترتيب عناصر الشعار بشكل أفقي أمام صورة الكرة الارضية التي ترمز إلى الدوران مما أعطى إحساساً بالحركة داخل الشعار كذلك الألوان التي تم استخدامها تعطي الشعور نفسه بالنشاط والحركة.

الفلاش المتحرك

يتكون تصميم الفلاش المتحرك لقناة العراقية الإخبارية من شكل مستطيل عمودي يحوي القسم العلوي على أرضية ملونة باللون الأصفر وضع عليها صورة الكرة الأرضية وحرفي الالف واللام التابعة لشعار قناة العراقية الرسمي باللون الأزرق، وفي الأسفل تم انشاء أرضية لونية تدرجت بين لوني الأصفر والأبيض وتم كتابة كلمة NEWS باللغة الإنكليزية دلالة على فكرة ومضمون الشعار الإخباري.

نموذج(٥)
الموضوع : تصميم شعار قناة العراقية للاطفال.

الوصف العام

يتكون هذا الشعار من حرفي الالف واللام لقناة العراقية باللون (الازرق الغامق)، إذ عمدت الباحثة إلى توظيف صورة شخصية كارتونية عراقية معروفة لدى الاطفال(صورة سندباد وياسمينة وهي من الرسوم الكارتونية الشائعة في برامج الأطفال) ،ولغرض إحداث التضاد اللوني عمدت الباحثة إلى تضاد بين العناصر الكتابية باللون الأزرق الموجود في (حرفي الألف واللام) التابعة لأسم قناة العراقية وبين الشكل الدائري باللون البرتقالي، رمزاً لتمييّز قناة الأطفال عن غيرها من القنوات الأخرى ، وتم توظيف شكل (الطير ياسمينة – صديقة سندباد) المرتبطة بحرفي الألف واللام وحرف التاء المربوطة الاخرية ، والتي جاءت هنا جميعها بوصفها دلالات تعبيرية على براءة ونعومة الأطفال.

مكونات الشعار

لقد وظفت الباحثة في هذا النوع من المقترحات التصميمية لشعار قناة العراقية للأطفال رموزا متعددة لإظهار فكرة الشعار. إذ إن فكرة الشعار جاءت للباحثة من عدم توفر شعار قناة عراقية خاصة بالطفل مستمد من شكل شعار قناة العراقية الرسمي وكان هذا هو الهدف الأساس لتصميم هذا الشعار.

اختارت الباحثة لون أرضية لشكل شعار أطفال العراقية ، ذات قيم لونية بدرجات اللون الأزرق و اللون الأزرق الفاتح إلى اللون الأبيض كخلفية لشكل التصميم وهي تعبر عن أرضية شعار قناة الأطفال ، باستعمال (برنامج الفوتوشوب)، (فاللون الأزرق) يعطي إحساساً لدى المتلقي بالهدوء والنقاء والصفاء، لذلك وظف في موضوع شعار خاص بقناة الأطفال ، إضافة إلى أن لون خلفية شعار قناة أطفال العراقية استمد من لون الشعار الأصلي لقناة العراقية .

استعانت الباحثة (بأسم شعار قناة العراقية الرئيس) ذات (اللون الأزرق الغامق والفاتح) لشعار قناة العراقية الموجود اصلاً في تصميم الشعار الاصلي الرسمي للقناة، باستخدام (برنامج الفوتوشوب) ، لسببين، الأول لتحقيق الثبات في رمزية شعار قناة العراقية، والسبب الثاني تحقيقاً لأهداف البحث الحالي الا وهو وضع مقترحات تصميمية نماذج لقنوات عراقية متنوعة الموضوعات ترتبط بقناة العراقية (رياضية، إخبارية ، تعليمية ، دينية، اطفال).

وفقد عمدت الباحثة إلى توظيف شكل (صورة كارتونية - السندباد)، إذ تم وضعه وهو يطل من خلف حرفي (الالف واللام) ، مرحبا باصدقائه الأطفال الصغار فاتحا ذراعيه لهم ، وفي الجهة المقابلة له تقف ياسمينة على احد أجزاء اسم شعار القناة لغرض احداث توازن بصري بين كتل التصميم المكونة للشعار بصورة عامة .

يمثل استعمال الباحثة لشكل قبة كارتونية مثلما يظهر في قصور الحكايات القصصية ، فقد وضعت الباحثة اسم قناة العراقية في الجزء الاسفل من الشعار ليحقق نوعا من الانسجام والتوازن والتناسب بين عناصر الشعار وقد اعتمدت الباحثة التنوع اللوني لإحداث التنوع والتباين بين الشعار والارضية.

الفلاش المتحرك

يتكون هذا التصميم من حرفي الالف واللام لقناة العراقية باللون (الازرق الغامق)، وصورة سندباد وياسمينة ،ولغرض إحداث التضاد اللوني عمدت الباحثة إلى تضاد بين العناصر الكتابية باللون الأزرق الموجود في (حرفي الألف واللام) التابعة لأسم قناة العراقية ، وبين الشكل الدائري باللون البرتقالي، وكتابة اسم قناة الأطفال اسفل الصورة .

المصادر

١. ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، ط١، ج١، الموصل، العراق، ١٩٩٠.
٢. ابو عرجه ، تيسير ، اخراج الصحف والمجلات ، دار القلم ، دبي ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٣. الرازي محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان،١٩٨١.
٤. بيار غيرو، علم الإشارة – السمولوجيا، ترجمة، منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ١٩٩٢.
٥. ستولينتز جيروم ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، طبعة جامعة عين شمس،١٩٧٤.
٦. دينا محمد عناد، فاعلية الوحدة في تصميم شعارات كليات جامعة بغداد، بحث منشور في مجلة الكاديمي، العدد٥٤، سنة ٢٠١٠.
٧. روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.
٨. السوداني، رغد فتاح راضي، العناصر الايحائية في التصميم الكرافيكي المعاصر، دار الكتب والوثائق، بغداد ، ٢٠١٦.
٩. معتز عناد غزوان، الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ٢٠٠٦.
١٠. نجاة خضير عباس، التصميم والإخراج الفني للصحف العربية المنشورة عبر "الانترنت" الصفحة الرئيسة نموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم الطباعي، بغداد، ٢٠٠٩.

The design of satellite channel logos Al-Iraqiya model

Research Summary

The design logos TV channels are visual language design very difficult in terms of the balance between the recipient and the taste of the designer options for its logo design elements and to achieve formal connotations which completed a logo created. As the slogans satellite design one of whom the arts, which are segments of different communities are necessary and important, and from the particular design Alaracah.az channel logo touched on current construction and development of five design models for channels Iraqi variety of topics are as follows (an educational channel, religious, news , sports), associated with the slogan Iraqi official channel. The researcher redesigned the (Iraqi words), commensurate with the diversity of topics, written by different types of types of calligraphy and other techniques adopted by the researcher in the construction and development of the third quarter Alharefa separation procedures searches. The researcher reached a number of results, including:

1. Employment in the formal semantics of the symbols of the expressive process, an effective impact on the achievement of functional and aesthetic side of the logo design.

2. The use of colors scientific and measured way to the effectiveness of the elements involved in the process of building the proposed designs by the researcher.

تأثير الكوميديا دي لارتي في أداء الممثل في كوميديات شكسبير رؤية حداثوية

د. عبد الكريم خنجر كنيهر

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث :

مشكلة البحث والحاجة اليه :

منذ أن تحول الطقس الديني في بلاد الإغريق إلى ممارسة مدنيه هي الفن المسرحي وفي تراجيدياته وكوميدياته كان لأداء الممثل الدور الرئيسي في العملية المسرحية ، وكان ذلك الأداء يعتمد على التغيرات الجسمانية والصوتية التي يحدثها الممثل عندما يمثل شخصية غير شخصيته .وعبر الزمن وعلى وفق التطورات الحاصلة في الفن المسرحي واقتران من الواقع الحياتي حتى اخذ الأداء التمثيل يتخلى تدريجياً من الشكلانية والأنماط المستنسخة والتحول إلى التعبير الجسماني والصوتي الطبيعي المناسب لمعاني الكلمات التي يلقيها الممثل والمشاعر التي تتولد عنها .

أتفق معظم دارسي فن المسرح على أن أداء الممثل في التراجيديا يختلف عن أداءه في الكوميديا بنسبة إلى أخرى حيث أن الأداء في الكوميديا يكون أكثر تحرراً من الأداء في التراجيديا ، أي أن الممثل في الكوميديا قد لا يتقيد بالضوابط التي تفرضها طبيعة المسرحية وبناءها وطبيعة الشخصيات وأبعادها . فالمتغيرات الجسمانية والصوتية للمثل في التراجيديا أكثر تناسباً مع معاني الكلمات والمشاعر التي يبثها في حين أن مثل تلك المتغيرات في الكوميديا تستهدف بالدرجة الأولى أثارة الضحك لدى المتفرج سواء عن طريق المبالغة في التعبير أو عن طريق المفارقة أو عن طريق التناقض بين الدال والمدلول . وكل ماهو معوج من الحركة وفي الصوت يثير الضحك لكونه مخالفاً للمألوف ويكشف عن حالة الغروتسك ، أي البشاعة المضحكة كما هو حال في الرسوم والكارتيرية . ومثل تلك التعبيرات المضحكة عن طريق الحركة الجسمانية أو النبرة الصوتية تسري على أداء الممثل في المسرحيات الكوميدية على اختلاف تأريخها ومؤلفيها .

وفي الآونة الأخيرة اكتشف الباحثون أن كوميديات شكسبير تأثرت كثيراً بعروض فرق الكوميديا دي لارتي الإيطالية سواء في أسلوب بناءها أم في عدد من شخوصها وبالتالي أصبح من الطبيعي أن يتأثر أداء الممثل في الكوميديا الشكسبيرية بأداء الممثل في الكوميديا دي لارتي . ومن هنا تظهر مشكلة هذا البحث المتمثلة في تأثير الكوميديا دي لارتي في اداء الممثل في كوميديات شكسبير وفي الوصول إلى هذه المشكلة هناك رؤية حداثوية لم يسبق أن تصول إليها الباحثون إلا في بداية هذا القرن .

هدف البحث :

يهدف هذا البحث إلى تعرف تأثيرات تقنيات التمثيل في الكوميديا الدي لارتي في أداء الممثل في كوميديات شكسبير .

أهمية البحث :

يكمن أهمية هذا البحث في الوصول إلى رؤية حداثوية لأداء الممثل في مسرحيات شكسبير متأثراً بتقنيات الكوميديا دي لارتي .

حدود البحث :

يتحدد البحث زمانياً في القرن الحادي والعشرون ومكانياً في انكلترا وموضوعياً في أداء الممثل في مسرحيات شكسبير الكوميدية .

مصطلحات البحث :

الكوميديا comedy:

لغةً: لفظة لاتينية ،تعني باللغة العربية (هزلي) .

اصطلاحاً: تعني القول أو الفعل الذي يثير الضحك .وهو مصطلح .مستنبط من تعريف الكوميديا :" وهي من الكلمة اليونانية (comedy) وهي أغنية كان يغنيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الآله ديونيسوس وعدها أرسطو مسرحياً محاكاة لأفعال الأدنياء تقوم به شخصيات من منزلة وضيعة".[١]

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الاول: الكوميديا شكلاً ومضموناً:

للكوميديا اهمية في حياة الانسان منذ القدم لذلك اهتم بها كثير من الكتاب والفلاسفة واهتم (ارسطو) اهتماما واسعا في الكوميديا وقدم كثير من التنظيرات والاراء في هذا المجال و" عد الكوميديا وسيلة للتطهير الصحي وليس العاطفين اذ يؤدي الضحك الى انشراح الصدور .وحين يرى (ارسطو) أن الكوميديا في اثارتها الضحك على غفلة وجهلة وصفت ارادة الأنسان ان تعالج هذه العيوب بضدها".[٢]، ويساند هذا الرأي معظم علماء النفس اذ تقدم علماء النفس بدراسة الضحك وأثره على الانسان في ترويح النفس ، اذ يحمل الفرد شحناة وهذه الشحنات لابد من وجود متنفس لها ، ولكي تفرغ هذه الشحنات، فهو يحتاج الى الضحك ليفرغ هذه الشحنات اذ لم تفرغ فسوف تؤدي إلى أضرار نفسية كون "الشحنات العاطفية خطرة اذ لم يكتب لها أن تجد متنفسا لذى فأنها سوف تعطي مردودات سلبية تظهر على الأشخاص بصورة مختلفة قد يكون أوضحها وأكثرها شيوعا هو التوتر النفسي".[٣] ويساند هذا الرأي (اريك بنتلي) اذ يشير إلى أن كثير من "الأفعال التي تؤدي في المهازل لها قيمة علاجية كبيرة وان المهزلة جديرة أن تستخدم بدلاً من العلاج النفسي أنها تفسح المجال للتخفيف عن كثير من ألوان الكبت والخيبة التي يعانيها الفرد في مجتمعنا الحديث "[٤] . وهذا المتنفس يأتي من خلال فن الكوميديا . وقد عرف (ارسطو) الكوميديا " هي محاكاة لأشخاص من أردياء ، أي الأقل منزلة من المستوى العام .ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة ، وإنما تعني نوعاً خاصاً فقط ،هو الشيء المثير للضحك الذي يعد نوعاً من أنواع القبح . ".[٥] ولأهمية الكوميديا فقد قسم (ارسطو) ممثلوا هذا النوع من الفن الأشخاص الذين يقدمون الضحك والتسلية للآخرين على النحو الآتي : القسم الأول: الذي يبالغ في طرح موضع الضحك ، إذ المبالغة والإسراف في الكلمات البذيئة والحركات الشائنة التي تقدم سوء بدلا

---

[١] - ماري الياس وحنان قصاب حسن .المعجم المسرحي ، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ،٢٠٠٦ ،ص ٣٧٥-٣٧٦ .

[٢] - محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ،القاهرة ،دار النهضه مصر للطبع والنشر ،بت ،ص٨٣

[٣] احمد ابراهيم جلال، بناء الموقف الكوميدي في النص التلفزيوني العراقي،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،١٩٨٩،ص٦٤.

[٤] - فرانك م. هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، القاهرة ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، ب ت ، ص١٩٤

[٥] - ارسطو، فن الشعر ، تر . ابراهيم حمادة – القاهرة ، مكتبة انجلو المصرية ، ١٩٨٣

من أضحاك الآخرين ، أنهم يحاولن أن يكونوا مسلين أو مضحكين بأي ثمن ،كما ينحصر هدفهم في انتزاع ضحكة من الآخرين أكثر مما يتمثل في الحديث بذوق أو لياقة[١].

والقسم الثاني: هم الرافضون ووصفهم أرسطو بقوله : " أما هؤلاء الذين لايستطعون قول أي شيء باعث على التسلية او الضحك ،كما أنهم يستهجنون ما يقوم به الآخرون فيوصفون أنهم أجلاف غير مثقفين وقساة قلب "[٢] .

والقسم الثالث: هم الظرفاء ويرى انهم " من تظل فكاهاتهم وتسليتهم ضمن حدود الذوق الطيب فيطلق عليهم الظرفاء [٣].

ومن خلال ماتقدم يمكن القول، إن فن الكوميديا له قدراً كبيراً من الأهمية في المجتمعات من جوانب كثيرة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية ، كون طبيعة الكوميديا تؤشر دائماًالاخطاء التي تحدث في المجتمعات . وتناول دليل اوكسفورد للمسرح والعرض نشأت الكوميديا وتأريخها بالمعلومات الآتية " . ظهرت الكوميديا بصيغتها الدرامية في بلاد الإغريق القديمة كأسلوب مكمل والتراجيديا بقصد الترويح عن الجمهور وفقا لقانون الحياة والموت وكانت مرتبتها ثانوية ، و دخلت الكوميديا في المسابقات الرسمية في المسرح ديونيسياس.و في مدينة أثينا عام ٤٨٦ ق.م ، كانت أول مسرحية للكوميديا من الناحية التأريخية سميت الكوميديا، القديمة وكانت تحدد بأعمال (ارستوفانيس)" [٤] ويؤكد الباحث في المسرح الفرنسي لطفي قام ذلك اذ يرى إن الكوميديا نشأت في الأصل في بلاد اليونان على اثر حفلات العبادة والتكريم التي كانت تقام لاله الخمر "باكوس " و فكانت تنظم حفلات صاخبة في القرى جميعها وحول البساتين الكروم في موسم جني العنب وإعداده لصناعة الخمر، فكان السرور والمرح يسودان المشتغلين بقطف العنب ، فيسيرون في مواكب هازلة ماجنة ويطوفون وسط صياح الضحك بأرجاء قريتهم وهم يتبادلون النكات ، وكلما التقوا ببعض المارة أو بمواكب آخر من أقرانهم اخذوا يتراشقون بألفاظ نابية مبتذلة ، ومن ثم أصبحت هذه ألفاظ مادة غزيرة تغذى فكرة القصة الهزلية وحوارها ، ما كان على الشخص الذي يريد أن يؤلف قصة هزلية، إلا أن يسجل مشهد لجماعتين يسودهما المرح وهما يتراشقان بالألفاظ المضحكة في جلسة صاخبة " [٥]

وبالامكان ان نتابع التطور الحاصل بالكوميديا على مر العصور بين ٤٧٠ ق.م- ١٦٣٠ م :

١- الكوميديا الكلاسيكية
٢- الكوميديا الوسطى
٣- الكوميديا في القرون الوسطى
٤- الكوميديا في عصر النهضة
٥- الكوميديا الكلاسيكية
٦- الكوميديا دلارتي : وهنا لابد من الوقوف على هذا النوع من الكوميديا كونه موضوع بحثنا هذا (الدي لارتي) ، وأراد الممثل (الدي لارتي) في ثورتهم الجديدة تطوير مهنهم بمغادرة النص واعتماد على الارتجال اذ نجد كثير من الباحثين عدوا الكوميديا(دي لارتا) كمبدعي المسرح الحديث "إذ جعلوا النساء والرجال للمرة الأولى في أوربا في مهنهم بل وحياتهم ، ونسبوا إليهم فضل تكون أقدم فرق محترفه، و بها معلمين ومدربين، وعائلات تنتقل بها المهنة من الأب لأبنه ومن الأم لأبنتها"[٦].

---

[١] - ينظر : شاكر عبد الحميد ، الفكاهة والضحك ، الكويت ، عالم المعرفة .٢٠٠٣، ص٧٧
[٢] - ينظر ، عبد الحميد شاكر ،المصدر نفسه، ص٧٧
[٣] - ينظر ، المصدر نفسه، ص٧٧
[٤] Kennedy ,dennis, sd, the oxford companion to theatr and performance oxford oxford universe. Ty pres, 2010, p.p ,131 -133ترجمة : سامي عبد الحميد
[٥] - لطفي قام ، المسرح الفرنسي ، مصر ، دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص١
[٦] - دوين ديور ، فن التمثيل الافاق والأعماق، ت. مركز اللغات والترجمه ،ج١ ، القاهره اكاديمه الفنون وحدة الاصدارات ،١٩٦٢ ص ٢٤٤

وهناك عدد من الاصناف من الكوميديا من الممكن حصرها في الأتي :

١- كوميديا الأفكار : تسمية تطلق على المسرحية الفلسفية أهم كتابها الانجليزي(اوسكار وايلد) والانكليزي (برناردشو) ومن مسرحياته (كيلو باترا) .
٢- كوميديا الأمزجة :نوع يصنف ضمن الكوميديا الرفيعة، وضع أسسها الانجليزي (بن جونسون).
٣- الكوميديا البطولية هي نوع من المسرحيات تقترب كثيراً من التراجيكوميديا.ومن امثلتها مسرحيات (لوي دي فيغا).
٤- الكوميديا البورجوازية :تكون مواضيعها مستقاة من الحياة اليومية وشخصياتها من الطبقة البورجوازية . ومن كتابها (ساشا غيتري) .
٥- كوميديا الحبكة : وهي تستمد أصولها من الكوميديا اللاتينية والايطالية وبعض الأحيان يطلق على كوميديا الحبكة أو كوميديا الموقف .
٦- الكوميديا الدامعة : تسمية أطلقها الناقد الانجليزي (بلير) نوع معروف باسم الكوميديا العاطفية.
٧- الكوميديا السوداء : استخدمت لتوصيف مسرحيات لا علاقة لها بالكوميديا إلا من خلال الاسم، لأن طابعها مأساوي والنظرة التي تحملها نظرة متشائمة ، وان كانت تعتمد على السخرية لإظهار هذه المأساوية ، والخاتمة ليست سعيدة ، وقد تحدث فيها نهاية سعيدة لكنها بمحض الصدفة . وتندرج بعض من مسرحيات(شكسبير) مثل (تاجر البندقية).
٨- كوميديا الصالون : الشخصيات فيها موجودة في صالون بورجوازي تناقش موضوعاً ما ، وتتبادل الأفكار والحجج والنقد اللاذع المبطن ، من الأمثلة على كوميديا الصالون مسرحية (الشقيقات الثلاث) للروسي (أنطون تشيخوف).
٩- كوميديا العادات : يطلق عليها كوميديا السلوك أو الطباع وتقترب من كوميديا الصفات ،أنها تدرس تصرف الإنساني داخل المجتمع ، والحدث يقوم فيها على العلاقات الاجتماعية المتهتكة، دسائس، علاقات غرامية غير شرعية والمتحذلقات(لموليير) هي من هذا النوع.
١٠- الكوميديا الموسيقية : هنا كلمة كوميديا تستخدم بمعنى مسرحية ولا يفترض وجودالطابع المضحك وتقترب إلى الأوبرا المضحكة "[١]

وهناك عدد من انواع الكوميديا منها: ١- كوميديا السلوك. ٢-الفارس ٣- الساتير

و اهم العناصر التي اتصفت بها الكوميديا هي :

"أولها: قصد الإضحاك ، ثانيها عوالم الحياة اليومية ، وثالثها اللغة العامية .ولايمكن أن تكون تلك العناصر الثلاثة مطلقة ولم تستخدم بصورة دائمة من خلال تأريخ الدراما الغربي – ويمكن أن تظهر في نصوص غير كوميدية . ويمكن المغامرة بالقول ان الكوميديا تصور العالم بمنظور هازل مضحك حتى وان كانت موضوعاتها العامة وثيمتها جادة تماما ، ويمكن ستحضار لكوميديا بنصوص كثيرة وبوسائل متعددة ومنها ذلك الانموذج المعروف ب(الكوميديا الواقعة) وهي نوع من العرض المرتجل يقوم به مؤدي واحد"[٢].

---

١ - kennedy ,lbid,p-131 uk h'v,pm hg];j,vho dk

٢ - Kennedy ,dennis, sd, the oxford companion to theatr and performance oxford oxford universe. Ty pres, 2010, p.p ,131- 133ترجمة : سامي عبد الحميد

المبحث الثاني : الكوميديا دي لارتا

شهدَعصر النهضة تطوراً واضحاً في (الكوميديا) في موضوعاتها وفي أسلوبها وشكلها ذلك عن طريق فرق (الكوميديا دي لارتا) و ظهرت في المراكز الحضرية في ايطاليا من خلال عصر النهضة في القرن السادس عشر الميلادي، ولدى ظهورها غيرت المفاهيم الأوربية، لاسيما في مجالي الفكاهة والكوميديا ،و هي إشارة إلى بداية التمثيل الحديث في الثقافة الغربية.[١]

وتميزت مسرحيات فرق المحترفين(الكوميديا دي لارتا) ، اولاً: بالشخصيات النمطية ذات الصفات المحدودة مثل (الارلكينو) و(البانطالونا) و(الكابتيانو) و(الدثيورا) ، ثانياً: عدم الاعتماد على النص المكتوب بل على ارتجالات الممثلين على وفق سيناريو معد مسبقاً ، ثالثاً : الكلمات المحلية التي تستخدمها الشخصيات المختلفة ، رابعاً:أستخدام الأقنعة التي تغطي وجوه الشخصيات ويتراوح عدد الممثلين في الفرقة الواحدة من (١٠الى ١٢) ممثل بينهم نساء ، واعتماد موضوعات الحب في حبكاتها.

وتعود أصول (الكوميديا ديلارتا) إلى عروض الممثلين الجوالين الإيمائية التي كانت تقدم في ايطاليا في القرن الثالث عشر ، والشخصيات في هذا النوع من العروض نمطية، تعرف من أزيائها وأقنعتها وتصرفاتها المرسومة سلفاً، ومن أهم شخصياتها، (البنتلونا والديتتورا) وثنائيات العشاق والخدم، "وتعتمد سيناريوهات الكوميديا ديلارتا على الإضحاك من خلال مواضيع تطرح في الغالب قصة الزوج المخدوع ،و العجوز الذي يقع في غرام صبية والمشعوذ الذي يخدع الناس الخ ". [٢] وشخصياتها ثابتة بدون تغير في العروض المختلفه ،ويكون التغير في السيناريو .و كانت جذور (الدي لارتي) ممتده في اشكال ثقافية من خلال وسائط مثل المضحكين وارباب المساخر والمقلدين ، والشعراء والجوالين .

أن ممثل الكوميديا (دي لارتي) كان فنانا شاملاً على نحو استثنائي ، يجمع عدد من المهارات المتفرقة بين فناني الشوارع ، ويتداول خبراتهم وتقنياتهم ، ويتجه نحو التدريب عليها وتطويرها وإتقانها وامتلاك ناصيتها ، وأدائها وقتما يحتاج إليها أثناء العرض ، بحواس يقضه على الجمهور، ولعل هذا ما يبرر القول أن هؤلاء الممثلين كانوا لغاية منتصف القرن السادس عشر يحاولون ترقية فنهم وتشكيل ملاهيهم ، ويرى تشيني ومن خلال ملحوظته الواعية والحذق الشديد يرى كيف يتصايح المعيدون أي جمهور أعياد المناسبات الاجتماعية والدينية الجماعية الذين يحتشدون في الميادين مسرورين بهذا المباسطة الهازلة الجديدة وربما لا يزيدون على أن يضحكوا ضحكا مكتوماً على القصة القديمة المطردة التي يلقونها في سرعة ولهوجة "[٣] وان الشروط الذاتية التي لابد من أن يتمتع بها فنان الكوميديا (دي لارتي) تنبع بكلتيها من الصعوبات الدائمة والشراك المتوقعة أحياناً وغير المتوقعة أحيانا أخرى ، التي يواجهها من خلال عمله ، سواء أكانت في مستوى علاقته بزملائه على المنصة أثناء الأداء وبناء العرض أو مستوى علاقته بالجمهور و يقول زكي: " ما اعتاده بعض النبلاء من اقتحام رحبة التمثيل، واشتراكهم في الأداء المرتجل بالصدفة ودون إتقان ، فضلاً عن ما اعتاده عامة الأسواق إذ كانوا يحملون الطماطم وغيرها من الخضروات ، يقذفون بها الممثلين ، آذ لم يرق لهم أداؤهم الكوميدي "[٤]

وعلى مستوى علاقة الممثل بزملائه والنص ، اتفقت المراجع على أن فن الكوميديا (دي لارتي) لا يعتمد على وجود النص الذي يمكن أن يحفظ الممثلون الكلمات المدونة فيه منسوبة إلى الشخصيات التي يؤدونها في سلسلة من المواقف المتتابعة ، وليس ورائهم ذلك الكاتب الذي يمدهم بهذا النص . وقد كان النص يستبدل بتخطيط عام أو سيناريو ينظم ترتيب المناظر ، وهذا السيناريو يثبت في الغالب خلف أجنحة المنصة بدبوس ، اذ يساعدهم ذلك متى يدخل الممثل إلى مساحة اللعب ومتى يخرج منه وماذا يفعل عليها ومن السنريوهات التي يذكرها نيكول يقول " يدخل بولسينلاً من البحر ويتحدث عن العاصفة وتحطيم

---

[١] -ينظر : Jennifer Hart ,ACOMEDIA DELLARTE, thesis Master of Arts the University of Central Florida,2004p26

[٢] - انظر : د. ماري الياس و.د. حنان قصاب حسن، مصدر سابق ، ص ٣٨٨-٣٨٩

[٣] - تشيني شلودن ، تاريخ المسرح في ثلاث آلالف سنه، ت، دريني خشبه ص ٣٢٥

[٤] - احمد زكي ، اتجاهات المسرح المعاصر ، فنون العرض ، الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٩٦، ص ١٨٣

السفينة ، وفقد رئيسه ورفاقه ، ثم يدخل كوفيللو من الناحية الأخرى متحدثاً عن الأمور نفسها التي تحدث عنها بولسنلاً ويرى كل منهما صاحبه ، ويتظاهر بالخوف منه ، واخيراً يلمسه فيدرك أنه أنقذ ، ويتحدثان عن فقد زملائهما وقائدهما " [١] وسيناريو (الدي لارتي) لا يحتوي سوى خطوط عريضة لما كان يتعين على الممثل عمله على المنصة ، ومن ناحية كان يتعين على الممثل أن يقدم دوره ونص العرض بارتجال، إما يكون مع زملائه أو منفرداً وهنا يعمل الممثل بصفته مخرجاً وهذا قاله تشيني " ان ممثل الدي لارتي يقدم ابتكاراته الشخصية ومما يفيض ذكاؤه به، ومما في جعبته من حيل " [٢]. ولكن على الرغم من الحرية والتلقائية التي يتمتع ممثلو (الدي لارتي) إثناء العرض ،" في الوقت نفسه يوجد هناك عرف على ممثل (الدي لارتي) ان يتمسك به وهذا ما يبرر القول أن ممثلي كوميديا دي لارتا لا يستطيعوا خلق مثل هذه المشاهد بنجاح لو لا قبولهم عددا من التقاليد "[٣]

ومن أهم شخصيات الكوميديا دي لارتا هي :

١- **بنتلونا Pantalone**: تاجر قديم من مدينة البندقية يبعث على السخرية والسذاجة و يمتلك الخدعة وهو شخصية غبية سلطوي يحاول إخفاء شيخوخته من خلال التصابي بارتدائه الملابس الضيقة الحمراء ومعطف طويل ومنديل في يده ويرتدي القناع البني الداكن وهو مدمن مخدرات ،ويطارد النساء على الرغم من زواجه من سيدة جميلة ،ومن صفاته البخل ايضاً .

٢- **الدوتتوره Dottore**: يتسم بالكذب والخداع ، على الرغم من هو عالم ديني أو قاضي مغرور وكثير الكلام وقاسي مع أفراد أسرته ، ويمتلك كرش كبير ويرتدي الملابس السوداء من الرأس حتى أخمص القدمين ، باستثناء ياقة بيضاء ويرتدي قناع نصفي اسود .

٣- **كابيتانو Capitano** : جندي محتال قادم من اسبانيا ،يفتخر دائما بانتصاراته في الحرب والحب ،ومن ثم يكتشف أنه جبان ومثير للشفقة ويخشى النساء ، و يرتدي قبعة من الريش ، وله شارب يشبه شارب القط ، ويمتلك جسم رشيق و كثير الحركة ،ويرتدي قناع اسود .[٤] والكابيتانو كان مرتزقاً بارعاً باستخدام السيف متبجحاً وفي الغالب مايكون اسبانياً مزهواً بنفسه وفي الغالب ما يتيه في عالم من اختلاقه ويروي قصصاً عن مآثره العسكرية لا سيما ضد الاتراك .

الكابيتانو بالنسبة (للأرديس نيكول): هو شخص متبجح وغريب ويصف نيكول جانبين من شخصية الكابيتانو ، فهو قد يكون رجل أنيق مرتب ومنظم على نحو جيد ذو زي عسكري راقي متشحماً وحاملاً سيفه بطريقة توحي بألفة ومهارة باستخدامه ، وانه شخص مثير ومهاب . من ناحية اخرى قد يكون ضابطاً في تفاخره يكمن نوع من الفخامة الغريبة .

٤- **Zanni**: هو الشخصية الاكثر اهمية والاكثر ازعاج ،وفي العادة الخادم الشريف والموثوق ظاهرياً لكنه في الحقيقة نذل ووغد مخادع يحب الايقاع بالآخرين لا لشيء لكنه حباً بالاذى ، فهو يتلاعب بالآخرين بوساطةذكاءه وتلميحاته الملتوية ومن خلال مخططات مرتجلة . يحيك مؤمراة لدفع ستراتيجية و من خلال اجوبته الذكية السريعة وردودة الظريفة يجعل الاخرين الى يضحكون دون ان يضحك هو نفسه ، وهو يخدعهم جميعاً بخطط مفصلة لكنه في نهاية المطاف يحصل على عقابه . ووصف فانريا بيروجي الذي كان ممثلاً وكاتباً (zanni) " أن (zanni) لا بد من أن يكون مسلياً وسريع البديهية وحيوي وقادر على الابتكار المكائد واثارة الالتباس الذي يخدع العالم . ولا بد من أن يكون فظاً ولاذعاً ولكن ليس بافراط وعلى هذا النحو ستكون ملحوظاته مبهرة وليست

---

[١] - نيكول الارديس ، المسرحية العالميه ، ج١ ، ت : عثمان نوية ، ب ت ، ص٢٨٩

[٢] - تشيني شلودن . مصدر سابق ،ص ص٣٢٦

[٣] - نيكول الأدريس ، المسرحيه العالميه ج،١ ص ٢٩٠

[٤] - Kevin Wadswrth, Develop comedy techniques for musical theatre Ney York,1987.p58

خرقاء، وان وظيفته هي الابتكار المكائد والمؤمرات وخلط القضايا ."[١] ويقول M.Lea أن " (zanni) يتلاعب بالمكائد ومستعد لتقبل مخاطر اكبر مما يفعل العبيد الرومان (في الكوميديا الكلاسيكية) وهو مسؤول عن شؤن الحب و لا بد من ان يختلق الاكاذيب الظريفة الأنية لكي يستعملها ضد الأخرين "[٢] ويرى وينفريد سميث في دراسته للكوميديا الايطالية الشعبيه أن "(zanni) كان في الغالب مايكون خادما ومحل ثقه أحدى الشخصيات الرئيسة ، واحيانا يكون وضيعاً، احياناً غبياً، لكن في الغالب مايكون مزيجاً معقداً من الاثنين، ويكون دائماً المتامر الرئيس تقريباً الذي تكون مهتمته الاساس اثارة الضحك للتسلية بأي ثمن"[٣] وتصف الارديس نيكول (zanni) بالمهرج الجلف الذي يبتهج ويسر بخداع الاخرين، الذي يحمل الضغائن و يتمتع بخفة دم طبيعية، لكنه لا يظهر أية فورة من حس المرح"[٤].

وتتمتع شخصيات الكوميديا (دي لارتي) بمواصفات تختلف عن الشخصيات الأخرى، ،فالممثل هنا يمتلك مجموعة كبيرة من الأمثال واالنكاة والسخرية والرقص والغناء وبعض الحكايات التي تتمتع بالخيال إذ كلما زاد امتلاك الممثل لتلك المهارات كلما زادت شهرته في (الدي لارتا).

وظهر ذلك التأثير على كبار كتاب المسرح، وعلى سبيل المثال الكاتب الانكليزي (شكسبير)، ومن شخصيات مسرحيات شكسبير التي اتصفت بمواصفات شخصيات الكوميديا (دي لارتي) منها (المرابي) في تاجر البندقية ، و شخصية (جيرمو) في مسرحية (ترويض النمرة) ونجدها قريبة جداً من شخصية (بنتالون) ، ولا يقتصر تاثير (الدي لارتا) على شكسبير فقط بل ، نجد الكاتب الفرنسي (موليير) هو الآخر كثيراً من مسرحياته تحتوي على شخصيات قريبة في أدائها وموضوعاتها من أشخاص (الدي لارتي) ولا سيما في مسرحيته (البخيل) التي نالت شهرة واسعة .

المبحث الثالث: ما المقصود بأداء الممثل :

الممثل في المسرح هو الوسيط الذي ينقل أفكار المؤلف المسرحي ومشاعره إلى الجمهور وذلك بواسطة الدور الذي يمثله وهذا الدور ليس إلا شخصية معينة لها صفاتها وإبعادها ودوافعها وأهدافها تختلف تماماً عن صفات الممثل الذاتية وإبعاده ودوافعه وأهدافه، ويساعده في ذلك وسيط أخر هو المخرج. الممثل له أبعاده العضوية ولأجتماعية والنفسية التي ينبغي تحويلها إلى أبعاد الشخصية التي مثلها لكي يكون وسيطاً صادقاً ولا يتم مثل هذا التحويل إلى في تخلي الممثل عن صفاته الذاتية لتحل محلها صفات الشخصية وذلك عن طريق متغيرين :التغير الأساسي والتغيرات الثانوية التي تحدث نتيجة تغير المواقف التي تمر بها الشخصية وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى المسرحية .

أذن تتمثل مهمة الممثلون في المسرحية بثلاث محاور هي :

١- محاكاة الهيئة الخارجية للشخصية في حالات الهدوء والانفعالات .
٢- محاكاة الحياة الداخلية لشخصية على وفق الغرائز والدوافع والانفعالات والمشاعر والعواطف .
٣- نقل أفكار المؤلف وفلسفته ومواقفه من الحياة ، ذلك عن طريق التعبير الجسماني والصوتي [٥].

---

[١] - د. سيد الامام ، الفاهره ، مكتبة جزيرة الورد، جذور الكوميديا العالمية دي لارتي ،٢٠١٢، ص ٢٧
[٢] - مصدر نفسه ، ص ٢٧
[٣] - Winifred Smith, *The Commedia dell'arte, a Study in Italian Popular* York: Columbia UP, 1912), 194-95- *Comedy* (New
[٤] - *Allardyce Nicoll, The World of Harlequin, a Critical Study of the Commedia* (Cambridge UP, 1963), 84 *dell'Arte*
[٥] - ينظر : سامي عبد الحميد ، مدخل الى فن التمثيل ، بغداد ، كلية الفنون ، جامعة بغداد ،٢٠٠١،ص ص ١٨-١٩ .

وهناك من المنظرين من يخالف تلك المهام على وفق اللايهام وفي مقدمتهم الألماني (بروتلد بريخت) الذي يدعو إلى عدم التقمص وأن " يترجم الممثلون كلماتهم على المسرح بلسان المفرد الغائب كأن يسبقوها بكلمة قال أو أن يتحدثوا عن أعمال شخصياتهم في الماضي "[١].

لنظريات التمثيل مدرستان أساسيتان هما :

١- المدرسة الحرفية والتي تهتم بالمظهر واستخدام الجسم والصوت والإيماءات والنبرات الصوتية .وتسمى بالمدرسة الفرنسية.
٢- المدرسة النفسية التي تعتمد في الأساس على تعبير الممثل الخارجي يتأثر بالدوافع النفسية الداخلية.[٢] ويمكن القول أن أداء الممثل الكوميديا ينتمي إلى المدرسة الحرفية أي الى التعبير الخارجي أكثر من اعتماده على الدوافع النفسية.

وعلى وفق نظريات علم الدلاله فأن العرض المسرحي عبارة عن شبكة علامات وأحدى هذه العلامات الممثل وفي أداءه التمثيلي علامات أي أن كل حركة أو تعبير جسماني وكل نبرة صوتية وكل إيقاع في كلامه ليس إلا دوال لها مدلولات معينة قد يقصدها أحياناً أو قد تظهر تلقائياً ، ومن هذا المجال يمكن الرجوع إلى تصنيف (تاديوز كونزان) لعلامات المسرح وفيها علامات الممثل المتمثلة في الكلمة والنغمة والأيماءه الصوتية وفي الحركة والتعبير الجسدي والإيماءة المرئية .[٣]

ومن الجدير بالذكر أن الممثل في الكوميديا يتعمد استخدام علاماته الجسمانية والصوتية التي يقصد بها الوصول إلى مدلولات لها علاقة بإثارة ضحك المتفرجين عن طريق التأكيد على عيوب البشر الخلقية (بفتح الخاء وسكون اللام) والخلقية (بضم الخاء وضم اللام) . ولعل من أهم العوامل المؤثرة في أداء الممثل في المسرحيات الكوميدية وتسهيل مهمته التعبيرية واستخدام علاماته هي : أولا – الاسترخاء حيث على الممثل الكوميدي أن يكون مسترخياً جسمانياً وعقلياً على الدوام خلال العرض المسرحي إلا في الحالات إلي تتطلب التوتر والشد المقصود لإثارة الضحك .ثانياً- ليونة الجسم ومرونة الصوت حيث يجب أن يتحلى الممثل الكوميدي بجسم لدن مطاوع ينفذ التغيرات المطلوبة والمناسبة للمواقف المضحكة ، وان تتوفر لديه مرونة صوتيه عالية يمكن بواسطتها أن ينفذ صوتاً ما يثير الضحك . ثالثاً – فترات الصمت التي يمكن أن يستخدمها عمداً قبل الكلام المثير للضحك ام بعده لغرض جذب انتباه المتفرج وعدم توقعه. رابعاً مهارات معينه يحتاجها الممثل في الكوميديا دي لارتي أي مهارات إضافية كالألعاب الاكروباتيكيه والجمناستيك والرقص والغناء وغيرها من وسائل جذب المتفرج وإمتاعه .

مؤشرات الأطار النظري :

١- تعرف شخصيات الكوميديا دي لارتي من أزيائها وأقنعتها وتصرفاتها المرسومة سلفاً.
٢- الافتعال شخصيات الكوميديا دي لارتي بسقوط مبالغ فيه ومن خلال حركه بهلوانيه يثير الضحك لدى المشاهدين.
٣- المبالغه في الصوت من خلال استخدام الصوت الخشن .
٤- الحركات المبالغة مع استخدام اليد بصوره متعاكسة مما يثير الضحك على تلك الحركات .
٥- استخدام الحركات البهلوانيه بصوره غريبه وخاصة استخدام السيقان بشكل يثير المتفرج.
٦- الشخصيه الدي لارتي تستخدم العصا ويتعدد الممثل باستخدامها ويجعلها كرسي وعصى لضرب وحالات اخرى خاصة في الموسيقى لتثير الضحك .

---

[١] - عقيل مهدي ، نظرات فن التمثيل ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،١٩٨٨، ٢٠٣.
[٢] - ينظر فرانك هواتينج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف واخرون، القاهرة ، دار المعرفه ، ١٩٧٠ ، ص ٢٤٦
[٣] - ينظر : (لين) جورج سافونا ،تر . سباعي السيد ، القاهرة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٦ ،ص ١٤٨ .

٧- الغباء التي يجعل ممثل الدي لارتي شخصيه مضحكه بشكل كبير.
٨- الممثل الدي لارتي دائم الحركات الأكروباتية متفاوتة الصعوبة والعنف ، قفزاً وشقلبة وطيرنا وانحناء في اتجاهات المختلفة ، حتى كأنه بهلوان ماهر.

إجراءات البحث :

مجتمع البحث : مسرحيات شكسبير الكوميدية جميعها ووفق الأتي :

كلما ينتهي نهاية حسنه فهو حسن، كما تحب ، كوميديا الأخطاء ، سمبيد لين، عذاب الحب الضائع، مقياس المقايس، تاجر البندقية ، زوجات ويندسور ، حلم ليلة منتصف صيف ، جعجة بلا طحن ، بريكليس، ترويض النمرة ، العاصفة ، تريلوس كريسيدا، والليلة الثانية عشر ، وسيد من فيرونا ، وحكاية شتاء ، خاب فأل العشاق .

عينة البحث : اختار الباحث اثنان مسرحيات من المجتمع لكي يتحقق من وجود تأثيرات لعناصر الكوميديا دي لارتا فيها وهي (ترويض النمرة) و(عذاب الحب الضائع) .

منهج البحث : يعتمد الباحث المنهج الوصفي ، وذلك عن طريق المشاهدة وتواجده لغرض الدراسة في بريطانيا واكتشاف تأثيرات الكوميديا دي لا رتا فيها .

أداة البحث : يعتمد الباحث الملحوظة المباشرة كأداة للبحث .

تحليل العينة:

تمهيد : اتفق عدد من الباحثين في الغرب أن الدراما الأيطالية في القرن السادس عشر قد وصلت إلى انكلترا وأعجب بها رجالات القصر الملكي والانكليزي بين عامي ١٥٧٣و ١٥٧١ ووفق رأي (دينيزيد سميث) "وجود وثائق ثبتت العثور على أزياء وملحقات الممثلين الأيطالين تركوا بعد أن قدموا عروضهم أمام الملكة اليزابيث"[١] وتذكر (دريك) في بحثها عن تأثيرات الكوميديا (دي لارتي) في مسرحيات شكسبير ، ان شكسبير ضمن في بعض كوميدياته ملامح من مسرحيات الكوميديا (دي لارت) بما يخص الحبكة والشخصيات . ومن الجدير بالذكر أن المخرج الانكليزي (ادوارد غوردن كريغ) قد اعلن " أنني اعتقد أن طبيعة الدراما قد وردت إلى انكلترا من ايطاليا "[٢] وتذكر (دريك) أن مسرحيات شكسبير تشابه الكوميديا دي لارتا في حبكتها وشخصياتها وهناك كوميديات شكسبير شخصيات نمطية مشابهة لشخصيات الكوميديا (دي لارتي) مثل (ارلكنيو والبانتالونا والكابيتانو والزاني) والشخصيات النسائية التي كان يمثلها الرجال مثل (ايزابيلا) و (كولومين) وفي المسرح اليزابيثي كان الرجال هم الذين يمثلون ادوار النساء، هناك العديد من الوثائق التي تثبت أن (فرقة غيلوزي) الأيطالية عرضت مسرحياتها أمام الملك الانكليزي (هنري الثالث) عام ١٥٧٤ و يدعو إلى الاعتقاد أن آنذاك قد تعرف جنس المسرحية الكوميدية. وهناك احتمال كبير أن شكسبير كان يشاهد العروض المسرحية الشعبية إذ أن عنصر الارتجال هو السمة الغالبة فيها، بل أن هناك من يدعي أن شكسبير كان يمثل ادوراً ثانوية في تلك المسرحيات الشعبية الشبيهة بالكوميديا (دي لارتي)" [٣]

ويذكر المؤرخ (الاردايس نيكول) أن هناك دليلاً على الرابط بين أعمال شكسبير في أسلوب كتابتها وسيناريوهات الكوميديا (دي لارتي) مما يدعو الاعتقاد أن شكسبير قد شاهد عرضاً رعوياً ارتجالياً، وأنه

---

١ - Amy Drake, Comedia dell Arte inpluence on Shakesearean plags . Franklin Vnirer sity , 2013: p.11

٢ - Lbid,p, 11

٣ - ينظر ، محمد فريد ابو حديد وزكي نجيب محمود واحمد خاكي ، شكسبير (القاهرة . مطبعه المعارف ومكتبة مصر ، سلسلة أقرأ ، بت) ص ٦٨

أطلع على اللقاءات التي تمت بين الممثلين الانكليز والممثلين الأيطاليين وأن هناك مراجع تذكر وجود شخصيات رئيسة من الكوميديا (دي لارتي) في عدد من المسرحيات الانكليزية لتلك المرحلة ، ويؤكد المحاضر في جامعة كمبرج (جون لينارد) أن شكسبير اقتبس كثيراً من الكوميديا(دي لارتي) وكان عارفا بعدد من عناصرها المتمثلة بحبكاتها وأقنعتها – وشخصياتها وأفعالها التي تركز في كوميدياته. ويرى أن شخصية (بولونيوس) في مسرحية هاملت تشابه شخصية (البانتالونا) في الكوميديا (دي لارتي) ."١ وتذكر (دريك) أن هناك في كوميديات (شكسبير) كما في الكوميديا (دي لارتي) يتم قطع سرد الحكاية بمقطوعات موسيقية وغنائيه والعاب سحرية واكروباتيك لغرض جذب الجمهور ".٢ من الملحوظ أن عدداً من مسرحيات شكسبير التراجيديا تقع أحداثها في مدن ايطالية وشخوصها ايطاليون وعلى سبيل المثال (تاجر البندقية)و (سيدان من فيرونا) و (روميو وجوليت) و (عطيل) مما يدل على أن شكسبير كان عارفاً بأحوال المواطنين في ايطاليا وبثقافتهم .

اولاً : مسرحية : جهة الحب الضائع

تأليف : ويليام شكسبير.

أخراج : توماس اوليفر

مكان العرض : بريطانيا . مدينة شيفلد ، مسرح شيفلد

سنة العرض : ١٩١٤

الشخصيات الرئيسة :

١: فيردناد : ملك مدينة نافا وهو عالم وعاشق للنساء.

٢: أميره : فرنسا وهي لعوب وذات شطاره.

٣: بيرون و لونغافيل ودومين: وهم زملاء فيردناند في العلم .

٤:روزالين وماريا وكاثرين: وهن خادمات للاميره ومضحكات .

٥- ارماندو: مسئول السجن عند الملك

٦- فالان : خادم لدى ارماندو

ملخص الحكاية

تبدأ المسرحية وفيروناند ملك نافار ونبلاؤه يقسمون على أن يكرسوا السنوات الثلاث القادمة للمتابعة العلمية ، وقد اقسموا على عدم ملاحقة النساء أو اللقاء بهن داخل القصر ، في حين كانت أميره قادمة من فرنسا لمقابلة الملك ، وقد منعت من دخول القصر ، لذلك اتخذت من حديقة القصر سكناً لها . يقرر الملك وحاشيته زيارتها خارج القصر متنكرين ، وعندما علمت الاميره بهذا الأمر قامت الاميره بتنكر وحاشيتها ايضاً . وتحدث المفارقة بأن جميع حاشية الملك الذين اقسموا على عدم ملاحقة النساء يقعون في حب الفتيات المرافقات للأميرة وكذلك الملك الذي يعجب كثيرا بالأميرة الفرنسية ،، وعندما يكتشف أمر التنكر يجلس الجميع للتمتع والمؤانسة.

---

١ - Drake , lbid . p.19

٢ - lbid,p21

في نهاية المسرحية يصل خبر إلى الأميرة بان أبها قد توفي وعليها أن تعود إلى بلدها لتصبح هي الملكة، وعد فيرنارد والنبلاء بأن يكونوا مخلصين لنسائهم وبالمقابل وعد النسوة بأنهن سيكونون مخلصات.

المشهد الأول المختار: المشهد أمام منزل ارمادو يدخل مع خادمه فالان الشخصية الكوميدية التي تحاول في هذا العرض استخدام تقنيات الكوميديا دي لارتي :

ارمادو: يا غلام ، ماذا تعني سيطرة الكآبة على رجل كبيرا لنفس ؟

فالان : **(يتأخر الصبي بالرد ويحاول أن يفتعل سقوط مبالغ فيه ومن خلال حركه بهلوانيه يثير الضحك لدى المشاهدين)** أنها تدل يا سيدي على استسلامه إلى الحزن .

ارمادو: لكن الحزن والكآبة شيء واحد ، أيها البليد المغفل .

فالان : **(استخدام الصوت الخشن ومبالغه في الصوت)** كلا ثم كلا

ارمادو : كيف يمكنك أن تفصل بين الحزن والكآبة ، ايها الشاب الغرور ،

فالان : **(المبالغة مع استخدام اليد بصوره متعاكسة)** بإثبات النتائج المألوفة ، ايها الخبير العجوز .

ارمادو : لماذا أنت تدعوني الخبير العجوز؟

فالان : **(بغرور كبير)** ولماذا أنت تدعوني الشاب المغرور؟

ارمادو: قلت الشاب المغرور ، لان هذا اللقب المناسب يليق بربيع عمرك المهدور الذي استطيع ان أنعته بالغباء .

فالان: **(بعناد كبير مع حركات المتعاكسه في الاتجاه)** وأنا قلت الخبير العجوز ، لان هذا اللقب ينطبق على خبرتك وعلى تقدم في سنك.

ارمادو: **(بحركة ساقيه بصوره غريبة وحركه بهلوانيه)** هذا جميل وملائم .

فالان : ماذا تعني ، يا سيدي ، هل إنا جميل وتصرفي ملائم ، أم أنا ملائم وتصرفي جميل؟

أنت رجل ظريف تتملص ببراعة ، يا سيدي .

ارمادو: **(استخدامه عصا قريبه عنه ويجعلها كرسي وعصى لضرب)** اعترف باني هذا وذاك ، وكلتا الصفتين يمتاز يهما الرجل اللبق .

فالان : إذا أنا واثق بأنك تعرف كم يساوي اثنان وواحد .

ارمادو: **(يجعل نفسه غبي جدا مما يثير الضحك بشكل كبير)** طبعا اثنين وواحدا، لا غير .

فالان : وهذا مايسميه عامة الجهلة ثلاثة .

مشهد الثاني المختار:

ارمادو: اطلب منك ان تغني لي ، يا غلام ، فالحب يرهق قلبي بالهموم والأقدار .

فالان: **(يحول العصا إلى اله موسيقيه ويستخدمها بأشكال مختلفة وهنا اثرة الضحك من المتفرجين)** غريب جدا أن تهوى آنت فتاة لعوباً مثل هذه .

مشهد الثالث المختار:

(امام المنزل ارمادو)

ارمادو (لفلان) : خذ هذا الغبي واحجزه.

فالان : **(يتحول من شخصيه ضعيفة إلى شخصية ضابط قوي مقلدا ضابط في الجيش)** هيا سر أمامي أيها المحتال اللعين.

تروني : لا تحبسني ، ياسيدي ،فانا مستعد لان أصوم طوعاً.

فالان: كلا ، ياسيدي ستصوم مرغما وستبيت في السجن على الطوى.

ثانياً: مسرحية (ترويض النمرة)

تأليف : ويليام شكسبير .

أخراج : جون رايدن

مكان العرض : بريطانيا . مدينة شيفلد ، مسرح شيفلد

سنة العرض : ١٩١٤

الشخصيات الرئيسة:

١:كاثرينا :عصبيه المزاج ، بسبب تفضيل أبيها شقيقتها الصغرى عليها .

٢: بير شيو: الشهواني والماري الجشع والشوفيني متعصب ولديه حباً وفيراً لكاثرينا

٣:لوسنتو :شخصيه المضاره لبتروسبتو نظرته للحب ميلودرامية واستهلالية.

٤:بيانكا شخصية الفتاة المعادة لشقيقتها فهي ناعمة رقيقة

ملخص الحكاية:

كاثرين الشرسة فتاة ذات مزاج جامح وصوت عال ولسان سليط ، حتى أنها كانت لا تعرف في بادوا باسم آخر سوى كاثرين الشرسة، وهي أكبر بنات بابتستا ، هو رجل ثرى من بادوا ، ، ويرفض زواج ابنته الرقيقة بيانكا ، وحجته في ذلك لابد من زواج الكبرى قبل الصغيرة ،و حدث أن قدم إلى بادوا رجل يدعى بتروشيو يهدف البحث عن زوجة ، وعرف بقصة كاثرين الشرسة ولكن لم يهتم بهذا الأمر ، لا سيما من علم أنها ثرية وجميلة ، فصمم على الزواج، للأنه كان معتدا بنفسه ، فضلاً عن أنه كان حكيما، ويعرف كيف يتظاهر بالغضب والعنف، و حين طلب من والدها أن يمنحه موافقته قال : لابد أن أعود لمباشرة أعمالي ياسيد بابتستا فأنا لا استطيع أن آتى كل يوم لأكسب ودها، أما كاثرين قالت : أنها تلوم والدها لرغبته في تزويجها من رجل مجنون مثل بتروشيو ، فطلب بتروشيو من والدها ألا يعطي اهتماما لكلماتها الغاضبة ، لأنهما اتفقا على أن تبدو غير موافقة فى حضوره ، لكن عندما كانا بمفردهما ، اكتشف أنها تحبه جدا !، قال لها :(ناوليني يدك يا كات ، سأذهب إلى فينسيا لأشترى لك ثيابا جميلة لزواجنا ، استعد للاحتفال ، ياسيدى وادعو الضيوف .. لن أنسى إحضار الخواتم ، والملابس الفاخرة ، حتى تبدو حبيبتى كاتى فى أبهى جمالها) ،فى يوم الأحد ، احتشد كل ضيوف حفل الزفاف ، وظلوا منتظرين قدوم العريس لوقت طويل ، وبكت كاثرين خشية أن يكون بتروشيو يسخر منها ، وأخيرا عندما ظهر ، لم يحضر معه شيئا من الملابس الفاخرة التى وعد بها كاثرين ، حتى هو نفسه لم يلبس ملابس العريس ، بل كان يرتدى ملابس غريبة غير مفهومة ، كما لو أنه كان ذاهبا فى مهمة عمل جادة ، حتى خادمه كان يرتدى ملابس فقيرة وكذلك الخيل التى ركباها كان مظهرها على هذا النحو.

وهكذا يمكن ملاحظه أن الشخوص في هذه المسرحية ايطاليون ، وان الواقع في ايطاليا أيضا وان الشخصية بيتر شيو مشابه لشخصيه البانتولنا في الكوميديا الدي لارتا وشخصية لوسينو مشابه لشخصيه الدوتوار وشخصيه كاثرينا مشابه لشخصيه ايزابيلا وشخصيه بيانكا مشابه لشخصيه كولومبين .هكذا المسرحية مفككه وغير مترابطة وتبدو كما لو كانت مرتجله كما السيناريو الكوميديا (دي لارتي).

المشهد الأول المختار:

بابتستا :أيها السادة، لا تُلْحِفوا فإنِّي ثابت العزم كما تعلمون لا أزوِّج ابنتي الصغرى قبل أن يجيئني زوج للكبرى، إنِّي أعرفكما حق المعرفة وأحبكما كل الحب، فإذا كان فيكما مَن يحب كاتارينا، فإنِّي أسمح له بخطبتها والتحبب إليها أنَّى شاء.

جريميو (لنفسه): إنها أولى أن تُربَط في مؤخرة عربة وتُسَام سوء العذاب .ما لي قدرة على احتمالشرها وجلافتها) .هيا أنت يا هورتانسيو، ألا تريد أن تتزوج؟ (استخدم الممثل السخرية المفرطة من خلال حركاته وايمائته التي جعلت المتلقي يبتسم أكثر من مره وخاصة حين يتنقل الى مكان للأخر بدون هدف ،فتراه يغير مواضع قدميه بخطى قصيرة للأمام ، وكتفاه منحنية ومرفقاه للأمام)

كاتارينا: إلى أبيها بغضب :خبرني يا سيدي أتريد أن تجعلني هُزْأَة في عين هذين للابيها.

هورتانسيو :الرفيقين يا آنسة !ماذا تعنين بذلك؟ لن يكون لكِ منهما أحد حتى تكوني ألطف من هذا طبعًا وأرقَّ تكوينًا.(استخدم الممثل أسلوب الخديعة والمكر)

كاتارينا: الله يا سيدي لا تخش بأسا !إنك لم تقطع نصف الطريق المؤدي إلى قلبي، وإلا فما كانت تقصر عنايتي بك عن تمشيط رأسك بكرسي مثلث الأرجل، وصبغ أديم وجهك بدمك، وجعلكَ ضحكة وهُزْأَة كضحكة القصور.(لقد استخدمت هذه الممثلة طريقة الدي لارتي وخاصة الإلقاء عندما تلجأ شخصيات الكوميديا دي لارتي الى التشبه بالببغاوات اذ قلدت هذا الحيوان على نهج مضحك لتسلية المتلقي) .

هورتانسيو: اللهم نجنا من أمثال هذه الشياطين.

المشهد الثاني المختار :

بتروشيو: فيرونا، أودعك إلى حينٍ لأرى أصحابي في بادوا ولا سيما صديقي المحبوب هورتانسيو، وفي اعتقادي أني واقف أمام داره .هيا جروميو، تعال واضرب.

جروميو: أضرب يا سيدي؟ أضرب مَن؟ هل أساء أحد إلى سماحتك؟ (مستخدماً إيقاعا ثنائياً بين ضربة القدم وحركة الراس التي تبدو كأنها تنقر كالدجاجة ، وإذا ركض كانت حركته سريعة بأقدام ترفس بأصابعها المدببة ، الأرض على التناوب بينما الذرعان تتحركان عكس اتجاه القدمين)

بتروشيو: ويحك يا وغد !أقول لك اضربني هنا بشدة.

جروميو: أضربك يا سيدي، ويحي يا سيدي !مَن أنا يا سيدي حتى أضربك هنا يا سيدي؟ (فالممثل كان دائم الحركات الأكروباتية متفاوتة الصعوبة والعنف ، قفزاً وشقلبة وطيرنا وانحناء في اتجاهات المختلفة ، حتى كأنه بهلوان ماهر).

بتروشيو: أقول لك يا وغد دُقَّ لي على هذا الباب، واطرق لي جيدًا، وإلا دققتُ لك

جروميو: لقد أصبح سيدي يحب الشجار، إذا ضربتك يا سيدي فإني أعرف سوء العاقبة.

المشهد الثالث المختار:

بيانكا: أختي العزيزة، لا تظلميني ولا تظلمي نفسك فتعامليني معاملة الخادم أو إنِّي فاعلة كل ما تأمرينني به عرفانًا مني بالواجب عليَّ لمَن يكبرني سناً (استخدامات الممثلة المحاكاة التهكمية التي اكتسبها من شخصية).

كاتارينا: آمركِ أن تخبريني أي خُطَّابك أحب إليكِ، وإياكِ أن تماري.

بيانكا: صدقيني يا أختي إني لم ألقَ حتى اليوم صاحب الوجه الذي أوثر على سواه.

كاتارينا: أنتِ تكذبين أيتها المبتذلة، أليس هو هورتانسيو؟ (استخدمت الممثلة الحيل والخداع لغرض كشف بعض الحقائق التي تخصها).

بيانكا: إذا كنتِ تحبينه يا أختي فلكِ عليَّ ـــ قسمًا بالله ـــ أن أتوسل حتى تناليه.

كاتارينا: إذن فقد تكونين ممَّن يفضلن الثروة على كل شيء؛ ولذلك فأنتِ تودين أن تأخذي جريميو لتعيشي في نعيمٍ وترفٍ؟

بيانكا: أَمِن أجله إذن تحملين في قلبك كل الحسد لي؟ ... لا ... إذن فأنتِ تمزحين، والآن أرى أنكِ إنما كنت تمزحين معي طول الوقت .سألتكِ بالله يا أختي أن تفكي يدي

كاتارينا: إذا كان هذا مزاحًا كان كل ما مضى مزاحا أيضًا) تضربها.

الاستنتاجات:

من خلال تحليل الباحث للعينات المسرحية (الترويض النمر ،وجهة الحب الضائع) وأداء الممثلين ، تم الاستنتاج الآتي:

أولا:- تحدث أحداث كوميديات شكسبير أما في أماكن ايطاليا مثل نابولي وفينسا وفيرناو وهذا ما يفسر لنا ان كوميديات شكسبير لقد تاثرث بالدي لارتي وأداء الممثلين المتميز في تلك المسرحيات .

ثانيا :لقد أنتجت الكوميديا دي لارتي الكثير من التقنيات المهمة في أداء الممثل الكوميدي ومن هذه التقنيات : ،مرونة الجانب الجسدي لدى الممثل من خلال استخدام ركبتيه بانواع مختلفة . وكذلك استخدام إيقاع خاصاً لضربة القدم وحركة الرأس عندما ينتج، فالممثل كان دائم الحركات الأكروباتية متفاوتة الصعوبة والعنف ، قفزاً وشقلبة وطيرنا وانحناء في اتجاهات المختلفة ، حنى كأنه بهلوان ماهر .

ثالثاً :- أكثر موضوعات الكوميديا الشكسبيرية تدور حول مسائل العاشقين والمؤمل فراقهم واستخدام المحاكاة التهكمية التي اكتسبها من شخصية لغرض إضحاك المتلقي .

رابعا:- من خلال توفير بعض المستلزمات للمثل الدي لارتي استطاع إظهار الضحك لدى المتلقي وهو:استخدام الحقائب و الرسائل والأشياء الثمينة أو الطعام استخدمها الممثل للإثارة الضحك .وكذلك من الوسائل الأخرى هو القناع الذي يلعب دوراً في إثارة الضحك .وايضاً أاستخدام الماكياج في أطالت الأنف للإثارة الضحك لدى المشاهد وطريقة استخدامه وتوظيفه للضحك .

خامسا:- اتفق أكثر الدارسين على أن شكسبير قد أفاد من عناصر كوميديا دي لارتي في كتابة مسرحيات كوميديا.

المصادرالعربية :

١- احمد ابراهيم جلال، بناء الموقف الكوميدي في النص التلفزيوني العراقي،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
٢- احمد زكي ، اتجاهات المسرح المعاصر ، فنون العرض ، الهيئة المصرية للكتاب
٣- ارسطو، فن الشعر ، تر . ابراهيم حمادة – القاهرة ، مكتبة انجلو المصرية
٤- تشيني شلودن ، تاريخ المسرح في ثلاث آلالف سنه، ت، دريني خشبه
٥- دوين ديور ، فن التمثيل الافاق والأعماق، ت. مركز اللغات والترجمه ،ج١ ، القاهره اكاديمه الفنون وحدة الاصدارات
٦- سيد الامام ، الفاهره ، مكتبة جزيرة الورد، جذور الكوميديا العالمية دي لارتي
٧- شاكر عبد الحميد ، الفكاهة والضحك ، الكويت ، عالم المعرفة
٨- فرانك م. هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، القاهرة ، دار المعرفة للطباعة والنشر
٩- محمد غينيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ،القاهرة ،دار النهظه مصر للطبع والنشر
١٠- لطفي قام ، المسرح الفرنسي ، مصر ، دار القومية للطباعة والنشر ،
١١- نيكول الارديس ، المسرحية العالميه ، ج١ ، ت : عثمان نوية ،
١٢- سامي عبد الحميد ، مدخل الى فن التمثيل ، بغداد ، كلية الفنون ، جامعة بغداد ،٢٠٠١،
١٣- عقيل مهدي ، نظرات فن التمثيل ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،١٩٨٨
١٤- فرانك هواتينج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف واخرون، القاهرة ، دار المعرفه ، ١٩٧٠

المصادر الانكليزيه

1- Kevin Wadswrth, Develop comedy techniques for musical theatre Ney York,1987.p58

York: Columbia UP, 1912), 194-95 2- Winifred Smith, *The Commedia dell'arte, a Study in Italian Popular Comedy* (New

2- (Cambridge UP, 1963), 84 *Allardyce Nicoll, The World of Harlequin, a Critical Study of the Commedia dell'Arte*

Jennifer Hart ,ACOMEDIA DELLARTE, thesis Master of Arts the University of Central Florida,2004p26

3- Kennedy ,dennis, sd, the oxford companion to theatr and performance oxford oxford universe. Ty pres, 2010, p.p ,131 -133 ترجمة : سامي عبد

العلاقة الجدلية بين الأعلام المرئي وتوظيفه في السياسة الأمريكية (دراسـة في تأثيرات الفلم السينمائي)

د. مدرس : نجيب أصليوة حيدو

د. مدرس : سلمان علي حسين

جامعـة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

يتلخص البحث الموسوم بـ ((العلاقة الجدلية بين الأعلام المرئي وتوظيفه في السياسة الأمريكية)) (دراسـة في تأثيرات الفلم السينمائي)، وأنعكاس الأفلام الأمريكية وتجسيدها لصالح السياسة الأمريكية. وتوزع البحث على أربعة فصول ، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث الذي تضمن مشكلة البحث وكالآتي : كيفية توظيف الأفلام السينمائية في السياسة الأمريكية ؟ وأهمية البحث. والفصل الثاني وهو الإطار النظري والدراسات السابقة. وتوزع الإطار النظري على ثلاثة مباحث ، المبحث الأول ويتضمن تاريخ السينما ونشأتها. وتناول المبحث الثاني توظيف الفلم الأمريكي للسياسة الأمريكية . وتناول المبحث الثالث الأجهزة الأعلامية والسياسة الخارجية الأمريكية للسيطرة على العالم. وفي الفصل الثالث الذي تم تخصيصه، لعينة البحث هي فلم : (بن هور) إخراج (وليم وايلر)، إنتاج عام ١٩٥٩. كذلك عينة فلم (قائمة شندلر) إخراج (ستيفن سبيلبيرغ) إنتاج وعرض ١٩٩٤. وتحليل العينات الفلمية. أما الفصل الرابع، فأحتوى على النتائج. كذلك الأستنتاجات الذي توصل إليها الباحثين. ولابد لبحوث من هذا النوع أن تحتوي على مصادر تدعم عملية البحث العلمي.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً ـ مشكلة البحث :

السينما فن الأعلام المرئي ، بوصفها فناً بصرياً (صور متحركة). وهناك مثل صيني بأن الصورة تقوم مقام ألف كلمة، فإن تساؤلات كثيرة تطرح في هذا المجال ومنها ، كيف تسهم هذه الصور وعلاقتها في أرسال رسائل عن السياسة الأمريكية ؟ ما هي الأشتراطات في توظيف الأفلام السينمائية في السياسة الأمريكية ؟ وهذه الأسئلة تبلورت منها مشكلة البحث التي تتمثل في السؤال الآتي : كيفية توظيف الأعلام عموماً والأفلام السينمائية خاصةً في السياسة الأمريكية ؟ .

ثانيا ـ أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث كونه بحثاً متخصصاً في توظيف الأعلام عموماً والأفلام خاصةً في السياسة الأمريكية، وأنه يشكل أغناءً للمعرفة العلمية ، كما يخدم الوسط السياسي في كيفية توظيف الأعلام المرئي (الصور المتحركة) في أرسالها إلى العالم لتكون جزءاً من السياسة العامة.

ثالثاً ــ أهداف البحث :

١ – يرمي البحث عن كيفية توظيف الأعلام عموماً والأفلام خاصةً في السياسة الأمريكية .
٢ – توظيف الأعلام المرئي (الصور المتحركة) في خدمة السياسة .

رابعاً – حدود البحث :

١ – الحد الموضوعي (النظري) : يتحدد الباحث بدراسة :
(توظيف العلاقة الجدلية بين الأعلام عموماً والأفلام السينمائية خاصةً والسياسة الأمريكية).

٢ – الحد التطبيقي :
لا يمكن للباحثين أن يتحددوا بمدة زمنية معينة وحتى بمجموعة معينة من الأفلام ، لذا أختار الباحثون عينـة قصدية وبنحو علمي موضوعي لكي يمكن تحقيق ما يرمي إليه البحث . الفلم (بن هور) إخراج (وليم وايلر) إنتاج ١٩٥٩ إخراج . كذلك فلم (قائمة شندلر) إخراج (ستيفن سبيلبيرغ) إنتاج ١٩٩٣ وعرض سنة ١٩٩٤ .

خامســاً ـ المصطلحات :

١ـ التوظيف :
تأتي كلمة التوظيف بمعنى " وضع عمل معين في مكان محدد، يراد منه خدمة معينة ، وهو القصد من وراء التوظيف "(١\ ص١٠٤٢). والمكان في الفلم السينمائي موضوع البحث، يختاره صانع العمل ضمن مساحة معلومة ، وحصر المكان الفني وتحديده في إطار (كادر)، حيث إن الإطار جزء من الكلِ عند تصويره للطبيعة، أو الواقع، ليصبح هذا الجزء هو الكل عند عرضه على شاشة العرض ، ويسمح لصانع العمل باختيار الموضوع وعزله، وتحييده، والاقتصار على ما هو بالغ الأهمية يراد منه توظيف خدمة معينة من أجل تسويق هذه الصور والتأثير على المجتمع المحلي والدولي موضوع البحث .

٢– الجدلية :
أن كلمة الديالكتيك عند (الأغريق) جاء معناها اللغوي من suahektlkn وهي تعني عندهم ((***فن الحوار والمناقشة، خصوصاً بواسطة السؤال والجواب*** (***أفلاطون*** :((***السياسة***)) ***٥٣٤هـ ،الخ***). ***وقد أستعملها*** (***برمنيذس الأيلي***) ***للدلالة على نوع من الحجاج تقوم على أفتراض ماذا عسى أن يحدث لو أن قضية معطاة على أنها صحيحة قد أنكرت. وعنده أن*** ((***ماهو موجود، موجود***))، ((***وما ليس بموجود هو ليس بموجود***)).. ***ثم جاء*** (***أفلاطون***) ***من بعده فاستعمل نوعين من الديالكتيك : الديالكتيك الصاعد، وهو طريقة للصعود من المحسوس إلى المعقول-.والديالكتيك النازل يقوم في الأستنباط العقلي للصور الأفلاطونية ...والديالكتيك الأول يستخدم*** ((***القسمة***)) ***و***((***التركيب***))، ***وهما وجهان لعملية واحدة . وهذا الديالكتيك يسمح بالأنتقال من الكثرة إلى الوحدة، إذ ينتقل من الجزئيات إلى الكلي الذي هو أصلها وأساسها. أما الديالكتيك النازل، أي الأستنباط العقلي فيمكننا من التمييز بين*** ((***الصورة***)) (***أو المثل***)***-. والديالكتيك عند أرسطو شكل غير برهاني للمعرفة،وهو أحتمال وليس يقينا***))(٢\ص٤٨٦-٤٨٨). كذلك الـ "dialectic : تعني ١- الجَدَل : المناقشة بطريقة الحوار.٢- علم المنطق أو فروع منه . ٣- الديالكتيكية ؛ الجَدَلية الهيغلية. وتأتي dialectics : علم المنطق. ٢- أصول المنطق. أما المادية الجَدَلية فقد جاءت من dialectical materialism : المادية الجَدَلية : نظرية تعتبر الأساس الفلسفي للماركسية، وهي تقول بأن تاريخ المجتمع لا يعدو أن يكون تاريخَ الصراعات الطبقية."(٣\ ص٣٤٠). وهذا يعني أن مفهوم الجَدَلية (الديالكتيك) أنطلق من خلال المنطق ، المبني على طريقة حوار بين موضوع ما وبين نقيضه والوصول إلى شيء يتقبله العقل حتى ولو كان بعيد المدى. فالجَدَل هو صراع بين موضوع ونقيض أو بين حالة وحالة أخرى نقيضها، ليصبح حواراً بين طرفي الصراع للوصول إلى جديد وهو نقيض موضوع أو مزيج بين طرفي الصراع.

أما (هيجل)(*) فقد جعل من الديالكتيك عنده ((***نوعان: ديالكتيك تاريخي، و ديالكتيك وجودي(أنطولوجي). النوع الأول يظهر في تطور الحياة والنظم : فبعض أشكال الحياة أو النظم ينطوي على تناقض، لأنها محتوم عليها أن تتجنب الغرض الذي من أجله وضعت – مثل العلاقة بين السيد والعبد -.. وهذا الديالكتيك التاريخي يبدأ من القول بأن غرضاً ما يسعى إليه، وأن لم يتحقق بعد. والتنازع بين الغرض وبين الواقع الفعلي يقود إلى تحطيم الواقع الفعلي وإحلال واقع آخر مكانه. أما الديالكتيك الوجودي (الأنطولوجي) فيبدأ من قاعدة أن معيارا ما، نحدده ببعض الخواص، قد تحقق ، وهو يتحرك خلال تصورات مختلفة لهذاالمعيار نحو مزيد من الأشكال المناسبة. فمثلاً بالنسبة إلى الوعي أو الشعور : نحن نبدأ من قاعدة أن هناك معرفة، و أن المعرفة إنجاز. لكن معرفتنا عن هذا المعيار قاصرة واجمالية . فتتوسع فيها و ننتقل من المعرفة الحسية إلى معرفة عقلية مقابلة لها، وهكذا باستمرار.***))(٢\ ص٤٨٧-٤٨٨). ومن هذا فإن الجدلية كمفهوم تطورت على يد الفيلسوف الألماني هيجل وهي فلسفة مثالية ، فكل شيء بالنسبة له يخضع لعملية جدلية تبدأ بقضية ثم نقيضها ومن ثم الحصيلة النهائية من خلال العقل والمنطق.

فالتعريف الإجرائي، وما يتطلب وعلاقة الجَدَلية بما ورد من هذا البحث العلاقة الجدلية للأعلام عموماً وما بين السياسة الأمريكية وتحديداً مركز صناع القرار، فالجَدَلية أو الصراع بينهما هنا يكمن في كيفية توظيف الأعلام لتكون منسجمة مع أفكاره وتسويقها إلى المشاهدين، كمضمون ومحتوى والتأثير على المتلقي المحلي والمجتمع الدولي وتسويق الثقافة.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : تاريخ السينما ونشأتها :

مهد الفوتوغراف للسينما ، إذ كانت لحظة مجمدة لأن قدرة هذه الآلة على تسجيل لحظة حياتية دفع الكثير من العلماء والمهندسين والمخترعين الذين يحتلون في حقيقة الأمر الآلاف في عموم المعمورة، لتسجيل الحياة أو الواقع في حركته ونجح البعض منهم . وما كان أن بدأ "بيتر مارك روجيت (يعلن نظريته) إستمرار الرؤية بالنسبة للأشياء المتحركة في سنة ١٨٢٤ حتى سار التقدم بخطوات سريعة ومباشرة نحو الصور المتحركة وعرض الصور"(٤\ ص٢٠). ولكي يعطي الباحث صورة واضحة عن حركة التطور لآلة السينما ، يمكن أن نذكر أهم المراحل التي مرت بها الآلة السينمائية حتى بلغت هذا الإكتمال ، وتمثلت التجارب الأولى لبداية الأبحاث لتحريك الصور إذ يذكر أنه " في سنة ١٨٣٠ قام فيزيائي بريطاني مشهور، تطبيقاً لأبحاثه، ببناء(عجلة فاراداي)"(٥\ص١٧). وأصبح المخترعون في كل أنحاء المعمورة يتسابقون في ما بينهم ، وعلى الأرجح كانوا لا يدركون ما يدور في البلدان الأخرى من تطورات لصالح كيفية تحريك الصور بواسطة الآلات . وفي "سنة (١٨٧٢)آهتم ليلاندستانفورد على أن حصاناً يعدو إنما يرفع في وقت واحد قوائمه الأربعة كلها من على الأرض وراهن على ذلك. وبعد خمس سنوات أثبت ذلك بواسطة المصور مايبرج ويساعده جون إيزاكس، وذلك بتركيب مجموعة من ٢٤ كاميرا، آشتغلت لحظة آنطلاق الحصان، وأظهرت آلآلات التصوير التي كانت تعمل واحدة تلو الأخرى تباعاً، آرتفاع قوائم الحصان الأربعة مرة واحدة"(٦\ص٣٧).

وفي سنة ١٨٨٢ كانت أول خطوة ناجحة بآتجاه آلة التصوير السينمـــائية عندما آخترع الدكتور (أبنين جيل ماراي) في فرنسا بندقية (مدفع) فوتوغرافي، آلتقطت سلسلة من الصور على آسطوانة متحركة ركبت بداخلها ،إذ آلتقطت الصور بطريقة أسرع من آلة التصوير الثابتة. وفي تشرين الأول عام ١٨٨٨قدم العالم ماراي أول كاميرا للتصوير الحديث . وفي السنة نفسها أعلن جورج أيستمان عن تسجيل

(*) جورج فيلهلم فريدريش هيجل : ١٧٧٠ – ١٨٣١ . فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ في المنطقة الجنوبية الغربية من المانيا ويعتبر أحد أهم الفلاسفة الألمان، وليعتبر من أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية (فلسفة هيجل المثالية)، وكان ذلك في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي. المصدر السابق ج٢ ، ص٥٧٠.

كاميرا كوداك الفوتوغرافية. ومنذ عام ١٨٨٧ بدأ توماس أديسون في معمله بتركيب كل من آلة التصوير السينمائي وألة آلعرض السينمائية وآستمر في عملية تحسين آختراعه يساعده في ذلك دكسون. وسرعان ما كان فلم إيستمان يستعمل من آلة تصوير أديسون التي تسمى (كنتوكراف) الــذي صممها ديكسون كذلك الجهاز الخـاص بـرؤية الصور (الكنتوسكوب). ونجح هذا العبقري في الربط بين الصور والفونوغـراف في تشرين الأول عام ١٨٨٩ بواسطة جهاز الكنتوسكوب مع فلم ظهر فيه أديسون وهو يتكلم ، وهو أول فلم فعلي لفلم الصور المتحركة ، كما سجل أيضاً نشأة الفلم الناطق ولكن على نطاق ضيق إذ كان الجهاز أنذاك لايستطيع عرضه على نطاق واسع بسبب التقنية . وفي عام ١٨٩٤ كان عرض الكنتوسكوب قد انتشر في أرجــاء الولايات المتحدة. أما في فرنسا فكان (الأخوة لوميير) وهما من صناع المعدات الفوتوغرافية يقومان بتجارب عدة على الصور المتحركة وقد بدأ بالكنتوسكوب الذي عرض في فرنسا عام ١٨٩٤، أي بعد أشهر قليلة عدة من عرضه في الولايات المتحدة الأمريكية . وكان العرض الأول في ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥ على جمهور واسع في مقهى الكوبتشين في باريس . وطول الفلم لايتجاوز عرضه سوى ثوان أو أقل من دقيقة . وضم العرض ١٠ أفلام من بينها (المركب تغادر الميناء). و (وصول القطار إلى المحطة)..الذي كان يصور قاطرة آتية إلى المحطة ويقال أنها أفزعت المتفرجين . وكان سعر الدخول فرنكاً واحداً وكان إيراد يوم الإفتتاح ٣٥ فرنكاً. وأعطى الأخوة لوميير الصيغة المكتملة لشكل الفلم النهائي . فيرجع الفضل إليهما في بداية السينما. أما أديسون فلم يستطع عــرض الكنتوسكوب بـنـطــاق واسع على الجمهور إلا في ٢٣ أبريل سنة ١٨٩٦، بعد أن آستغل آختـراع (توماس أرمات) عندما تمكن من صنع وسيلة التوقف ثم الإنطلاق (فتحة لاثام) التي تركب في آلة العرض بإسم فيتاسكوب. (٦\ ص٣٨-٤٧). ومنذ ذلك الوقت أصبحت السينما حقيقة وآنتشرت فــي أرجاء العالم وصار آلاف الناس يزدحمون كل مساء في قاعات السينما المظلمة ، وآستقرت النظريات الأساسية . وبذلك ولدت السينما، وعرضها وتطبيقها تجارياً .

بنية الصورة في الفلم الأمريكي الحديث :

إن بنية الفلم الحديث تغيرت ملامحها تغيراً جذرياً عما كانت تعرض في دور العرض السينمائي سابقاً فهي" تتألف من جميع الوقائع بصرف النظر عن أرتباطها أو مغزاها، طالما أنها تثير فضول المشاهدين حول ما سيحدث."(٧\ص٥٨). وهذا يعني أن هذه الوقائع غير مرتبطة بالحبكة (السبب والنتيجة) التي تعد سلفاً من خلال عرض الوقائع المتداخلة زمنياً وليس مرتب على وفق السياق الزمني، لذا فإن الفلم الحديث يبتعد عن الأساس الذي بنيت عليه سلفاً، فهي تعتمد العمق والتفاصيل في الصورة، من خلال أشغال المتلقي وإثارته. كذلك دخول التقنيات الحديثة وبرامجيات الحاسوب، قد تغير من معايير الأفلام الحديثة وأختلفت مواصفاتها فضلاً عن أختلاف العلاقات البنائية وأقحام وسائل البرامجيات الحاسوبية إلى المتلقي، ضمن إطار الشاشة وعزله عن السياق المحيط به، ليعيش داخل حدود العمل وتجربته، ليتماهى المتلقي مع الشخصيات أو الأفعال أو المواقف ضمن حدود العمل ككل، حتى وإن لم تكن معقولة في الواقع الحقيقي.

وأسهمت هذه البنية الحداثوية للفلم الأمريكي في خلق مدلول دائم الحركة مستمر في التغيير ووسعت من أفق التلقي، ولابد من "وجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله. وما لم تتوافر الإستجابة من جانب شخص ما، لا توجد دلالة أو معنى."(٨\ ص١١١).

وهذا يعني أن المتلقي متمثلاً في المشاهد في السينما هو الذي يولد الدلالة وبهذا لن تكون الدلالة ثابتة للصورة السينمائية ما دامَ هناك قراءات متعددة ليس في الزمن الحاضر فقط، بل وفي القراءات المستقبلية، قد تقرأ بشكل أخر لتولد دلالات مختلفة. ومن هذا فإن "الصورة السينمائية صاحبة خطوط كبرى في سيادة الأشكال التعبيرية التي ترصد التجربة الداخلية للإنسان..فضلاً عن أن السينما تمنح فرصة إضافية للتعامل مع الزمن، عبر تفكيكه وتركيبه، وتبطيئه وتسريعه، ذلك أن حضور المكان في الصورة

السينمائية يساعد في تجاوز هذا المأزق..ولأن السينما أبنة العصر الحالي..وتتدخل التكنولوجيا والحواسيب الالكترونية..إن السينما تطالب بقارىء(مشاهد)جديد، وتطالب كذلك بناقد جديد يكون قادراً على التماس والتقاط الدلالات والإيحاءات والرسائل الفنية."(٩\ ص٦٤-٦٥). ومن هذا فإن تلك الأشكال المتخيلة للأشياء التي تنتج الصورة بما فيها علاقة بين هذه الأشكال للإيحاء بمتخيل من هذه الصورة لصورة أخرى عند مشاهدتها من قبل المتلقي، بمعنى تحولات لا نهائية بين متخيل وصورة للتمثل البنائي في الصورة السينمائية إلى نهاية الفلم لتعطي دلالات معينة قد يلتقي معها الكثير من المتلقين (المشاهد) المثالي حسب المرجعية الثقافية. وبذلك تكون تلك الأفلام بما لها من تأثير على المتلقي ، وتسوق ما تريد من أفكار والتأثير على صانع القرار السياسي .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الثاني : توظيف الفلم الأمريكي للسياسة الأمريكية :

بعد أنتهاء الحرب العالمية الأولى حدثت تغيرات كبيرة في صناعة السينما الأمريكية، فقد كانت حتى سنة ١٩١٤ تتقاسم أسواق العالم مع أنجلترا وفرنسا وإيطاليا والدانمارك والسويد وألمانيا. ولكن بعد سنة ١٩١٤ أشتبكت هذه في الحرب مباشرةً فانخفض إنتاجها السينمائي لأن المواد التي يصنع منها السيلولويد أصبحت تستخدم في صناعة القنابل، وتدهورت الحال في الأستوديوهات العالمية عدا أمريكا. لكن بعض من هذه الدول مثل ألمانيا وجهت الحكومة الإنتاج لخدمة أغراضها السياسية، وأستمرت صناعة السينما في الأنتعاش. إلا أن الأفلام كانت تصلح للأستهلاك المحلي فقط. وفي هذه السنوات المضطربة احتلت الأفلام الأمريكية مكان الصدارة في العالم كله. وأصبحت السينما صناعة عملاقة وتجارة عظيمة وباتت كوميديات (شارلي شابلن) و(دوجلاس فيربانكس)، وأفلام رعاة البقرالتي تدفقت من الأستوديوهات الأمريكية تشد المتفرجين إلى شباك التذاكر في كل مكان، وظهرت كلمة جديدة في قاموس العالم..هذه الكلمة هي (هوليوود)..وفي السنوات الأولى من تحول هوليوود إلى مركز الإنتاج غيرت الأفلام الأمريكية شكلها، أصبحت لأول مرة معقولة جذابة، وعندما تأكدت سيطرة الولايات المتحدة على الإنتاج السينمائي العالمي بعد سنة ١٩١٨ أصبحت هوليوود – وظلت حتى الآن – عاصمة السينما في العالم كله.(١٤\ ص٥٢-٥٤). لذا كانت السنون العشر التي تبعت الحرب العالمية الأولى هي بناء هوليوود بالنسبة للسينما الأمريكية، و دور رخاء غازٍ، فقد حذفت الأفلام الأجنبية من برامج عشرين ألف قاعة عرض في الولايات المتحدة ، واحتلت أحياناً في بقية أنحاء العالم ٦٠% إلى ٩٠% من البرامج ، وخصص مائتا مليون دولار كل سنة لإنتاج سينمائي تجاوز ٨٠٠ فيلم ، وأدى طرح مليار ونصف المليار من الدولارات للإستثمار إلى تحول السينما إلى مشروع يشبه، بالرساميل المخصصة له، أكبر الصناعات الأمريكية، كصناعة السيارات، والفولاذ، والبترول...وسيطرت بعض الشركات الكبرى على الانتاج والاستثمار والتوزيع العالمي أمثال : بارامونت، ولوي، وفوكس، ومترو، وينيفرسال، وربطتها علاقات أخذت في الأشتداد، بالبيوتات المالية الكبرى في حي (Wall Street)، مثل مصرف كوهن لوب، والجنرال موتورز، ودوبون دي نومور، ومورغان، وروكفلر..الخ فأصبح أسياد الفيلم منذئذ وصاعداً، المنتجين، وهم رجال أعمال يعود أمر تقييمهم وانتخابهم إلى جماعة حي(Wall Street) فنزعوا بذلك من المديرين أغلب صلاحياتهم القديمة كانتخاب موضوعات الأفلام، والنجوم، والتقنيين، وتنمية فكرة النص السينمائي،والتركيب..الخ.(٥\ ص٢٣٣-٢٣٥). لذا فإن تطورات الثقافة الغربية وبالأخص الأمريكية على مختلف دول العالم وخاصةً الدول النامية بما فيها المجتمعات العربية من خلال تساوقها بالتكنولوجيا السريعة مما أنعكس ذلك على الأقتصاد وتنفيذ مخطط أمريكا للهيمنة على أقتصاد السوق العالمي وما يتبناه النظام الرأسمالي الذي يهيمن عليه الكارتلات والمؤسسات الكبيرة التي تمتلك نفوذاً بواسطة الأموال الضخمة لتكون أدوات أمريكا لفرض معايير ومقاييس وثقافتها الخاصة، وبالتالي لتسيطر على باقي دول وشعوب العالم وذلك من خلال ما تحققه التقنية للصورة السينمائية من إضافة أشكال جديدة من المؤثرات البصرية لصالح المعطى الجمالي والفكري لغايات الفلم وتسويق أفكارهم

.وإيصالها إلى المشاهد بشكل حسن ومؤثر وفعال. ثم جاءت التقنيات الرقمية بواسطة الحاسوب وآستخدم السينمائيون هذه التكنولوجيا الرقمية لأول مرة في تنفيذ أعمالهم بالحاسوب في عقد الثمانينيات لتشكل أنواعاً رائعة من الصور للشاشة الفضية. ومنذ ذلك الوقت أتاحت أدوات متقدمة بصورة متزايدة في إمكانية إنتاج وتوزيع الأفلام السينمائية رقمياً.

ومن هذا فإن العصر الرقمي في صناعة الأفلام السينمائية آكتسب زخماً كبيراً ومؤثراً منذ نحو عام ١٩٩٠. لذا تحدث التكنولوجيا الرقمية في هذه الأيام ثورة أكثر أهمية ، فمن النواحي التقنية أن الصوت والصورة تحولا إلى بيانات رقمية يمكن تخزينها ومعالجتها وإرسالها بواسطة الحاسوب. ويقول (علاء عبد الرزاق) عن البيانات الرقمية "يمكن آستخدام شاشات العرض المرئي video display للحاسبات الدقيقة والعديد من الطرفيات المرئية video terminals من أجل الإدخال والإخراج. وسيسمح لكثير من الأجهزة بالتغذية المباشرة للبيانات العددية والأبجدية والرسوم البيانية إلى نظام الحاسب عن طريق الكتابة مباشرة على شاشة العرض المرئي... وتستخدم في إعداد الرسوم المتحركة "(١٠\ ص١٤٣). ومنذ البداية آستخدمت التكنولوجيا الرقمية لإبتكار أنواع جديدة من الصورة لذا باتت صناعة الأفلام السينمائية اليوم تعتمد في انتاجها على التكنولوجيا الرقمية في أغلب مراحل صناعة الفلم. وكانت شركة المخرج السينمائي (جورج لوكاس) رائدة في المؤثرات المرئية المذهلة التي جعلت القصص الفضائية الخيالية تبدو واقعية بشكل مذهل . وهناك جيل كامل من عباقرة المؤثرات الرقمية المرئية والمسموعة وأكثر من (١٢) شركة متخصصة هما (ILM) وآستوديوهات (دريم ووركس) إذ أصبحت الآن الأفلام جميعها تقريباً تمر بمرحلة رقمية في وقت ما من عملية انتاجها. لذا أصبح للحاسوب دورفعال ومؤثر في صناعة الإبداع السينمائي عموماً والسينما الأمريكية خصوصاً من إبهار وتشويق، ومن خلال المؤثرات الصورية بالحاسوب والصوت الرقمي، والتحكم بدقة كبيرة في حركة الكاميرا وغيرها من مراحل العمل.

كذلك أسهمت التقنيات الرقمية الحديثة في نشر ثقافة عالمية موحدة عبر مختلف وسائل الإتصال السمعية والمرئية ، على حساب الثقافة الوطنية ، فالحاسوب وشبكة الأنترنيت أصبحا في متناول الإنسان العادي، وآمتد تأثير التكنولوجيا الرقمية من التسويق عبر شبكة الإتصالات العالمية بالحاسوب (الأنترنيت)، فالتكنولوجيا الرقمية تتطور بآستمرار بآستخدام توليفة فريدة من الصور التوضيحية . وفي الوقت نفسه يحدث عالم التكنولوجيا والألكترونيات الرقمية ثورة في أسلوب دخول وسائل الأعلام الجماهيرية إلى كل بيت، فالأطباق اللاقطة والأقمار الصناعية تعمل على وصول الأخبار وأنماط الحياة إلى المنازل ونماذج جديدة من الحياة. فالصحف الألكترونية المتخصصة بنقل الأخبار بسرعة. إذ يقول (د. وليد حمية) " تقدم الولايات المتحدة الأمريكية التي تمتلك ٦٥ بالمئة من المادة الأعلامية الميدية العالمية نموذجاً كونياً للحداثة يحمل القيم الأمريكية التي يذيعونها "(١١\ ص٣٨). وآتخذت أمريكا التفوق التكنولوجي والعلمي وآستثمرته في مجال الإعلام والإتصالات السمعية والمرئية وغيرها، ومن ثم السيطرة والقدرة على الغزو الثقافي وتسويق الأنموذج لنمط الحياة في أمريكا ، وآمتداد للثقافة الأمريكية التي انتشرت في العالم، وأصبحت الفجوة العلمية والتقنية كبيرة بينها وبين دول العالم. والتفوق الإقتصادي أيضاً. وظهرت تكنولوجيا جديدة في مجال الإتصالات "متعدد الوسائط : multimedea "(١٠\ص٤٩٠). لذا تختلف هذه التكنولوجيا عن غيرها من وسائل الإتصال. فهي تقدم خدمة بتجميع مختلف المعلومات من وسائط مختلفة وعرضها بشكل متجانس في نسق معرفة موحدة، والبرنامج الحاسوبي يؤثر بشكل فعال في المستخدم لما له من قدرة على عرض هذه المعلومات من مصادر ووسائط مختلفة .

فالحاسبات الحديثة المجهزة بإمكانات الملتيميديا قادرة على إصدار الأصوات، وعرض لقطات الفيديو والرسوم المتحركة بدرجة مقنعة من الجودة مما يحولها إلى أدوات لإنتاج البرامج التثقيفية والأعلامية والترفيهية وعرضها فضلاً عن وظائفها التقليدية. وهذه الأشكال ليست حكراً على الحاسوب وحده بل تشارك به السينما، ووظف صانع الأفلام تقنيات هذا النوع من الحاسوب من أجل تخزين الملفات لتسهيل العمل في مراحل إنتاج صناعة الفلم السينمائي كلها ، فالحاسوب أصبح جزءاً لا يتجزء من الأفلام

المتطورة تقنياً وفنياً، من المؤثرات البصرية والخدع والإضاءة وبرمجة الكاميرا خلال الحركة وآختيار الألوان وتوفير الأبعاد الثلاثية إلى مؤثرات لانهاية لها. وتنفيذ أشكال جديدة وسرعة الدقة، فضلاً عن أستخدام الحاسوب لعرض الأفلام السينمائية والتلفزيونية لكل ما هو جديد. ولتكون أكثر تأثيراً.

أن أقحام وسائل البرامجيات الحاسوبية إلى المتلقي، ضمن إطار الشاشة، ليتماهى المتلقي مع الشخصيات أو الأفعال أو المواقف ضمن حدود العمل ككل، حتى وإن لم تكن معقولة في الواقع الحقيقي أصبحت جزء رئيسي من السينما الأمريكية. ففي فلم (أفتار AVATAR)(*) إخراج (جيمس كا ميرون)، القصة تدور في كوكب بعيد عن الأرض يسمى (باندورا) تسكنه كائنات مسالمة زرقاء اللون تسمى (نافيي) يبلغ طول الواحد منهم ٣ أمتار، تعيش بأمان وأستقرار قبل وصول البشر للتنقيب عن معدن ثمين ودراسة حياة هذه المخلوقات، وقد صنع البشر مخلوقات مشابه لهم ولكن بروح الإنسان وأسماهم (أفتار) ومنهم الجندي والعالمة وبعد مواجهات مع حيوانات ضارية لتساعده فتاة محاربة من الكوكب ويعيش معهم، ثم بعد ذلك يرجع إلى القاعدة العسكرية مع العالمة لتصاب العالمة وتموت ويهرب مرة ثانية ليعيش بنسخته ويحارب مع المخلوقات ضد البشر وينتصرون عليهم، ليصبح واحداً من هذا الشعب الذي يعيش في الكوكب. وقد أستخدم في هذا الفلم عدداً من المؤثرات الخاصة المبتكرة ونظام جديد في الإضاءة فضلاً عن التقنيات والبرامجيات الحاسوبية الأخرى ومن هذا فإن غالبية الأفلام الأمريكية المعاصرة تستخدم هذه الأساليب بمعنى أصبح منهج في صناعة السينما الأمريكية (هوليوود) لأنتاج هكذا أنواع من الأفلام، لتفوز بأعلى الأيرادات فضلاً عن جوائز عالمية مثل الأوسكار. وكانت هكذا أفلام قد بدأت بداية حقيقية في سلسلة أفلام (حرب النجوم- ١٩٧٧) للمخرج (جورج لوكاس) والتي أستمرت إلى الجزء الخامس (حرب النجوم – هجوم المستنسخين– ٢٠٠٢). والذي أستخدم فيه كل ما أتاح له من تكنولوجيا جديدة من مؤثرات بصرية وسمعية تتسم بالإبهار والخدع، وذلك من أجل التشويق وإثارة المشاهد، حتى يحصل صانع العمل لما يريده من تسويق افكار .

إن كل فلم يتم إنتاجه من مؤسسات صناعة السينما في هوليوود يحمل من دلالة ومعنى خاص به يرتبط بموضوع الفكرة. ففي فلم (ذئب وول ستريت The Wolf of Wall Street)(*)، أخرج (مارتن سكورسيزي) ، القصة مستوحاة من مذكرات رجل الأعمال (جوردن بيلفورت) يتناول صعود وسقوط هذا الملياردير الأمريكي، سمسار البورصة، يسرد الفلم علاقته بالمباحث الفيدرالية في محاولة تجنيده في فضيحة الفساد في بورصة (وول ستريت – شارع المال في نيويورك) الكبيرة، ورفضه التعاون معهم، ومن ثم كيف أنتهى الأمر بعد محاكمته وسقوطه في نهاية الأمر بسجنه بتلفيق تهم مختلفة من ضمنها الأتجار بالمخدرات وغسيل الأموال. وهذا السمسار كان مهوساً بالمخدرات حتى وهو في يخته في عرض البحر وسط عاصفة تكاد تنهي حياتهم. من خلال طرح موضوع هموم ومشاكل المجتمع الأمريكي من القائمين على قيادة الأقتصاد بطرائق غير شرعية .

ومن هذا كله فإن صناعة الفلم الأمريكي المعاصر منذ بدايته إلى الآن، وخاصة بعد ظهور نظرية العولمة التي تتكسر ككل الحدود بين الدول ليتحول العالم إلى سطوة أمريكا ونفوذها التكنولوجي في مختلف المجالات، فهي كما يقول (بنجامين ر. باربر) بأن العولمة "تمثل الحتميات الأربع التي تشكل دينامية عالم الغرب، وهي: حتمية السوق، وحتمية الموارد، وحتمية المعلومات والتكنولوجيا وحتمية البيئة التي تسهم جميعها في تصغيرها العالم والحد من بروز الحدود القومية."(١١\ص٢٤). فإن هذه العولمة أثرت بإنتاج الفلم الأمريكي، من خلال تسويق أفكارها إلى العالم ومن ثم ليتعدد تفسير ما تنتجه من تعدد المتلقين. وذلك من خلال نشر هذه الكم الهائل من إنتاج الأفلام للسيطرة على العالم، وفقاً لفلسفة أمريكا البراغماتية، فيما عدا القلة القلية من الأفلام وصناعها اللذين أفلتوا من قبضة هوليوود الفولاذية ذي التوجه

(*) الكاتب : جيمس كاميرون ، أفتار AVATAR ، إخراج جيمس كاميرون ، إنتاج جيمس كاميرون ، سنة الإنتاج ٢٠٠٩.
(*) سيرة ذاتية : جوردن بلفورت ، سيناريو تيرينس وينتر ، (ذئب وول ستريت The Wolf of Wall Street) ، إخراج مارتن سكورسيزي ، التوزيع شركة بارامونت ، شركة الإنتاج مارتن سكور سيزي و ليوناردو دي كابريو ورضاعزيز وجوي مكفارلاند و إيما وينتر ، سنة الإنتاج ٢٠١٣ .

التجاري البحت، لذا أستخدموا كافة التقنيات والتطورات التكنولوجية لتوظيفها في الفلم، لجذب العدد الأكبر في أنحاء العالم.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الثالث : الأحهزة الأعلامية والسياسة الخارجية الأمريكية للسيطرة على العالم :

١ـ الأجهزة الأعلامية والسياسة الخارجية الأمريكية :

أن السياسة الخارجية التي أتبعتها الإدراة الأمريكية بعد أحداث (١١)أيلول (٢٠٠١) خضعت لنقاش واسع أداره مجموعة من الخبراء والمحللين السياسيين الأمريكان منهم (بريجنسكي) و (ريتشارد هاس) و (ستيفن والت) حيث عدوا هذه السياسة ، وضعت الولايات المتحدة بمفردها في قيادة العالم، وإنها بهذا النهج تخلت عن الأسس التي قامت عليها الأدارات الأمريكية المتعاقبة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية من تشكيل تحالفات وقيادتها والعمل من خلالها ، والواضح أن الأدارة الأمريكية بعد الحرب الباردة بدأت تتراجع عن هذا النهج وتتجه إلى العمل والتعاون مع حلفائها الدوليين والإقليميين، إذ قالت وزيرة الخارجية الأمريكية (كونداليزا رايس) حال تسنمها منصب وزارة الخارجية (أن هذا وقت البدلوماسية). من هنا كانت الأدارة الأمريكية من بين الدول التي تسعى إلى بذل الجهود من أجل تحسين صورتها أمام العالم من خلال تبني دبلوماسية تسمع بمخاطبة الشعوب مباشرةً عن طريق دورات غير رسمية، ولعل في مقدمتها الوسائل الأعلامية المختلفة ومنها السينما، وأنطلاقاً من ذلك أصبحت الدبلوماسية الأمريكية تتصل بالشعوب في إطار ما يسمى بالدبلوماسية الشعبية والتي تشمل جوانب الأعلام والفن والثقافة..الخ. وهذا النوع من الأعلام بمختلف أنواعه يسعى إلى دعم المصالح الأمريكية وتحسين صورة الولايات المتحدة لدى العالم ، وتفكيك سوء الفهم الناشيءمن الحروب الأمريكية المتكررةفي العالم. ونشر النموذج الثقافي والأجتماعي الأمريكي، من خلال كسب العقول.أي الأقناع من خلال الأتصال المباشر بالجماهير دون المرور بالحكومات لتتفاعل هذه الجماهير بالنموذج الأمريكي الجديد، ولكي يسهل تحريك الجماهير بإتجاه يخدم المصالح الأمريكية، كإثارة الفوضى الداخلية والحروب الأهلية بأدوات خفية،ومثال ذلك ما يقوله (جوزيف ناي) " أن الحرب على الأرهاب ليست حرب أو صراعاً بين الحضارات – الأسلام في مواجهة الغرب–بل هي حرب أهلية داخل الحضارة الأسلامية بين متطرفيين ومعتدلين " (١٢\ص٢٠٣\٢٠٠٩).

٢ـ الأعلام وعلاقته بصناعة القرار السياسي الأمريكي :

يعد الأعلام قوة مؤثرة في الولايات المتحدة ، لاسيما في ميدان السياسة الخارجية ، وذلك أن تأثير وسائل الأعلام كظاهرة مستقلة أحدثت العديد من التغييرات العميقة في مجال الأعلام الدولي، سواء من خلال إداراتها أو عملها على المستوى الدولي والذي ظهر من خلال علاقتها بالنظام الأمريكي وعلاقتهما معاً مع دول العالم. إذ أضحت الوسائل الأعلامية تهتم بشكل أكبر ومتزايد بالعالم وتحاول طرح نفسها كنموذج يحتذى به عالمياً. فكانت بذلك ظاهرة برزت في السنوات الأخيرة كمتغير يتجاوز الحدود القومية بمحض إرادتها. لذا " أرتبط الأعلام بصناعة القرار السياسي الخارجي الأمريكي وفي أتخاذ القرارات المهمة . فهو المحور الرئيسي في صناعة القرار السياسي الأمريكي"(١٣\ص٢٧). وما هو معروف أن الولايات المتحدة أختارت أستقلال الأجهزة والأليات الأعلامية عن سلطة الدولة، وهو ما أنعكس على مستوى الممارسة من خلال أرتباط الوسائل الأعلامية بتوجهات السياسة الخارجية الأمريكية بما يتماشى مع التغيرات الدولية التي ميزت النظام العالمي في السنوات الأخيرة، وهو ما عبرت عنه الأهتمامات الكبيرة لوسائل الأعلام بالأوضاع والتغييرات الدولية. على ذلك أدى إلى "أرتباط الأعلام بالنظام السياسي الأمريكي أرتباطاً وثيقاً، سمح بدخول العملية الأعلامية في عملية أتخاذ القرار الأمريكي، مما جعل منها

الطرف الداعم للحكومة في ميدان السياسة الخارجية. بحيث تناقش القضايا الخارجية في إطار مرجعي أعلامي مقبول مما أجبر صانع القرار على توخي الحذر في التعامل مع وسائل الأعلام لاسيما في مجال العلاقات الدولية . لأجل ذلك أستخدمت الولايات المتحدة الأعلام كآلية ووسيط لتعزيز الحوار الدولي"(١٣\ص٣٠). من هذا المنطلق أصبحت وسائل الأعلام وسيلة لتنفيذ السياسة الخارجية الأمريكية عبر أرسال رسائل أساسية للجماهير من خلال "أستقلال جميع قنوات الأتصال من بث إذاعي وتلفزيوني عبر القنوات الفضائية وسينمائي ، هذه الأدوات التي أصبحت تثبت دعمها للسياسة الخارجية الأمريكية من خلال الأنشطة والممارسات الأعلامية التي تقوم بها على المستوى الدولي "(١٤\ص٥٩). وفي هذا الإطار فقد عالجت الولايات المتحدة الأحداث الدولية على أساس طبيعة الصورة داخل الرأي العام الداخلي والخارجي، فقد ذكر ذلك مدير أتصالات البيت الأبيض خلال ادارتي (فورد وريغان) (ديفيد جيرمين) بقوله " بإن ما يهم في الغالب هو كيف سوف تدار السياسة وكيف ستبدو الصورة وهل سترسل الإشارات الصحيحة، وإذا كان الجمهور سوف يتأثر بسرعة أستجابة الحكومة، وليس ما إذا كانت السياسة تعزز مصالح أمريكا على المدى الطويل "(١٤\ص٣٠١). وبناءً على ذلك يكون الأعلام الأمريكي بما يضمه من أدوات ومؤسسات وبما يمارسه من أنشطة التي تنتشر في جميع أنحاء العالم تشكل بمجموعها همزة وصل لنظام أتصالات متكامل ومتطور يمتلك تأثير كبير على طبيعة العلاقات بين الدول وعلى أتجاه وتطور الأحداث الدولية. كونها تشكل أكبر وسائل الأعلام العالمية قوة إذ أصبحت وسائلها من نشر وبث إذاعي وتلفزيوني وسينمائي من الأدوات الرئيسية والمهمة في تشكيل الرأي العام العالمي والتأثير عليه. فقد وفرت لها القدرة على إعادة رسم الصورة الأمريكية لدى العالم . من خلال " أنتقالها من المشاركة في صنع الأخبار وفي تحديد الأجندة للدوائر المختلفة في مجال العلاقات الدولية إلى بناء وتشكيل رأي عام عالمي مؤيد لها ولسياساتها الكونية، الأمر الذي جعل منها المجال الرئيسي للمفاوضات الدولية وتوجيه السياسة الخارجية..وتقديمها للتغطيات الأعلامية المباشرة حول الكثير من القضايا الخارجية "(١٥\ص٧١). وفي هذا المجال نرصد أستخدم الولايات المتحدة لوسائل أعلامها كآداة للتواصل حتى مع الدول التي لا تملك علاقات دبلوماسية معها، فهي تعتمد بالدرجة الأساس على وسائل الأعلام ومنها "أجهزة التلفزيون وأفلام السينما في نقل تصورات القيادة الأمريكية إلى الشعوب في الدول التي لا تملك علاقات دبلوماسية معها كما حصل مع العراق أبان أزمة (١٩٩١) ، كذلك الرسائل التحذيرية التي كانت توجهها إلى الشعب الكوبي آبان حكم الرئيس الراحل (فيدل كاسترو)"(١٦\ص٢٢). أخذ الأعلام الأمريكي دوراً أكبر في السياسة الخارجية بعد أحداث (١١أيلول ٢٠٠١) لاسيما في مجال محاربة الأرهاب، فقد قامت صحيفة (وولستريت) بتقديم قائمة أهداف محددة مطالبة الولايات المتحدة بتنفيذ غارات جوية على معسكرات (الأرهاب) في كل من " سوريا، ليبيا، السودان، الجزائر ، ومصر على أعتبار أن لها علاقة باحداث (١١ أيلول) ، إضافة إلى صحيفة (نيويورك تايمز) وصحيفة (الواشنطن بوست) واللتان كانتا بحكم موقعها ومركزهما في الولايات المتحدة تلعب دوراً كبيراً من خلال التقاطها للأخبار المتسربة من قبل عناصر الإدارة الأمريكية ، وذلك بالتأثير على تفكير وقرارات صانعي السياسة الأمريكية الخارجية" (١٦\ص٢٤). ومن تلك الوقائع ما نشرته (الواشنطن بوست) عام ٢٠٠٢ نقلاً عن مسؤول في وزارة الدفاع وصناع القرار في البيت الأبيض، إن شن هجوم ضد العراق أمر مستحيل قبل ستة أشهر لعدم جاهزية الولايات المتحدة للإطاحة بالنظام السياسي في العراق ، وهو ما تم بالفعل في آذار نيسان ٢٠٠٣ ، كذلك ما نشرته جريدة (نيويورك تايمز) عند "توتر العلاقات مع السعودية وأنتقدت ما أسمته (بتسامح المملكة مع الأرهاب) إذ قالت في أفتتاحيتها أن الأموال والرجال السعوديين الذين أقاموا منظمة (بن لادن) الأرهابية جاءوا بموافقة المملكة"(١٧\ص١٨١-١٨٣). فإن ذلك الأمر في الهيمنة الأعلامية لا يقتصر فقط على الصحف بل شمل وسائل الأعلام المرئية والمسموعة، إذ سعت الولايات المتحدة إلى محاولة لترويج لسياستها تجاه الدول الأخرى لاسيما الدول العربية ومنطقة الشرق الأوسط في محاولة منها لتوجيه الرأي العام الداخلي الأمريكي لما يجري داخل بلدان هذه المنطقة وأبعادهم عن الواقع الداخلي الأمريكي، وكذلك التأثير في الرأي العام داخل بلدان منطقة الشرق الأوسط ، لكي تكون آداة لتنفيذ السياسة الأمريكية ضد حكامها. كذلك السينما الأمريكية التي تطرح النموذج الأمريكي كنموذج قابل للتطبيق في كل البلدان إلى جانب "الوسائل المسموعة كأطلاقها إذاعة سوا عام ٢٠٠٢ والتي تقوم بإذاعة

موجز أخبار على نصف ساعة باللغة العربية يتضمن أخبار الشرق الأوسط، وتعد إذاعة سوا واحدة من الخدمات الدولية الأمريكية التي يشرف عليها ويمولها مجلس أمناء الأذاعات الدولية الأمريكية. حيث رصد لها (٣٥) مليون دولار شهرياً، وعلى الرغم من أنها قد بدأت أرسالها برعاية صوت أمريكا ، ألا أن واشنطن سرعان ما تخلت عن صوت أمريكا لصالح سوا لكسب الشباب العربي "(١٨\ص١٣\٢\٢٠٠٩). ونتيجة لوجود قناعة بهيمنة الأعلام الأمريكي على باقي الدول خاصةً العالم العربي ، فقد قامت الولايات المتحدة بإطلاق (قناة الحرة) التلفزيونية في شباط ٢٠٠٤ لمواجهة هيمنة القنوات العربية كـ(الجزيرة) وعملت على دعمها بكل الوسائل وتأسيس قناة خاصة بالعراق سميت (بالحرة عراق) لاسيما " بعد حصول قناة الحرة على ٢٣ % من أصوات المشاركين في أستفتاء حول المصدر الرئيسي للأخبار مقابل حصول الجزيرة على ٥٢% إذ وصلت قيمة الدعم الأمريكي لقنوات الحرة عام ٢٠٠٦ ما يزيد على (٨٩) مليون دولار أمريكي "(١٩\ص٢٠١). إلى جانب ذلك السيطرة الأمريكية على إنتاج الأفلام السينمائية التي هيمنة على دور العرض السينمائي في مختلف دول العالم ، إذ شكل الإنتاج الأجنبي منافسة محدودة للإنتاج الأمريكي السينمائي، كما سيطرت الشركات الأمريكية على مبيعات الأفلام والسوق الأعلامي العالمي وحتى الأقليمي من خلال شركاء أقليميين. إذ "تمتلك كل من أمريكا أون لاين تايم وارنر و ديزني وفيا كوم وجنرال اليكتريك وهي الوسائل الأعلامية الرئيسة في الولايات المتحدة، تسيطر على الأسواق الأعلامية،لأجل ذلك أضحت الصادرات الأعلامية لاسيما السينمائية والمعلوماتية في القرن الواحد والعشرين هي المحرك الرئيس للأقتصاد العالمي بالنسبة للولايات المتحدة." (١٤\ص١٦٣). على الرغم من وجود الأنترنت الذي عد المعوق الأساسي لسياسة الإنتاج الأفلام في هوليوود نتيجة لأزدياد عدد الأشخاص الذين يستخدمون المواقع الألكترونية للحصول على الأفلام الحديثة سواء عن طريق التجارة الألكترونية أو باستخدام تكنولوجيا DVD. الأمر الذي "أجبر هوليوود على عرض أفلامها خلال أسبوع من إنتاجها أستجابة للتحديات الجديدة والمتمثلة بوجود الأنترنت"(١٤\ص٣٥٧). ومن هذا فإن التحديات التي واجهت الولايات المتحدة فيما بعد أحداث (١١ أيلول ٢٠٠١) أجبرها على أجراء تغيرات مهمة في صلب أستراتيجياتها الكونية وذلك بالتغيير في الأدوات التي أتبعتها للوصول إلى أهدافها " فمن القوة الصلبة والمتمثلة بالاستخدام المفرط للقوة العسكرية إلى القوة الناعمة والمتمثلة في الاستقلال الواسع للأليات الثقافية والاجتماعية والأقتصادية والمعلوماتية بغية تحقيق أهدافها في الهيمنة وبقائها القوة الوحيدة في قمة الهرم الدولي"(٢٠\ص٦٦). لذلك تأتي الآليات والأدوات المرئية ومنها الأفلام السينمائية في مقدمة تلك الآليات الناعمة الجديدة لما تحققه من نفوذ كبير داخل صفوف المواطنيين لاسيما الشباب حاملة النموذج الأمريكي بوصفه النموذج الأكثر حضارةً والأفضل ثقافياً ، ويمكن تطبيقهِ في جميع دول العالم.

ما أسفر عن الإطار النظري (مؤشرات الإطار النظري)

١- ساهمت مؤسسة صناعة السينما (هوليوود الجديدة) بإستخدام توليفة من التكنولوجيا لخلق عنصر الإثارة والأبهار وبالتالي لجذب المتفرجين في كل أرجاء العالم، وتسويق أفكار صناع العمل .

٢- ساهم الأعلام عموماً من الدخول في كل مفاصل التأثيرعلى صانع القرار السياسي الأمريكي والفلم الحديث (المعاصر) خاصةً.

٣- أسهمت التقنية الرقمية (الشبكة العنكبوتية – الأنترنيت) من بث الأنتاج الفلمي وتسويق أفكار صناع العمل إلى أكثر البيوت في العالم .

الفصل الثالث : تحليل العينـة الفلمية

تحليل العينة الفلمية :

١- العينة (فلم) : بن هور

أسم الفلم: بن هور BEN HUR
تمثيل : شارلتون هيستون - ستيفن بويد
سيناريو : كارل تونبيرك
مدير التصوير : روبرت ل. سورتيز
الموسيقى التصويرية : ميكلوس بوزسا
إخراج : وليم وايلر
أنتاج : شركة مترو كولدن وسنة الإنتاج ١٩٥٩ .

ملخص الفلم : بن هور :

تدور قصة الفلم في محاولة أرساء تفاهم بين الشعوب حيث يلعب الممثل شارلتون هستون دور المجني عليه (بن هور) يهودي غني يسكن مدينة القدس في بداية القرن الأول الميلادي من قبل (ميسالا) القائد الروماني ، الذي أصله يهودي والذي يخون صديقته . أشتهر هذا الفلم لحصوله على (١١) لجائزة الأوسكار من ضمن (١٢) ترشيح من ضمنها أحسن فلم وأحسن أخراج . ينقل الفلم الى أجواء اللقاء بين (ميسالا) و(بن هور) لكسبه الى جانبه في القاعة التي فيها مختلف الأسلحة التي كانت تستخدم أنذاك والحوار الطويل نسبياً بينهما . ثم بعد ذلك كيفية علاقة ميسالا مع عائلة (بن هور). ثم الأضطهاد الذي يتعرض له بن هور على يد صديقه (ميسالا).

المستوى الأول : ساهمت مؤسسة صناعة السينما (هوليوود الجديدة) بإستخدام توليفة من التكنولوجيا لخلق عنصر الإثارة والأبهار وبالتالي لجذب المتفرجين في كل أرجاء العالم. وتسويق أفكار صناع العمل .

أظهرت التقنيات الحديثة دورها في أضفاء جمالية على الصورة بواسطة التكوين، وتكثيف المستوى التعبيري للصورة وتدعيمها بالصوت الملائم لتكون أقرب الى الحقيقة. وتجسيد عناصر اللغة السينمائية كلها في نسق سردي للفعل لبناء الأحداث ، للإيحاء بالجانب الفكري التي تتضمنها الصورة من التكوين التشكيلي مبنية على الجانب التعبيري ويتضمن الفلم العديد من المشاهد التي توحي للمشاهد بحقيقة مايجري، ومنها المشهد الأتي :

إذ يجمع في هذا المشهد بين بن هور وميسالا القائد العسكري للجيش الروماني وحركة الأشخاص والكاميرا ثابتة، ثم التنوع بأحجام اللقطات، ثم حركة الكاميرا، وحركة الممثلين، والإضاءة واضحة على الممثلين مع وجود مشاعل في القاعة للإيهام بالعمق، مع الحوار المستمر الذي يمتد إلى أكثر من (٧) دقائق مع الأفعال، وهو اللقاء الذي يجري في منطقة جوديا في إحدى القاعات التابعة للجيش الروماني في أورشليم ، إذ إن القاعة فيها الرماح ثم الإنتقال إلى القاعة الثانية وبالوقت نفسه مفتوحة عليها وهي أصغر من القاعة الأولى ، والحوار مستمر توضحها ملامح الشخصيات المتكلمة وتوضح الموضوع.

المستوى الثاني : ساهم الأعلام عموماً من الدخول في كل مفاصل التأثيرعلى صانع القرار السياسي الأمريكي والفلم الحديث (المعاصر) خاصةً.

أستطاع صانع الفلم القيام بتوظيف هذه العينة من الفلم ، للتأثير على صانع القرار لجوائز الأوسكار التي تتحكم فيها الرساميل في هوليوود فضلاً عن جودة الإنتاج لكل ما هو جديد لأي فلم سينمائي ينتج في هوليوود، وبالتالي يكون الأعلام عموماً قد مهد لهكذا نوع من الأفلام أثناء التنفيذ وعند عرضها في دور العرض السينمائي وتسويقها إلى صناع القرار السياسي. وبالتالي التأثير على صناع القرار في هوليوود

لمنح جوائز الأوسكار لهكذا نوع من الأفلام. كذلك تسويق وتمجيد للشخصية المقهورة والتي هي مضطهدة على مدى التاريخ كنموذج لشعب مضطهد .

المستوى الثالث : أسهمت التقنية الرقمية (الشبكة العنكبوتية – الأنترنيت) من بث الأنتاج الفلمي وتسويق أفكار صناع العمل إلى أكثر البيوت في العالم .

عززت التقنيات من دور المخرج في أبتداع أساليب وإضافة صور وأشكال مقنعة أكثر في بناء سرد وفعل درامي للأحداث. فضلاً عن بث المنجز الفلمي على (الشبكة العنكبوتية-الأنترنيت) من خلال شبكة آتصال عالية السرعة لنقل المعلومات بواسطة الكومبيوتر، ومن ثم تسويق هكذا أنواع كنموذج للمجتمع الأمريكي والدولي .

٢ ـ العينة (فلم) : **قائمة شلندر (للمخرج ستيفن سبيلبيرغ)**

أسم الفلم : (قائمة شندلر)
تمثيل : ليام نيسون – بين كنغسلي – رالف فاينس
عن رواية الكاتب : توماس كينلي
سيناريو : ستيفن زليان
التصوير : ينسون كمنسكي
الموسيقى التصويرية : جون ويليامز
التركيب (المونتاج) : مايكل كان
الأخراج : ستيفن سبيلبيرغ
الإنتاج : ستيفن سبيلبيرغ وصور في أستوديوهات أمبلين للترفيه
سنة الإنتاج : ١٩٩٣ وعرض في سنة ١٩٩٤
مدة العرض : (١٩٥) دقيقة (ثلاث ساعات و ١٥ دقيقة)

حاز الفيلم على سبع جوائز أوسكار من أصل اثني عشر ترشيحاً، احتل المرتبة التاسعة ضمن قائمة المعهد السينمائي الأمريكي لأفضل مائة فيلم على مر العصور واحتل المرتبة السابعة لتقييم إنترنت موفي داتابيز لأفضل ٢٥٠ فلم على مر التاريخ.

وجوائز الأوسكار لهذا الفلم هي :

جائزة الأوسكار لأفضل فيلم) الفائز:ستيفن سبيلبرغ

جائزة الأوسكار لأفضل كتابة "سيناريو مقتبس")الفائزSteven Zaillian:

جائزة الأوسكار لأفضل تحرير فيلم)الفائز(Michael Kahn:

جائزة الأوسكار لأفضل تصوير سينمائي)الفائز(Janusz Kamiński:

جائزة الأوسكار لأفضل مخرج) الفائز:ستيفن سبيلبرغ

جائزة الأوسكار لأفضل تصميم إنتاج) الفائز Allan Starski:و إيوا براون

جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية)الفائز:جون ويليامز

فضلاً عن جائزة أماندا لأفضل فيلم أجنبي روائي طويل(1994)

وهذه نبذة لأفلام (ستيفن سبيلبيرغ) لأفضل الترشيحات للجوائز العالمية منها جوائز الأوسكار كذلك الترشيحات لجائزة الغولدن غلوب .

الترشيحات لجائزة الأوسكار :

أفضل مخرج عام ١٩٧٨ عن فيلم Close Encounters of the Third Kind

أفضل مخرج عام ١٩٨٢ عن فيلم Raiders of the Lost Ark

فضل مخرج عام ١٩٨٣ عن فيلم إي تي

أفضل فيلم عام ١٩٨٣ عن فيلم إي تي

أفضل فيلم عام ١٩٨٦ عن فيلم The Color Purple

أفضل مخرج عام ١٩٩٤ عن فيلم قائمة شندلر وفاز بها.

أفضل فيلم ١٩٩٤ عن فيلم قائمة شندلر وفاز بها.

أفضل مخرج عام ١٩٩٩ عن فيلم إنقاذ الجندي رايان وفاز بها.

أفضل فيلم عام ١٩٩٩ عن فيلم إنقاذ الجندي رايان.

أفضل مخرج عام ٢٠٠٦ عن فيلم ميونيخ.

أفضل فيلم عام ٢٠٠٦ عن فيلم ميونيخ.

أفضل فيلم عام ٢٠٠٧ عن فيلم Letters from Iwo Jima

من الموقع الرسمي (**allmovie.com**) وصفحة الفلم (**IMDb.com**) . السينما . كوم .

ملخص فلم (قائمة شندلر) :

قائمة شندلر (بالإنجليزية: Schindler's List) فيلم أمريكي أنتج عام ١٩٩٣ من إخراج ستيفن سبيلبرغ بالاستناد إلى كتاب قائمة شندلر (يعرف أيضاً باسم فُلك شندلر) لتوماس كينلي. يحكي الفلم قصة أوسكار شندلر وهو صناعي ألماني مسيحي أنقذ أكثر من ١٠٠٠ يهودي بولندي من القتل في المحرقة (الهولوكوست) إبان الحرب العالمية الثانية. و تدور أحداث الفيلم فى إطار واقعى حيث إن قصة الفيلم مأخوذة عن قصة واقعية، وقعت أحداثها فى أثناء الحرب العالمية الثانية فى ألمانيا، عندما قرر رجل الأعمال الألمانى أوسكار شندلر (ليام نيسو) أن يقوم بحماية اللاجئين اليهود والبولنديون من بطش النازيين فى ذلك الوقت وقد قام بإنقاذ أكثر من ١٠٠٠ يهودى بإخفائهم فى مصانعه وقت محرقة اليهود. وفي هذا الفلم (قائمة شندلر) لم يأخذ أجر كمخرج للفلم وهو من طلب ذلك، بالرغم من المخرج نفسه يأخذ أجوراً عالية لبقية أفلامه الناجحة مادياً وجماهيرياً .

المستوى الأول: ساهمت مؤسسة صناعة السينما (هوليوود الجديدة) بإستخدام توليفة من التكنولوجيا لخلق عنصر الإثارة والأبهار وبالتالي لجذب المتفرجين في كل أرجاء العالم، وتسويق أفكار صناع العمل .

أظهرت التقنيات الحديثة دورها في أضفاء جمالية على الصورة بواسطة التكوين، وتكثيف المستوى التعبيري للصورة وتدعيمها بالصوت الملائم لتكون أقرب الى الحقيقة. وتجسيد

عناصر اللغة السينمائية كلها في نسق سردي للفعل لبناء الأحداث ، للإيحاء بالجانب الفكري التي تتضمنها الصورة من التكوين التشكيلي مبنية على الجانب التعبيري ويتضمن الفلم العديد من المشاهد التي توحي للمشاهد بحقيقة مايجري، ومنها المشهد الأتي :

ما يهمنا في هذه العينة لهذا المخرج العالمي لماذا تأخرت هوليوود في منحه جائزة الأوسكار لأفضل مخرج بالرغم من إن أكثر أفلامه أحدثت ضجة عالمية ، كذلك نجحت نجاحاً منقطع النظير من خلال الأيرادات في شباك التذاكر ، ومع ذلك أنتظر لمدة عشرون عاماً حتى فاز بجائزة الأوسكار لأفضل

مخرج بالرغم من إنه فازت أفلامه بكثير من جوائز الأوسكار وترشح أكثر من مرة لجائزة أفضل مخرج ولكن حلمه لم يتحقق إلا في فلم (قائمة شندلر) الذي يتحدث عن محرقة اليهود آبان الحكم النازي . فقد بدأبالأخراج سنة ١٩٧٤ في فلمه (بينكي وبرين) إلا أنه عرف أكثر كمخرج في فلمه الشهير (الفك المفترس Jaws) حيث كانت بداية سبيلبيرغ الحقيقية في مجال الإخراج مع فيلمJaws 1975، فيلم الرعب الشهير عن أسماك القرش الذي يعرف في أغلب الدول العربية باسم «الفك المفترس»، والذي يحكي عن سمكة قرش تثير الرعب في إحدى المناطق الساحلية وتأكل وتقتل البشر الذين يسبحون في البحر. ترشح الفيلم لأربع جوائز أوسكار أخذ ثلاثا منها وخسر أهمها وهي جائزة أفضل فيلم. لذا ستيفن سبيلبرغ، يعتبر من أنجح مخرجي السينما في التاريخ، وهو في سن السادسة والثلاثين. فقد أخرج -بالفعل- أربعة من بين أعظم عشرة أفلام حققت أعلي إيرادات، ومنها: إي. تي، أو كائن من الفضاء الخارجي، وهو الفيلم الذي حقق أعلي إيرادات في التاريخ. عام ١٩٩٣ .

المستوى الثاني : ساهم الأعلام عموماً من الدخول في كل مفاصل التأثيرعلى صانع القرار السياسي الأمريكي والفلم الحديث (المعاصر) خاصةً.

آستطاع الأعلام بأن تتبنى كل ما هو جديد في عالم التكنولوجيا وتوظيفه في أعمال فنية متنوعة، وتوظيفه لصالح التأثير على صناع القرارات السياسية كذلك ليتأثر بها صناع القرار الآخرين من الرساميل ومنها جوائز الأوسكار الشخصية للمخرجين، بمعنى لماذا وكيف ومتى وأين تمنح هذه الجوائز. فعندما أخرج (ستيفن سبيلبيرغ) فيلمه الشهير Schindler"s List فقد أتاح له أخيرا وبعد ثلاثة ترشيحات أوسكارية في فئة أفضل مخرج أن يمسك بيده لأول مرة تمثال الأوسكار الشهير. وقال عند تسلمه انه يعرف الكثير من الأصدقاء الذي يحوزون تمثالالأوسكار ولكنه يقسم أنه لم يلمسه حتى لحظة حصوله عليه. وهذا يوضح تماما أمنية ونضال سبيلبيرغ للحصول على هذا التمثال الشهير أسوة بالآخرين. ترشح الفيلم لإثنتي عشرة جائزة أوسكار خرج منها بسبع جوائز من أهمها أفضل فيلم وأفضل مخرج كما ذكرت سابقا وأفضل سيناريو وأفضل تصوير.

المستوى الثالث : أسهمت التقنية الرقمية (الشبكة العنكبوتية – الأنترنيت) من بث الأنتاج الفلمي وتسويق أفكار صناع العمل إلى أكثر البيوت في العالم .

عززت التقنيات من دور المخرج في أبتداع أساليب وإضافة صور وأشكال مقنعة أكثر في بناء سرد وفعل درامي للأحداث من خلال التقنيات العالية بواسطة الحاسوب وتسهيل مهمة المخرج وتتويج أفكاره وتنفيذها لتجسيد الجانب الإبداعي وآبتداع أشكال وإضفائها على السرد والفعل الدرامي للأحداث في تسلسل منسجم ومتوافق للقطات البصرية مما عزز من القيمة الجمالية للتكوين والجانب التعبيري والإيحاء للصورة بفاعلية أكثر، فضلاً عن بث المنجز الفلمي على (الشبكة العنكبوتية-الأنترنيت) وآنعكس ذلك على المنجز الإبداعي للفن السينمائي.ومن خلال شبكة آتصال عالية السرعة لنقل المعلومات بواسطة الكومبيوتر.

الفصل الرابع: النتائج والأستنتاجات

أولاً : النتائج :

١– شكلت التقنيات الحديثة إثراءاً في توظيف عناصر اللغة السينمائية من حيث التوظيف والتناول في آستخدام المعالجة الفنية من قبل صانع العمل.

٢ – أسهمت التقنيات الحديثة في زيادة عنصر الإثارة والإبهار البصري ، وجذب المتفرج ، وإثارته آنفعالياً وعاطفياً في علاقتة بالصورة المرئية ، والتأثير على تعاطف الجماهير ثم على صانع القرار السياسي.

٣- إن هذه التقنيات الحديثة على الرغم من الإمكانات التي وفرتها أمام (صانع العمل) إلا أنه أستخدم خبرته وذكائه بالبحث عن عمل يستطيع النفاذ من خلاله للحصول على أكبر قدر ممكن من جوائز الأوسكار وخاصةً جائزة الإخراج كمجد شخصي وزيادة رصيده الفني.
٤- أسهمت سهولة عرض وبث هكذا موضوعات إلى جميع أرجاء العالم بواسطة (الشبكة العنكبوتية- الأنترنيت) وتسويقها إلى أكبر عدد ممكن من بيوت العالم ، للتاثير على أفكارهم ومن ثم التأثير على المجتمع الدولي وصناع القرار السياسي.
٥- أن هذه التكنولوجيا وفرت للعالم سهولة الأتصال الجماهيري، وبالرغم من ذلك لم نستخدمها بشكل فعال لإيصال الأفكار التي من شأنها تؤثر على صانع القرار السياسي، لأنها أصبحت حبيسة للأفكار المحلية وفئوية ألا ما ندر، وبدلاً من أن تكون موجهة إلى العالم كقضية إنسانية ومجتمعية وإلى صانع القرار السياسي الدولي، وبالتالي لم يتأثر بها صانع القرار السياسي الدولي .
٦- أن الولايات المتحدة الأمريكية تناور بين وسائل تنفيذ سياستها الخارجية، بين القوة الصلبة (القوة المسلحة) والقوة الناعمة (الوسائل الأعلامية بمختلف أشكالها بما فيها السينما) حسب مصلحتها وطبيعة العلاقات الدولية.

ثانياً : الأستنتاجات :
١ – كلما تطورت التقنيات أضفت جمالية على الصورة بدقة عالية وتكون أكثر إقناعاً . ليتفاعل المشاهدين مع هذه الثقافة في كل أرجاء العالم، وبالتالي ليصبح جزءاً من تلك الثقافة.
٢– أن دخول وسائل الأعلام الجماهيرية إلى كل بيت، فالأطباق اللاقطة والأقمار الصناعية تعمل على وصول الأخبار وأنماط الحياة إلى المنازل ونماذج جديدة من الحياة.
٣- آتخذت أمريكا التفوق التكنولوجي والعلمي وآستثمرته في مجال الإعلام والإتصالات السمعية والمرئية وغيرها، ومن ثم السيطرة والأحتكار والقدرة على الغزو الثقافي وتسويق أنموذج ونمط الحياة في أمريكا، وآمتداد للثقافة الأمريكية التي انتشرت في العالم، وأصبحت الفجوة العلمية والتقنية كبيرة بينها وبين دول العالم، فضلاً عن التفوق الإقتصادي أيضاً .
٤- البرنامج الحاسوبي يؤثر بشكل فعال في المستخدم لما له من قدرة على عرض هذه المعلومات من مصادر ووسائط مختلفة . وبالتالي تسويق أفكار صناع السينما في هوليوود.
٥- عززت الأموال الطائلة كإستثمار للشركات الكبرى لصناعة السينما للسيطرة على بقية الشركات في العالم لتهيمن على دور العرض في مختلف دول العالم . مما أدى إلى سيطرتها على السوق العالمي ونشر ما تريده من ثقافة ، لتصبح تلك المجتمعات جزءاً من تلك الثقافة الهوليوودية .
٦- شكلت التقنية الرقمية (الأقمار الأصطناعية) قدرة كبيرة من بث الأنتاج الفلمي إلى أكثر البيوت في العالم. من خلال القنوات الفضائية، كذلك (الشبكة العنكبوتية – الأنترنيت) بحيث ساعدت هذه التقنية ليكون العالم كله كقرية واحدة من خلال فكرة العولمة والسيطرة عليه ثقافياً وأقتصادياً .
٧- الأعلام المحلي عموماً والدراما خصوصاً لم يكن بالمستوى المطلوب للتأثير على القرار السياسي على المستوى الأقليمي والدولي ، بل العكس من ذلك كان منقسماً ومشتتاً ويبرز الجوانب السلبية دون التركيز على الجوانب الإيجابية بل يوحي بإن العراق طائفياً والأكثر من ذلك تسويق قانون العشيرة والأعراف والتقاليد المتشبثة بها وعلى مقاسات السلطة التشريعية والمنتفعين منهم. بل وأحياناً تمجد الأفكار التي أعتمدتها العشيرة وبالتالي لم تترك أثراً إيجابياً على المشاهدين ألا ما ندر بل في أكثر الأحيان سلباً، والمحصلة النهائية لم نستقطب المجتمع الأقليمي والدولي لقضايانا الوطنية .

٨- السياسيين المحليين لم يكونوا بالمستوى المطلوب كقادة مجتمع لأنهم منقسمين على أنفسهم، لذا ضاع القرار السياسي الدولي وتأثيراته لبناء دولة عصرية .

المصادر:

١ - الزيات ، أحمد حسن وآخرون . المعجم الوسيط . أسطنبول . دار الدعوة . ج٢ . ٢٠٠٦.
٢ - عبد الرحمن بدوي . موسوعة الفلسفة – الجزء الأول . قم ، ط٢ . الناشر ذوي القربى . المطبعة سليمانزاده . ١٤٢٩هـ ، ٢٠٠٨م .
٣- منير البعلبكي و رمزي منير البعلبكي . المورد الحديث – قاموس أنكليزي – عربي حديث . بيروت . ط١ . دار العلم للملايين . ٢٠١٠ .
٤- أرثر نايت . قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما . ترجمة سعد الدين توفيق ، القاهرة . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ١٩٦٧ .
٥- جورج سادول . تاريخ السينما في العالم . ترجمة أبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش . بيروت . منشورات عويدات . ١٩٦٨ .
٦- البرت فولتون . السينما آلة وفن . ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل . القاهرة . مكتبة مصر . ب.ت.
٧- ينظر مقالة : ستانلي جي سولومون . بنية الفلم الحديث . ترجمة شهاب أحمد . بغداد . مجلة الثقافة الاجنبية . مجلة فصلية تعني بشؤون الأدب في العالم . تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام – دار الشؤون الثقافية العامة،السنة السادسة العدد(١) ١٩٨٦.
٨- عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص . الكويت. عالم المعرفة- دار النشر – مطابع السياسة – الكويت. ٢٠٠٣.
٩- ينظر مقالة : طارق عبد الواحد . كيمياء الفنون – الصورة السينمائية: عصر ما بعد القراءة . دمشق . الحياة السينمائية . مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما. العدد (٥٨) ربيع ٢٠٠٦.
١٠- علاء عبد الرزاق السالمي . تكنلوجيا المعلومات . عمان ، ط٢ . دار المناهج للنشر والتوزيع . ٢٠٠٢ .
١١- وليد حمية. العولمـــة – في المضمون والممارسة هيمنة.. وتفكيك عوامل الممانعة. بيروت. ط١. دار الكنوز الأدبية – لبنان. ٢٠٠٣.
١٢- جوزيف ناي . القوة الناعمة والكفاح ضد الأرهاب . ترجمة أبراهيم محمد علي. ٢٠٠٣.
١٣- سيمون سرفاتي . وسائل الأعلام والسياسة الخارجية . ترجمة محمد مصطفى غنيم . ط٢. القاهرة . الجمعية المصرية للنشر والتوزيع . ٢٠٠١.
١٤- توماس لي ميافيل. الأعلام الدولي النظريات ، الأتجاهات والملكية. ترجمة حسين محمد نصر ، و عبدالله الكندي . ط١ . الأمارات العربية المتحدة . دار الكتاب الجامعي . العين . ٢٠٠٣ .
١٥- أدموند غريب . الأعلام الأمريكي والعرب . مجلة المستقبل العربي . مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت . العدد (٢٦٠). السنة (٢٨) . ٢٠٠١.
١٦- يحيى العريطي . من يحكم أمريكا فعلاً ؟ السيطرة الخفية لليهود- دراسة في الأعلام الغربي والأمريكي. ط١. بيروت . دار الرشيد . ب.ت .

١٧- هيثم مزاحم . السياسة الخارجية الأمريكية بعد ٢٠٠١\٩\١١ . مجلة شؤون الشرق الأوسط. بيروت . مركز الدراسات الأستراتيجية . العدد (١٠٧) صيف ٢٠٠٢ .

١٨- حسام عبد الحميد . الساسة الأمريكية على أنغام البوب . أذاعة سوا . ٢٠٠٢ . شهر ١٢.

١٩- ضمير عبد الرزاق محمد . الدبلوماسية الشعبية الجديدة لأدارة أوباما والدولة العربية . أطروحة دكتوراه غير منشورة . جامعة النهرين . كلية العلوم السياسية . ٢٠١٦.

٢٠- رفيق عبد السلام . الولايات المتحدة بين القوة الصلبة والقوة الناعمة . ط٤. بيروت . مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث . ٢٠١٥ .

من الموقع الرسمي (**allmovie.com**) وصفحة الفلم (**IMDb.com**) . السينما . كوم .

المصادر من الأفلام :

٢١- الكاتب : جيمس كاميرون ، أفتار AVATAR ، إخراج جيمس كاميرون ، إنتاج جيمس كاميرون ، سنة الإنتاج ٢٠٠٩.

٢٢- سيرة ذاتية : جوردن بلفورت ، سيناريو تيرينس وينتر ، (ذئب وول ستريت The Wolf of Wall Street) ، إخراج مارتن سكورسيزي ، التوزيع شركة بارامونت ، شركة الإننتاج مارتن سكور سيزي و ليوناردو دي كابريو ورضاعزيز وجوي مكفارلاند و إيما وينتر ، سنة الإنتاج ٢٠١٣ .

The employment of the dialectical relationship between the visual media and American politics

(The study of the effects in the Cinema Film)

D.R. - Najeeb Asleawa Haidoo **D. R. – Salman Ali Hussein**

UNIVERSITY OF BAGHDAD – COLLEGE OF FINE ARTS

Abstract :

How to employ the movies in American politics? And the importance of research. The second chapter, a theoretical framework and previous studies. And distributes the theoretical framework of the three sections, the first section includes the history of cinema and its inception. The second topic dealt with the employment of American film American policy. And the third on media devices and US foreign policy for world domination. In the third chapter, which has been allocated to the research sample is not: (Ben Hur) output (William Wyler), production in 1959 as well as a sample film (Schindler's List) output (Steven Spielberg) production and presentation and analysis of samples 1994. Neshat. The fourth chapter, Vohtoy results. As well as the conclusions reached by the researchers. It must Research of this type that contains the sources supports the scientific research process.

المرتكزات التقويضية في اللوحة الخطية المعاصرة

أ.د. جواد عبدالكاظم فرحان الزيدي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

ملخص البحث :

أن المعطيات الجمالية والنقدية التي حفل بها الفضاء الثقافي ألقت بظلالها على المتغيرات الأسلوبية في اللوحة الخطية المعاصرة ، وتخلي الخطاط عن الأسس التقليدية في تشييد منجزه الخطي تحت تأثير المذهب الشكلاني والتأكيد على أهمية الصورة وهجرة المضامين النصوصية الكبرى ، وتتويج ذلك في فكر ما بعد الحداثة ، الذي تعد التقويضية (التفكيكية) من أهم مظاهره على صعيد التجلي الابداعي، ودعوات (جاك دريدا) في استراتيجيته التقويضية الى نقد التمركز حول العقل أو العلامة أو المعنى وأستبداله بالتمركز حول الكتابة ، بوصفها أثرا ، وتشتت المراكز وتصعيد شأن الهوامش لتكون بمستوى المركز .. الأثر الذي يعني اللوحة الخطية بمختلف تشكلاتها لتتداخل فيها الأجناس والبنى المجاورة مثل (الرسم والكرافيك والنحت) وصولا الى درجة صفر جمالي تحاول هضم كل التجارب السابقة وتجاوزها الى مثابة جديدة باتجاه الخطاب المرئي المختلف وتشتت الأصول واختلافها في البناء النسقي للوحة المعاصرة وعملية الارجاء أو تأجيل الحكم على المنجز الخطي لحين اكتمال عملية التلقي التي مثلت عينتها لوحات الخطاطين (نجا المهداوي ، وجيه نحلة ، خالد الساعي ،روضان بهية ،أياد الحسيني، خليل الزهاوي ، جاسم النجفي، محمد أمزيل ، سعيد الهجري ، وسام شوكت ، صالح الهجر ، حسام أحمد عبدالوهاب) وآخرين أسهم الدرس النقدي في تلميع منجزهم وتواصلهم مع الطروحات المعاصرة التي لا يمكن تخطيها ، لأنها أصبحت جزءا من الذاكرة الفنية التي كرسها الفضاء النقدي والجمالي في الخطاب البصري ومن ضمنه المشهد الخطي بكل تأكيد . ولذا يهدف البحث الى ملاحقة التجارب التي أفرزها النمط ما بعد الحداثي بتناصه مع اشتغالات الأجناس الفنية الأخرى وتأثيرات معطيات التقويضية ومرتكزاتها المعلنة من خلال تحليل تلك النماذج الممثلة للعينة المنتقاة بطريقة قصدية .

المقدمة :

من الطبيعي جدا أن يتحرك المنجز الخطي عبر مراحله الزمنية المتعاقبة بأتجاه تحديث الخطاب انسجاما مع المعطى الخارجي على مستوى التفكير النقدي والفلسفي والتحولات الجمالية ، ومن أهم ما جادت به المعطيات المعاصرة هو التغير الاسلوبي على صعيد الثوابت المقترنة بالفن الاسلامي،ويقف في المقدمة الخط العربي والرخرفة وحدوث اهتزازات كبرى في الفن الخطي بأنزياحه عن المركزية التي كانت نسقا مهيمنا في صياغة الرؤية . ولعل ما جاءت به ما بعد الحداثة ضمن تجنيسها الزمني والفكري من أهم ما أثر بالمنجز الخطي ، وبدأت التحولات تطرأ عليه تباعا انسجاما مع المقولات الداعية الى حركية هذا الفن وانسجامه مع الأجناس الأخرى التي أطاحت بمفهومات وتبني أخرى تفرضها الطبيعة السياسية والاجتماعية والصعد الحياتية المحيطة وصولا الى خطاب الجمال المعبر عن الخارج .

ولذلك فأن الفضاء ما بعد الحداثي أسهم في ذلك التغير وجعل الخطاط ينحو منحى آخر خارج التقليدية والأكاديمية في تصير الشكل مدعوما بمرجع فكري في ضوء عدد من المرتكزات التي قامت عليها التقويضية بدءا من المرتكز الأول الملخص لهذا الفضاء الفكري وهو نقد التمركز وصولا الى فهم الأثر،بوصفه أصلا،وتشتته واستمراريته من خلال التكرار المختلف في الصياغة ، ومواءمة المضمون النصي مع المتمظهر الشكلي الذي تمثله اللوحة الخطية ، بوصفها خطابا مرئيا يحتوي بعده المضموني .

تحديد المصطلحات:

المرتكزات التقويضية :وهي المفاهيم التي تشكل أساس التقويضية بدءا من نقد التمركز الى الأثر/الأصل ، والتشتت والاختلاف والاستمرارية وتمثلها في اللوحة الخطية المعاصرة .

اللوحة الخطية المعاصرة : ويقصد بها اللوحة الخطية مختلفة الاتجاهات والتقنيات التي غادرت السياق التقليدي في بناء اللوحة مثل لوحة التسويد والتكوينات الحروفية والحرة .

الفصل الأول : مرتكزات التقويض ..التأسيس النظري

بعد التحولات الكبرى التي جاء بها النصف الثاني من القرن العشرين التي أفضى بها المناخ السياسي بعد الحرب العالمية الثانية والاطاحة بالخطاب الفلسفي المثالي المقترن بنزعة الحداثة ، تجلت ظواهر جديدة على صعيد الثقافة والأدب والفن تنضوي تحت فضاء لحظة حداثية ثانية أو (ما بعد الحداثة) ألقت بظلالها على مجمل الخطاب ممثلة بنقد التمركز ، الذي كان العقل يقوده ، أي العقل الفلسفي بتشكلاته وتكوينه ولا ينتهي عند هذا الحد ، بل يقيم علائق مع مفهومات أخرى تشكل جسد البناء الكلي لمفهوم التقويض .

ويذكر "دريدا" عن مفهوم **(نقد التمركز)** أنه امكانية كبيره لفحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربي عبر قرونه الممتدة زمنيا ، والمكتسبة خصوصية معينة في كل لحظة من لحظاتها ، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجي للفكر الحديث ، ويكشف هذا المعطى في الوقت نفسه عن التأمل الفلسفي المتعالي، ويعمل على تعريته وتمزيق أقنعته ، بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة ، كما أن تقويض التمركز يؤدي الى تحطيم التكرارات وتفكيك أنظمتها بدءا من مركز كل شيء ، مرورا بمركز الحقيقة وانتهاء بمركز العقلانية .[1] وهذا ينطبق على محمولات اللوحة الخطية المعاصرة التي أطاحت بمركزية العمل وتعدد المراكز في اللوحة ، أو نقله الى مواقع الهوامش للتصعيد من شأنها ،أو مركزية الحقيقة الواحدة التي يتصير عندها النص على هيئة خطاب مرئي ، بمعنى تحول الاهتمام من الصوت والكلام الى الكتابة التي تندمج مع الكتابة الفنية (الخط العربي) من حيث الاصول المرجعية ، أو نمطية المألوف في الخرائط البنائية للوحة الخطية وتجاوز الذائقة الجمالية الحارسة لهذه النمطية ، واحلال نظرية الاستبدال المستساغ في مجمل القراءات النقدية ، وتبني الخطاطين أنفسهم لهذه التحولات والبدء بانشاءات جديدة للوحة الخطية، بما يعد اضافات نوعية على صعيد الكيف الابداعي .

وبذلك يصل "جاك دريدا" بالنص الى نوع من اللامتنامية في القراءة ، والى خلخلة القراءة المركزية ويهدف الى تفعيل النص الفني الجمالي في دائرة الجدل (الديالكتيك) ، الذي يبعث الحياة في النص البصري ويبعده عن القراءة المميتة،وهذا قانون استمد " دريدا " جذره من الماركسيين في جدليتهم (المادية الديالكتيكية)، وما فيها من مبدأ (النفي) و (نفي النفي) و (قانون التحولات) من الكم الى الكيف وبالعكس . كما أن "دريدا" لم يكن مختلفا اختلافا تاما مع "ماركس" في ديالكتيكه،اذ أن فكرة الموت وموت الظاهرة ، وفكرة المولدة النافية لمولداتها الأساس، واستمرار التوليد في المعرفة موضوعة لا تختلف مع القانون " الجلي" في النفي ونفي النفي،ففي كل ظاهرة من ظواهر الوجود وما ينفيها يعلن عدمها مع ولادتها ، وبهذا تصدر الاختلاف في الستراتيجية التقويضية بهذا المعنى نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن توجد مفاهيم مستقلة كنظام قائم بذاته.[2]

ويؤسس مفهوم الاختلاف (difference) لتعدد القراءات انطلاقا من وصف المعنى بالتمدد، بالاستضافة والقابلية والرجوع المحوري وعدم التثبت أو الخضوع لحالة مستقرة ، بحيث يبين الاختلاف تعدد منزلة النصية في امكانياتها التي تزود القاريء بسيل من الاحتمالات الممكنة ، وهذا الأمر يدفع

---

[1] العفيشان ، تيسير الفارس :فلسفة التفكيك ، شبكة الأنترنيت.

[2] زيما ، بييرف :التفكيكية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٦، ص٤١.

القاريء الى العيش داخل النص لاقتناص الدلالة المرادفة للمعنى .[1] وقد يولي "دريدا" أهمية كبرى للاختلاف التي تتحكم في عملية تأصيل وتعالي الدلالة النصية ، فقد واجه سلطة النص بحرية جعلته يتنقل بين خارجه وداخله ، اذ يجد المتلقي في رغبة الاختلاف امكانية البحث في النص عما هو مغيب وجديد (ويعد الاختلاف مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التي تتوزع داخل النسق ، أما الارجاء فمفهوم زمني تفرض فيه الدوال ارجاء لا نهائيا للحضور)[2] ، ويحقق هذا الاختلاف التنوع والعددية في أشكالها الفنية المتمظهره في اللوحة الخطية التي تحتكم الى شكل بنائي جديد اعتمادا على النص ذاته ومعالجته بطريقة أخرى تختلف عن السابق ويصبح أثرا يمكن قراءته بما يوصل الى معنى مختلف.

وأن مفهوم الأثر مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي ، ويرى "دريدا" في الأثر (شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور)[3] بمعنى أن يكون للأثر حضورا ماديا مرئيا لأنه يتمحور حول الكتابة كونها خطابا مرئيا ، وأن الخط العربي تمثلا شكليا للغة وفعلا تجويديا للكتابة ، ويؤسس "دريدا" نظام العلم على ما يسميه (الحضور) ومعناه التسليم بوجود نظام خارج النص يبرز الاحالة الى الحقائق أو الحقيقة ، وهو يبسط حجته على أن الفلسفة منذ عهد افلاطون هي تقديم أفكار في افتراض وهمي للشيء الحقيقي والذي أسماه الحقيقة الأبدية أو السامية أو ما يسميه "المدلول المتعالي" أي المعنى الذي يتجاوز نطاق الحواس ومفردات الحياة المحددة.[4] ، فجاءت هذه المواقف في مفهوم الأثر بمحو تلك الأفكار التي تحدد العقل وتسكنه في ظلال الثبوت ، وأن وضوح مفهوم الأثر في اللوحة الخطية التي يشيدها صانع الخطاب المرئي ، تكون بمثابة الحقيقة المادية التي تتعدد حولها كل الدلالات الموحية بالقراءة النقدية .

وفي ضوء مفهوم الانتشار والتشتت ، يأتي من حيث (سلالة ونسب) أو كأن يبذر المرء بذورا أو يشتتها وينثرها ، كما أن للفظة علاقة وطيدة بالتناسل والنسب، أما كمصطلح فالمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء امساكه والسيطرة عليه ، وانما يوحي ب "اللعب الحر" الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة ، أي فائض المعنى وزيادته[5] . وهذا ناتج من الانشاءات الجديدة في الخط العربي التي تتجاوز الخرائط التقليدية في بناء اللوحة الخطية والتي تدعى (التكوينات الحرة)،اذ تتجاوز المركزية وسلطة النص والأشرطة الزخرفية المرافقة وتستثمر توالد المعنى في ضوء تعدد الدلالة الكامنة في المنجز الخطي .

وحيث يتشتت الأثر في اللوحة الخطية ، فأنه يعني عملية تكرار الأصل الذي ينسج على منواله لوحة خطية جديدة (ويرد الأثر على أساس أنه أصل الأصل، هو الأصل المطلق للمعنى عموما ، وأنه الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة)[6]، وهنا نعود الى أسئلة " هيدجر " حول أصل العمل الفني وتحديده بثلاث مرجعيات (الفنان – العمل الفني – الفن) ويصل الى فكرة مفادها أن جميع العناصر هي التي تسهم في (أصل العمل الفني) ، ومن هنا فأن أصل اللوحة الخطية يكمن في النص واسلوبية الانشاء ، أما العناصر الباقية فأنها تحصيلا ضمنيا ، وتفصل التقويضية بين مفهوم التكرار والتكرارية ، بمعنى أن التكرارية لا تتبع نظام التكرار المألوف نفسه ، الذي يفترض مسبقا تفرد "اللحظة الأولى " ووحدانيتها وسلامتها .وأن التكرار كأصل أو أصل التكرار والاعادة فأنه يصبح ممكنا فقط اذا كانت هنالك وحدة من شأنها أن تكون من آن مشابهة ومختلفة حتى تحتل مكان وحدة أخرى وأن تملأ فراغا أو نقصا نشأ نتيجة غيابها عما تأتي لاكماله أو سد غيابه[7] .

---

[1] العفيشان ، تيسير الفارس : المصدر السابق ..
[2] رامان ، سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تجابر عصفور ،دار قباء ،القاهرة ،١٩٩٨.
[3] دريدا ، جاك :الكتابة والاختلاف ، ت كاظم جهاد ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٨، ص٣١.
[4] مادان ، ساروب :دليل تمهيدي الى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ،ت خميس بوغرارة،منشورات مخبر ،٢٠٠٣،ص١٨.
[5] الرويلي ، ميجان ، وسعد اليازعي : دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،بيروت،٢٠٠٥،ص١٢٠.
[6] وغليسي،يوسف:اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،الجزائر،٢٠٠٨،ص٢٦٥.
[7] للمزيد ، ينظر : الرويلي ، ميجان ، المصدر السابق ، ص١٢١.

وهذا يجرنا الى جدلية العلاقة بين اللغة وتمثلها الشكلي (الخط العربي) وانقلاب العلاقة السابقة التي كانت تعتقد أن الكتابة مجرد ملحق أو اضافة تابعة للفظ ومهمتها خدمة الصوت ، ألا أن التقويضية أعادت الهيمنة للكتابة وللأثر المرئي وتبعية اللفظ لها ، وهذا ينسجم مع فنون الخط العربي سواء اجتهدت في توظيف النص أو تخلت عنه وهجرته في (لوحة التسويد) أو التكوينات الحروفية وغيرها من الأنماط الخطية المعاصرة التي تجاوزت هيمنة النص وسيادته ، مثلما تجاوزت التقانات والخامات المستخدمة الى أخرى أكثر انسجاما ومحاكاة للأجناس التشكيلية الأخرى مثل (الرسم والنحت والكرافيك).

الفصل الثاني : المنحى التقويضي للأجناس الخطية

على الرغم من أن الفن الاسلامي عامة والخط العربي على وجه الخصوص يقع ضمن دائرة التصورات الفلسفية الاسلامية ، التي تعتمد الرؤية المركزية وتدور حولها من خلال مرجعيات فلسفية تقترب من المطلق واللامحدود وغيرها من الأفكار التي ترتبط بفكرة كلية سامية ، الا أن الاطاحة بالمركزية في فضاء ما بعد الحداثة تجلت بوضوح على المنجز الخطي الذي تجاوز كل ما هو تقليدي على الرغم من محافظته على الاصول والقواعد الخطية وبنية الحرف التشريحية ونزع نحو مبنى شكلي متحرر من الاصول التقليدية طبقا لما جاء به المعطى النقدي بدءا من فكرة المقدس ، والتمركز، والشكلانية ، وصولا الى نقد التمركز ، وهذا ما أفضى الى عدد من التجارب الخطية التي أضحت ظاهرة يمكن رصدها بسهولة في أية ملاحقة نقدية ، والتبدل في الثبوتيات المعتمدة قبل هذا في طبيعة العروض والانجاز ، مرورا بالمسابقات والملتقيات التي تعنى بهذا الفن .

فقد كانت لوحة القرلمة (لوحة التسويد) لا تعتمد في مثل الاطر الفنية سابقة الذكر ، وجرى تجاوز ذلك فيما بعد واعتمادها لوحة خطية تحاكم مثلما تحاكم الاتجاهات الأخرى ، وهذا من نتاج سيادة فكرة الشكلانية التي ترجح تقدم الشكل على المضمون ، لأن هذه اللوحة خالية من المعنى المباشر ، كونها رصف حروفي بأتجاهات مختلفة لتغطي فضاء اللوحة كاملا ، وأزاء حركة التفكير النقدي وصولا الى ما أفضى اليه فضاء ما بعد الحداثة ممثلا بالتقويضية ، فأن اللوحة الخطية بدأت تقترب من تلك المفهومات وتخطو بشكل مواز لما أفرزه الفكر النقدي ، فبرزت ظاهرة الأشكال الحرة التي تبتعد عن المضامين النصية وتفكيك بنية النص واعتمادها على كلمة أو كلمتين أو حروف مفككة لكلمة ومن ثم تعدد المراكز بعدما تم التحرر من المركز الواحد الذي تلتقي عنده النقاط كافة وتشتت المركز بحيث تتوالد وتنشطر الى اصول متعددة .

ومن بين أهم التجليات تلك هو هجران المركزية في اللوحة الخطية مهما كان اتجاهها ، بمعنى سواء كانت لوحة تسويد أو شكل حر أو تكوين حروفي أو لوحة خطية تعتمد النص ، ولكنها لا تؤسس له على أساس المنطلقات التقليدية باعتماد مركزية ومن ثم ترتبط بها الهوامش أو الأطراف ، وتعدد المراكز وتشتتها بحيث سيكون لانتشار الأثر سببا في اضافات نوعية أضحت اصولا فيما بعد حين انطلقت أول مرة من الجذر نفسه ، بيد أن الاجتهاد وتحولات المحيط الخارجي أسهم في تعدد الاصول بما ينسجم مع الواقعة الفلسفية والنقدية ، وصولا الى مهيمنات ما بعد الحداثة التشكيلية التي ألغت تجنيس الأنواع الفنية واشراكها بجنس واحد هو ما يطلق عليه (تشكيل ما بعد الحداثة) ، هذه المهيمنات التي أصبح لها حضورها الجوهري في اللوحة الخطية ، اذ جرى تداخل اجناسي فيها ، بحيث نرى آليات اشتغال النحت والرسم والكرافيك في كثير من الأعمال الخطية ، في ضوء استخدامات قماش لوحة الرسم وألوان الزيت وخامة النحت في صياغة بعض النصوص القرآنية .

ولعل محاكاة الرسم واحدة من الأسباب التي تقترب من المرتكز التقويضي في ضوء المقاربة الجمالية التي توردها التكوينات الايقونية (التشخيصية) وجاراتها لمفهوم الرسم وانجاز اعمال تعتمد الخطوط الخارجية للموجود الواقعي بدون اللجوء الى التفاصيل التي ينتجها الشكل الواقعي ، اذ تملأ الفضاءات البينية بالتكوين الحروفي المتداخل ،سواء مكونا لنص قرآني يلتقي فيه المضمون ودلالة النص

مع الشكل المرئي أو ناتج عن تكوين دلالي معبر عن فكرة تشخيصية في ضوء المبدأ الايقوني ، ولكنه في الوقت نفسه لا يؤسس مظهرا واضحا لتمثيل دلالة النص وفجواته ، بيد أن ذلك لا يعني اسقاط هذا الجنس الخطي من دائة التصورات التي تجاوزت ما هو تقليدي في البناء الجمالي ، (وتعني هذه الظاهرة تحول البنية الكتابية الى بنية صورية ، تأخذ طابع قرائي على مستوى الصورة)[1]

ويؤسس الاختلاف منحى آخر من تصيرات اللوحة الخطية المعاصرة باعتماد النص الواحد في أنجاز أكثر من خطاب بصري ، مرة بتفسيرات النص الدلالية وفجواته ، وأخرى تكمن في الجمالية المتراكمة ، بحيث يؤسس ذلك الخطاب دون مرجعيات دلالية في ضوء تشكل اللوحة الخطية بما يتلاءم مع طبيعة الخطاب البصري المرافق لتلك التجربة.

الفصل الثالث : التجلي التقويضي في المنجز الخطي

تشكل التنوعات الخطية وسياقها المختلف على الصعيد التطبيقي وبيان تأثر اللوحة الخطية المعاصرة بالمعطى النقدي ما بعد الحداثي، فأن التجليات تكون واضحة بحيث أن ظاهرة هجرة المركز الواحد تعد عاملا مشتركا بين جميع اللوحات ، سواء تقصد الخطاط انشاء مراكز متعددة في اللوحة أو الاطاحة بمركزية اللوحة نفسها ، أو التمركز حول الشكل الخطي الناتج عن تمثل الصوت أو اللغة،بوصفه أثرا كما تشير اليه التقويضية ، سواء كانت هذه اللوحة تكوين حروفي أو لوحة تسويد أو تكوين حر .

ولذا فأن لوحات (صالح الهجر ،حسام أحمد عبدالوهاب، ووسام شوكت) تعتمد البنية الحروفية في أغلبها التي تجسد مفهوم الحضور والغياب ، أي حضور الشكلانية وهيمنتها وتراجع المبنى المضموني، الذي كان يقف في مقدمة تشكل اللوحة الخطية ، وأن هذا الغياب يرافقه حضورا أو ناتجا عن الغياب نفسه، لأن الغياب يعنى حضورا في لحظة ما (فالهجر في أغلب أعماله لا تنشد العين تلقائيا نحو مركز ما للعمل ، بل أن شدة صفاء اللون في الحرف في بداية الكلمة هي التي تأخذ العين في مسار محدد عبر الحركة الديناميكية للحرف)[2]، بيد أن هذه الظاهرة لم تكن سائدة في المنجز الخطي السابق ، بل تم تفعيل محتواها من خلال ترديدات الدرس النقدي ومرافقة نظريات التلقي الحديثة التي تدعو الى تأجيل الحكم على العمل الفني أو الارجاء الذي يحققه مبدأ الاختلاف ، وأن تلك اللوحات الخطية بوصفها فاقدة للمعنى المباشر الذي يقدمه النص في ضوء فقدانها للنص المباشر،فأن الحكم عليها قد تأجل بشكل موحد ونهائي ويعتمد فيها على لعبة الدلالات الكامنة في الشكل الخطي .

ويؤسس (نجا المهداوي) فعلا مفارقا قاما على الاختلاف الكلي ، حين يعمد الى توظيف الشكل الهندسي(المثلث) المكتمل والمقطوع بشكل متداخل مع بعضه ، ولم يتبين الا من خلال اللون الذي يوشح كل عنصر هندسي ، ولكنه في الوقت نفسه يعتمد الأصل القواعدي للخط العربي الذي يتمسك به حتى النهاية ، ويصبح محتوى داخل الشكل وأصل تكوينه ، وهكذا فأن لوحته فاقدة لنقطة الارتكاز، وكأنه ينثر المكونات بضربات شديدة تؤدي الى تقويض أجزاء اللوحة ، وتتشتت البنية الكلية الى اصول عدة يمكن توظيفها نواة جديدة للتكوين تضيف أشياء أخرى ادراكية لظاهرة اللوحة المعاصرة . وبذات الاختلاف يستطيع (وجيه نحلة) أن يضيف نمطا جديدا للاشتغال من خلال اللعب الحر على بنية الحرف مقتربا من الخطاب الرسموي ، كونه لم يول اهتماما لتشريحية الحرف العربي على وفق الأصل القاعدي ويعده عنصرا تشكيليا فقط قاصدا أدوات الرسم (الفرشاة واللون والقماشة)،بوصفها أدواته ويحاول ممارسة اللعب من خلال مزاوجة اللوان وتداخلها في ضوء العفوية المستخدمة آلية للاشتغال ، فتتمظهر لوحته خالية من بؤرة مركزية ، وخالية من التضادات اللونية بحسب التكامل اللوني المعتمد الذي يوشح سطحه التصويري بأكمله.

---

[1] الزيدي ،جواد :بنية الايقاع في التكوينات الخطية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغاد، ٢٠٠٨،ص٢٢.

[2] جريدة الاتحاد الاماراتية ، العدد ٣٣١٢٧ ، الثلاثاء ١٢ /٢٠١١/٧ .

فيما ينفتح (روضان بهية) على الأجناس البصرية المجاورة ليأخذ منها مساحته في التشكيل المرئي ، حين يتقصد المعمارية الاسلامية ، بوصفها فكرة رئيسة لا تلتقي مع مركزية اللوحة وتحاول انشاء مراكز متعددة محاولا تصعيد الهوامش والأطراف حين يمنحها بعدا جماليا مضافا من خلال توشيح الأمكنة بنصوص قرآنية متشابكة بخط الثلث ، أو بنسيج زخرفي يتلاءم مع الفكرة الشمولية الداعية الى تكامل اجناسي للفن الاسلامي واستعارة بنى مجاورة ، بوصفها اضافات مستمرة على الأثر (الكتابي/الخطي) ، ويتقصد أحيانا استثمار بنية الحرف المفرد المجتلب من عمق التأريخ الخطي بمعطاه الأول ليؤسس خطابا معاصرا بعيدا عن سياق الانشاء المعتمد القائم على التضاد اللوني وبنية النص المنتجة للمعنى ، فيعمد الى التكامل اللوني وغياب المعنى المباشر ، بانتظار المعنى المؤجل للحكم الجمالي على اللوحة الخطية . وتندرج تجربة (أياد الحسيني) الأخيرة تحت هذا المسمى،فقد اتخذ من مادة النحت وأدواته أساسا في صياغة خطابه البصري وهجران كل ما يتعلق بخامات الخط العربي في محاولة لاشغال المهمل أو الثانوي (مادة الجبس) وجعلها رئيسة ينطلق منها على مستوى الارتكاز الجمالي، فضلا عن الاختلاف،بوصفه مفهوما مكانيا وعرض أعماله في الساحات والفضاءات الخارجية،فضلا عن الاطاحة بمركزية العمل على مستوى التشكيل أو على مستوى معالجة النص القرآني والاكتفاء بأجزاء مثل نقطة النون فقط وتشييدها على هيئة دائرة ، أو التعامل مع السطح التصويري من منطلق الشكلانية التي تشي بالمعنى وتؤجل المعنى بشكل لا نهائي يتحول باستمرار مع وجود العمل نفسه ، ويتقصد الى كسر اطار اللوحة والنفاذ الى مساحات خارجية تؤدي الى اللانهائي أو الى اللاشيء مثلما تقصده التقويضية.

بيد أن (محمد امزيل) يمارس اللعب الحر في لوحته ، حين يحاول الاقتراب من اجناسية الرسم بحدود الخلفيات الساندة للشكل الخطي ، فضلا عن استخدامه تقنيات الرسم نفسها من خامات ومواد وآليات نازعا نحو التكوين الحروفي ضمن رؤية تقويضية تتجاوز مفهوم الاتجاه أو البدايات المنطقية ، حين يبدأ انشاء لوحته من الأسفل صعودا الى أعلى اللوحة واتخاذه جانبا منها وعدم اقترانه بالمركزية،فلوحته متعددة المراكز أو الأطراف التي تحولت الى مراكز ضمن هذا الفعل الانشائي،ولكن فقدان اللوحة النص القرآني أو الشعري يعد توجها آخر من توجهات الصياغات الاسلوبية الجديدة ، ومغادرة السياقات التقليدية في تكوين اللوحة باعتماده على بنية حروفية مفردة أو بنية مقوضة لمبنى جملي أو أجزاء من الكلام (كلمة) ويعدها بؤرة رئيسة يمكن الانطلاق منها لفعل التأسيس الجمالي ، وهنا بالامكان أن يمنح متلق لوحته فرصة للتأمل أو ارجاء المعنى مقترنا بخصائص ادراكية ترتبط بمستويات التلقي .

ويناور (خالد الساعي) في لوحته في ضوء استحضار الفعالية الجمالية كاملة،انطلاقا من فضائين متوازيين هما الفضاء الرسموي ، والفضاء الخطي(لهذا وجب أن يكون ما نكتبه كأبعاد وأشكال وتنظيم مناسبا للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعوريا الى تحقيق تمثيل لها)[1] ، ينطلق الأول من مدركات المهارة والصنعة والفكرة التي تبدأ بأحادية اللون وتحليله،أذ ينزع الى اعتماد لون واحد وتتم معالجة اللوحة وتضاداتها من خلال تدرجات اللون نفسه ، مما يمنح لوحته بعدا مرئيا مغايرا للوحة الخطية التقليدية التي تعتمد التضادات في منظومة اللون ، وأما خصوصية الفضاء الخطي فأنه يستبعد التجلي النصي ويلجأ الى بنية حروفية متداخلة ، بحيث لا يمكن تلمس أي أثر الى بؤرة أو مركز ، اذ تتحول اللوحة بأجمعها الى بنية كلية والى أثر يمارس سلطة المحو للمعنى التي تجيء به اللغة،ولكنه يحاول استحضار التباين الحجمي للمقاطع الخطية أو الحروف لبيان تعارضات أو تضادات بين الكبير والأصغر حجما ، بما يخدم بنية الشكل النهائية،ولكنه يحتفظ بالقاعدة الخطية من خلال المعيار والأصل القاعدي لتكوينات خط الثلث المؤداة. ولم يدع (سعيد النهري) قاعدة الحرف وتشريحه أن تغادره ، بل أمسك بها وجودها ، ولكنه لجأ الى التحديث التكوين من بنيته الداخلية ، حين تقصد ألق اللون وتحولاته التعبيرية في تكوينات ترتكن الى الأيقنة مرة وأخرى الى التعبير المضموني خدمة للجمالية في المحصلة النهائية ، فينشأ مراكز عدة للاشتغال والتلقي على السواء بتوظيف مفهوم الاختلاف المكاني للنوع الفني والمفارقة في المعالجة اللونية والاسلوبية.

[1] الماكري، محمد :الشكل والخطاب ..مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت، ١٩٩١، ص١٠٣.

وتعد محاولات (خليل الزهاوي ، وحيدر ربيع ، وجاسم النجفي ، وأحمد عثمان) بمثابة اجتراح صياغات قد نجد مشتركاتها في التأويل الكلي لبعض تجاربهم قيد الدراسة ، ونقصد بها اللوحات الحروفية التي أنجزها كل منهم ، على الرغم من اختلاف الاسلوبية في التعامل مع الفضاء وبنية الحرف والمعالجة اللونية ، فقد لجأ حيدر ربيع الى بنية تصميمية تتخذ من نصف اللوحة فقط أساسا في الاشتغال بطريقة مقطعية مائلة على شكل مثلث في حين يؤسس الفضاء المتبقي مجالا للتنفيس عن بنية تلك الحروف التي عولجت بطريقة تصميمية على مستوى رصف تلك الحروف وتداخلها أو ثراء اللون وتنوعه في تلك البنية ، وسيجعل الفضاء في خدمة التكوين وفعلا ايجابيا يقدم نسقا مضافا الى مجمل ما تم تقديمه . وأن بنية الحروف التي استخدمها كل من أحمد عثمان والنجفي تتخذ مسارا مختلفا عن ربيع،فقد اعتمد كل منهم على بنية حروفية بالخط الكوفي يتم نثرها على السطح التصويري أجمعه ويتخذ كل حرف لون مختلف عن الآخر فيما تكون الخلفية واحدة مع تقويض أية مساحة فائضة تقترن بالفضاء مع توزيع عادل لمجمل السطح وفقدان للمركزية أو للبؤر الجاذبة ، انسجاما مع بنية كلية .

نتائج البحث :

١- تبين أن جميع اللوحات الخطية عينة البحث تجاوزت مفهوم المركز الواحد الى مراكز متعددة ،على الرغم من اختلاف تقانتها واستخدامات البنية النصية أو الحروفية .

٢- تجلى مفهوم الحضور والغياب في لوحات (امزيل،الزهاوي،الهجر،عبدالوهاب) من خلال غياب المعنى وحضور الشكل في بنية حروفية منسجمة ومتعددة اللون والمراكز.

٣- اتضح مفهوم التشتت في الاصول والبؤر في خطاب نجا المهداوي شكل (١) وتوظيف الكلي بالثانوي في ضوء استخدام الشكل الهندسي والتصعيد من أهميته،ليصبح مركزا فاعلا في حين يتم تقويض بنية الحرف لصالح الهامشي الجمالي.

٤- يمارس(وجيه نحلة ، ومحمد امزيل) الشكل (٦،٢) اللعب الحر على السطح التصويري في محاولة لارجاء المعنى وتأجيله الى قدر لا نهائي ، فضلا عن تحقق مفهوم الاختلاف كونهما عملا على أداة اجناسية تلتقي مع الفعالية الرسموية المقترنة بعفوية الانشاء.

٥- يؤسس مفهوم الاختلاف حضوره في لوحتي (روضان بهية ، أياد الحسيني) شكل (٩،٨) لتعاملهما مع مفردات الرسم والنحت والكرافيك ، بوصفها بنى مجاورة ثانوية وتقدمها الى مركزية العمل الخطي ، فضلا عن تقويض سلطة المركزية .

٦- يناور خالد الساعي شكل (٣) في استحضار الفعالية الجمالية كاملة انطلاقا من فضاء الرسم واحادية اللون والاحتماء بقاعدة الخط العربي واصوله لتأسيس خطاب متساوي الفكرة المركزية ومعادلة البؤر الجمالية .

٧- تقصد (الزهاوي، ربيع،النجفي،عثمان)الشكل (٨،٧) بنية الحروف المفردة في معالجة البنية الجمالية باطار تصميمي، مع تجل واضح لمفهوم الغياب والحضور ونقد التمركز .

المصادر:

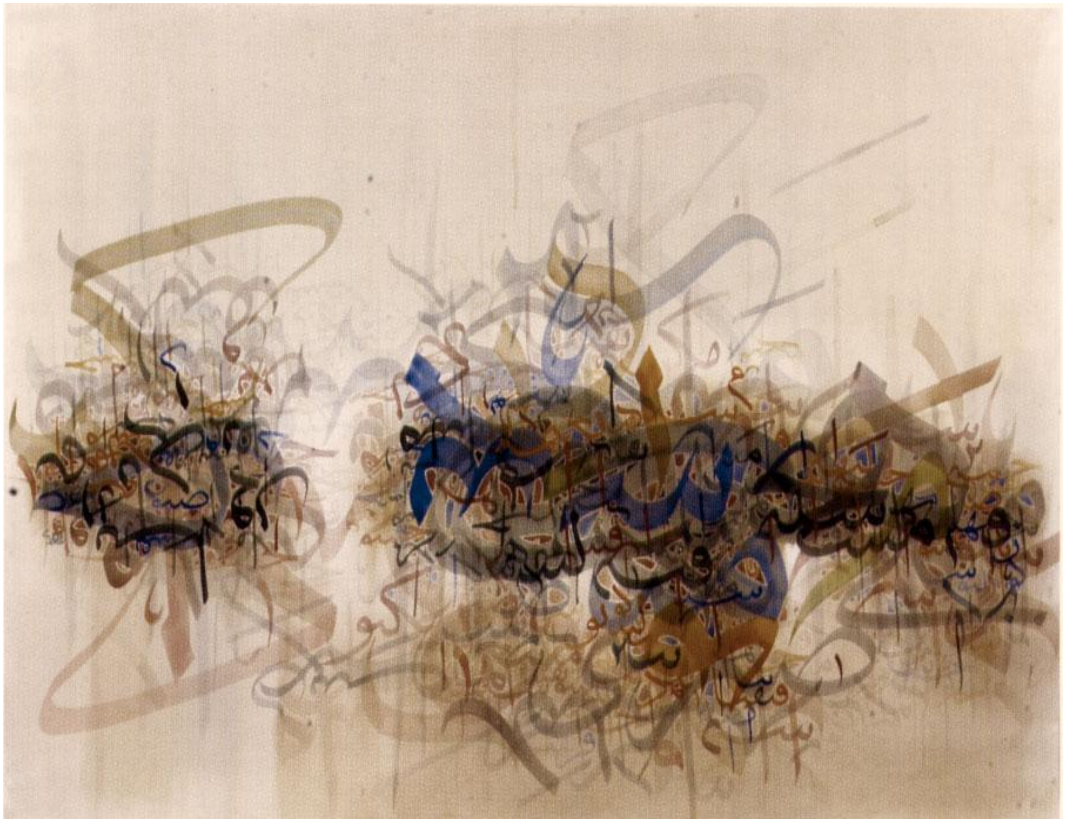
- دريدا، جاك :الكتابة والاختلاف ، ت كاظم جهاد ، دار توبقال ، المغرب، ١٩٨٨.
- وغليسي، يوسف : اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،٢٠٠٨.
- الزيدي ، جواد:بنية الايقاع في التكوينات الخطية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،٢٠٠٨.

- زيما ، بييرف : التفكيكية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ، ١٩٩٦.
- مادان ،ساروب: دليل تمهيدي الى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة،ت خميس بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة،قسطنطينة ٢٠٠٣،ص١٧١ .
- الماكري ، محمد :الشكل والخطاب ..مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩١.
- العفيشان ، تيسير الفارس : فلسفة التفكيك ، شبكة الانترنيت .
- رامان، سلدن :النظرية الأدبية المعاصرة ، ت جابر عصفور،دار قباء،القاهرة ،١٩٩٨.
- الرويلي ، ميجان ، وسعد اليازعي: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ،٢٠٠٥.
- جريدة الاتحاد الاماراتية ، العدد ٣٣١٢٧، الثلاثاء ١٢ /٧/ ٢٠١١ .

أشكال البحث:

شكل ١ نجا المهداوي (تونس)

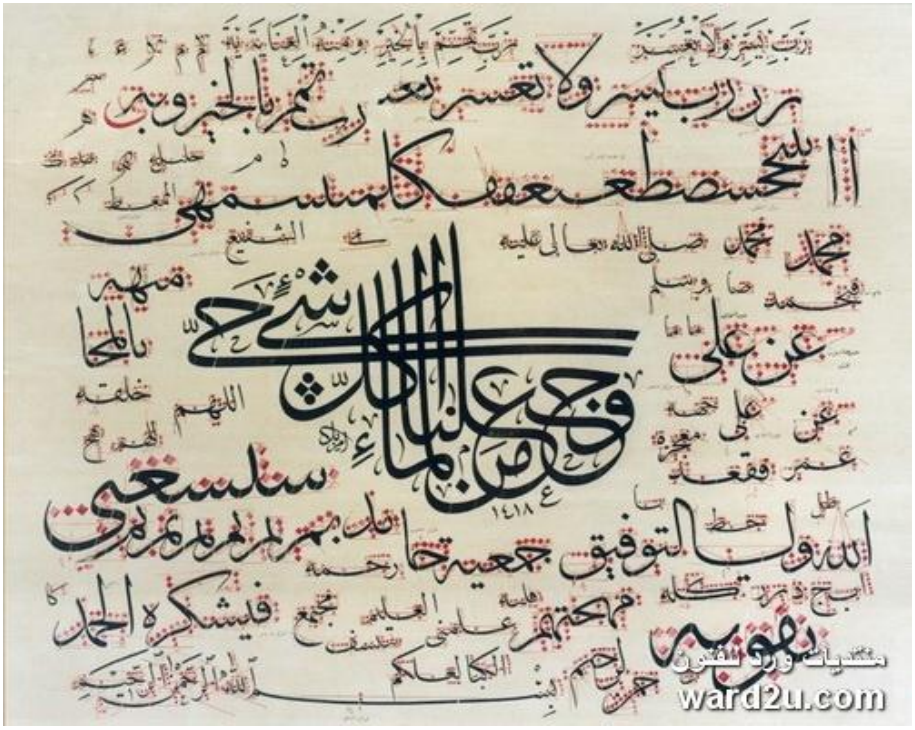
شكل ٢ وجيه نحلة (لبنان)



شكل ٣ خالد الساعي (تونس)

شكل ٤ وسام شوكت (العراق)

شكل ٥ سعيد النهري(فلسطين)



شكل ٦ محمد امزيل (المغرب)

شكل ٧ جاسم النجفي (العراق)

شكل ٨ خليل الزهاوي (العراق)

شكل ٩ روضان بهية

شكل ١٠ أياد الحسيني (العراق)

التوظيف الزخرفي للازياء السومرية القديمة

م. د. فرات جمال حسن العتابي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

ملخص البحث

ساهمت حضارة بلاد وادي الرافدين بتطوير الفنون وبالاخص فن الزخرفة، حيث استلهم الفنان عناصر الطبيعة وزاوجها مع مصدر الهامهِ وخياله وأندفاعه ، واحاطها باساليب رسخت جمالها. وبعدها وجد حاجته بالملمس، فأنتقل بنقلة نوعية وفنية وبدء بتشكيل تلك العناصر الى اشكالا هندسية ونباتية عكست الهامه ومهاراته الابداعية في فن تصميم الازياء.

فشكلت الزخارف في الازياء العراقية القديمة السومرية تحديدا وما طرأ عليها من تحولات ببنية تصميمها حيزا مهما من ثقافة العصر انعكست بنحو وآخر، واستخلصت نظاما مرئيا دفعت المصمم في البحث عن مصادر البيئة من خلال محاكاتها أو بأشتقاق تشكيلات مغايرة مستلهمةٍ منها. ذات قيمة جمالية وطاقة كامنة تؤكد فعاليتها لدى المتلقي. هذا من جانب، ومن جانب آخر ان التجدد والانفتاح ساهم بتوثيق الصلة بين القديم والحديث والاصالة والمعاصرة. وبالرغم من حصر العامل الجمالي للأزياء من خلال الفنان الذي نقل الصورة الواقعية ، واستبدال النظرة المشخصة بالنظرة التجريدية، نجد أن الأزياء في الفنون السومرية في مختلف أشكالها لها قيمة تحظى بها في كل مكان وجيلا بعد جيل استمدت وتداخلت مع الفنون الزخرفية وفي نفس الوقت أوجدت لها خصوصية دائمة . وهكذا نجد الأثر الفني له قيمة عالية يحظى بدراسات وتحليلات مختلفة وتطبق عليه مختلف المناهج البحثية والعلمية ، ليقف مع الثوابت التي تصدر الأحكام للأجيال القادمة. بالتالي تألف هذا البحث من اربعة فصول ، احتى الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته ونصت مشكلة البحث على التساؤل الآتي : ما هو التوظيف الزخرفي ببنية الشكل في الازياء السومرية ، في حين شكلت الاهمية بعدد من النقاط ، منها يسهم البحث باغناء الجانب التاريخي والمعرفي بدراسة الزي العراقي القديم وخصوصا الازياء السومرية لما تحويه من مفاهيم ودلالات ترتبط بالموروث والعادات والتقاليد الاصيلة. اما الاهداف فتحددت بهدفين اذكر واحد منها وهو، التعريف بالجوانب الجمالية والوظيفية في توظيف المفردات والعناصر الزخرفية على تصاميم ازياء المرأة السومرية (السلالة الحديثة) ٣٠٠٠- ٢٥٠٠ ق.م تحديدا وامكانية الاستفادة منها في تصاميم الزي النسائي المعاصر. ثم حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية وبعد ذلك تحديد المصطلحات ، ومن جانب اخر احتى الفصل الثاني على الاطار النظري والدراسات السابقة وقد تناول الباحث فيه مبحثين المبحث الاول الازياء العراقية القديمة والسومرية تحديدا من ناحية تاريخية وفي المبحث الثاني تخصص بالجانب الفني من خلال التوظيف الزخرفي في الازياء السومرية ، اما الفصل الثالث فضم اجراءات البحث ومجتمع البحث وعدد العينات وطريقة التحليل التي اتبعها الباحث وهي طريقة التحليل التجريبي كون البحث يختص بدراسة توظيف المفردات الزخرفية على النماذج التصميمية للازياء التي اعدها الباحث وقام بتصميمها بشكل شخصي ، اعتمادا على التماثيل المحفوظة في المتحف العراقي المتعلقة بالحضارة السومرية ، واخيرا في الفصل الرابع فضم نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات ومن ثم المقترحات ، وقد توصل الباحث الى مجموعة من النتائج منها : تنوع المفدرات والعناصر من ناحية التنظيم الشكلي ، من خلال الاشكال المتباينة في الحجم واللون والاتجاه. اما الاستنتاجات يذكر الباحث واحد منها : ان توظيف العناصر الزخرفية في الازياء تحديدا يمتاز بنوع من المرونة والليونة كونها تمتاز بخاصية التنوع الشكلي والمظهري ، وقد وضع الباحث عدد من المقترحات وهي : اجراء دراسة تختص (بتوظيف النقوش الكتابية الرافدينية في تصميم الازياء العراقية المعاصرة).

الفصل الاول

مشكلة البحث

الآثار السومرية بصورتها الشمولية تتيح لنفسها فرصة الانتشار من خلال ارتباطها البيئي ، الذي يعطي لها صفة الخلود وهذا ما جعلها أكثر انتشارا ، فضلا عن ارتباطها الكلي ببنية العمل الفني انذاك ، أذ نرى العناصر والمفردات الزخرفية تتحرك بصورة كلية نحو العامل الجمالي من خلال تصميم الزي العراقي القديم، او الزي السومري ، وهذا ما لمسناه ايضا وشاهدناه منذ العصور القديمة وحتى الان من خلال الاعمال النحتية أو الرسوم الجدارية ، التي عكست مضامين وحدت وخلقت انسجاما فيما بينها، وكان لها الأثر في الأداء والملائمة مع الأزياء السومرية ، (هذه العناصر والمفردات الزخرفية التي صممها الفنان العراقي القديم كانت مستمدة من بيئة المكان وحياته الإنسانية والاجتماعية وحتى الفردية منها التي تعمل في دائرة المعتقد الديني والعقائدي)[١] ، فجاءت بنية العمل التصميمي للزي العراقي الحديث منسجمة مع مفاهيم ودلالات المفهوم النظري ولغة التصميم التي اسسها المصمم في تلك الفترة ، وقد كان نصيب المرأة وافراً في هذا المجال إذ يعد التصميم لأزياء المرأة دورا مهما في تحديد ملامح شخصية الفرد والمجتمع على حد سواء، فضلاً عن كونها تشكل نتاجات متعددة لأجيال متوازنة تواصلت في تطوير ارثها الحضاري حتى وصلتنا إلى ما هي عليه الآن حيث تشكل أزياء المرأة العراقية السومرية إحدى أوجه الحضارة المتعددة الأشكال والتي تعبر عن التكوين الاجتماعي للبيئة العراقية حسياً ومادياً. ولغرض تسليط الضوء وبشكل ادق حول الدراسة الحالية وما توصل اليه الباحثون حول البحث عن أفكار جديدة وابتكار نماذج جديدة تتماشى مع حركة التطور والتقدم الذي يشهده هذا العصر واستخدامها في تصاميم الأزياء ومدى ملائمتها مع واقع البيئة العراقية ومدى اعتمادها أداة اتصال تربط الماضي بالحاضر، قام الباحث بدراسة امكانية توظيف العناصر والمفردات الخطية والزخرفية في تصميم الازياء العراقية السومرية من خلال تكوينات قام الباحث بتصميمها واضعا التساؤل الآتي : كيف يمكن ان نوظف تلك العناصر الزخرفية والخطية في بنية تصميم الازياء السومرية ؟ وما يمكن ان يستلهمه المصمم من مفاهيم ودلالات مرتبطة بالموروث باعتباره المعين الذي لا ينضب في الجمال على ما تحتويه من أصول عريقة ونتاج فكري وإبداعي وأنساني.

اهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في الآتي :

١. يسهم البحث باغناء الجانب التاريخي والمعرفي بدراسة الزي العراقي القديم وخصوصا الازياء السومرية لما تحويه من مفاهيم ودلالات ترتبط بالموروث والعادات والتقاليد الاصيلة.
٢. يسهم البحث بتطوير تصميم الأزياء العراقية المعاصرة.
٣. يفيد المصممين والعاملين والمتخصصين في مجال تصميم الازياء .
٤. يسلط الضوء على دور المصمم في إنجاز العمل كمنتج ابداعي.

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

التعريف بالجوانب الجمالية والوظيفية في توظيف المفردات والعناصر الزخرفية على تصاميم ازياء المرأة السومرية (السلالة الحديثة) ٣٠٠٠- ٢٥٠٠ ق.م تحديدا وامكانية الاستفادة منها في تصاميم الزي النسائي المعاصر. والتعرف على الاسس والعلاقات التصميمية للوحدات الزخرفية وفق النماذج التي تم اعدادها من قبل الباحث .

[١] Betty brown Jacobs; **Sumerian, Babylonian and Assyrian**, university of Chicago 1932.p.274.

حدود البحث

يتحدد البحث بالآتي :

الحدود الموضوعية : توظيف المفردات والعناصر الزخرفية على تصاميم الأزياء السومرية.

الحدود المكانية : العراق - بغداد

الحدود الزمانية : دراستها بوضعها الحالي سنة ٢٠١٧ كون النماذج قد قام بتصممها الباحث بشكل شخصي معتمدا بذلك على بعض الصور التي التقطتها في المتحف العراقي توثق تاريخ وحضارة السومريين.

تحديد المصطلحات

التوظيف:

لغة : وظف فلانا : يظف وظفا إذا اتبعه، مأخوذ من التوظيف ، ووظفت له توظيفا يوظفه يتبعه : ويقال : توظف ، يتوظف الوظيفة : توظف الشيء على نفسه. ويقال : استوظف استوعب ذلك كله.[١]

يعرفّ صليبا مصطلح التوظيف بأنهّ " العمل الخاص الذي يقوم به الشيء أو الفرد في مجموعة مترابطة الأجزاء ومتضامنة ، وتطلق في علم النفس على جمله من الأسباب والعمليات الموجهة إلى هدف واحد ، كوظائف الإدراك ، والانفعال ، والتخيل ".[٢]

ويعرفها فلاديمير بروب على" أنها فعل شخصية تعرف من وجهة أهميتها لمسيرة الفعل".[٣]

التوظيف اصطلاحا: عرفه (صليبا) : هو العمل الخاص الذي يقوم به الفرد في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة ، ووظيفة التخيل في علم النفس ، ووظيفة المعلم في الدولة . والوظيفة(Fontionnalism) إحدى نظريات علم الجمال والقول إن جمال الأثر الفني يرجع إلى منفعته.[٤]

التعريف الإجرائي للتوظيف الزخرفي

وهي عملية تصميمية فكرية إبداعية جمالية ، ترتبط بشكل مباشر بأسلوب المصمم وتقنيته الخاصة في التعامل مع العناصر والمفردات في تصميم الازياء ، ليشكلها ويبثها من خلال عمله التصميمي الذاتي بما تحمله من الرموز والإشارات ذات الدلالات التعبيرية وارتباطها بالماضي والحاضر .. مراعيًا في ذلك الجانب الجمالي للتكوين العام وقوة العمل (الايصالية) بهدف التأثير في المتلقي بما تحمل من دلالات او حالات وجدانية فضلاً عن أنها وسيط مناسب بوصفها شكلاً لوحدة فنية قد استعملت لبعد اجتماعي وثقافي معين.

---

[١] - ابن منظور : **لسان العرب** ، مجلد٣ ، دار لسان العرب ، د ت ، ص ٩٤٩-٩٥٠ .

[٢] - صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت١٩٨٢ ، ص٥٨١ .

[٣] - بروب ، فلاديمير : **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** ، تر :ابو بكر احمد ، النادي الأدبي ، جدة ١٩٨٩،ص٧٧ ، وستولينتز، جيروم : **النقد الفني**، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٤٠ .

[٤] - صليبا ، جميل : **المعجم الفلسفي** ، ج٢ ، ط١ ، منشورات ذوي القربى ، مطبعة سليمانزادة ، (١٣٨٥ سنة فارسية) ، ص ٥٨١ .

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

الازياء العراقية القديمة نبذة تاريخية :

عرف عن العراقيين منذ عهد السومريين حبهم للبذخ والترف والظهور بمظهر العظمة،ويشمل ذلك كل طبقات المجتمع ، وقد ترجم العراقيون القدامى أساطيرهم ومعتقداتهم من خلال ملابسهم ومظهرهم الخارجي فكان الزي عندهم عبارة عن حزام يحيط بوسط الجسم كرمز للقوة بالنسبة للرجل وبروز عضلات الجسم المفتولة واستخدام الحزام لتعليق الآلات والأدوات الخاصة بالعمل وبعض إلاحيان الأسلحة لإبعاد ودرء خطر الحيوانات والأعداء وبعدها تطور الشكل إلى لبس التنورة القصيرة بحيث تغطي وسط الجسم وأعلى الفخذين ثم تغير طولها حتى بلغت الاستطالة أسفل الركبة وأصبحت مميزة كلباس للرجل والمرأة على حد سواء خلال الفترة السومرية الأولى(شكل رقم ١) وأما الشخصيات الدينية كانت ملابسهم خاصة مغطاة بثياب طويلة وقد ظهر العديد من الرجال عراة أو شبه عراة وذلك بدافع ديني كما أن العديد من الكهنة السومريون كانت تماثيلهم عارية الأجسام حليقي الرأس وهذه عادة خاصة بتأدية الطقوس الدينية أما الشخص البسيط فيستدل عليه من خلال ملابسه البسيطة وهي منسجمة مع المناخ والطبيعة والظروف الاقتصادية وهم الذي يمثلون عامة الشعب مرورا بمرحلة التقشف والحالة الاقتصادية البسيطة.

شكل رقم ١ يمثل الزي السومري النسائي السلالة السومرية الحديثة – المتحف العراقي / تصوير الباحث

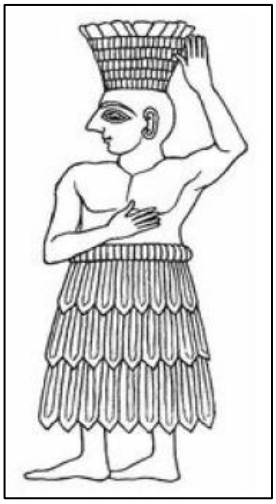
نمط الزي السومري

بقى الزي السومري في الالفية الثالثة قبل الميلاد بدائيا مقارنة مع ما انتج من الفنون الاخرى كالنحت او الاشتغال على الحجر والالواح ، أذ تتكون الازياء السومرية ، من (الازار) وهي قطعة قماش تلف حول الجسم لسترة العورة يصل الى اعلى الركبة يثبت بحزام من القماش يتدلى احد طرفيه الى الحافة ثم يصبح اطول قليلا يتدلى منه اشرطة مهدبة. او من تنورة تصنع من جلد الغنم مع وجود عدد من الشقوق في اسفلها وبشكل مستدق مع الابقاء على ارتدائها من منطقة البطن حتى اسفل الركبة قليلا، وتلتف حول الجسم وتثبت بحزام خاص وتمتاز بالقصر مقارنة بالازياء في فترات لاحقة (كما في الشكل رقم ٢) ، (وفي بعض الحالات تكون الملابس ذات طول كاف لغرض تمريرها صعودا تحت الحزام بنهاية قصيرة وصولا الى منطقة الكتف وتلتف حول الرقبة وتصنع من الجلد لأغراض عكسرية)[١] (كما في الشكل رقم ٣)* ، واحيانا تصنع من الصوف . في حين ان البحوث والدراسات في حقل الاختصاص قد تحدثت كون

[١] Houston, Mary G.: **Ancient Egyptian, Mesopotamian & Persian costume**, originally published: 2nd ed. London: A. & C. Black, 1954, p.185.

* مصدر الشكل (٢،٣) : Harriet Crawford, **Sumer and the Sumerian**, Cambridge University Press, 1983, p.164.

الازياء السومرية في العصور المبكرة كانت تخلو من الملابس الجلدية ، ولكن الواقع يؤكد استعمال الجلود حتى في تلك الفترة ايضا . وهذا ما اكتشفه المنقب الآثاري (هيوستن ماري) في "قبور أور "، يرجع تاريخها الى ٣٥٠٠ ق م. وقد نقشت على قطعة حجرية ذات ارضية بيضاء يرجح ان تكون مصنوعة من حجر الكلس.



شكل رقم ٢
زي رجالي سومري من السلالة المبكرة

شكل رقم ٣
زي عسكري سومري من السلالة المبكرة

تكونت على جانبي نهري دجلة والفرات شعوبا وحضارات كبرى، وقد ترك السومريون فيها خصوصا نتاجا فنيا منوعا بالنحت والتصوير الفسيفسائي والبناء والفنون التطبيقية التي تتصف بأبداعها وغزارة انتاجها، (أذ مرت الأزياء بمراحل متتالية من التطور، والتنوع، ولقد حققت وصولها الينا كقيمة معرفية ، من خلال الرسوم الجدارية ، او ما رسم في المقابر ، او عبر التماثيل والمنحوتات)7 ، حيث ترتدي النساء رداءا طويلا يصل الى القدمين وبدون اكمام تزين حافاته بزخرفة هندسية بسيطة .اما بالعصر السومري الحديث بدأ يتطور التفصيل والترتيب، كالنسيج الخشن الطويل الذي يصل الى القدمين ويلقى على احد الاكتاف مع كثرة طياته ونقوشه وتظهر اليد وتبقى الكتف عارية(كما في الشكل رقم ٤) . وبدأت النساء يرتدين لباس على شكل رداء طويل مفتوح من الامام وبأكمام قصيرة مهدبة من عدة طبقات يغطي الجزء العلوي للكتف الايسر ومفتوح من اليمين واستمر حتى العصر البابلي.

شكل رقم ٤
زي نسائي سومري من السلالة الحديثة (تصوير الباحث / المتحف العراقي)

[7] ابراهيم ، وسن خليل: **الابتكار في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية المستنبطة من عناصر ورموز الموروث العراقي** ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،٢٠٠٧،ص٥٢.

الملحقات التزيينة في الزي النسائي السومري

تنوعت الأزياء نتيجة تعدد الطبقات الاجتماعية والاجناس فاختلفت بذلك ادوات الزينة المضافة على الأزياء والمكملة لها.8

عند السومريين اقتصر التزيين على ملابس النساء في العائلة المالكة والحاشية المقربة اما العامة فقد خلت ملابسهم من التزيين الى حد ما. ونتيجة لقلة النماذج بالنسبة للنساء وغنى وتعدد وجمالية تصاميم الأزياء وتنوع وتصاميم فصالها لابد من التعرف على اهم العناصر التزيينية في تصاميم أزياء المرأة السومرية فقد تمثلت بالآتي:

الوحدات الزخرفية الهندسية فقد ظهرت بصورة اشكال هندسية مائلة.

الاهداب: وقد ظهرت بشكل اشرطة ذات نهايات خطية طولية مدببة او منحنية او مقوسة من نهاياتها وهي عبارة عن وحدات زخرفية نسيجية.

الحروف المسمارية تمثلت بالحروف المنفردة حيث صيغت على وفق حركات دورانية حولية.9

ان النساء كن اقل حظاً في مجال الزخرفة فالحالة الوحيدة التي زخرف فيها رداء المرأة كان باستخدام اشكال حراشف قصيرة محزوزة. (ويلاحظ ان النساء قد لبسن (الوزرة) الطويلة بهدابها القصير المخصل كما ظهر ثوب طويل يغطي الجسم باكمله من اعلى الرأس حتى القدم) 10، فالذي يتكون من نسيج مهدب ثقيل متدلي الجوانب ويعد اهم ابتكار في زي النساء السومريات التي تمثل بهيئة شريط عريق يلتف حول اليد وتتدلى من جهته السفلى ذات الشكل المائل شراشيب متساوية في الطول مع ترك الذراع اليمنى عارية. 11

التوظيف والتنظيم الشكلي

اولا: التوظيف

تعد عملية التوظيف وسيلة تعبيرية مستقلة تتضمن مضمونا مميزاً يسعى المصمم في انتخابها، إلى إظهار التوافق الكلي مع مضمون الشكل ، بما تملكه من مميزات فاعلة للتأثير في مدركات المتلقي الحسية، اذ أنها لا تعد شكلاً خلال التصميم فقط ، بل ضرورة داخلية وباعثٌآ يصوغ الفكرة ويجسدها في شكل حي، يفترض توظيفها في التصميم بقصدية واضحة ، (والأثر التحفيزي لجذب انتباه المتلقي نحوها. فلكل شكل يسعى المصمم الى تجسيده داخل عمله التصميمي غاية وهدف) 12علاوة على أن له محتوى دلالياً.

هناك ثلاثة أنواع للوظيفة:

الاول يعني بالوظيفة (Function) أي العمل والنشاط ، أي في ما يخص النشاط عن طريق تحليل الثقافة. يتضمن الاعتماد على العلاقة المتبادلة بين العناصر الفنية والثقافية. يعني أهدافاً معنية كالحفاظ على نسق ثقافي معين.

---

[8] جودي، محمد حسين: **تاريخ الازياء القديمة**، عمان، دار صفاء للطباعة، ١٩٩٧م، ص٣٤.

[9] بارو، اندرية: **سومر فنونها وحضارتها**، ترجمة د. عيسى سلمان واخرون، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨م، ص٢٦٥.

[10] المعموري، خضير : **القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الزخرفية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية**، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، ٢٠٠٥، ص٧٣-٧٤.

[11] مورنكارت، انطون: **الفن في العراق القديم**، ت د. عيسى سلمان واخرون، بغداد، ١٩٧٥، ص١١٠-١٢٧.

[12] هاوزر ، ارنولد: **فلسفة الفن**، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٦٨،ص١١٢.

ان عملية التوظيف لا تعني في كل الاحوال تحويل الشي الى شيءٍ آخر فقط ، وانما هي حالة من التفكير تقع على الخامة التي تمتلك وجودها المنطقي في العقل، الا انها تبقى وجودا مستترا وعديم الفائدة حتى يسقط الانسان عليها دلالات جديدة تختلف عما كانت عليه. فربما تستثير الخامة الفنان وتجتذبه بجمالها، فيقبل على توظيفها كما هي في فن الازياء، او تحويرها قليلا لتوائم طبيعة عمله الفني وفكرته، (كما في الشكل رقم ٥). وفي حالات اخرى ينتقي الفنان (الخامة) ليوظفها كما هي ، لا لجمالها وانما للضرورة الفنية في حين تاخذ مفهومها الجمالي ضمنا . وهذا ما نلمسه في فن الزخرفة .فشكل المفردات والعناصر وطريقة تشكيلها وبنائها الشكلي تستند بالواقع على فكر المزخرف وفق تقنية خاصة على سطح عمله التصويري، لتأخذ بذلك بعدا اخر غير الوظيفة التي كانت تقوم بها هذه الخامات ، (ان الفنان يبدع الشكل من المواد، باستعمال الادوات الى جانب التقنيات التي يستعملها الفنان، فضلا عن ذلك ، طريقته الشخصية واسلوبه في هذه الوسائل والادوات)13.

شكل رقم ٥

توظيف المفردات الزخرفية للضرورات الفنية (تصميم الباحث)

وعليه فالتوظيف الزخرفي في الازياء السومرية يتم من خلال الآتي :

النظام الهندسي : ويكون ضمن زخارف هندسية في تنظيم التكوينات الزخرفية وضمن المساحة الاساسية للتصميم ، إذ نجد الزخارف الهندسية في التصميم إتخذت صيغة ترتيب العناصر والمفردات بصورة متتابعة ومتسلسلة على امتداد الشكل العام.

النظام النباتي : ويتضمن زخارف نباتية (زهرية وكأسية) فضلا عن فن الميناتور (الرسم الدقيق) من خلال التكرار المتناظر والمتماثل للوحدات والمفردات داخل الشكل وبإتجاهات متعددة.

ثانيا : التنظيم الشكلي

ان عمليات التنظيم الشكلي ،على الرغم من تحددها بشروط إنشائية ،تتم بفعل المهارة في إضفاء عدد من التنويعات التقنية التي تمثل الصفة المظهرية للمفردات والأشكال الزخرفية بوصفها الوسيط المادي الذي يعطي العملية الإنشائية اتجاهاً.

---

١٣ المالكي ، قبيلة فارس : **التناسب و المنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية**،أطروحة دكتوراه ،كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦،ص١٢.

لغرض تحقيق الهدف من التصميم من الناحيتين الوظيفية والجمالية يقوم المصمم بالترويج اللازم الذي يؤدي وظيفته ، وكل تلك العمليات تتم ضمن أنظمة خاصة داخل نظام العام " يكون عنصراً مكوناً من نظام ما ، وهو نفسه يتكون من عدد من الأنظمة ، تُشكل بدورها عناصر أو مكونات وهكذا تتم عمليات التفاعل بين عناصر النظام. والعناصر هنا هي المفردات الزخرفية وما يحدثه المزخرف من علاقات بينها تؤدي ناتجاً تصميمياً علاقاتياً ذا قيمة جمالية ضمن وظيفة محددة خاضعة لنظام عام ومنه تخرج أنظمة خاصة وهنا يأتي دور مصمم الازياء في اختيار النظام الفعال الذي يوفق بين المتناقضات التي تفرضها ظروف العمل التصميمي .. (وبعبارة أخرى فإنه يتيح المجال للارتجال والتصرف بحرية ضمن الوحدة الكلية)14 ، أي إن اختيار النظام إنما يأتي للتوفيق بين عناصر ومفردات البنية الشكلية للتصميم ، وفق الانظمة التصميمية والتنظيمات الشكلية (الهندسية ، منتظمة ، شبكية، والشعاعية).

العلاقات التصميمية المستخلصة من بناء الوحدات الزخرفية

العلاقات التصميمية هي نواتج بناء الوحدات والعناصر الزخرفية الداخلة في التصميم ، أذ تسهم في إنشاء الوحدة العامة التي تظهر فيها القيمة الفنية والجمالية للعمل التصميمي. والمصمم يحاول ان ينتج المعاني الداخلية والخارجية للأشياء ، مستعملا اشكالا منتقاة هي نتاج خبرته ، مشاعره أو خياله ليعبر عن أفكاره وعواطفه عن طريق الوسط المعين ، فهو يوظف أسس التصميم في شكل أبتكاري متحدة مع الخط، الشكل، الدرجة اللونية ، الفضاء ، اللون ، والفكرة. فالتصميم عموماً هو(فن العلاقات المترابطة والمتحدة في بناء عناصرها ،التصورات البشرية ، البناء ، الانشاء والتنظيم وهو ايضاً فن الابتكار والابداع للاشياء التي تحظى بالاهتمام).15

بالتالي ان التوظيف الزخرفي في بنية التصميم يستند الى عناصر شكلية قائمة تكون الاداة التي تحقق الناتج المظهري والمعبرة مرئياً عن تاسيس الفكرة التصميمية وصولاً الى ما تقتضيه الضرورة التصميمية المتكاملة للزي. وان ما يحكم فاعلية التصميم على اساس العناصر البنائية تتركز على اهم الاسس والعلاقات التي تعد قاعدة مهمة وركيزة اساسية تحدد صفات المكون الشكلي ومنها:

التوازن: وتحقق الاسس تاثيرات جمالية وتعبيرية في المنجز النهائي من خلال التنظيم الشكلي والعلاقات البنائية والانشائية للتصميم.

الانسجام: يؤسس عليه كل العمليات التصميمية بالاعتماد على البناء التصميمي واداء الشكل والمعنى الجمالي المرتبط بالموضوع والاسلوب والوظيفة.

التباين والتضاد: ان التباين والاختلاف في عناصر العمل الفني سواء في اللون او الشكل او الخطوط يؤدي الى التغير في ادراكها بصريا.

السيادة: مفهوم السيادة يتحقق من خلال محور او شكل بارز يجذب الانتباه لفكرة سائدة تخضع لها الوحدات التصميمية عن طريق احد العناصر او التنظيم الشكلي لها.

النسبة والتناسب: ان النسبة والتناسب في تصميم الازياء تتضمن العلاقة بين ابعاد جزء معين والاجزاء الاخرى ، على اساس حجم الفرد والزي على ان يتناسب مقياس كلاهما مع الاداء الحركي او المظهري.

الوحدة : ان الشكل يحتاج الى توافر صفة الكيان العضوي وان يكون كاملاً ومتكاملاً في ذاته وهو ما يعرف بالتكوين الذي يحتوي على نظام خاص من العلاقات تنتج عنه الوحدة.

---

١٤ فنتوري ، روبرت : **التعقيد والتناقض في العمارة** ، ترجمة : سعاد عبد علي مهدي ، دار الشؤون ا لثقافية العامة ، بغداد ، ط١/١٩٨٧،ص١٩٧.

15 GLEGG, Gordon L.: **The design of design,** Cambridge University, presses. 1971. P.95.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

اسفر الاطار النظري الى عددا من المؤشرات يوجزها الباحث بالآتي:

ترجم العراقيون القدامى أساطيرهم ومعتقداتهم من خلال ملابسهم ومظهرهم الخارجي فكان الزي عندهم عبارة عن حزام يحيط بوسط الجسم كرمز للقوة.

تتكون الازياء السومرية ، من (الازار) وهي قطعة قماش تلف حول الجسم لستر العورة يصل الى اعلى الركبة يثبت بحزام من القماش يتدلى احد طرفيه الى الحافة ثم يصبح اطول قليلا يتدلى منه اشرطة مهدبة.

ترتدي النساء رداءا طويلا يصل الى القدمين وبدون اكمام تزين حافاته بزخرفة هندسية بسيطة .اما بالعصر السومري الحديث بدأ يتطور التفصيل والترتيب.

اقتصر التزيين في الازياء السومرية على الوحدات الهندسية البسيطة ، الاهداب ، والحروف المسمارية.

تعد عملية التوظيف الزخرفي وسيلة تعبيرية مستقلة تتضمن مضمونا مميزاً يسعى المصمم في انتخابها ،إلى إظهار التوافق الكلي مع مضمون الشكل.

في عملية التوظيف الزخرفي ، ان شكل المفردات والعناصر وطريقة تشكيلها وبنائها الشكلي تستند بالواقع على فكر المزخرف وفق تقنية خاصة على سطح عمله التصويري. ويتم من خلال نوعين من الانظمة : الهندسي ، والنباتي.

ان عمليات التنظيم الشكلي ،على الرغم من تحددها بشروط إنشائية ،تتم بفعل المهارة في إضفاء عدد من التنويعات التقنية التي تمثل الصفة المظهرية للمفردات والأشكال الزخرفية.

تعد العلاقات التصميمية فعاليات ذات أهمية كونها تقوم بتنظيم جميع العناصر الزخرفية الداخلة في بناء التصميم وتساهم في إنشاء الوحدة العامة التي تظهر فيها القيمة الفنية والجمالية للعمل التصميمي.

ان التوظيف الزخرفي في بنية التصميم يستند الى عناصر شكلية قائمة تكون الاداة التي تحقق الناتج المظهري والمعبرة مرئياً عن تاسيس الفكرة التصميمية وصولاً الى ما تقتضيه الضرورة التصميمية المتكاملة للزي، من خلال التوازن ، الانسجام ، السيادة ، التباين او التضاد، النسبة والتناسب، واخيرا الوحدة.

الدراسات السابقة

بالنظر لعدم وجود دراسات سابقة تختص تحديدا بتوظيف المفردات الزخرفية على الازياء السومرية ، لذلك اكتفى الباحث بالاطار النظري فقط .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهجية البحث

اتبع الباحث المنهج التجريبي كون الباحث قد قام بتوظيف اشكالا زخرفية جديدة على الزي السومري بالتالي يعد الانسب مع طبيعة وتوجهات البحث الحالي.

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث نماذج قام الباحث بتوظيف العناصر والمفردات الزخرفية عليها، والتي اعدها الباحث والبالغ عددها (٥) نماذج، بالاستناد الى التماثيل والمنحوتات السومرية المحفوظة في المتحف العراقي من خلال الصور التي التقطها الباحث ايضا.

عينة البحث

تم اختيار العينات بطريقة قصدية لغرض التحليل وبلغ عددها (٢) عينتان فقط ، تحددت وفق عددا من المرتكزات ، وتحققت فيها اهداف البحث الحالي ، وهي كالآتي:

التوظيف الزخرفي من خلال الزخارف الهندسية والنباتية، والتحكم بأساليب التنظيمات الشكلية بناءا على اختيار النظام التصميمي وفق الانظمة (الهندسية ، المنتظمة ، الشبكية، والشعاعية).

العلاقات التصميمية كالتوازن ، الانسجام، التباين ، السيادة ،النسبة والتناسب ، والوحدة .

طرق جمع البيانات

ادبيات الاختصاص من الرسائل والاطاريح والبحوث.

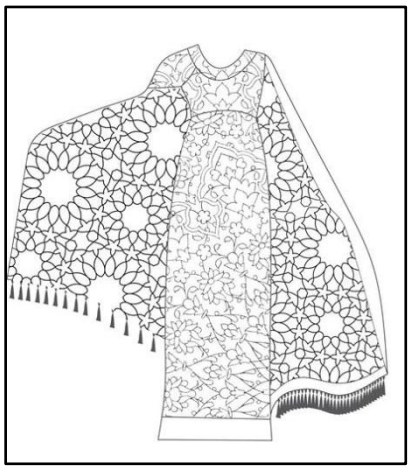
المصورات الفوتوغرافية.

الصدق والثبات

جرى التاكد من صدق اداة التحليل وثباتها بعد عرضها على خبيرين فقط قبل تطبيقها* ، للتاكد من سلامتها من الناحية المنهجية والفكرية ، وبعد اجراء التعديلات عليها ، اعتمدت اداة البحث بعد ان اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

التحليل التجريبي للعينات

عينة رقم ١



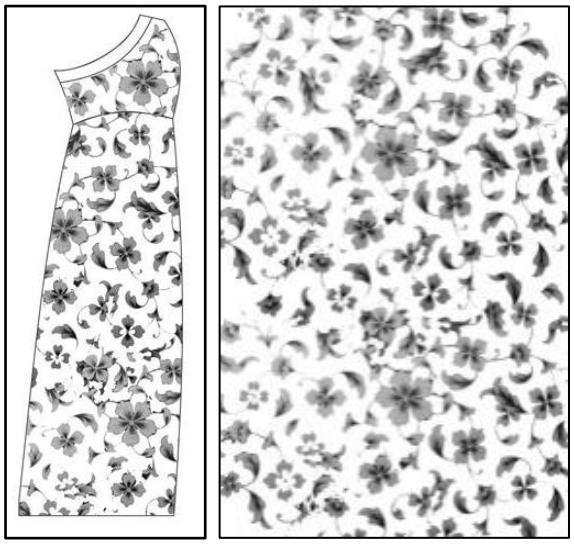
نموذج تصميم لزي سومري يرجع الى الحقبة الحديثة،يتسم بالتبسيط، الغاية منه الوصول إلى شكل ومضمون واضحين ، إذ استعمل التعبير المباشر من خلال توظيف المفردات الزخرفية الهندسية والنباتية ، وفق

*الخبراء هم :
١- أ.م.د راقي نجم الدين ، اختصاص تصميم طباعي ، قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.
٢- أ.م.د معتز عناد غزوان ، اختصاص تصميم طباعي ، قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

النظام الهندسي المنتظم والشعاعي دون دخول أية تأويلات شكلية اخرى في بنية التصميم ،كما استعار المصمم بالمضمون الفكري المتعلق بالاصالة والموروث ، وفق منهج يتفق مع الدلالة الفكرية. إذ أن توظيف العناصر والمفردات الزخرفية بني وفق علاقة التباين اللوني بين الالوان الباردة والحارة ،وأكسب تركيزاً أكبر وحقق مركزا سياديا وبؤريا واضحا.

كما أن هناك تماثلا شكليا في تنظيم المفردات داخل التصميم ، إذ أن التصميم أنقسم إلى قسمين ، وهذا التماثل حقق تناسباً بين الاشكال الموجودة في جانبي العمل ، فأوجود نوعا من الانجذاب ساعد في تحقيق الوحدة بين العناصر الزخرفية (الهندسية والنباتية). ونظمت الزخرفة النباتية المتمثلة بالمفردات الزهرية والكأسية وفق نظام مختلط تضمن أولاً مجموعة الزهرات المتماثلة في الحجم ، حيث توزعت في عدة مساحات تخللتها عدة تشكيلات من زهرات تفاوتت في حجمها ما بين الوحدة التصميمية الواحدة والتنظيم الشكلي ، الذي وضعه المصمم لغرض المقاربة مع الواقع كما يراه . والاعتماد على النظام المنفرد المنتظم. اما المفردات الهندسية وظفها المصمم بواسطة تجميع المفردات والعناصر المتشابهة في اللون والحجم والشكل، وتجميع العناصر المتطابقة بشكل موحد ، وتنفيذ حالة الاغلاق في الهيئات المصممة التي شكلت نوعا من التشابه اللوني والشكلي والانسجام بين المفردات.

عينة رقم ٢



نموذج تصميم لزي سومري يرجع الى الحقبة الحديثة ،يتسم بالتبسيط ، اعتمد التصميم على اسلوب التنظيم المتكامل بتوزيع الوحدات والمفردات الزخرفية النباتية وفق اشغال فضائي من خلال توظيف نوع زخرفي واحد (زهري) بأسلوب الانشاء الحر، وتكرارها حول المحور الحلزوني لاضفاء التغيير والحركة ضمن الاغصان، وقد تحقق الايقاع في توزيع المفردات وتكرار العناصر ، في حين ظهرت التباينات في شكل المفردة بسبب الاختلافات المظهرية الواحدة فيها. غير انها امتازت بالتناسب بالانتشار بين جميع العناصر التصميمية .

وبسبب الاستحواذ المظهري لبعض المفردات الزهرية وتوابعه على بقية المساحة تحققت الهيمنة في التصميم ، وكذلك الوحدة كما في التكرارات كما اسلفنا، التي امتازت بالترابط والتماسك، فضلا عن تآلف المفدرات والعناصر بينها وبين التصميم ككل، اضافة الى الانسجام الشكلي للوحدات. ونتيجة لادخال التنوعات الزهرية في المساحة الزخرفية ساهمت بحد ما من اضفاء درجات التنويع والثراء المظهري في التكوين العام .

الفصل الرابع

نتائج البحث

تم توظيف نوعين من الزخارف على التصاميم (نباتية ، هندسية)

توحدت العناصر والمفردات الزخرفية النباتية بين (الزخارف الكأسية والزهرية).

اتجاه المصمم بالمحافظة على مبدأ الاصالة والموروث التقليدي، بالاستناد الى تصاميم ونماذج عراقية سومرية خالصة ، دون الاعتماد على تصاميم قادمة من امم ذات ثقافات اخرى.

اتجه المصمم الى توظيف التباين اللوني في شكل المفردة والوحدات.

تنوع المفدرات والعناصر من ناحية التنظيم الشكلي ، من خلال الاشكال المتباينة في الحجم واللون والاتجاه.

العلاقات التصميمة كانت متنوعة مثل التنوع في التكرار والتوازنات المحورية او غير المحورية فضلا عن التنوع في التقسيمات المساحية إذ جاءت بشكل متناظر وغير متناظر.

الاستنتاجات

تم توظيف الزخارف النباتية والهندسية دون الخطية لما يحتويها هذاين النوعين من مفردات متتعدة وتفاصيل جزئية يمكن معالجتها شكليا ولونيا بغية الخروج بتصميم متكامل.

ان توظيف العناصر الزخرفية في الازياء تحديدا يمتاز بنوع من المرونة والليونة كونها تمتاز بخاصية التنوع الشكلي والمظهري .

اعتماد تصاميم الازياء وتوظيف العناصر الزخرفية فيها ، مؤشر على بذل جهد كبير من الخيارات التصميمية للخروج بمحصلة نهائية لاكبر قدر ممكن من اساليب التصميم الزخرفي .

التوصيات

الاهتمام بتوظيف مختلف انواع الوحدات والعناصر الزخرفية بغية الخروج بتصاميم اكثر تنوعا.

اغناء التصميم بزخارف خطية الى جوار الزخارف النباتية والهندسية .

المقترحات

اجراء دراسة تختص (توظيف النقوش الكتابية الرافدينية في تصميم الازياء العراقية المعاصرة).

دراسة توظيف الحرف العربي في تصاميم الازياء السومرية.

المصادر

١. ابن منظور : لسان العرب ، مجلد٣ ، دار لسان العرب ، د ت.
٢. ابراهيم ، وسن خليل: الابتكار في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية المستنبطة من عناصر ورموز الموروث العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،٢٠٠٧.
٣. المالكي ، قبيلة فارس : التناسب و المنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية،أطروحة دكتوراه ،كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦.
٤. المعموري، خضير : القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الزخرفية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، ٢٠٠٥.
٥. بارو، اندرية: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة د. عيسى سلمان واخرون، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨.
٦. بروب ، فلاديمير : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، تر :ابو بكر احمد ، النادي الأدبي ، جدة ١٩٨٩.
٧. جودي، محمد حسين: تاريخ الازياء القديمة، عمان، دار صفاء للطباعة،١٩٩٧.
٨. ستولينتز، جيروم : النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.
٩. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت١٩٨٢.
١٠. فنتوري ، روبرت : التعقيد والتناقض في العمارة ، ترجمة : سعاد عبد علي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١/١٩٨٧.
١١. مورنكارت، انطون: الفن في العراق القديم، ت د. عيسى سلمان واخرون، بغداد، ١٩٧٥.
١٢. هاوزر ، ارنولد: فلسفة الفن، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٦٨.

13. Betty brown Jacobs; Sumerian, Babylonian and Assyrian, university of Chicago 1932.
14. GLEGG, Gordon L.: The design of design, Cambridge University, presses. 1971.
15. Harriet Crawford, Sumer and the Sumerian, Cambridge University Press, 1983.
16. Houston, Mary G.: Ancient Egyptian, Mesopotamian & Persian costume, originally published: 2nd ed. London: A. & C. Black, 1954.

The Ornaments Employ of Form Structure in Iraqi Ancient costumes

Furat Jamal Hassan Alattabi

Abstract

The Mesopotamia Civilization had contributed to the development arts, especially the ornaments art, where the artist was inspired by the elements of the nature and his soul Fiction, informed by other beauty methods. Then he found to need Texture, he started to transfer and formation that's elements in fashion design.

Then the decorations of Iraqi history art already taken a part of civilized culture, it found a system for push the designer to search for environment resources.it Has Aesthetic value and energy confirm its recipient effectiveness. The renewal and openness contributed to documenting the link between the ancient and modern.

The Sumerian Iraqi fashion specifically Contain aesthetic value in all generations, it overlapped with the decorative arts, and at the same time found a permanent privacy.

بلاغة النص البصري وترميز المعنى في المنجز الخطي

م.م محمد كاظم

معهد الفنون الجميلة للبنين/

قسم الخط العربي والزخرفة

الفصل الاول

مقدمــة:

تحيل لنا الاشياء بأشكالها المتنوعة وما تبثه من خصب ونماء في ميكانزمات وسائط ارسالها، وما تكتنزه من الهام وانطباع في مخيلتنا ترميزاً بصرياً لمعاني بلاغة إنشائها الصوري، تتمثل بحكاويتها وسردية احداثها ذهنيا عبر مجسات التلقي سواء بصرياً او وجدانياً؛ مشفرة بمعاني تساوق الفكرة التي انشأت لأجلها .

ولعل هذا يتعامد مع فكرة التجريد التي تبنتها طروحات الفن الاسلامي متجسدة بالخط العربي إذ "ان هذا الفن العربي الأصيل هو فن بليغ، بل هو فن لبلاغتين البصرية والذهنية"(حنش، ١٩٩٠، ص٥٥)، وهذا جدير بأن يحفز مخيلة الفنان في استحداث نتاجات تستبطن رموزاً للإفصاح عن معنى اوسع من حدود النصوص اللغوية، منطلقة الى متجاورات شكلية مفتوحة الدلالة لهيأت بلاغة الرمز، من خلال مديات تعبيرية لامتناهية تستوطن حقل الابداع الجمالي، "فالقدرة التعبيرية للأشياء – أي ما توحي به للخيال والانفعال والفكر- هي بلا شك أوضح ظهوراً في التجربة الجمالية منها في الانواع الاخرى للتجربة"(ستولنيتز، ٢٠٠٧، ص٣٧٥) ، وهذا كفيل بإعادة انتاج المعنى وفقاً لما تقتضية مواهمة القدرة الابداعية للمتخيل، ومايتفق مع واقع المعنى المرمز.

وفي اطار حديثنا عن الخط العربي من حيث نفوذ عناصر انشائه اللغوية المتمثلة بالحروف كوحدات خطية بنائية (غرافيمات)، تدخل في انتاج المكون الخطي، واستحكام مخرجات تكوينها فنياً، بوصفها وسيطاً دلالياً لمؤتلفة شكلية تتمحور فيها فكرة النص، ومواءمة الصورة الذهنية لبلاغة المعنى المرمز.

فأنواع الخط العربي كفيلة باستحداث روابط مشتركة تلتقي فيها ذائقة المتلقي مع الذهنية الخلاقة للخطاط متمثلة بالرسالة البصرية للنص، وهو الذي يوجه استجابة النص بصرياً للرمز المعبر عن المعاني التي تحتشد فيه وفقاً لبراعة انتاجه الفني، إذ ان "الفنان هو البصير الذي يرى اكثر من اللازم والمسكون بالحركة والتغيير، والمشغول دائماً بالإبداع والتجديد"(الصباغ، ٢٠٠١، ص٧).

فجودة الأداء الخطي والدقة في التنفيذ والبراعة في الاخراج الفني كمكون تشكيلي؛ مجملها تفضي بنا الى ابلاغاً بصرياً مترامي الاطراف في ايجاد صور بديلة مشفرة تحتكم لها معاني النص ودلالات اظهاره الفني في المنجز الخطي، التي من شأنها أن توقظ الاستجابة الوجدانية بمنحاها الجمالي "فالكيان الكامل للعمل الفني هو المهم، وما يعبر عنه العمل أو يعنيه يكمن في صميم نسيجه وتركيبه، ولا يمكن أن يكون المعنى شيئاً منفصلاً عن العمل"(ستولينتز، ٢٠٠٧،ص٣٧٧).

ويتجلى دور الترميز في المكون الخطي بوصفه قيمة تجريدة تنضج خارج حدود النص اللغوية، وتحلق في متسعات مداه التعبيرية، لتوقظ في المخيلة مواهمة صورية تعقدها في معانيه كقطب دلالي يستدعي اظهار فكرة النص بتمثلاتها البصرية.

مشكلة البحث :

من خلال هذه الاستفاضة الموجزة لفكرة البحث، حدد الباحث بعض المبررات التي تمخضت عنها التساؤلات الآتية..

١.هل هناك ارتباطات بين النص كمضمون قرائي، وتدليله البلاغي البصري في ثنايا المكون الخطي.
٢. ما هو دور الرمز في تشفير المعنى بما تقتضيه تمثلاته البصرية وانفتاحه الايقوني داخل النص.
٣. هل يقتصر الترميز على تشفير المعاني صورياً (ماثلة عيانياً)، أم يتضمن عوامل اخرى كالسيادة والاتجاه والحركة، تدخل في انتاج دلالات اظهاره البلاغي نتعقلها ونستشعر بها حدسياً.

عليه يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الآتي:

ماهي المرتكزات البلاغية للنص البصري التي يعتمد عليها المنجز الخطي كمعطيات فنية تساهم في ترميز المعنى.

اهمية البحث:

١. يسهم البحث في ابراز دور الرمز كمدلول بصري في تمثيل المعنى ببلاغة بصرية وفقاً لما يكتنفه النص من مضامين تعبيرية.
٢. الافادة من نتائج البحث في اثراء الدراسات النقدية التي تهتم بقراءة النص البصري وتحليل محتواه الفكري، ودور الرمز في تجسيد المعنى، واستحداث منظومة بصرية تستوعب معطيات تمثيلها البلاغي في المنجز الخطي.

اهداف البحث:

يهدف البحث الى كشف بلاغة النص البصري وترميز المعنى في المنجز الخطي.

حدود البحث:

١. استندت موضوعية البحث على تنوع النتاجات الخطية التي تجسد ترميز المعنى وبلاغة تمثيله الصوري في المنجز الخطي.
٢. دراسة البحث لم تقف على حدود المكان والزمان، وانفتحت على مديات حواجز تعيينها الزمكانية بوصفها ظاهرة فنية تمثلت في النتاجات الخطية.

مصطلحات البحث:

نظراً للاستفاضة المعجمية في تداول المصطلحات التي تناولها البحث، وحتى لا تكون عائمة وتشتت فكرة المتلقي، اكتفى الباحث بالاصطلاحات الآتية :

بلاغة النص البصري :

عرفها داود[١] **بأنها**: تعبير عما يمكن ان تحققه بنية التكوين الخطي من معانٍ ودلالات، بعد امتلاك النص وتجاوز حافات التقنية والضبط الجمالي للحروف والكلمات.

[١] أ.د عبد الرضا بهية داود، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

كما ورد عن الزيدي[1] **بأنها**: الثراء الدلالي في النص القرآني والشعري، وتوظيفه لخدمة الشكل المرئي في اللوحة الخطية.

ويعرفها الباحث اجرائياً:

مماثلة صورية تستوثق دلالاتها الايحائية وفقاً لما يحيله مشهد المضامين التي ينتجها النص، وتستنبطنه معانيه داخل منظومة الكيان الخطي .

ترميز المعنى:

عرفه داود: بعد ذهني يتأسس في ضوء مكونات المنجز الفني ومفرداته التي تنبثق من محتوى النص، عبر معالجات شكلية ولونية وصولاً الى بناء شفرات موجهة، تحقق قراءة عميقة لا تقف عند حدود المعنى النصي ، بالرغم من انبثاقه منه.

كما ورد عن الزيدي: يقصد به استهداف البنى غير المباشرة في انتاج المعنى ، سواء كانت مجردة أو ايقونية، وانفتاحها على آلية التأويل.

ويعرفه الباحث اجرائياً:

قرينة ذهنية ذات تمثيل بصري تستدعي تدليلاً مشفراً لمعاني مضمرة تنبثق من فكرة النص، وتعبر عن مضمونه في المكون الخطي.

الفصـــــل الثـــــاني

المبحث الأول

المبنى البلاغي للنص البصري:

الحرف بوصفه مفردة فنية هو انبعاث روحي متسامي، واستلهام ذوقي يختلج بتصورات ابداعية، لا تحده اطراف مغلقة، وانما تكون ابانته مفتوحة ببلاغة التعبير اللغوي والتجسيد الشكلي باحترافية التنفيذ ومهارة الأداء، ولكون الحرف ينتمي لمنظومة لغوية معقدة، فحري به ان يخضع لقوانين دلالاتها اللفظية والصورية، عليه فان الخط العربي "كتابة ابجدية ، ألا انها تحمل طاقة ديناميكية أو علاقة ماهو مدون ومرئي بما هو معقول ومتصور، وهذا مايعبر عن بنية ذهنية معينة للخطاط" (آل سعيد، ١٩٨٨، ص١٦٥).

ومن تجليات اللغة البصرية هي الكتابة الخطية التي تعد "نظام للصورة البلاغية التي تضاعف ثم تصدع اللغة بعملية منظمة بعيدة الدلالة، انها نظام يدفع باللغة نحو حوار متداخل دلالياً"(حنش، ١٩٩٠،ص١٢٩)، فالمعنى مخبأ وراء الرمز، مشفراً بتمثيله البلاغي، يترجمه ويشرح تفاصيله المكون العام للتنظيم الشكلي وما آلت اليه تمثلات ترميزه الصوري، فالبلاغة "اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة ... منها ما يكون في الاشارة، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، فعامة ما يكون من هذه الابواب الوحي فيها، والاشارة الى معنى" (حجاب، ١٩٨٦،ص١٣٣).

والبلاغة للمتصدي لها في نتاجاته، ما اصاب مبتغاه منها بوافر تعبير وإيجاز الفكرة بمعاني اعمق ما تكون كثرتها في اسهاب النص شعراً أو نثراً أو عملاً فنياً، اما في الشكل الفني فبلاغته تكمن في مدى تجميع الافكار وامكانية ايصالها وتعبيرها عن قضية أو موضوع ما، تتجنب الخلط والمزواجة المبهمة بين البساطة والتعقيد، فكلاهما – البساطة والتعقيد- طرفي نقيض في استيعاب شمولية التعبير ومقاربتهما

[1] أ.د جواد عبدالكاظم الزيدي، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

وتآلفهما عن دلالة العمل الفني وما يكتنزه من معاني وشفرات من فحوى افكاره ، فكيف تكون البلاغة في التعقيد ومحصلة لبساطة في الوقت ذاته، فالبلاغة "افصاح قول عن حكمة مستغلقة وإبانة عن مشكل"(عيد، دت، ص١٦). فإذا قابلنا المبنى الدلالي: (الافصاح+ الإبانة = البساطة) ، (المستغلقة + المُشكِل = المعقدة)، فكيف يتسق التعبير عن المعنى بجمع طرفي النقيض، فلا تتفق البساطة مع المعقدة، ولا الابانة قبالة المستغلق، فلكل منهما اشتغاله في الافصاح والايضاح من عدمه؛ عن الافكار سواء نثراً أو شعراً أو عملاً فنياً.

ومن ابرز الادوات البلاغية الداخلة في انتاج الرمز وتمثيل المعنى هي الاستعارة، إذ إن "الادهاش ينبثق من لذة ذهنية نحصل عليها من ادراك المشابهة الناجمة بواسطة البناء الاستعاري" (عيد، دت،ص٣٩٣)، فالقاعدة ثابتة في تناول المعنى (البلاغي) في المنجز الفني، لكنها تكاد تكون متفاوتة في التعبير عن فكرة المنتج سواء أدباً أو فناً بصريا، لا تصل حدود الانفلات لكنها تتخذ خيالاً متزناً وأفقاً واسعاً في تمثيل معانيها وطريقة اخراجها، فمن "وسائل الادراك الخيالي الاستعارة"(ناصف، دت،ص١٠٧)، فمثلاً ممكن أن نوجز تعبيراً في نص نثري أدبي على سبيل المثال (الرجل أسد) عن القوة والسطوة والغلبة ، وممكن ان نستخدم مخالب الأسد (كشكل) لأي منتج بصري للتعبير عن الفكرة ذاتها، فالقاعدة غير منفلتة لكن أدواتها متنوعة وتقنياتها مختلفة فمفردة (عنصر) النص الادبي الكلمة، ومفردة(عنصر) الفنون البصرية اللون والشكل والخامة الخ...، أن "القدرة الإبلاغية للشكل البصري لا تتجاوز مستوى التعبير، وحتى يمنح الشكل المركب دلالة ما، لابد له من قرينة نصية" (الماكري، ١٩٩١،ص٣١١)، كما لا نغفل عن اثر **التورية** البلاغي في استحداث صور بديلة، تستتبع وصفاً لحدث ما، متلازمة مع حالته الدلالية بإيحائية التشفير الرمزي للمعنى، لتشكل قراءات بلاغية مرنة ومتعددة، فثبوتية المفردات البلاغية ذات منحى متباين بالقدرة على التعبير وايصال الفكرة بوسائل وتقنيات أخراجية متعددة ومتنوعة، مراعية لتعددية القراءة في المنجز البصري ، وبالوقت نفسه لا تقصي ارتكاز المقاربة البلاغية لكلا الفنين.

من خلال ذلك نصل الى نتيجة من ان البلاغة هي طريق للإيجاز عن معنى أعمق دلالة وألذ وقعاً في الاذهان والابصار، فالبلاغة "إيصال المعنى في أحسن صورة"(ناصف٢، دت،ص٣٩)، بعيدة عن المغالاة أو الاسفاف مما يشوه مبتغاها أو يضعف مدلولها.

عتبة النص :

النص هو الميدان التي تتمخض منه الفكرة وتنبثق عنه القيمة الجمالية والمدى التأويلي، وفقاً لما ترتسمه وتؤول اليه معانيه من رموز وايحاءات، (اضافة الى الاستعمالات النفعية للنص، فأنها تتضمن ابعاداً فنية وجمالية، من خلال تنميق اسلوب اختيار الصورة الفنية الجميلة، والكلمة الموحية والتركيب المبتكر)(الصبيحي، ٢٠٠٨، ص١٥).

ان بنية الحروف في النص ترتكز على معمار تجريدي مترامية اطرف ابانته الدلالية والرمزية بتساوق المعنى النصي، تساهم بدورها بإنتاج رموز متوارية داخل النص، فماهية النص كونه "جملة من آثار، والعلامات هي جملة آثار النص، والنص كأثر هو جملة علامات" (رسول،٢٠١٥،ص٢٨٤).

فسينوغرافيا النص في التكوينات الخطية ذات اشتغال تزييني مكمل للعنصر الاصلي الموجود في مسرح العمل الفني إن صح التعبير، فالسينوغرافيا هي ما يصاحب المفردات الرئيسة في العمل الفني من مؤثرات تجميلية كالديكور والأثاث والإنارة والأزياء وغير ذلك مما يضيف نوعاً تزويقيا على مجمل تفاصيل العمل الفني، والذي يفضي بدوره الى تحديد مرتبة الكلمة من حيث ماهيتها الرمزية وتمثيلها الصوري للمعنى، إذ ان"الفرق بين النص وشرحه، فرق موقع الكلمة فحسب"(ناصف٢، دت، ص٤٤)، وعادة يكون النص منفتح على قرائن انتاجه، من خلال تكثيف المعنى، واثبات ذاتية حضوره اللغوي.

والمنجز الخطي بآثاره البصرية المبهرة وانواعه المتعددة واساليب تقانته وما يكتنفه من اجادة، يمثل تجريداً يفصح عن قيمة رمزية تنأى عن أي مؤثر، مما يدعوا الى استقلالية تعبيره بعيداً عن التمثيل الحرفي للواقع، حيث ان "أسس الدلالة المجردة للنص ، تؤسس ايضاً الفهم الحقيقي للنص" (دايك، ٢٠٠١،ص٢٩١)، فالنص متحرراً بأدوات تعبيره البصرية من خلال الفكرة التي تسبح المعاني في فضائه الرحب المختزن بالرموز إذ " يبدو ان الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ماهو في درجته من التركيب والتجريد، ... فـ سمة الرمز الجوهرية ، والذي يعطيها معناها الرمزي ، انما هو الاسلوب"(احمد،١٩٧٧، ص١٤٣)، ان عتبة النص هي استقدام امثل لتجليات مضامين الفكرة المنبثقة من رموز معانيها الصورية، بتجسيد بصري يحاكي الاحداث بتماه شكلي منمق يوازي قيمة مدلولاته اللغوية، إذ "يتحدد نوع النص من خلال نمط المضمون، أي القضية / المطلب الضمني"(دايك، ٢٠٠١،ص٢٤٥)، مما يصنف محتواه العلامي كحلقة دلالية مشبعة بالرموز.

سيناريو الصورة الذهنية:

تنساب الحروف منسخلة في اجناس متداخلة بمفردات انشائها الشكلي واخرجها الفني، فالكلمة لابد ان يكون لها تعالقاً فكرياً وشخصنة ثقافية في ذاتية الفرد، تنم على مدى رفعتها اللغوية وسموها الإبلاغي في عوالم البصريات، وبذلك تتوفر على حظ اوفر من التأثير سواء من خلال اللفظ او التمثيل الصوري لرسم الحروف، "الصورة تضيف إضافة هامة الى المعنى، وبعبارة اخرى انها جزء اساسي من الحدث، ولا وجود للحدث بمعزل عن الدلالات الرمزية المتشابكة لهذه الصور" (ناصيف، دت،ص٨٨).

والصورة الذهنية ملاصقة للخيال ، تترجم المعنى بما يتفق مع رمزية توجهات مرجعياتها الفكرية والفنية، وهي على صلة وثيقة بمخرجات المضامين النصية التي يبثها كيان تشاكلها البصري، حيث يعمل "الخيال في اعلى درجاته ، على ايجاد العالم الرمزي، حيث يمكن أن يحدث اللقاء الاعمق" (روبرث، ١٩٩٢، ص٨٧)، والصورة الذهنية احياناً تكون تنظيم عبثي يقمع تحت سلطة اللاوعي، الذي يفرض احكامه على عقلانية الواقع بدوافع مزاجية، فيخرج عن سياق مضامينه المرتسمة، ليتماهى احياناً مع طبقات انتاج المعنى داخل اسوار الكلمة بصورة قلقة وغير مستقرة من حيث ابانة الفكرة ، او ايضاح مدلولاتها ، وهذا يخالط الوهم، فيخرج عن دائرة الكشف الى مترامايات الغموض والابهام ، بعيداً عن قصديتها ومن هذا المنطلق فان"الفن يستمد بلاغته من العقل ، ويأخذ صوابه من التمييز الصحيح، ولهذا فهو آمن من الغلط ، لأنه يقوم على الحدس" (بهنسي، ١٩٩٩،ص٨٥).

من هذا المنطلق التأويلي قد يكون مذاق الصورة مراً في مخيلة شخص، وحلواً في مخيلة شخص آخر حسبما تبثه معاني النص من لذة ذهنية وحسب ما تتماه شكلنة تمثلات معانيه الرمزية، "ان العناصر الحسية للفن تستطيع في ذاتها ان تثير صوراً وحالات نفسية وافكاراً، وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية"(جيرم، ٢٠٠٧،ص٣٢٧) ، كما ان هنالك ارتباطات ذهنية للصورة بين المخيلة الشعرية التي يمتلكها الشاعر ؛ والمخيلة الذهنية التي يمتلكها الفنان سواءً كان رسام او خطاط او موسيقي، وتكتنز تلك الصورة معاني تترجم بواسطة رموز بصرية، تتشكل وفق هيأة معينة لتعبر عن فكرة أو موضوع ما، "ان مايعبر عنه العمل الفني لا يمكن ان يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع" (جيروم، ٢٠٠٧، ص٣٧٦)، وتبقى هنا بلاغة الصورة في ايصال فكرة المضمون عبر الرموز المتوارية في معانيه وتأويلاته التي يتخللها النص؛ وتتصارع في حلبة تمظهراتها الشكلية، حيث ان"المعنى أو الاحالة يعرف إما من خلال مشابهة الصور لما تعنيه، وإما من خلال فعاليتها السببية، اي ملاءمة نتائجها"(اوغدن ورتشاردز،دت ، ص١٣٧)، ان التقريرات الذهنية المتعاقبة على شكل صور أولية لولادة انطباع ثابت عن فكرة معينة، هي تماه مع مجريات احداث النص البصري بتمثيل بلاغي للكلمات إذ "تحدد الدلالة الايحائية للكلمة دلالتها التعينية ، التي تعود فتحدد فهمها"(اوغدن ورتشاردز،دت،ص٣٠٠)، كما ان محاور البلاغة تتضمن آليات الاستعارة والتشبيه، إذ إن "كلاً من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه"(احمد، ١٩٧٧،ص١٤٣)، لمعنى محمل بدلالات اظهارية

تعانق مرموزها البصري لتتخلق صورتها الذهنية بمخرجات فنية يجسدها الشكل، بحيث يتحقق "تجسيد المعنى من خلال تحويل الصورة الذهنية الى نظير رمزي" (داود،١٩٩٧،ص٧٥)، لذا فإن الصورة الذهنية هي البوصلة التي تعين متتابعات الحدث في التكوين الخطي.

ويتجلى المعنى الموسيقي لنوتات السلم الحروفي للمنجز الخطي ، بمدركات بصرية باثة انغامها الشكلية لتحيل شعورياً للمتلقي نشوة الإطراب الصوري، لتنتقل به الى عوالم مخرجات الهام خيالها، ومتعالقات ايحائها الذهنية، "أن الجمال في الخط العربي يكمن في درجة الاتقان والاجادة، التي تمثل درجة الكمال، وتكمن في التناغم الموسيقي الخطي، الذي ينبعث من ايقاع الحروف في تكراراها واتصالها وتطابقها وتشابهها وحركتها واتجاهاتها ، كما يكمن في رقة اشكال الحروف، لتناسب اجزائها"(الحسيني، ٢٠٠٢، ص٧٥) .

المبحث الثاني

التمثيل الرمزي :

يتعامل الرمز بصراحة مشفرة مع الاشياء، من غير المساس بكرامة القضية أو التطاول على مفرداتها، فالرمز "قد يكون الضرب الأكثر حكمة واعتدالاً من المجاز، ملتزماً بعداً متسماً بالاحترام عن المشار اليه" (روبرث، ١٩٩٢، ص٦٢)، فهو ندٍ نزيه لا يشوه قرينه؛ لكن يمثله وينوب عنه بتوصيف منصف، وهذا ما تؤول اليه بلاغة المعنى الرمزي، فالرمزية (ليست استبدال شيء بشيء آخر، وانما هي عملية توظيف صورة محددة للتعبير عن عواطف وافكار مجردة)(تشارلز، ١٩٩٠، ص٣٩-٤٠).

ولعلنا نعيش في علاقة تبادلية في عالم من الرموز تحيطنا بتعدد انماط تصيراتها الابلاغية المتفق على تداوليتها البصرية واللفظية "فنحن نعتمد على الرمز ، بينما يعتمد الرمز على ايجادنا أو ادراكنا إياه ، ونحن نؤمن برمزية الرمز ، ونجد انفسنا قد اثريت به"(روبرث، ١٩٩٢،ص٢٧)، فالكل يفهم الرمز من خلال ما ينتجه من إحالات مفتوحة لموجهات خطابية يفسرها حسب توجهاته وميوله ورغباته وثقافته، فارتسام حدود الرمز غير منغلقة على ذاتها ومحلها الذي تمثله بمديات اتساعها، إذ ان "البعد الإحالي لعنصر الخط يمكن أن يوسع ليتجاوز مجرد كون الخط مادة تعبيرية بصرية، الى رمزية ثقافية"(الماكري،١٩٩١، ص٢٧٧)، وفقاً لما تقدم فإن – الرمز- إحالة صورية مشفرة لمعنى مضمر.

وهنالك عامل مشترك بين الفنان والمتذوق فكلاهما يلتقيان بمفترق التدليل الرمزي لمعاني النص الذي يكون محوراً لتبادل الافكار، (فالرمز بالنسبة للفنان محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع ايحاء والهام)(احمد، ١٩٧٧، ص١٤٤)، وغالباً ما يكون الرمز معبأ بترسانة صورية من المعاني تحيل المتلقي الى آفاق رحبة من التجسيد الدلالي، والرمز بإيجاز صريح "علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما"(مدكور، ١٩٨٣،ص٩٢)، فلطالما كان المعنى ملاصقاً للرمز، فأينما وجد احدهما حضر الآخر ليكمل سياقه التراتبي وطبقات انتظامه الصوري، عليه فان"بروز المعنى لا يتم بوجود الصورة أو الشاخص في عزلة، بل في سياق ذو معنى"(جون، ١٩٩٠،ص٣٦)، والتي تتخذ طابعاً ذهنياً محسوساً أو مادياً ملموساً، وهذا ما يفضي الى الصورة البلاغية للمنجز الفني والذي يطلق العنان للخيال للتنبؤ به، إذ أن "الخيال، اساساً مملكة صناعة الرمز"(روبرث، ١٩٩٢،ص٣٨)، وللإيحاء الرمزي فعلاً ارتدادياً للبلاغة الصورية وتمثلات المعنى فيها وما تستبطنه دلالات اظهارها الذهنية.

وللخط العربي نصيب من هذه التمثلات البلاغية لرمزية المعنى، كونه يمثل اتجاهاً تجريدياً يستند الى رموز غير مصرح بهويتها الشكلية في النص ولا تحاكي واقعها العياني، ومن هذا المنطلق تعد الرمزية "فن التعبير عن العواطف والافكار من غير مقارنة صريحة مع الواقع، لكن بالتلميح الى ما تؤول اليه صورة الواقع المناسب لهذه الافكار والعواطف من خلال اعادة خلقها في ذهن المتلقي باستخدام رموز غير مشروحة"(تشارلز، ١٩٩٢، ص ٤١-٤٢)، ان المنعطف المفاهيمي للمكون الخطي بتمثلاته الرمزية

هو استجلاء وافصاح عن فكرة جوهرية، تتسلق حيزها الوجودي بواسطة خبرية المعنى وتراكمات صوره الرمزية، بوصفها كيان لمتوالية بصرية، وفقاً لما استحضرناه فأن الرمز "هو السبيل الوحيدة لمعانقة المطلق"(اليسوعي، ١٩٩٢،ص٦)، ومن هذا المنطلق المفاهيمي فأن المطلق يعقد صلة وثيقة مع المجرد؛ كونه يتعامل مع الاشياء بواسطة الحدس ومنفتح على تأويلات انتاج المعاني واظهارها البصري.

حضور المعنى :

يتجلى حضور بلاغة المعنى بحضور تدليله الرمزي ومدى تعبيره عن الفكرة ، التي تنصهر في مخيلة الفنان ليصب منها قالباً رمزياً تراكمت فيه المعاني، فأي محاولة تتوسل بكيفية التأثير البصري تستوجب قرينة فكرية تجسدها المعاني بمحاورة رمزية تفضي الى اعلام اخباري عن ماهية الصورة، "فالمعنى من حيث كونه خاصية جوهرية للرمز، ممكن ان يكون بسهولة ما، يعتقد انه يناقشه" (اوغدن ورتشاردز، دت،ص٣١٣).

اما الفكرة فهي اختلاج لمعاني كانت حبيسة ذائقة ابداعية لذهنية خلاقة، خرجت من سلطان الخيال الى حيز وجودها الصوري بتمثيل رمزي في صيرورتها العيانية ، متفاعلة بين المعنى والرمز المعبر عن الفكرة بإعارة بلاغية، داخل منظومة المكون الفني، فـ"التعبير عن المعاني في العمل الفني هو أعسر عناصره القابلة للتحليل، لكونه لا يعتمد تحليلاً عقلياً فقط يمكن تأويله وفهمه، وانما يحتاج الى دلالة وجدانية ، تدرك بطريقة حدسية، "(الحسيني،٢٠٠٢، ص١١٩)، فالصورة الذهنية تهيئ سابق لتماه الرمز في الواقع ترتبط بعلاقة تلازمية مع المعنى.

وبما ان الخط العربي حافل بصيغ بلاغية في تجسيد معانيه خصوصاً لارتباطه المباشر مع القرآن الكريم ونصوص ذات الحكمة، مما يعزز من مدركات استلهامه الفكري التي تستظرف محموله الدلالي حيث أن "المعنى يصبح بعداً اساسياً في القيمة الادراكية للتكوين الخطي الدلالي" (داود،١٩٩٧،ص٧٨)، مما يجعل اللغة لها دوراً اساسيا في انتاج المعنى التي تؤول لها التكوينات الخطية، حيث "اذا كانت اللغة سابقة على الكتابة الخطية ، فأن الرسم الخطي ينتزع من اللغة مبررات تركيبية خاصة"(حنش، ١٩٩٠، ص١٣٠) ، مما يفضي الى قراءة بصرية تستبطن مكامن الجمال؛ لتجليات الموروث الفني الإسلامي المتمثلة بالخط لعربي؛ ان "الارتباط الوثيق بين المعنى والصورة الخطية متناغماً، يكمل بعضه بلاغة الآخر بما يتخلق فيه من أخيلة ذات منحى جمالي"(حمزة، ٢٠١٣، ص٤٤٧)، نستبصر من خلالها تأملات اختلاج الشكل في ماهوية المعنى وتجسيد المضمون في كيان النص إذ أن "النص فوق خطابه اللغوي، بمثابة جغرافية خاصة تحدد العالم الفني والجمالي بكل تضاريسه ... وهو بذلك ينص على خطاب بصري له تتجلى بلاغته الابداعية من خلال الإداء الجمالي"(حنش، ١٩٩٠، ص١١٢) ، متجاوزة حدود الحدس لتقف على حافة الخيال، تحاور الزمن من خلال استنطاق الماضي بتمثلات الحاضر، لتنقلنا اطياف تأملاته عبر ذاكرة الزمن، تروي لنا اصالة الموروث الاسلامي وتجليات لحاظ رؤاها المستقبلية المتجددة .

الفصل الثالث

معطيات المعنى الرمزي و بلاغة تمثلاته الصورية في المنجز الخطي:

هنالك عدة معطيات غرافيستيكية تبلورت في انتاج التشكيلات الصورية في النص المعبرة عن مضامين عدة معاني، منه معطى ثقافي ومعطى اجتماعي ومعطى وجداني ومعطى ذوقي ومعطى مهاري، كلها تظافرت الى جانب سيموطيقيا التدليل العلامي في خلق بيئة لتمثلات المعاني الفنية وتجسيدها الدلالي في المنجز الخطي ، فالكتابة " تمتلك منطقاً داخلياً، فهي مجموعة او نسق دلائلي مكتف بذاته ، ومهمة الغرافيستيك هي تبيين هذا المنطق الداخلي ودلالته، والتي تعني اشياء كثيرة مثل،

ذات الكاتب او الخطاط؛ سيرته.. اشكال التفكير.. مقولات الفضاء والزمن" (الماكري، ١٩٩١، ص٨٧)، تظافرت في ايجاد مناخ ملائم لتصيرات المعنى، داعية لعقلنة مواءمة تمثلاتها الرمزية، فاذا كان الابداع ملازم لوعي مسبق، فلا يمكن للمبدع ان يعي مفاصل عمله ومساحة انتاجه من غير ان يسلط الضوء على جوانب يتعقلها مادة لابداعه، ولا وعي من غير عقل.

تتضافر بعض العلاقات في المكون الخطي يكون مؤداها خلق حالة متجددة ، لتفتح نافذة على طلاقة التعبير المبتكر ، متجاوزة مرحلة التقليد والمحاكاة، فلعل بعض الاعمال عبرت مرحلتها الخلاقة، فتهرت بسبب عوامل الملل التكراري الذي يصاحبها، فتجاوزت مستويات التألق واجدب غرسها، وشحب بريقها، وغلبت عليها شيخوخة التعبير ومواكبة التطور والتجديد، فاضحت لا تسمن من جوع الانبهار ولذة الدهشة والاعجاب، وتعكزت على رجعية الاجترار المدقع والممل، وهذا ما دعا الى الانفتاح على دلات النص البصري ومديات ترميزه للمعاني.

والمنجز الخطي عادة ينطق تكوينه بمضامين إدلال بصري مشفرة في الأفكار والمعاني من خلال استبدالها بالرموز لتثبت حضور واقعها الشهودي، "فالعمل الفني لا يمكن فصله عن الفكر انه تمثيل لصورة التجربة التي بدت واعية بذاتها" (زهير صاحب وآخرون، ٢٠٠٤،ص٥٥)، لذا فقد تنوعت اتجاهات الذائقة الفنية، لتنفتح مدياتها الثقافية وتتسع منابع رفدها الفكري، على آفاق معارفها المتجذرة من الفن الاسلامي والتي تجسدت في الخط العربي.

كما في معطيات الشكل(١) حيث مثل الاخراج الايقوني للنص {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً }مريم٢٥، رمزية تجسدت بالنخلة ، نسج منها توليفة للنماء والخصب والعطاء، واشتملت على معاني تجاوزت حدود النص، منها تشخيصية بصورة النخلة، ومنها حدسية تعتمد ايحاءً ذهنياً من خلال ما يبثه سيناريو هيئة النخلة من حركية تتماهى مع انتاج رموز معانيها، اذ مثل الانحناء (التقوس) في جذع النخلة، فكرة الحنان الفطري والاحتضان الأمومي لتحدب الأم؛ وهي تحنو على رضيعها متبادلة اواصر التعالق الفطرية وروابط الألفة كجزء متمم لوجودها التكويني لناموس الحياة المكمل لديمومة الحياة من خلال الاحتضان الجيني، كما مثل التحدب في النخلة معنى آخر تجسد حركيا بعملية اهتزاز النخلة بدوافع القوة الجسدية، من خلال هز النخلة لتساقط الرطب، فكان التقوس هو ترميز الاهتزاز بفعل قوة الدفع الخارجي ، وتمم سيناريو المشاهدة البصرية بتوظيف التشكيلات الخطية (حركات الاعراب والتزيين)، بِعدِها مشهداً لتساقط الرطب من (عذق النخلة)، كل هذه الترميزات البصرية انتجت معاني ذهنية لدلالات مضمون النص.

كما يبدأ تنظيم المكون لخطي وفقاً لما تقتضيه تراتب كلماته ومدلولات معاني اظهارها النصية، كما في معطيات الشكل (٢)، اذا اتخذ تنظيم التكوين الخطي(المعرفة طريق النجاح) تراتباً عمودياً باتجاه تصاعدي معززاً من رمزية عنصر الاتجاه بوصفها سمة عليا تنبثق من منابع مضمونه الفكري، لتوجه عين المتلقي من نقطة البدأ في قاعدة النص، تترقب انتقالات المعنى بصورة تصاعدية ليكتمل استيعابه للمضمون النصي من خلال نقطة انتهاء قراءة النص، كما عزز تراتب مقاطع الكلمات بصورة تخرج عن سياق تنظميها الافقي متناثرة في فضاء النص وخارجة عن تراتبية كلماته، متمثلة بتقاطعات الحروف وتوزيع انتشارها باتجاهات متعددة، تعزيزاً لفكرة استلهام المعرفة من مشارب ومسارات متنوعة، وتنهل من معين روافد معرفية متعددة، ليشتمل مشهد المنجز الخطي على رمزية مفادها ان تسلق النجاح يكون طريقه المعرفة التي تربعت على قمة التكوين الخطي.

ان ما يفرزه النص من دلالات مشفرة ببلاغة بصرية ماثلة برمزية المعنى الذي يكتنفه ، متجاوزة بالنص تحنطه اللغوي (القرائي)، الى قراءة جمالية اوسع مفاهيمياً، ليجعل من عتبة النص طللية رمزية لإيحاء التدليل البلاغي، المتمرد على نمطية الافهام النفعي الى مجاورات صورية منفتحة بإظهار معانيها، كما في الشكل(٣)، حيث مثل المكون الخطي(كل في فلك يسبحون) برمزية معناه المتجسدة بالدائرة بلاغة بصرية تجلت في براعة التنفيذ ومهارة الاداء الخطي في تكوين الهندسي، وملاءمة حيثيات الفكرة من خلال الانعتاق عن القراءة المستهلكة ذات المنظور الواحد، الى آفاق تخيلية رحبة ينتجها النص البصري،

فاشتقاق الحروف بمواهمة بصرية متداخلة ومتراكبة، تحيل للمتلقي سبك فلك النسيج الكوني بكواكبه، وحركته المستديمة في سرمدية النشأة الالهية، وكان لرمز الدائرة اثراً في تعضيد فكرة الاستمرارية والحركة حول القطب الكوني في فضاءات الكواكب المترامية الاطراف، وكأنه ينقلنا الى استشعار حالة التواصل الكوني وهي تسبح في ملكوت عظمة الخالق جل وعلا، حتى في انتقاء اللون الاصفر مع الارضية السوداء دلالة جزئية مقتطعة من الكواكب لنظام فيزياوي من خلال تناوب الليل والنهار لولادة يوم جديد تمثل بدوران الارض حول نفسها، وكذلك دوران الارض حول الشمس نتج تعاقب فصول السنة لولادة موسم جديد، باثة في عروق الموجودات ديمومة الحياة ، كل هذا الارتباطات الجزئية سواء المتمثلة بكوكب؛ والعمومية المتمثلة بالكواكب الاخرى وهي تسبح في ملكوت عظمة الخالق، اختزلها الخطاط في رمزية الدائرة من خلال براعته في اخراج خريطة المنجز الخطي.

كما جسد شكل (٤)، (كل يوم هو في شأن)، معطيات بلاغة النص البصري وتمثلات ترميزه للمعنى، من خلال عنصر القياس في كلمة(هو) مثلت استقطاباً بصرياً في اللوحة ابرز سيادتها على مجمل تفاصيل المنجز الخطي ، وتوزيع وحدات انتاج المكون الخطي ببلاغة الايحاء البصري، التي توارت خلف ترميز معانيها بإخراج فني محتسب ذهنياً ، ليوطد القيمة الجمالية والدلالية لقراءة النص وايصال فكرة الاستحكام الإلهي لأمور البشر والكون ، فقسمت اللوحة افتراضياً الى قسم علوي، استقرت في النصف الاسفل كلمة (يوم) بوصفه عنصراً مادياً متقلب ومتحول في قدرة التدبير الإلهي، كما مثل استقرار كلمة (شان)، في الجزء العلوي تصدراً لتجليات التدبير الإلهي، ليترك الخطاط للمتلقي بارقة الحدس وحريته في التقاط المعنى، كما مثلت النقاط بتماهي احجامها وترتيب نسقها الشكلي وتنظيم مواضعها في فضاء المكون الخطي تعزيزاً لرمزية المعنى واظهار فحوى دلالته الكونية، المتمثلة بتقلب أحوال البشر والكون ، فكل ذلك هو رهن شأن الخالق ولحاظ القدرة الإلهية لنظام الكون.

عليه فإن الخطاب البصري المنبثق من مرموزات المعنى يضيف قالباً صورياً لدلالات اظهارها العياني بما تطاوعه اشكال الحروف في تجسيد نسقية المكون الخطي ، وبهذا تقارب تواصلية المسافة الذهنية لاحتواء مفردات العمل وترجمة تصيراتها الشكلية المعبرة عن فكرة مضمون النص، كل هذه المعطيات المنبثقة من كثافة ترميز الدلالي للمعنى كفيلة بإنتاج بلاغة النص بصري، التي تدور حوله سيناريو فكرة المضامين النصية.

وعادة ما يستفيض الترميز في صناعة معاني بديلة تكافئ نظيرها الأصلي الذي تترجمه، وهذا يعتمد على بلاغة صناعة الرمز في محتوى بصري داخل ثنايا النص، فالرمز هو الرهان الذي يحدد فوز المعنى بالحظ الاوفر من التعبير والتدليل الذهني، التي تخلق نشوة الومضة المدركة التي تبرق في مخيلة المتلقي، وتحفز لديه لذة الانبهار لبلاغة النص البصري، ان هذه القراءة البصرية تنقل الرائي الى عوالم مختبئة وراء الرمز، وتنشط مدركات الحدس لاستحضار الفكرة التي تتماهى في ظل غياب الصورة البديلة التي يمثلها المعنى.

نتائج البحث :

١. الخط العربي ينتمي الى منظومة لغوية تعتمد وحدات رمزية مجسدة بالحروف، بوصفها تمثيلاً مجرداً في انتظامها الصوري.
٢. النص الخطي محمل بمعاني من شأنها استحداث رموز بصرية ببلاغة انشائها وتكوينها.
٣. بلاغة النص تعتمد بدائل استعارية في تمثيلها للمعنى بصورة مرمزة.
٤. قيمة النص الفنية تكمن بمدى ما يكتنزه من رموز معبرة عن فكرة مضامين معانيها بصرياً.
٥. الصورة الذهنية من شأنها ان تحفز الذائقة الابداعية في ايجاد المناخ الملائم للمنجز الخطي من حيث التجديد والابتكار.

٦. الحرف العربي وحدة بصرية مفتوحة على مديات واسعة من المعاني ، مما يكسبه فرصة التمثيل الرمزي بصورة مجردة.
٧.هناك تجسيد عياني للرمز بوساطة صورية ماثلة بوضوح في النص، وهناك تجسيد حدسي للرمز من خلال تورية تتضمنها طريقة تركيب الحروف في النص كالحركة والاتجاه .
٨. البراعة في اخراج المنجز الخطي كفيل باستحداث انماط متنوعة من التكوينات ، ذات التدليل الرمزي لمعاني مضامينها النصية.

المصـــــــــــادر:

١. احمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧.
٢. اوغدن ورتشاردز، معنى المعنى، ت: كيان احمد حازم يحيى، دار الكتاب الجديد، دن، دت .
٣. آل سعيد، شاكر حسن، الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
٤. بهنسي، عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الاعلى للثقافة، دب، ١٩٩٩.
٥. تشارلز دويك، الرمزية، ت: نسيم ابراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
٦. جون ماكوين، موسوعة المصطلح النقدي الترميز، ت: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون ، بغداد، ١٩٩٠.
٧. جيروم ستولنتيز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ت: فؤاد زكريا، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.
٨. حجاب، محمد نبيه، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، ط٢، مكتبة الطالب الجامعي، ١٩٨٦.
٩. الحسيني، اياد عبدالله حسين، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
١٠. حمزة، محمد كاظم، التوظيف الجمالي لمفردات اللوحة الفنية في تناول النصوص الخطية، مجلة دراسات في التاريخ والادب، عدد٣٩، جامعة بغداد، كلية الآداب،٢٠١٣.
١١. حنش، ادهام محمد، الخط العربي واشكالية النقد الفني،ط١، مكتب الامراء للنشر والدعاية والاعلان، بغداد، ١٩٩٠.
١٢. داود، عبدالرضا بهية، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة دكتورا، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧.
١٣. دايك، تون ١.فان ، علم النص، ت: سعد حسن بحيري، ط١، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
١٤. رسول، محمد رسول، فلسفة العلامة من جون سونت توماس الى جيل دولوز، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ٢٠١٥.
١٥. زهير صاحب وآخرون، دراسات في بنية الفن، ط١، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، ٢٠٠٤.
١٦. الصباغ، رمضان، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠١.
١٧. الصبيحي، محمد الاخضر ، مدخل الى علم النص ومجالات تطبيقه، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨.
١٨. عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط٢، منشأة المعارف بالاسكندرية، دت.
١٩. الماكري، محمد ، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي-، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩١.
٢٠. مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٨٣.

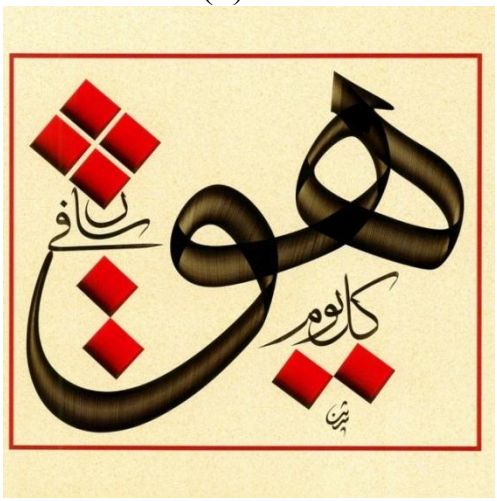
٢١. ناصف، مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، مصر، دت.
٢٢. ناصف٢، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، در الاندلس ، بيروت، دت.
٢٣.اليسوعي، روبرت بارت، الخيال الرمزي، ت: علي عيسى العاكوب، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٩٢.

اشكـــال البـــحث

شكل(١)

شكل(٢)

شكل (٣)



شكل(٤)

القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية

أ.د صالح احمد الفهداوي

م.م فاضل عزّام لازم

ملخص البحث

تضمن البحث أربعة فصول شمل الأول مشكلة البحث والتي تتعلق بضرورة دراسة ((القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية)) .

ثم أهمية البحث وهدف البحث الذي تضمن :الكشف عن القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية . أما حدود البحث ، فقد اقتصرت على القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية المؤلفة والمُلحنة في المناهج المدرسية للمرحلة الابتدائية لكتاب (القراءة) للفترة من (٢٠٠٣ - ٢٠١٧) في مدارس جمهورية العراق ، فضلاً عن تعريف مصطلحات البحث .أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري والدراسات السابقة وقد تكون من ثلاث مباحث :-

المبحث الأول / الجمال في الموسيقى والإنشاد . المبحث الثاني / الأناشيد المدرسية . المبحث الثالث/ مقومات النشيد المدرسي . تلا ذلك المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . ثم الدراسات السابقة. أما الفصل الثالث فقد احتوى إجراءات البحث والتي شملت العينة القصدية الماخوذة من مجتمع البحث و بناء استمارة التحليل .ثم الفصل الرابع الذي شمل النتائج التي توصل إليها، ثم في ضوء ذلك جاءت الاستنتاجات ، فضلا عن التوصيات والمقترحات ، ثم قائمة المصادر والمراجع العربية.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

الأناشيد المدرسية قالباً من قوالب الموسيقى التي تستعمل الأنغام والإيقاعات لتنقل إلى المستمع مضموناً لا يحتاج إلى ترجمة أو شرح.. فإنّها تخاطب عقل الإنسان ووجـدانه، لما تحمل من قيم فنية وفكرية متنوعة ، تمثل انعكاساً لطروحات العصر الذي كتبت فيه ، فالنشيد المدرسي بوصفه منجزاً معرفياً وجمالياً قائم على أساس الفكر الذي يريد المؤلف إيصاله ، وعلى اللغة التي يختارها ، فضلاً عن اللحن الذي يضعه الملحن ، لذا كان من الضروري أن يكون لهذا النشيد بناء يحمل في طياته مزيجاً متجانساً من القيم الفنية والفكرية والتربوية والجمالية على أن لهذا التجانس مديات وآفاق تتحدد من خلالها رصانة هذا البناء أو ضعفه ، ومن تلك المديات التي تأتي أهميتها بالدرجة الأولى في سياق هذا البحث هي القيم الجمالية وعناصرها في هذا البناء . وللوقوف على أهمية تلك المديات وتحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين أجزاءها ، لابد من تحديد العلاقة الأساسية التي تربط بين النشيد المدرسي والتلميذ وأيهما أكثر تأثيراً على الأخر ، فالنشيد المدرسي احد وسائل الاتصال المهمة بين أفراد المدرسة، وما يحمله من قيم وأفكار جمالية حسية تعطي الفرد (الطفل)خصوصية اجتماعية قادرة على تهيئته للتفاعل والانسجام الاجتماعي ، لذا يعد النشيد المدرسي في جوهره ممارسة حياتية ، إذ إن خطابه موجه للطالب ، وينبع جزء كبير منه من مواقفهم اليومية المليئة بالقضايا الإنسانية والاجتماعية والجمالية . وبناءاً على ما تقدم فقد استشعر الباحثان ان هناك صيرورة للنشيد المدرسي يفرضها الواقع اليومي المدرسي وان هذا النشيد ولكي يحقق غاياته ومدياته التربوية والفنية فانه لابد من ان يتأطر بقيم جمالية يتضمنها النشيد ضمن بنائية قالبية محددة الملامح ، الامر الذي يفرض اولا الاجابة عن تساؤلات محددة لتشكل الاجابة عنها الاطار العام الذي تتحرك ضمنه القيم الجمالية ، وان هذه التساؤلات تعد المرتكز الاساسي لهذا البحث ..

تساؤلات البحث **"هل كان لبناء تلك الأناشيد المدرسية قالباً معيناً يحمل في طياته قيماً جمالية " ؟ وهل يمكن تعرف هذه القيم وكشفها في اطار بحثي منهجي مبني على اسس موضوعية ؟**

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث الحالي في الآتي:

١. يسهم في رفد المكتبات العلمية والأكاديمية بدراسة جمالية ترتبط بالنشيد المدرسي.
٢. يسهم البحث في تطوير المنهج للمدارس الابتدائية وبالخصوص مادة (القراءة).

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية ، وفق نماذج مختارة بالطريقة القصدية .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بـ :

الحد الموضوعي : القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية المؤلفة والمُلحنة في المناهج المدرسية للمرحلة الابتدائية لمادة (القراءة) .

الحد الزماني :الأناشيد الملحنة والموجودة في المناهج المدرسية للفترة من (٢٠٠٣ - ٢٠١٧).

الحد المكاني : مدارس المرحلة الابتدائية في جمهورية العراق .

مصطلحات البحث :

أ- القيم:

جاء في معجم صليبا ان (فلسفة القيم) :

" هي البحث عن الموجود من حيث هو مرغوب فيه لذاته ، وهي تنظر في قي الأشياء وتحللها ، وتبين أنواعها وأصولها ، فان فُسرت القيم بنسبتها إلى الصور الغائية المرتسمة على صفحات الذهن كان تفسيرها مثاليا ، وإذا فُسرت بأسباب طبيعة أو نفسية أو اجتماعية كان تفسيرها وجوديا " . (صليبا ، ١٩٨٢، ص٢١٤)

ب- الجمال :

في المعجم الفلسفي هو: " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا " (المعجم الفلسفي، ١٩٨٣، ص٦٢)

ج- القيم الجمالية : Aesthetic Values

وبناءا" على ما تقدم فان الباحثان يعرفان (القيم الجمالية) إجرائياً بانها :

هي مجموع الصفات التي تلبي الحاجة إلى المتعة والترفيه والرضا بالجمال والتي يجب أن تتحقق في وظيفة النشيد المدرسي من خلال التواصل الاجتماعي في بيئة الطفل (الطالب).

ب- الأناشيد المدرسية:

عرف الباحثان الأناشيد المدرسية إجرائياً على أنها :

الأداة الفاعلة والوسيلة الحية والمؤثرة في الطفل(الطالب)،لاكتشاف العلاقة الجدلية بينه وبين الواقع، من خلال تعابير شعرية منظمة ملحنة يتعاطى الطلبة في إنشادها .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الجمال في الموسيقى والإنشاد

الموسيقى فن من الفنون الجميلة التي لعبت دوراً حضارياً مهما في حياة الإنسان ، فقد ارتبطت بالنواحي الدينية والدنيوية ومنها التربوية والعلاجية وغير ذلك. وهي :" امتداداً للرغبة المتأصلة فنيا للتعبير وللتواصل مع محيطنا الإنساني ، وارتبطت وظيفتها بتوصيل العواطف والمشاعر بأطر جمالية وبحوافز نفسية . وهي وسيلة فنية تخضع للقوانين الفيزيائية التي تحكم الانتظام والتناسق في ترتيب موادها النغمية ومساراتها اللحنية " .(طارق حسون،مقابلة ،١/١/ ٢٠١٢)

ويرى جوليوس أن " الوظيفة الصحيحة للموسيقى ليست نقل أصوات وإيقاعات جميلة تقتصر على بعث السرور في الحواس ، وإنما هي أحداث استجابات معينة في السامع تجعل منه شخصاً طيباً أو فاضلاً ، ويرى الفلاسفة أن الموسيقى ينبغي أن تؤدي إلى السلوك القويم " (جوليوس ، ٢٠٠٤،ص٢٩٥)

إن معالجة شوبهاور للموسيقى تنصب أساساً على بحث الدلالة الأخلاقية للموسيقى ، وبيان أثرها السيكولوجي ، أو تحليل طبيعتها الفيزيائية ،ومن ثم إبراز دلالتها الميتافيزيقية ، لكن لا شك انه تأثر في فلسفة أفلاطون الذي بحث تأثير الموسيقى من حيث الأدلة الأخلاقية ، فوجد أن هذا الفن هو احد وسائل دعم الفضيلة والأخلاق، فالموسيقى تؤثر في مشاعر الإنسان وفي حياته الباطنة ... فهو يرى(افلاطون) أن الموسيقى ارفع من الفنون الأخرى ، ويدلل على ذلك أن الطفل حينما يستمع إلى المقامات موسيقية مناسبة ، تنمو لديه عادات وقدرات مرهفة تتيح له قدرة تمييز الخير من الشر ، فالموسيقى بذلك تشكل شخصية الطفل ، وتجعله مستقراً في انفعالاته. (سيد ، ٢٠١٢، ص٢٢٦)

فالموسيقى في بطبيعتها أكثر الفنون استقلالاً ، إن مادة الفن الموسيقي لا تستخلص مباشرة من أي مصدر سوى الوسائل التي أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن ... وهي تنفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين : صفة العمومية وصفة الذاتية . في صفة العمومية ، فترجع إلى ما تتبناه في الفن الموسيقي ، فلما كانت الموسيقى لا ترتبط بموضوعاتها أي ارتباط مباشر ، ولما كانت تستمد عناصرها من الطبيعة مباشرة ، بل تخلقها في مجالها الخاص ، فقد استحال على الموسيقى أن تقدم وصفا مباشرا لأي موضوع خاص ، وأما صفة الذاتية ، فأن مابين الموسيقى والزمان ارتباط وثيق ، فهي فن زماني بالمعنى الصحيح، أي أدائها يتم خلال التعاقب الزماني ، ولا تصور أنغامها وإيقاعها أو مجموعاتها التوافقية إلا متتالية. (فؤاد زكريا، ٢٠٠٩ص٩- ١٤).

من خلال التعبير الجميل الفني يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمته ، وكذلك يمكن لأي شيء كان طبيعياً أو صناعياً أو موضوعاً من الحياة أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه ، إذن علم الجمال يُعنى بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية ، لذلك فان الطبيعة ليس لها قيمة جمالية إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون ، أو عندما تكون قد تُرجمت إلى لغة أو إلى أعمال ابداعتها عقلية أو شكّلها فن وتقنية. (أميرة،٢٠١٣ ص١٣).

ويرى شوبنهاور " أن الأغنية (النشيد) مثلاً ، قد تحدث فينا تأثيراً جمالياً وإشباعاً قوياً ، لأنها تقدم لنا وحدة بين طريقتين للإدراك : إحداهما مباشرة وهي الموسيقى ، والأخرى غير مباشرة وهي الشعر الذي يستخدم التصورات ، والأصل الذي نشأت عنه الأغنية أو النشيد ، هو أن الإنسان شعر بالحاجة إلى

تجسيد الموسيقى، وذلك الشيء الذي يعبر عن الإرادة الكلية، فلجأ إلى الكلمات وأحداث". (سيد، ٢٠١٢، ص٢٢٣).

ويمكن أن تظهر في الجملة اللفظية براعة التعبير ، فهي كاللوحة الفنية لا تحوز الإعجاب إن كانت مصنوعة من لون واحد ، ويشير الجرجاني بهذا الصدد " والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة ، ولكن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة ، لمعنى التي تليها ... ومما يشهد لذلك انك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك في موضع أخر " (الجرجاني، ٢٠٠٢، ص ٣٥- ٣٦).

ويرى هيجل أن الموسيقى الغنائية (المنشدة) التي ترتبط بنص شعري " تعلو على موسيقى الآلات، لان إضافة اللغة بوصفها تعبيراً عن العقل إلى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية ، وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة فتصبح عقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة " . (سيد ، ٢٠١٢، ص١٣٧)

ويرى الباحثان أن موسيقى الطفل أو موسيقى الأناشيد نوع خاص من أنواع وقوالب الغناء التي لها صفات تميزها عن غيرها ، خاصة وأنها تخاطب شريحة معينة ومهمة في المجتمع ألا وهي الأطفال ، فهم ينجذبون للأناشيد وذلك لأن " في طبيعتهم استعداداً أصيلاً للتغني لما يستحوذ على أفئدتهم من الكلام الموسيقي المنغم " . (الضبع ، ٢٠٠١، ص٢٥٧).

لذلك من الضروري تنمية الحس الجمالي عند الطفل من خلال تناول القيم الجمالية في أناشيد الأطفال، ليتعرف الطفل إلى الجمال، بل ويشعر به، فالجمال كما هو في حياتنا خارجيٌّ يحيط بنا، ونراه بأعيننا في الطبيعة والجسد، وآخر داخليٌّ، نستشعره بإحساسنا . فعلى صعيد الجمال المادي مثلاً ، فيجب أن تصور أناشيد الأطفال الطبيعةَ بكل أحوالها وترصد جمالها في كل حال من هذه الأحوال، فيما لو رسمت صورة فنية لها في كل فصل من فصول السنة.

المبحث الثاني : الأناشيد المدرسية

قال تعالى في كتابه العزيز:" **وَاللّهُ أَخْرَجَكُم مِّن بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لاَ تَعْلَمُونَ شَيْئاً** .."(النحل: ٨٧) فالطفل يخرج إلى هذه الحياة ، صفحة بيضاء نقية لم تطبع عليها أي أفكار أو قيم أو مواهب، ومما لاشك فيه أن أناشيد الأطفال وخاصة التي في المناهج الدراسية لمراحل التعليم المبكرة ، محور مهم من محاور ثقافة لدى الطفل، حيث تقع على عاتقها مسؤولية الإسهام في تربية الطفل وبناء القيم لديه؛ باعتبارها مادة ثقافية تربوية توظف لتؤدي دوراً فاعلاً في بناء النظام القيمي والجمالي عند الطفل.

ويؤكد الفتال إن الأناشيد جزء من تاريخ المجتمع وتراثه الشعبي ، لأنه استنطاق لأعماق النفس البشرية وتجسيد حي لاختلاجات تلك النفس ومؤشر على طموحاتها وتطلعاتها نحو غد سعيد ، وهو تسرية وترويح عن النفوس المتعبة المثقلة بأعباء الحياة ، كما انه تعبير صادق عن واقع معين معاش ، من خلال الأغاني الشعبية التي يرددها الأطفال والصبيان في ألعابهم .. (الفتال، ١٩٧٤، ص٩٧).

وإن المنهج التعليمي للأناشيد قد وضعه الفنان زرياب في أواسط القرن التاسع الميلادي في الأندلس واتبع منهجاً رصيناً بعد انتشاره في بلدان المغرب والمشرق العربي. (دليل المعلم للنشيد، ٢٠١١، ص٦)

فالنشيد يمثل القيم والمعايير والمثل التي تضبط علاقة الطفل بمجتمعه، وينضوي تحت هذه القيم كل ما يضبط العلاقة مع الآخر والجماعة والمجتمع، وأول ما يمكن أن نمثله هو سلوك الطفل في أسرته - مجتمعه الصغير بكل أفرادها ، وما يسود بينهم من حب واحترام وتعاون وما إلى ذلك من القيم ،فالعلاقة مع الجار تجسد الكثير من القيم الاجتماعية من مد يد العون والنصح والإحسان وحفظ الجوار وعيادة المريض وتبادل الود والعطايا، فالنشيد وإن كان يكثف هذه القيم جميعها، إلا أنه يقدم بذلك نموذجاً مصغراً لصورة التعامل مع المجتمع ككل.

إن الشعر يجذب الأطفال بإيقاعه وموسيقاه، فتبقى مفرداته عالقة في الذهن و تراكيبه مألوفة على اللسان ؛ لذلك يعتبر الشعر من أنجع السبل إلى تعليم مفردات اللغة الجديدة على الأطفال و تطوير التراكيب اللغوية لديهم ، وقد أكدت دراسات متعددة أن ترديد الشعر من أقوى الوسائل لتعليم المفردات وتذكرها. (التويجري، ١٩٨٩، ص١٥٢)

وإذا امتزج شعر الأطفال بالدين تصبح فاعليته أقوي ويصبح تأثيره أعظم في النفوس لذلك" يجب أن يظل شعر الأطفال شعراً ملتزماً بقيم الإسلام وتصوراته ، بل وينهض بمسؤولياته نحو الطفل المسلم الذي تتناوشه أيدي الانحرافات ، وتمتد إليه سهام المغرضين من كل صوب ، والشاعر مسئول ومؤتمن ، وعليه أن يدرك خطورة ما يقدم ، وأهمية ما يكتب لهذا الجيل والأجيال التي تأتي من بعده ليقود هذه الأمة إلى بعث حضارتها الإسلامية من جديد" . (بريغش، ١٩٩٦، ص٢٣٨)

وعندما نتحدث عن موسيقى دينية وأخرى دنيوية ، إنما نفضل نوع من الموسيقى نراه ملائماً للحاجات الدينية ، أو عن كل الأنواع الأخرى من الموسيقى ، فالموسيقى المخصصة للعبادة هي تلك التي تعتقد السلطات الدينية أنها ينبغي أن تكون كذلك ... فهم يعتقدون أن هناك موسيقى معينة تساعد على عمق التجربة الدينية وموسيقى أخرى تصرف الذهن عن خدمة الأغراض الدينية" (جوليوس، ٢٠٠٤، ص٣١٠)

وبناءً على ذلك فيجب الاهتمام بشعر الأطفال وتضمينه كل ما شأنه أن يربي هؤلاء الأطفال على القيم والعادات المرغوبة ، حيث يلعب المضمون دوراً خطيراً في بناء أجيال الغد المرتقب "فما يكتسبه الطفل في سنوات عمره الأولى من معلومات وعادات واتجاهات وقيم ومثل يؤثر في تكوين شخصيته وأفكاره وقيمه واتجاهاته في المستقبل بدرجة يصعب تغييرها أو تعديلها فيما بعد". (نجيب، ١٩٧٩، ص٤٥)

ويرى إبراهيم أنيس : أن الإنشاد بشكل عام هو عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى ارقآها ، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالاً تخفي ما فيه من جمال وحسن ... ويضيف قائلاً : شتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت ذلك لان إنشاد الشعر يبعث فيه حياة وحرارة ، فلا تكاد الآذن تسمعه حتى تتلقفه القلوب ... فقد كانت تطالعنا الصحف بقصائد شوقي الرائعة فيقرؤها كل منا كما يقرأ الأخبار العابرة ، أو العبارة كنا ننظر إليها دون أن نحرك بها شفاهاً ... فإذا أتيحت لأحد منا أن يشهد حفلا ينشد فيه الشاعر من شعره أحسسنا بالأبيات تهزنا هواً ، فتثير من أحاسيس القلوب والمشاعر ما كان خامداً هامداً. (إبراهيم أنيس، ١٩٧٢، ص١٨١-١٨٢)

فالنشيد : قطعةٌ من الشعر أَو الزجل في موضوع حماسيّ أَو وطنيّ تنشدُه جماعة ، وهذا ما يسمى الدراسات النحوية بعلم العروض[١] ، "فهو علم يُعرف به صحيح أوزان الشعر وفاسدها وما يعتريها من الزّحافت واللعل ، وقد وضعه الخليل بن احمد الفراهيدي في القرن الثاني من الهجرة النبوية المباركة" (عبد الرضا، ١٩٩٧، ص١٥)

وتختلف البحور الشعرية للأناشيد تبعاً لمضامينها وأهدافها العامة ووظيفتها الاجتماعية والثقافية، ولأجل أن تؤدى الأناشيد وظيفتها نصاً ولحناً اختيرت لها بحور شعرية وجمل وكلمات وقوافي تحقق الأهداف المرسومة لها ، كما لُحنت كلمات اشطرها الشعرية القصيرة أو المتوسطة الطول بجمل موسيقية مستنبطة من مقامات وأنغام عراقية لبث النشاط والحيوية ولتنشر الفرح والبهجة في النفوس، وبُنيت جملها الموسيقية على أوزان إيقاعية بسيطة تتلاءم أو تتطابق مع ضربات القلب وحركة القدمين الثنائية والمسير الجماعي المنتظم. (طارق حسون، ٢٠١٤، ص٢٣٦)

---

[١] للاستزادة : انظر عبد الرضا علي، موسيقية الشعر العربي قديمة وحديثة ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٧م، ص١٥.

ويضيف الحنفي " إن الحس الموسيقي فطري في بني البشر فهو يكاد يتكون وينمو في الإنسان منذ وجوده في الأجنة .... ونرى النساء في التذوق الموسيقي لا يقللن شيءً عن الرجال إن لم يكنّ أكثر منهم تذوقاً .. كما إنّا نرى الأطفال لا يمتلكون السيطرة على أنفسهم عند سماعهم عزف جوق موسيقي في أحيائهم ... " . (الحنفي ، ١٩٨٩، ص٥)

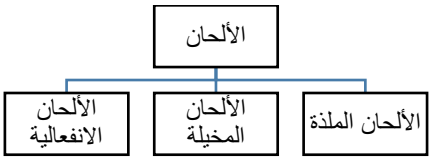
وقد قسم قدوري أنواع الألعاب الموسيقية والغنائية التي تمارس في المدرسة ضمن الأنشطة المدرسية : العاب موسيقية لمجرد التسلية والمرح ، العاب موسيقية غنائية ذات طابع حركي وهذا يدرج ضمن لعب وأغاني الأطفال الشعبية بكافة صيغها وأشكالها ، العاب موسيقية ذات أهداف وغايات تعليمية . (حسين قدوري، ١٩٩٩، ص١٠٧- ١٠٨)

المبحث الثالث: خصائص النشيد المدرسي

١) اللحن : Melody

وهو تتابع نغمات مختلفة، مرتبة ترتيباً معيناً ، وفق إيقاع معين، وهندسة صوتية فذة، بحيث تنسجم النغمات في إطار شيق بديع، ترتاح الأذن لسماعه وتطرب له النفوس . فهو " العنصر الذي يعطي للموسيقى طابعا نغميا مميزا ، ينكون من نغمات مختلفة الدرجة تتوالى لتكون سلسلة مترابطة ترتكز إلى بداية ونهاية وتحدد ما بين أعلى وأوطأ نغمة وبطريقة منسجمة في إطار ترتاح له النفس وتخلق تأثيراً وجدانيا لدى المستمع يتباين بحسب خبراته وسماته الشخصية ويحكم اللحن عناصر ومكونات أساسية كالطبقة والسلم والانتقالات النغمية والأداء ... الخ ". (الفهداوي ، ٢٠١٥ ، ص٣٢)

ويقسم الفارابي الألحان إلى ثلاث أصناف : " صنف يكسب النفس لذاذة وانق المسموع ويفيدها أيضا راحة من غير أن يكون له صنع في النفس ، وصنف يفيد النفس مع ذلك تخيلات ويوقع فيها تصورات أشياء ويحاكي أموراً في النفس،وصنف يكون عن الانفعالات ، وعن أحوال للحيوان ملذة أو مؤذية " . (الفارابي ، ب.ت ، ص٦٢- ٦٣) وكما موضح في المخطط الاتي :



فاللحن هو الصورة الجمالية لأغنية الطفل التي لا يمكن أن تصل إلى المتلقي إلا بترابطها الجذري مع العناصر الأغنية الأخرى . (حسين قدوري ، ١٩٩٩، ص٩٩)

إن البناء اللحني هو احد العناصر الأساسية في الموسيقى ، وهو منظم على شكل أجناس ،نغماتها الأربعة متتابعة بطرائق مختلفة ، ويجب أن يتوفر فيه الجو العاطفي والنفسي ، وأن المسار النغمي للألحان هو الذي يحصر جميع النغمات المستعملة في اللحن بدون الالتفات إلى طبيعة الأبعاد الموسيقية الفاصلة بين النغمات وخصوصية بعض النغمات الأساسية. (طارق حسون ، ٢٠٠٠، ص٢٣٤)

وقد أكد السيسي أن من الممتع أن نعرف بعض الوسائل الرئيسية التي يمر بها اللحن حتى نتمكن من متابعة مضمونه وفهمه :

١) عرض الإلحان في تقابل وتعارض وتبادل وتوافق وتوازن .

٢) التنويع في اللحن بالتطوير والتحولات اللحنية والهارمونية والتلوين الاركسترالي.

٣) أساليب التقليد المباشر وغير المباشر في الخطوط الموسيقية المختلفة .

٤) تنميق وزخرفة الإلحان . (السيسي، ١٩٨١، ص٢٢)

ومن الواضح أن التلحين لأغاني الأطفال سواء الأناشيد المدرسية أو الأغاني التي تلحن في مسرحيات الأطفال أو في جمع الأغاني التي تخص الطفل ، فان هناك ملاحظات حول صياغة هذه الإلحان ، والتي أشار إليها (حسين قدوري) بالنقاط التالية :

١) اختيار المقام المناسب : فالمقام من أهم العوامل المؤثرة في تكوين الأغنية وتصوير المناخ لها ، على أن تكون الأغنية من مقام واحد ، والابتعاد عن السلالم النصفية ، وأسلوبية ألامقامية في

التلحين فإنها تربك الطفل في استيعابه وفهمه للأغنية أو النشيد .

٢) اختيار الشكل الموسيقي (form) فهو الأنسب في التعامل مع النص الشعري.

٣) المحافظة على المسافة الزمنية للكلمة أثناء صياغتها لحنياً.

٤) التأكيد على النط اللحني للنشيد أو الأغنية واتجاهاتها مع معنى الكلمة.

٥) عدم الالتزام بصيغة (المذهب والكوبليه) مع الابتعاد عن اللوازم الموسيقية والأخص المطولة

منها.وفي حالة وجود فراغ يمكن إشغاله بالصفيق أو ترديد عبارات مثل(لي لي لي ..وغيرها).

٦) خلق إحساساً تصويراً مسموعاً للموضوع ولو بشكل مبسط .

٧) التأكيد على توافق الحيز الصوتي المدوّن عليه اللحن مع الإمكانيات الصوتية للأطفال.

٨) ليس كل ما يكتب في الأغنية يكون صالحا للتلحين . فان جملاً للشعر اعتراضية بمرافقة الموسيقى تضفي على النشيد الكثير من حيوية الواقع .

٩) لا بد أن ترافق النشيد أو الأغنية لعبة معينة فلا قيمة لها من دون حركة انفعالية وتعاطفا وجدانيا بين المشاركين. (حسين قدوري، ١٩٩٩، ص١٠٠)

٢) الإيقاع :

الإيقاع عبارة عن تعاقب الأزمنة المختلفة من حيث القصر والطول، ووظيفته تنظيم اللحن زمنيا، وذلك حسب مدد زمنية معينة، وحسب تقطيع زمني واستعمال أمكنة للنبر.

فالإيقاع " المنظم في أحداث الأصوات أثناء العمل الفردي أو الجماعي يساعد على انتظام وتنسيق حركة العمل ، ويبدو جليا هذه الإيقاعات في الأغاني المصاحبة لأعمال الحصاد والزرع والطحن على الرحى وأغاني ملاحي السفن ، كما تتوضح هذه العلاقة في أغاني الأطفال وألعابهم وفي بعض الطقوس الاحتفالية .. " . (عبد الأمير ، ١٩٧٤، ص٦١)

إن الإيقاع هو " التقسيم الزمني المنتظم للإلحان والأفعال والحركات ، والتقسيم المكاني ، والتنظيم للخطوط والمساحات والحجوم .. وان تعاقب الأنغام أو المقاطع اللفظية والحركات ذات القيم الزمنية المتساوية يكون حركة منتظمة تشبه النبض بحيث يتميز بعضها عن البعض الأخر بنقرة خاصة " (طارق حسون ، ٢٠٠٠، ص٢٠٢)

وقد ابتكر الكندي مصطلح (النسب الزمانية) عوضاً عما اعتاد الناس أن يسموه إيقاعاً فيقول " .. فينبغي أن يكون القول العددي اعني الشعر الملبس للحن مشاكلاً في المعنى لطبع اللحن في هذه الثلاث الأنحاء وأنواعها وفي نسبة زمانية اعني إيقاع – مشاكل لمعنى اللحن) (صبحي ، ٢٠٠٠، ص٤٩)

٣) الأداء:

لقد تنوعت وتبلورت أساليب الإلقاء والإنشاد ، كما تنوعت أساليب أداء نصوصها ومستوى تداخل النسيج الموسيقي فيها ، فهي تؤدى بأسلوب فردي أو جماعي ، ومن النصوص التي يتم ترديدها على وفق مساراتها الإيقاعيّة واللحنيّة هي الأناشيد المدرسية التي برزت الحاجة إلى معرفة عناصرها الموسيقيّة وأساليب أدائها وبما يخدم المجتمع التعليمي (المدرسة - الطالب).

فالأسلوب الموسيقى هو وسيلةُ المنشد ، وأداؤه يعبر عن بلده وبيئته الفنية التي انتمى إليها ، والمؤثرات الخارجية الأخرى التي اختزنها في خبراته السابقة . ويجب أن يكون له ذوق خاص في وضع الحليات في المكان المناسب من المسار اللحني ، ومن بدون مبالغة في التعامل مع هذه الزخارف عند استمعنا إليه في أداء الزخارف والحليات ، لكي نجدها جزءً من نسيج الجملة اللحنية التي تحاكي بشكل أو بآخر التعبير عن النص الشعر للنشيد .

ويشير هيجل إلى عبقرية الأداء ، فيرى " أن أهميته تختلف تبعاً لنوعية العمل الموسيقى فالفنان المؤدي في الموسيقى المصاحبة ، يقوم بدور يشبه دور الراوي في الشعر الملحمي ، وبالتالي كلما أحس المتلقي بعدم وجوده كان أداءه أفضل " . (سيد ، ٢٠١٢، ص١٣٧)

ويرى السيسي إن " التعبير الموسيقي الكامل والخلّاق يشتمل على مكونات وعناصر كثيرة من أهمها : اللحن – التركيب الهارموني – الإيقاع – القالب ، والتذوق يتطلب تفهماً لهذه العناصر وتدريبا إليها ، فعلى سبيل المثال يبدأ المستمع العادي في استكشاف هذه الملامح الجديدة بعد أن يستمع ... ويمكن تدريجيا من التفريق بينها ، ومن ربطها باللحن الرئيسي للعمل ، ومن هذه العناصر التي تثري التعبير الموسيقي وتحدد ملامحه : السرعة – أنواع الآلات الموسيقية أو الأصوات البشرية المشتركة في الأداء – والأنماط والنماذج الإيقاعية ... هذا فضلا عن القالب الموسيقي وهو الشكل والإطار الذي يضم التنظيم العلمي والجمالي للأفكار اللحنية ومعالجتها... أي الشكل الذي يشتمل المضمون". (السيسي، ١٩٨١، ص١٩)

ويمكن تلخيص الأسباب الكامنة وراء لذة الأنغام وفسادها في عنصرين أساسيين ، العنصر الأول يتعلق بالمنتج للصوت كان خطيبا أو شاعرا أو منشدا ، والعنصر الثاني يتعلق بالمتن الصوتي ، نثراُ كان أو شعرا... فمن شروط المنشد حسن الصوت وذلك باعتماده على نبرات القوافي الشعرية ومخارج الحروف ، وموسيقى الألفاظ مترنما بأحرف الترنيم .... أما الائتلاف فانه يتعلق ببنية المتن شعراً كان أو نثراُ ، فشرط هذا أن تكون أصواته مؤتلفة منسجمة البنيات المكونة له، انسجاماً يخلق لدى المستمع ارتياحاً يجعله يستسيغ المتن ويتجاوب معه. (زاهيد ،٢٠١٠ ، ص٦٧- ٧٣)

الدراسات السابقة :

قام الباحثان بإجراء استطلاع للبحوث والدراسات ذات الاختصاص في محاولة لإيجاد دراسة ذات مساس بالبحث الحالي، فلم يعثرا إلا على دراسة ليس لها علاقة مباشرة بموضوع بحثهما.

مؤشرات الإطار النظري:

١. إن الموسيقى قدرة معبرة بذاتها ، لما لها من كيان خاص ينقل لنا معاني ، فهي تضفي علينا معاني وأحاسيس عامة ، أي أنها تخلق فينا جوا معينا من الأحاسيس، تؤدي بنا إلى ضرورة بحث علاقتها بمجال مرتبط بها، وهو مجال الكلمات التي اختلطت بها اختلاطاً وثيقاً .
٢. التلحين هو نظام توالي درجات الصوت ، أو موسيقى الكلام ، فهو الصورة الجمالية لأغنية الطفل (النشيد) الذي لا يمكن أن يصل إلى الطفل إلا بالترابط الجذري بين عناصره ، وبدلالات فنية وجمالية في مجال الموسيقى والغناء ، فهو لوناً تقتضيه الدراسة الحالية.
٣. إن النشيد قد يدل بالكلمة الواحدة والكلمات المختصرة على معان متعددة يمكن فهمها من قبل المتلقي ، والذي يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه. فهو وسيلة من وسائل الاتصال للتعبير وترجمة فكرة ما ، باستعمال لغةٍ ما ، والتي يُمكن أن تُظهر براعة التعبير واللحن المؤثر في الجملة اللفظية ، فهي كاللوحة الفنية لا تحوز الإعجاب إلا إن كانت مصنوعة بإتقان .
٤. لقد تنوعت وتبلورت أساليب الإنشاد ، كما تنوعت أساليب أداء نصوصها ومستوى تداخل النسيج الموسيقي فيها ، فهي تُؤدى بأسلوب فردي أو جماعي ، ويتم ترديدها على وفق مساراتها الإيقاعيّة واللحنيّة. من قِبل الأطفال المنشدين في المؤسسات التعليمية (المدارس) .

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

اعتمد الباحثان المنهج (الوصفي- التحليلي) وذلك لملاءمته هدف البحث .

أولاً / مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث (الأناشيد المدرسية) ، والتي تتراوح بين (٦٩-٧٠) نشيد موزعة على كتاب القراءة للصفوف (الأول - السادس) الابتدائي،في كتاب (القراءة)في جمهورية العراق.

ثانياً / عينة البحث :

بالنظر لسعة حجم مجتمع البحث ، قام الباحثان باختيار عينة قصدية (٣) من (الأناشيد المدرسية الملحنة)[١] ، لكونها تغطي الحدود الزمنية للبحث وعلى النحو الذي يمكن من خلاله الكشف عن القيم الجمالية لهذه الأناشيد ، والتي يتوفر التدوين الموسيقي لألحانها في المجتمع الأصلي للبحث ،وهي كما موضح في الجدول التالي .

(عينة البحث - الأناشيد المدرسية)

ت	اسم النشيد	اسم المؤلف	أسم الملحن	المرحلة الدراسية
١	قم للمعلم	احمد شوقي	د.صالح الفهداوي	الخامس الابتدائي
٢	أمي وأبي	غير معروف	غير معروف	الثالث الابتدائي
٣	أزهار الحديقة	غير معروف	غير معروف	الرابع الابتدائي

(١) الأناشيد المدرسية : استند الباحثان في اختيار عينة بحثهما إلى : دليل معلم النشيد والموسيقى للمرحلة الابتدائية ، جمهورية العراق – وزارة التربية – المديرية العامة للمناهج للعام ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١١م. أما ألحان لأناشيد لعينة البحث : فهي الأناشيد المدرسية المقررة ، إعداد مديرية النشاط المدرسي بوزارة التربية ، مطبعة وزارة التربية ، ١٩٧٨م.

ثالثاً / أداة البحث:

اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة رئيسة لتحليل عينات بحثه،فقاما بإعداد (الاستمارة التحليلية) لبيان القيم الجمالية في الأناشيد المدرسية تحقيقاً لهدف البحث ، وهذه الأداة تم الأخذ بآراء ذوي الخبرة والاختصاص فيها ، وهذا يُعد من الصدق الظاهري ، وتضمنت الاداة دراسة النقاط الأربعة الآتية :

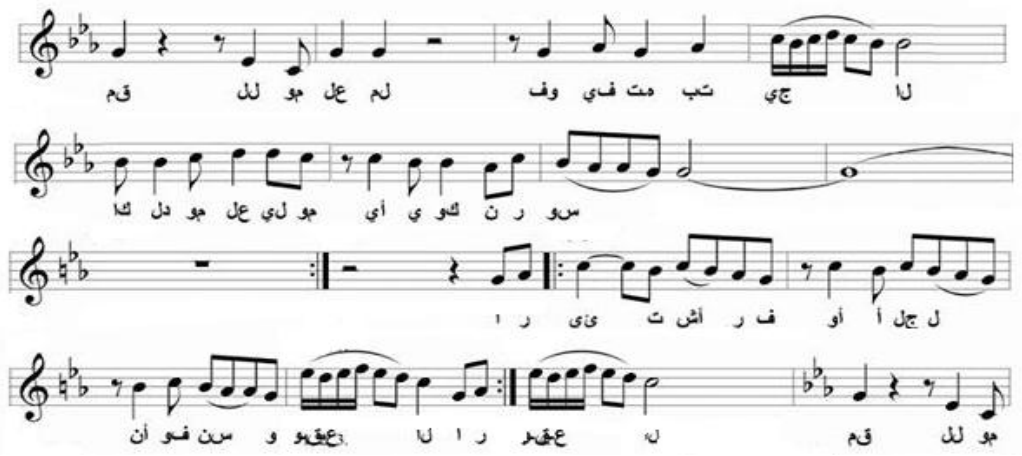
١) خصائص لغة النشيد : الذي هو الاشتغال على الكلام الذي تم صياغته للنشيد سواءً كان شعراً أم نثراً، فصيحاً كان أم غيره

٢) خصائص لحن وإيقاع النشيد : الذي هو الاشتغال على تقنية بناء اللحن والإيقاع من خلال

السلالم موسيقية (المقامات) أو أجناسها ، التي يُؤدى بها النشيد ، والإيقاع الذي يرافق اللحن .

٣) خصائص أداء النشيد: الذي هو الاشتغال على الأداء الصوتي للنشيد ، سواءً كان جماعياً أم فردياً، نسائياً أم رجالياً ، وأساليب التعبير الانفعالي والعقلي عن الأفكار وتجسيدها للنشيد، وما يتركه من استمتاع، وما يؤديه من وظيفة ترفيهية ، وما يخلقه من تواصل اجتماعي في بيئة الطفل .

تحليل العينة (١) : (نشيد – قم للمعلم)

قُـــمْ للمعلّـــمِ وَفِّـــهِ التبجيـــلا كـــادَ المعلّـــمُ أن يكـــونَ رســـولا
أرأيـــتَ أشـــرفَ أو أجـــلَّ مـــن الـــذي يبنـــي وينشـــئُ أنفـــساً وعقـــولا

الوصف العام :

القصيد للشاعر (احمد شوقي) والحان (د.صالح الفهداوي) ، وهي من بحر الكامل [١] (مُتَفاعِلنْ / مُتَفاعِلنْ/ مُتَفاعِلنْ --- مُتَفاعِلنْ / مُتَفاعِلنْ/ مُتَفاعِلنْ).للمرحلة الخامس الابتدائي(القراءة) .

[١] بحر الكامل : ويتألف من ستة أجزاء ، وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُتَفاعِلنْ) وضربه كذلك (مُتَفاعِلنْ) ، للاستزادة انظر: عبد الرضا علي، **موسيقية الشعر العربي قديمة وحديثة ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر** ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٧م ص٣٧

التحليل:

١) خصائص لغة النشيد :

تدور القصيدة حول مخاطبة الشاعر الطلبة والمتعلمين بأن يوفوا المعلم حقه من الاحترام والإجلال فهو يقوم برسالة نورانية وتعليمية كما لو كان ينشر النور والفكر والعلم. حيث لا يوجد هناك من هو أفضل وأهم من الإنسان الذي يقوّم النفوس والعقول ويتعهدها بالتربية والتعليم والتوجيه. كما وشبه الشاعر إعداد الأنفس والعقول الذي يقوم به المعلم بالبناء.... . فنرى الحكاية الشعرية والتشويق، والطرب، فقد جمع بين الفنين معاً في آن واحد ، كما نرى له ميزة الإيقاع الموسيقي اللغوي ، ذلك الإيقاع المحبب للنفس الإنسانية، فيكسبها الرقة والعذوبة واللطافة والشفافية، حيث تستشف النفس به الأحاسيس الجمالية والأذواق المرهفة، مما يغذي العنصر العاطفي الوجداني للطفل.

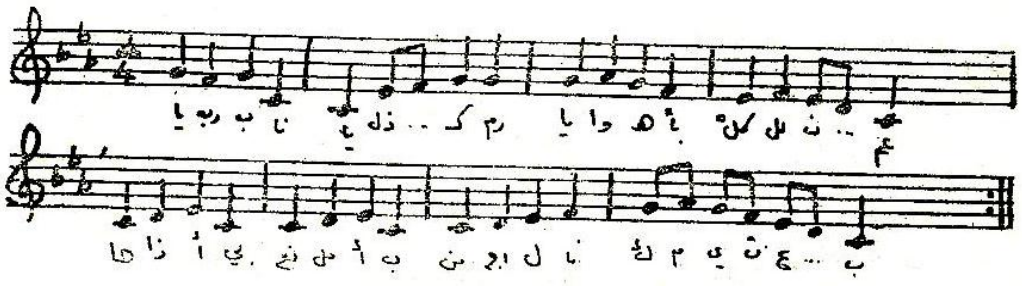
٢) خصائص لحن وإيقاع النشيد:

وضع الملحن القصيدة في سلم (كرد - ري)، والوزن المستخدم هو (٤/٤) ، وشكل الإيقاع هو الوحدة الكبيرة، هذا المقام الذي يتميز بإيصال المشاعر والأحاسيس والعاطفة ، من خلال تماثل أجناسه (كرد + بُعد طنيني + كرد) ، كما استطاع الملحن بكل مهارة أن يصور المعاني التي أرادها الشاعر بكل حرفية ، فمثلاً في مفردة (قُمْ) استطاع أن يظهر الاحترام للمعلممن خلال مطابقة اللحن لفعل الامر (قم)، وبالنبر الصحيح على الكلمة مع زمن السكت الذي يليها بمقدار كافي ليجعله صاحب رسالة سامية تكاد أن تصل إلى رسالات الأنبياء . وفي البيت الثاني ينتقل الملحن إلى سلم الحجاز ليصور لنا صورة أخرى لا تقل جمال عن التي سبقتها في البيت (أرأيتَ أشرفَ...) وبذلك يخلق التنوع في الأنغام مع الالتزام بوحدة الفكرة من خلال الاشتقاق والتلوين والتدرج وفق خطة مدروسة تتجمع فيها تلك الإمكانيات. إن إضافة الإيقاع الذي رسمه الملحن للنشيد اللذة الحسية ، لذة الفهم والجمال ، من عالم الشعور في الحواس إلى عالم العقل (المخ) ، منتقلاً إلى النفس لتصلها كل هذه اللذات المركبة .فان الضخامة الرشيقة في اللحن تضفي الوقار وتبعث على الشعور بالرهبة والروعة مما يحول هذه المشاعر إلى إعجاب مقرون بالمتعة النفسية والمعنوية.

٣) خصائص أداء النشيد:

النشيد ليس عبارة عن كلام منغم وإنما هو لوحة صوتية بها عدة خطوط وألوان وان الصوت البشري يؤدي احد تلك الخطوط المتشابكة . فلاستخدام آلات الموسيقية والتوزيع الموسيقى الدور الكبير في إظهار جمال الصورة الفنية والنهائية لتلك اللوحة ، فضلا عن الأداء الجماعي في عملية ترديد النشيد، كما أن للإيقاع الراقص وتعاقب أزمنته المختلفة ، حسب مدد زمنية معينة، وحسب التقطيع الزمني له، واستخدام أمكنة النبر الصحيحة، ساعدت في تنظيم الأصوات أثناء الإنشاد لترسيخ العلاقة بين الأطفال المنشدين . وقد خلق التداخل بين أصوات المنشدين نوع من التوافق والانسجام اللذيذ ، خاصة في لما لو أنشدت الأصوات النسائية والرجالية معاً. وبذلك يعيش الطفل حالة النشوة عند الاستماع والأداء للنشيد فيصبح العامل النفسي هو عمل داخلي لا يخضع لمقاييس ، ويصبح أساس الشعور بالجمال فيما تثيره الموسيقى من شجون لتحريكها خلجات النفس بما ينطوي عليه من جمل وتركيبات صوتية تنسجم مع نوعيه الطفل أو حالته النفسية في ذلك الوقت . فالصدق في التعبير هو من سمات الجمال ، الذي يسجل واقع الطفل- المنشد سواء بالكلمات أو الصوت أو الصورة التي يرسمها (النشيد)، بحيث تكون فيه قوة إيحاء تحمل رسالة الجمال في الفن ، الذي يصنعه ذلك النشيد بتكامل عناصره ، فتفجر اكبر طاقات وملكات لذلك الطفل المنشد . لان الشيء الذي يخلو من الصدق يخلو من الجمال.

تحليل العينة (٢) : (نشيد – أمي وأبي)

يـــــا ربنـــــا يـــــا ذا الكـــــرم ... يـــــا واهبـــــاً كُـــــل الـــــنعم
هـــــذا أبـــــي نِعـــــم الأبُ ... مـــــنْ أجلنـــــا كـــــم يتعـــــبُ
أُمـــــي التـــــي أُحِبُهـــــا ... مَـــــنْ مثلُهـــــا فـــــيْ فضـــــلِها
باركهُمـــــا يـــــا ربنـــــا ... واحفضـــــهُما دومـــــاً لَنـــــا

الوصف العام :

الشاعر غير معروف والملحن غير معروف ، والنص من بحر الرجز المنهوك الصحيح[١] (مُسْتفْعلُنْ / مُسْتفْعلُنْ – مفاعلن / مفتعلن). لمرحلة الثالث الابتدائي (القراءة)

التحليل :

١) خصائص لغة النشيد :

من روعة النص أن الشاعر لم يورد هذه الحكاية على لسان غيره، وإنما جعل نفسه الولد المهذب الذي يحمل القيم الدينية والاجتماعية بصفتها الجمالية ، ولعل الفكرة الأولى التي يدعو إليها النص (النشيد) هي الفكرة المتمثلة بالقيم الدينية من خلال الإيمان بالله ، والتأمُّلِ في قدرته العظيمة ، فبحكم انتمائه الاجتماعي يتوصل إلى هذه الفكرة لترفد إحساسه الفطري بذلك، وما أجمل أن يتغنى الطفل بهذه الفكرة التي تشكل اللبنة الأساس في التكوين الروحي له. فهذه اللوحة الملونة التي اكتسبت إشراقها من فرحة الأطفال بدعائه لوالديه، ولعلها تكون أصدق مثال عن الإحساس بالجمال.

٢) خصائص لحن وإيقاع النشيد :

إن أسلوب تلحين النشيد بسيط لا يتعدى الجنس الأول لسلم (نهاوند - دو) ، والوزن المستخدم هو (٤/٤) . فنرى الأفكار الموسيقية سلسلة بسيطة لا تَكلّف فيها ، ومن الممكن لصوت الطفل ترديدها أي غنائها، وكلما ابتعد هذه الأفكار عن المألوف والمبتذل ، كلما زادت القيمة الجمالية في العمل الفني. فنرى عدم الالتزام بصيغة (المذهب والكوبليه) في اللحن ، والابتعاد عن اللوازم الموسيقية بالاعتماد على المذهب الواحد الذي تطبق عليها جميع أبيات النشيد، وبساطة الجملة الموسيقية واستقامتها , والابتعاد عن الزخرفة ، وقصر الألحان إلى بضع دقائق للنشيد ، هذا ما خلق إحساساً وتصويراً جمالياً مسموعاً لموضوع النشيد . فلم يعد يحتاج الأمر مطربا محترفا ، حيث يمكن للأطفال ترديده بسهولة ،. وهو ما جعل اللحن ناجحاً ، فألقى بظلاله على النص صفة الجمال بألفاظه العذبة ومعانيه السامية .

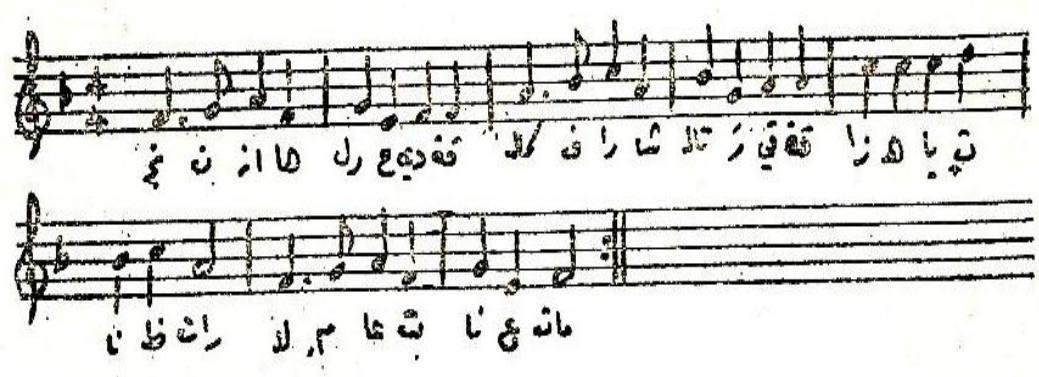
---

[١] الرجز المنهوك الصحيح : وهو من بحر الرجز ، وهو ما كان عروضه صحيحة وهي ضربه، لان المنهوك هو البيت الذي ذهب ثلثاه ، ويعد ثلثه الباقي بيتاً ، وجزؤه الأخير هو الضرب والعروض، وللاستزادة انظر : عبد الرضا علي، **موسيقية الشعر العربي قديمة وحديثة ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر** ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٧م ص٥٨.

٣) خصائص أداء النشيد:

إن كل ملحن يعكف طويلاً بهدف التعرف على ظواهر جمالية في عمله الفني لينميها ويبرزها، والأمر لا ينتهي عند اكتشاف تلك الظواهر ، بل يمتد إلى إنتاجها والوصول بها إلى أقصى إمكانيات نمائها، فهذه هي المهارة وسعة الخيال وإتقان الصنعة ،فعلى الرغم من بساطة اللغة التي كتب بها النشيد وسهولة ألفاظه وتركيب بنائه ، فانه قادر على أن يصل إلى أعماق النفس البشرية (للطفل) ، وإن لمجرد الاستماع الطفل لهذا (النشيد)، فأنه يحقق النتيجة التي نرجوها منه وهي (المتعة)، وان تسخير هذه الطاقة في موسيقى النشيد بشكل تفاعلي وهادف ، يحقق استجابة الطفل لذلك النشيد ، ويسمح له بالانفتاح على خبرات ومفاهيم جديدة. لذلك يمكن للموسيقى أيضاً أن تكون أداة تعزيز كبيرة لعمليات التأهيل النفسي، وتنمية الحس الجمالي والذوق الفني العام للأطفال، وخلق التكامل مع المنهاج الدراسية الأخرى من خلال الإنشاد ، لتنمية القدرات الإبداعية، واكتشاف المواهب ، وإبراز القيم والعادات الايجابية للقدرات اللغوية والنطق السليم . من خلال جو من الألحان والإيقاعات والأوزان التي وضِعت بشكل فني ومهاري لا يخلو من الذائقة الحسية والجمالية .كوسيلة لإيقاظ الجمال لدى الطفل .

تحليل العينة (٣) : (نشيد – أزهار الحديقة)

نحـــــن أزهـــــارٌ الحديقـــــةَ كالفراشـــــــاتِ الرقيقـــــــة
زاهيـــــــاتٌ ناضـــــــراتْ لامِعـــــــاتٌ ناعِمـــــــاتْ
ذاتَ ألـــــــوان حســـــــانْ زيّنـــــت كـــــلَ مكـــــانْ
بســـــــرورٍ نتمـــــــوجْ وبنـــــا الغُصـــــن مُتـــــوج
نحـــــن نُرضـــــي العـــــامِلين ونَســـــرُ الناضِـــــرين
ببيـــــــاضٍ واحمِـــــرارْ واخضِـــــرارْ واصِـــــفرارْ

الوصف العام :

الشاعر غير معروف ، والملحن غير معروف ، النص (النشيد) من بحر مجزوء الرمل الصحيح[١] (فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ – فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ).لمرحلة الرابع الابتدائي(القراءة)

[١] مجزوء الرمل الصحيح : وهو من أنواع بحر الرمل ، وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه كذلك ، وللاستزادة انظر : عبد الرضا علي، **موسيقية الشعر العربي قديمة وحديثة ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر** ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٧م. ص ٨٩.

التحليل :

١) خصائص لغة النشيد :

إن الصورة الشعرية والجمالية في (النشيد) تشتغل بمادة مستمدة من عالم الطبيعة والخيال حيث تحضر في سياق النص بكثافة ، أما أدواتها فهي التشبيه في الشطر الأول حيث شبه الشاعر الزهرات بالفراشات ذات الرقة والنعومة في الشطر الثاني . أما الاستعارة في الشطر التالي شبه الكاتب للنص الفرحة والسرور وهي استعارة بالغصن المتموج والمتمايل الذي يسر الناظرين.وهكذا نجد الصورة التكوينية للنص قد أضفت عليه صبغة جمالية من جهة، والتعبير عن أحاسيس والمشاعر في النص من أجل التأثير في الأطفال من جهة ثانية، وكما للإيقاع الشعري انسجاماً مع الوظيفة التعبيرية المهيمنة في النص.

٢) خصائص لحن وإيقاع النشيد:

استخدم الملحن في تلحين نشيده ، سلم (عجم - فا) على درجة (جهاركاه) وبانخفاض (سي) نصف بُعد ، وسلم العجم من السلالم الشرقية الرئيسية ويقابل سلم دو الكبير(الميجر) في الموسيقى الغربية والوزن المستخدم هو (٤/٤) . إن الربيع فصل الراحة والاسترخاء والجمال ، تفوح رائحة عطوره ، من هذا المنطلق سطر الملحن أنغامه ليخلق نوع من المرح والمتعة . إن إبداع الملحن في تلحين النص (النشيد) في استخدام أساليب جديدة بتأليف الجمل الموسيقية ، في بدايتها ونهايتها ، قد خلق لوناً موسيقياً يختلف عن لون السلم الموسيقي المستخدم .من غير تكلف وبما يناسب لغة النشيد والمستوى العقلي لأعمار الطلبة. وبخصوص الفتيات منهم ، وهو يصور أزهار الربيع الزاهية كالفراشات بالوانها الجميلة . إن سلم مقام العجم يتصف بالقوة والحماسة والحيوية فقد كانت الملحن موفق في استخدام أبعاد جمله الموسيقية لتناسب لغة الأناشيد المدرسية والوطنية . فقد انعكس ذلك على الحياة التي تسطرها كلمات النشيد ، بالمتوج والحركة والحيوية والنشاط ، لينقل الأطفال من عالم الواقع والشعور في الحواس إلى عالم الخيال للوصول إلى اللذة التي أسسُها العطور والألوان والأنغام .

٣) خصائص أداء النشيد:

إن معنى التركيب في اللوحة الفنية الموسيقية للنشيد نابع من الإلحان والجمل الموسيقية التي يحاول الملحن تحقيقها من خلال التلاعب بالأنغام والكلمات ، فنلاحظ أنه اختار الشكل الموسيقي الأنسب في التعامل مع النص الشعري ، مع التأكيد على النط اللحني للنشيد واتجاهاته مع المعنى للكلمات. كما أكد على توافق الحيز الصوتي للحن والإمكانيات الصوتية للأطفال، فخلق جانباً ترفيهياً ممتع للنفس مريحاً لها محققاً بذلك القيم الجمالية والفنية للنشيد. فالنشيد حينما يُصاغ في قالب قصصي أو درامي مشوق يلقى المزيد من الإقبال من جانب الطفل. وللتناسب في اللحن بين السرعة والبطء وبين الصاخب والهادئ، وتجانس الألفاظ مع المعاني مهم في نجاح لحنه. إن القراءة الجمالية لمثل هكذا نشيد ، يجب أن تكون قراءة حرة ذات أفق تحولي وليس مستقراً ، ففي حين يلجأ الملحن إلى اختزال مكونات النشيد في مجال الرؤية الجمالية الحقيقية التي تسمح بتحقيق القيمة الفنية له، وخصوصا بتنميق وزخرفة ألحانه، فيصبح الطفل الحرية في استبدال هذا الاختزال ، بتحويله إلى طاقة تعبيرية تنفتح من داخل العمل إلى خارجه ، من خلال التفاعل مع حاسة السمع ، وبذلك تسري إلى أعماق النفس لتوقظ الأحلام وتدغدغ العواطف فتثير الحماس أو أتبعث السرور والراحة النفسية ، أو كلاهما .

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

١) إن سمة التعبير في نصوص الأناشيد المدرسية لها طاقة متجددة ، لأنها تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وان القدرة على فهم ألفاظه من الرموز الاجتماعي والإرشادي والجمالي متأتي من سهولة وروعة أسلوبه الشعر الموزون ، وما ينتج عن هذه العلاقات من معان.

٢) إن جمالية التركيب والتنغيم للنشيد المدرسي ، قد أفضى مديات وفضاءات رحبة انعكست على تحليل أدائه بتنوع الأفكار والمفاهيم والصور الجمالية ، بحالة من التجدد والإثارة والإبداع والبلاغة ، ومن خلال تصويره نغمياً بصور متعددة .

٣) تجلت جمالية الحان النشيد المدرسي في الصوت ولذة الاستماع والإنصات للمقامات والأنغام التي لها القدرة على التعبير من خلال ما يجسده المنشد بصوته مؤكداً في أدائه على الصورة التي نراها في كل مفردات الشعر الملحن ، بمهارة وحرفية عالية .

ثانياً: الاستنتاجات:

١) اتسم التعبير في النصوص الشعرية للأناشيد المدرسية القدرة على إحداث مجموعة من الدلالات الجمالية ، والتي نلحظها من خلال تتبع أداءه وطرقه في توصيل المعنى الى(الطفل) .

٢) حقق المسار النغمي في الحان الأناشيد المدرسية المواءمة بين عناصر التكوين في اللوحة التي يرسمها، وعلاقاته بأدوات التعبير(عناصر الموسيقى) ، من خلال إبراز قدرات المنشد في صياغة الجمل النغمية والعُرب الصوتية والحليات ، محققًا بذلك معطيات جمالية، لخلق ثنائية محاورة بين الإنسان(الطفل) وفكره .

ثالثاً / التوصيات :

١- إضافة مادة (الموسيقى والنشيد) إلى مفردات المناهج الدراسية في مدارس العراق كافة وخاصة في المرحلة الابتدائية لما لها من الدور الكبير في تنمية تدريب حواس الأطفال جمالياً.
٢- ضرورة الاهتمام الرعاية الخاصة بالنشاط المدرسي في مديريات وزارة التربية في العراق.

رابعاً / المقترحات:

١- اجراء دراسة حول تقويم المسابقات السنوية التي تقيمها مديريات النشاط المدرسي للأناشيد المدرسية ، بغية النهوض بواقع (النشيد المدرسي).

المصادروالمراجع العربية :

القران الكريم .

١. ابن منظور ، جمال الدين بن مكرم : **لسان العرب** ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، ج٢ ، القاهرة ، ب ت ، ص ٣٨٤ .
٢. إبراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر** ، دار القلم للطباعة والنشر، ط٤ ، بيروت ، ١٩٧٢م.
٣. أحمد نجيب ، **دراسات في أدب الأطفال**، القاهرة، دار الفكر العربي ، ١٩٧٩م .
٤. أميرة حلمي مطر،**مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن** ، دار التنوير للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠١٣م.
٥. بريغش، محمد، **أدب الأطفال أهدافه،وسماته**، ط2 ، بيروت :مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦م.
٦. الجرجاني ، عبد القاهر (ت ٤٧١ هـ) ، **دلائل الإعجاز**، تحقيق : محمود شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
٧. جوليوس بورتنوري، **الفيلسوف والموسيقى** ، ترجمة : فؤاد زكريا ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤م.
٨. حسين قدوري ، **التربية الموسيقية للأطفال** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ، ١٩٩٩م.
٩. الحنفي ، جلال ، **مقدمة في الموسيقى العربية** ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٩م.
١٠. صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢م.
١١. زاهيد ، عبد الحميد ، **علم الأصوات وعلم الموسيقى – دراسة صوتية مقارنة** ، ط١ ، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠١٠م .
١٢. السيسي، يوسف، **دعوة إلى الموسيقى** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١م.
١٣. شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع ، **الموسوعة العربية الميسرة** ، المطبعة العصرية ، ط١، ٢٠١٠م.
١٤. صبحي أنور رشيد ، **موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي** ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م.
١٥. الضبع ، ثناء ، **تعليم المفاهيم اللغوية والدينية لدى الأطفال** ، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠١م.
١٦. طارق حسون فريد ، **مدخل لتذوق الفنون الموسيقية** ، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠م.
١٧. _____ ، **كلمات على خطوط المدرج الموسيقي – مقالات وخواطر** ، ط١، ج٢، المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة ، بغداد ، ٢٠١٤م.
١٨. عبد الرضا علي، **موسيقية الشعر العربي قديمة وحديثة ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر** ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٧م.
١٩. الفارابي ، أبو نصر محمد ، **الموسيقى الكبير** ، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي، للطباعة والنشر بالقاهرة ، ب.ت.
٢٠. فؤاد زكريا ، **الثقافة السيكولوجية : التعبير الموسيقي** ، دار مصر للطباعة ، ٢٠٠٩م .
٢١. الفهداوي ،صالح أحمد ،**الأسس التعليمية في التذوق الموسيقي** ، ط١،مكتب الفتح ، بغداد ، ٢٠١٥م.
٢٢. لويس معلوف ، **المنجد في اللغة** ، ط١،بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، ب . ت.

٢٣. مجمع اللغة العربية ، **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣م.

المجلات والدوريات :

٢٤. التويجري ، أحمد بن عثمان، **الوظائف التربوية والتعليمية لشعر الأطفال** ، ندوة أدب الطفل في مجلس التعاون لدول الخليج العربي، 7مارس ، وزارة الإعلام والثقافة :المطبعة الأهلية، ١٩٨٩م.

٢٥. عبد الأمير جعفر ،مقال منشور، **الأغنية الفولكلورية في العراق : خصائصها، أنواعها ، أغراضها ، دراسة نصوص** ،بحث منشور ، مجلة التراث الشعبي ، العدد ٥، دار الحرية للطباعة ،بغداد ، ١٩٧٤م.

٢٦. **دليل معلم النشيد والموسيقى للمرحلة الابتدائية** ، جمهورية العراق – وزارة التربية – المديرية العامة للمناهج للعام ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١١م.

٢٧. الفتال،علي ، **أغاني الألعاب الشعبية في مدينة كربلاء** ،مقال منشور، مجلة التراث الشعبي ، العدد ٥، دار الحرية للطباعة ،بغداد ، ١٩٧٤م.

Aesthetic values of the school chants

Abstract

The study consists of four chapters; the first talks about the problem and the necessity which conduct such topic to be researched. The aim of this chapter is to explore the aesthetic values of the school chants, while the limit is restricted on these aesthetic values of the school chants composed in the primary school text books, especially reading books, during 2003 to 2017 in Iraq. The related terminologies are also defined in chapter one. Chapter two discusses the theoretical background and the previous studies. It embodies three perspectives; firstly is the beauty of music and chants, secondly, the school chants, and thirdly is the features of the school chants, followed by the results and previous studies. Chapter three applies the procedures on the proposed samples based on the theoretical background in establishing the analysis forms. chapter four includes the results which lead to the conclusions, some recommendations and suggestions for further research are put forward, and the bibliography and the abstract are written at end.

مستقبل التعبير عن المعنى في الموسيقى العربية

أ.م.د. ميسم هرمز توما

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يلخص الباحث فكرة بحثه في (البحث عن المعنى الفني الجمالي لواقع الموسيقى العربية)، والذي يخدم قضية النظرة المستقبلية لهذا الواقع، فمبرر البحث لم يكن وليد اللحظة بل هو ناتج عرضي لقراءات الباحث في جماليات الفن الموسيقي العالمي وافتقار الموسيقى العربية لهذه الامور المنهجية التي تعزز من قيمها الجمالية والتي يمكن ان تنقلها من الواقع المغلق الى العالمية المفتوحة في المستقبل، وخصوصا اننا في عصر التبادل الثقافي والعلمي السريع بين قاطبة الشعوب والاجناس البشرية. وما ينقصنا حقاً هو فكرة الفن وبناء الموضوع وتحديد المعنى وتحديد عموميات الذائقة الحسية واهداف بناء فن موسيقي كفن له منهج متكامل لا يقل شأناً عن مختلف مناهج العالم التي اتسمت بالعالمية، ولا نعني هنا العالم الغربي فقط، بل حتى الدول الاسيوية التي تعتز بتراثها الموسيقي وخواصه المحلية، وتهتم بالتراث العالمي ومنهجيته الواعية.

فهذا البحث هو عبارة عن فكرة لفلسفة نقدية تحاول ان تحل مشكلة قائمة تخص الموسيقى العربية التي اهتمت بنفسها داخل نفسها، وتناست ان ترتقي الى مستوى العالم رغم ثرائها الموسيقي واضافة الى ذلك كانت الموسيقى في حضارتنا القديمة هي منبع الفكر ومنبره الاول للعالم. واليوم باتت متقوقعة ومتأخرة عن تطورات عديدة شهدها الفن الموسيقي خلال مسيرته عبر قرون طويلة من تاريخ بناء الفن المنهجي بكل خصائصه النظرية والجمالية والوجدانية.

لذلك ينظر البعض الى مثل هذه البحوث بأنها انتقاصاً وهجوماً على الموسيقى العربية، رغم انها وليدة من شعور الباحثين الذين يحاولون النهوض بتلك الموسيقى لتحمل خواص وسمات تجعلها الاولى بين اقرانها من الموسيقى المنهجية، لغزارتها واهميتها، وإن السبب الحقيقي لضعفها امام الموسيقى المنهجية العالمية هو ناجم عن قلة الثقافة الجمالية والفلسفية لدى الكثير من العاملين فيها وبمختلف مجالاتها النظرية والتطبيقية، عندما اكتفوا بالنظر اليها كما هي اليوم وبواقع يحيط نفسه ويحددها بحدوده، رافضين الانفتاح على ما يجري من تغيرات منهجية ضمن الموسيقى العالمية، متفاخرين بمحليتها العربية رغم انها تستحق الاكثر بكثير من ذلك.

مشكلة البحث

طالما شغلت الباحث فكرة بدائية الموسيقى العربية لدى علماء الموسيقى الغرب، رغم ان الكثير من المستشرقين اكدوا بأن الغرب استفادوا بشكل واسع من الموسيقى العربية ونقلوا من الحانها الكثير لموسيقاهم الاوربية منذ العصور الوسطى. بالرغم من ان الكثير يعارضون هذه الفكرة ولا يتقبلوها بل يقفون ضدها بالكامل، وهذا ما أكده ريبيرا في كتابه تاريخ الموسيقى اذ يذكر: "لقد سخر علماء الموسيقى الأوربيون من فرانسو جوزف فتيس (١٧٨٤ -١٨٧١) عندما زعم ان الموسيقى العربية أثَّرت في الموسيقى الأوربية... وذلك لأن الفكرة السائدة في أوروبا هي أنها لم تتلق أي لحن من المنطقة العربية". (جوليان ريبيرا،٢٠٠٨،ص٣٢)

ذلك القول وامثاله من الاقوال المشابهة كان مبرراً مهماً عند الباحث منذ سنوات عديدة سابقة لصب اهتمامه والبحث عن اساس الاشكالية التي يراها الغرب في الموسيقى العربية ليعدوها موسيقى شعبية لا ترتقي الى المنهجية العالمية، إنما تعيش على ذاتها وتقتات من نفسها دون أن تولد بحاضر جديد يرقيها الى

الفهم العالمي بل مكتفية بأبنائها الذين يعتزون بها، رغم أصالة قدمها في التاريخ وتطورها في القدم الذي سبق الحضارات والامم.

وتوصل الباحث خلال سنوات بحثه السابقة الى تحديد العديد من المشاكل ضمن الاشكالية التي يراها الغرب في الموسيقى العربية، حيث تميزت مشاكلها بالجانب التنظيري وعدم وضوحه لمكونات الموسيقى وعناصرها الاساسية، اضافة الى اعتزازها بالآلات الشعبية التي تعبر عن روح شعبها.

لكن حقيقة المشكلة التي يقدمها الباحث من خلال هذا البحث، وكما يفهمها النقاد والكتاب الموسيقيين الغربيين، هي ((أن الموسيقى العربية خالية من (المعنى الفني)، ولا تحمل فكرة او موضوع ، وعلى هذا الاساس لا تُعد فناً منهجياً ولا يمكن لها أن ترتقي للعالمية))، بل ظلّت فناً ذوقي المعنى محدوداً بثقافة شعبه، تلك هي مشكلة الفن الموسيقي العربي وفق ما ظهر للباحث عند مراجعة آراء الغرب وعلمائهم الموسيقيين، ومع ذلك لم يهتم الموسيقيين العرب بتلك الآراء والاحكام بل اهملوها حتى صارت الموسيقى العربية في سبات طويل ليس بوسعنا النهوض منه بسرعة في وقتنا هذا.

ومن هذه المنطلقات حدد الباحث سؤال مشكلة بحثه بـ :هل هناك تعبير عن المعنى في بنية الاعمال الموسيقية العربية ؟.

أهمية البحث

تكمن اهمية هذا البحث في أنه من البحوث العربية القليلة التي تخوض في جماليات الموسيقى العربية من حيث دراستها كموسيقى منهجية والارتقاء بها الى واقع ومستقبل افضل. كما يخدم هذا البحث الحركة العلمية والثقافية الموسيقية للبلد.

هدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن واقع المعنى وتعبيره، وبنيته المنهجية في فلسفة الموسيقى العربية.

حدود البحث

الزمانية: وتشمل سنة اعداد هذا البحث ٢٠١٧

المكانية: وتشمل مختبر اعداد هذا البحث متمثلا بكلية الفنون الجميلة – قسم الفنون الموسيقية- جامعة بغداد

الموضوعية: وتشمل التعبير والمعنى في الدراسات الجمالية النقدية

المصطلحات

١- **التعبير:** ويعرفه الباحث على انه سلوك الفنان في نقل الصورة من الباطنية الى الظاهرية وتجسيدها بحرية تامة، ملتزما بقواعد واساسيات بناء العمل الفني المنهجي.
٢- **المعنى :** ويقصد به الباحث كل ما ينتجه الفن اعتماداً على الفكر حتى وإن كان ذاتي التصور وحسّي الذوق، وفق موضوع وفكرة وشكل ومضمون.
٣- **الموسيقى العربية:** يعرفها الباحث على أنها الفن الموسيقي أو الغنائي العربي المنهجي الذي نشأ وتطور ضمن اطار الثقافة العربية، وبواقع استخدامه الحالي.

(المنظور الادبي ومناقشته)

معنى الفن

قد تكون دلالة الفن بما يرتبط بالحواس البصرية (المرئية) هي الاكثر معنى لدى الكثير من الجماليين، كون ان الفن المرئي ملموسا ويمتلك الكتلة وسطح وبإمكانه ان يشكل شكلاً ثابتاً يستجيب له الانسان بحواسه ويتفاعل معه عندما يخلق ذلك التناسق حالة من الارتياح لدى المتلقي. بينما هنالك فنون تميزت بأنها تخلق الصورة التي يراها المتلقي بشكلها الباطني ذهنياً ضمن مخيلته مثل الموسيقى. ومع ذلك فيمكن للفنون جميعا ان تتفق في عامتها بأنها: "محاولة لخلق اشكال ممتعة" (هربرت ريد،١٩٨٦،ص٢٠)

تلك هي واحدة من الصور الجمالية المتعددة لمعنى الفن، ومن الصعوبة حقا ان يُعرف الفن بصورة واحدة ،لأنه ليس سوى تدفق مستمر وتطور وتنوع لا يمكن تحديده الا ضمن جزئيات يمكن ان تُدرس بشكل اوضح. ولهذا السبب لايُعد الفن فناً الا عند امتلاكه عناصر التكوين، والتي بدورها امست مشتركة بين انواع الفنون المنهجية المختلفة.

ولان تلك العناصر هي المسؤولة عن بناء العمل الفني وتحديد شكله، صار دورها اساسي في حمل فكرة موضوع العمل وتطورها وتفاعلها من خلال تفاعل العناصر فيما بينها لإنتاج المضمون أو المحتوى الداخلي للشكل وبالتالي الانتهاء بخلاصة لمعنى يحدده كل عمل فني.

وكذلك يمكن ملاحظة مدى ارتباط مكونات العناصر الفنية فيما بينها وبمختلف الفنون كقولنا (الايقاع) مثلا وهو عنصر اساسي لكل الفنون رغم اختلاف تشكيله من فن الى اخر الا انه يبقى في صورته العامة ممثلا عن نفس المعنى. وكذلك اللحن (النغم) والتي يقول عنها هربرت ريد "أنها كلمة تخدم أكثر من فن واحد، والمفروض أن أول استخدام لها كان استخداما موسيقياً، ولكنها منذ بداية النقد الفني في القرن السادس عشر استخدمت في الرسم... ويبدو أن استخدام الموسيقيين لكلمة (متنوع الالوان) او الملون للسلم الموسيقي الكروماتيكي جدير بالاحترام مثل استخدام الرسامين لكلمة – نغم". (هربرت ريد،١٩٨٦،ص٦٧).

وبنفس الفكرة تشابهت عناصر تكوين الفنون المختلفة فيما بينها مثل الانسجام، والاداء، والشكل. واصبح من السهل التعامل مع الفن وجمالياته والنقد الفني بشكل اكثر وضوحاً مع جميع الفنون بالكل، محافظين على خصوصية كل فن وفق المادة التي يتعامل بها ونوع الحواس التي تستجيب لها لدى المتلقي.

إن الباحث على يقين بأن الفن ليس فقط للمتعة او التسلية او حاجة لسد فراغ، بل هو اسمى من ذلك بكثير، حيث يتفق الباحث مع الفلاسفة الذين يصفون الفن بأنه حياة اخرى تناهض واقع الحياة ومشاكلها وصراعاتها المتنوعة، فهو التمرد ضد تلك المشاكل وهو تأمل في بناء جديد خالي من المعوقات التي تعترض الواقع، ونظرة لمستقبل افضل، وهذا ما يؤكده (إرنست فيشر) عن وظيفة الفن حيث يرى: "في الفن بديلا للحياة، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الانسان والعالم الذي يعيش فيه. وهي فكرة تحوي اعترافا جزئياً بطبيعة الفن وضرورته. ولأن وجود التوازن الدائم بين الانسان وعالمه أمر مستبعد حتى في أرقى اشكال المجتمع، اذن من هنا يمكن ان نستنتج ان الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما كان في الماضي". (إرنست فيشر،١٩٩٨،ص١٣)

إن ما يراه الفنان من خيالات وما يفترضه من عالم مثالي يجري في داخله لن يكون فن الا بعد ان ينقله الى الواقع ليتكلم به عبر ادواته ووسائله الفنية لمن هم حوله، اذن ليس الفن صور ترفيهية كما نتصورها، إنما هو قضية يراد من خلالها طرح او ايصال فكرة من الفنان (الذاتية) الى المجموعة (العمومية) والتنظيم مهم بهذا الجانب لترتيب الاحداث من الاستعراض الى التفاعل ثم الختام، رغم ان الاسلوب مختلف بين فنان واخر وفق فلسفة مدرسته الفنية التي يراها الانسب والاكثر تقارب مع كل فكرة تجول بخاطره، انه حقاً يبحث عن المعنى وبالتالي يعطي قيمة لفنه من خلال ذلك المعنى عندما يتضح

للمتلقي دون فوضى او تشتت. ولهذا السبب كلما تقارب العمل الفني من اسلوب متعارف عليه او متفق عليه سابقا في خصائصه وقواعده، كلما زاد وعي المتلقي في قبوله والتفاعل معه، بينما يلاقي التجريب دائما صعوبة في الفهم رغم انه في النهاية يقود الى تغيير الاساليب وانتاج كل ما هو جديد في المضمون والشكل.

لكن الباحث يؤمن بأن التجريب ايضاً هو فلسفة قائمة على المعارف السابقة، ولا يأتي شيء من لا شيء، ولا يمكن خلق معنى من لا معنى الا بعد ان يحدد اللا معنى بمعنى. آنذاك يمكن استيعاب المتغيرات الحاصلة في الاسلوب والبنية الناتجة عنها لتكوين معنى جديد ضمن حدود المعنى.

إننا نتعامل حقاً مع وسط من المركبات المعقدة والمتداخلة ضمن جماليات الفن لا يمكن تبسيطها والتقليل من شأنها والاستخفاف من قيمتها بسبب جهلنا لمعنى الفن واهميته، وتلك المعقدات ليست سوى ناتج طويل لتراكم المعارف والخبرات الفنية خلال حقب زمنية متعددة لمسيرة تطور الفنون منذ النشأة وحتى وقتنا هذا. ولذلك لا يمكن الغاء دور المعنى من الفن كي لا يفقد الفن فنه او يحمل سمة الفن المزيف الذي يقوم على تقليد الفن باستخدام ادواته دون هدف من انتاجه، بحجة أن وجود الفن هو لهو او تسلية.

البحث عن معنى الموسيقى

"الصوت الموسيقي هو الاساس الذي تبنى عليه نظرية (اللغة العالمية للموسيقى)، وبخلاف الصوت فان هناك قانون التنظيم الداخلي للبناء الموسيقي، وايضا توجد قوة التأثير الموسيقي على المستمع، التي تحرك فيه المشاعر والاحاسيس التي ترتبط بالموضوع، وتستدعي الخبرات والتجارب في الذاكرة". (يوسف السيسي،١٩٨١،ص٢٤)

قد تختلف الموسيقى عن باقي الفنون كونها تُدرك سماعاً، وذلك الادراك السمعي كان السبب الرئيسي لجعلها تجريداً عند اكثر الفلاسفة. انها ليست كتلة ومساحة مثل باقي الفنون، انما صوت يسير خلال زمن حاملاً في تدفقه مقايس مختلفة ليعبر بها عن ذاته، وذلك التعبير الذي ينمو ويتغير هو المعنى اللا ثابت في نمو الفكرة وتفاعلها لإنتاج الموضوع الذي يطمح الموسيقي في انشائه..." وبالتالي الشعور بالسرور والارتياح، وان لم يتوفر ذلك الادراك، كان الشعور بالضجر والاستياء... ومن الطبيعي أن يوجد أشخاص ليست لديهم القدرة على إدراك النسب في تكوين الاشياء التي تحملها الموسيقى". (صالح عبدون، ١٩٥٦،ص٩)

فالموسيقى تبحث في حقيقتها عن حريتها الا انها مع ذلك قُيدت ضمن حدود الشكل الذي حدَّ من جريانها داخل اطار كلي له بناء من اجزاء متعددة ومحددة (السوناتا) او شكل له بناء من اجزاء متعددة غير محددة (القوالب الحرة) وغيرها من اشكال هندسية تفرض على الموسيقى حدودها وخصائص بنائها وبالتالي قواعدها لتكون فناً ذي خصائص مشتركة مع الفنون الاخرى مما يسهل توضيح المضمون واقترابها من المعنى بشكل افضل.

إن التعبير عن معنى الموسيقى لا يتم الا من خلال الادراك السمعي لتلك الاصوات التي تصدر منها، وذلك المدرك لا ينفع اذا لم يكن للصوت المسموع نسق وتوازن وثوابت معينة في مواقع استخدام تلك الصيغ كما يطلق عليها (هانسلك) الذي فسّر الموسيقى " كونها صيغاً انتقلت الى صوت". (روجر سكروتون، ص١٦٧).

وهنا يجب ان نفسر معنى هذا القول عند هانسلك اذ كان يقصد بتلك الصيغ هي مجمل الحركات التي يحملها الصوت من ايقاع النغمات والطبقات الصوتية المختلفة والتي تتحرك خلال الزمن لتكوّن الموسيقى ومعناها الذي ينشأ عن تلك الحركة، اما ما يقصده الباحث فهو التعبير الذي تحمله تلك الصيغ والذي لا يأتي من الحركة وانما من الديناميكية التي تحملها تلك الصيغ، فالتعبير مرتبط بعنصر الاداء الموسيقي والذي ينتج عنه المعنى. "فالأداء هو الحركات اللغوية المهمة في الموسيقى (الموسيقى كلغة)..

وهو العنصر الحي الذي يطغي على اللحن ويؤثر فيه بشكل واضح ويغيره من صورة الى اخرى، وكذلك يؤثر بالإيقاع بنفس القوة". (ميسم هرمز،٢٠٠٩،ص٦٠٥).

ان تلك المكونات الخاصة بعنصر الاداء التي يقصدها الباحث (التكنيك والسرعة، والديناميك الصوتي من شدة وخفوت وتدرج علو الصوت وانخفاضه، والطابع او الجرس الصوتي) هي ذاتها التي تساءل عنها الفلاسفة المعارضين لرأي هانسلك، عندما استفسروا عن " ماذا سيكون عليه الامر لو الغينا كلمات مثل عالية وواطئة وسريعة وبطيئة وبعيدة وقريبة ومتقدمة، لمجمل من تفسيرنا لمجمل التجربة الموسيقية؟ ربما ستبقى النتيجة وصفاً للأصوات، لكنها لن تكون وصفاً للانغام". (روجر سكروتون، ص١٦٧).

لكن هانسلك يفسر ذلك النغم بكونه ناتج عن الطبيعة (ادوارد هانسيلك،٢٠٠٩،ص١٢٣) وبسبب تلك العلاقة اصبح النغم عبارة عن محاكاة للطبيعة وتلك المحاكاة هي الاحساس الذي يقود الى المشاعر التي تتدفق في قلب المستمع والحالة النفسانية للمستمع هي المسؤولة عن ايصاله الى احساس معين من عاطفة قوية وغيرها. اذن المضمون وهو المسؤول عن المعنى في الموسيقى ليس لتصوير الاحاسيس وفق هانسلك. وهذا ما عارضه الجماليين حيث صوروا الاحاسيس بالمعنى الذي يكمن في المضمون والموسيقى ليست احساس محاكاة الطبيعة بل تعبير له خصوصيته وقائم بذاته.

اننا لا نتحيز الى معارضين هانسلك او اليه، لان كليهما كان اتجاه استفاد منه فن الموسيقى في البحث عن المعنى كما استفادت الفنون الاخرى. وما يتفق عليه فلاسفة الجمال الموسيقي هو انهم يُجمِعون كلهم على ان الموسيقى لغة قائمة بحروفها واشاراتها. واللغة الكلامية (المنطوقة) والموسيقية ينتقلان عبر الصوت من المصوت الى السامع وتلك العملية الفيزيائية مسؤولة ايضا عن تشوه المعنى او وضوحه خلال الانتقال. "لان اللغة نظام من الرموز الصوتية... والاصوات تُدرك بحاسة السمع ". (عبد العزيز ابراهيم،٢٠١٤،ص٢١) ولذلك فان اي تناقص يحدث في انتقال الصوت الى السمع ينتج عنه عدم فهم واضح وتغَيير للمعنى. وقد يكون هذا التأثير كبير في اللغة الكلامية، الا انه لا يقل تأثيره في الموسيقى ايضا، فالتناقص الحاصل لسماع الة او اكثر ضمن الاداء الجماعي او المزج بين الآلات التي تعزف مشتركة بطريقة غير مرتبة، والاستطرادات الزائدة في التحليات والزخارف التكنيكية، كلها حالات تؤدي الى تشويه السماع ومنع انتقاله بالشكل السليم الى المستمع، وبالتالي افقاد المعنى قيمته وكسر التنظيم وتحوله الى فوضى.

المعنى الحسّي والمنهجي لتذوق الموسيقى

يمكن الجزم بأن جميع الفلاسفة متفقين تماماً على ان اصل الموسيقى هو الغناء، الذي يعتبر من اقدم الصور الذي قام به الانسان في تاريخه ولم يكن لظهور الآلات الموسيقية في تاريخ تطور الانسان عبر العصور، الا محاكاة لصوته البشري واسناده، اضافة الى الحاجة من تعزيز مكانة الغناء الذي راح يتطور بأشكال متعددة ومتنوعة مع تطور ثقافة الانسان الدينية والدنيوية... " وظلّت الناحية الغنائية هي الطاغية على تطور الموسيقى خلال جميع القرون الستة عشر الاولى". (صالح عبدون،١٩٥٦،ص١٤٧).

ويبدو ان الانصراف الى الموسيقى الآلية والاهتمام بها، كان منذ بداية القرن الثامن عشر بشكل يعزز من مكانتها كموسيقى صرفة دون الغنائية، وقد يكون قول هربرت سبنسر(أن الموسيقى هي صورة من صور التعبير)، هو المحاولة الاولى للتفكير في بناء الموسيقى للموسيقى اي المستقلة عن الغناء او غيرها من الاعمال التي كانت ترافقها الموسيقى، رغم ان هربرت كان يقصد بالتعبير في مقولته تلك، هو الذي تنتجه الاصوات البشرية من وجدانها وعواطفها اي التعبير الغنائي، لكن المقولة عززت الموسيقى الآلية فيما بعد.

ان تلك السمة التي جعلت من الموسيقي تابعاً للكلمة او للتمثيل او للموضوع الادبي المكتوب هي نفس المبدأ التي جعلت الموسيقى الآلية تتطبع بصورة بيئتها، وتخلق صورة عبر الاحساس للمتلقي بأنها

تمثل تلك البيئة او المعرفة التي رسختها حالة من التكرار والاشارة الى ذلك التكرار فيما بعد الى ثوابت تعريفية جعلت منها مفهوما يتعرف عليه ابناء منطقتها حسياً فتميزت بشعبية الادراك واصبحت تفهم من قبل العامة بأنها تعني ذلك الاحساس او تعبر عن منطقة معينة، ومن هذه الرؤية تقيد الفنان الموسيقي (المفكر) في المنتج والعمل، وصار وليد ثقافة لا يعرف كيف يتحرر منها. فمن قال ان نغم الماينر حزين او لحن الصبا قمة الحزن او الحجاز صوفي ديني او الميجر مبهج ؟؟؟ تلك الثوابت ارسى اسسها التكرار الغير متعمد والذي استخدم لفترات طويلة بحيث اصبح عرف شائع لا يقبل البعض حتى الجدل فيه، لأنه يفهم عند العامة بذلك المعنى. وعندما ترتقي ثقافة الفنان الموسيقية الجمالية الفلسفية، من معارف خارجية ذي قيم علمية عالمية، تصبح اعماله آنذاك ضمن الغرابة والتغريب لمجتمعه، ولا يمكن تقبلها او استساغتها بسبب كونها خارج عرف الذوق الذي اجمع عليه العامة، ومن يفهم تلك الاعمال والمعنى من فكرتها، هم القليل المتعالي في ثقافته وعلمه.

لذا يرى الباحث أن الموسيقى (العامة- الشعبية) وخصوصاً في المجتمعات المتأخرة ثقافياً وعلمياً ليس هدفها البحث عن المعنى والفكرة، رغم انها تتميز بوجود العناصر الموسيقية الغير متكاملة في مفهوم (فن الموسيقى) ضمن مضمونها، مثل الايقاع واللحن والشكل وبعض خصائص الاداء الخاضع للتعبير الحسي والذوقي المتعارف عليه بشكل كبير ضمن محليته، والمستخدم من العازف او الملحن بشكل ذاتي انتقائي التصرف يختلف عند تقديم الاعمال بشكل مستمر، اي انه ليس ثبات لمكونات الاداء ضمن الموسيقى الشعبية الحسية (العامة)، حتى صارت تلك سمة تتفاخر بها رغم انها تشوه المعنى وتلغي وجوده اصلاً.

قد تكون تلك المتغيرات هي المقبولة لدى عدد كبير من المستمعين، والمستمع من حقه ان يختار ما يمتع ذوقه من سماع، لكن الامر يتعلق بثقافة الفن ومستمعيه ايضاً، فالمستمع البدائي كما يفسره هانسلك انه السبب في إضعاف الموسيقى فيقول "إنهم قد يُكَّونونَ الجمهور الذي لا يمكن للموسيقى أن تعتمد عليه ليمثلها احسن تمثيل. فيسقط الوجه الجمالي للمتعة الذهنية من طريقتهم في الاستماع... وإن مبدأهم في الاستماع هو واحد :الاستمتاع بالعنصر البدائي للموسيقا... لا يريدون استعمال عقولهم في هذا الفن، إنما يبحثون فيه عن الجانب الشعوري فقط". (إدوارد هانسيلك، ٢٠٠٩، ص١٠٨) ويفسرها فؤاد زكريا في الموسيقى العربية قائلاً: "فاللذة السلبية في مجال الموسيقى هي ما يسمى بالطرب... حيث أن طابع التأثير والانفعال السلبي هو الغالب عليها، فغاية ما يؤدي اليه الطرب، إذا اتخذ هدفاً للتأثير الموسيقي، هو أن يبعث في الانسان انفعالا، اما يكون هادئا او عنيفاً، فيشغل اعصابه عن الاهتمام بالأمور الجدية في الحياة. والحق ان الكثيرين يعتقدون أن هذه هي الوظيفة الحقيقية للموسيقى، وان مهمتها ترفيهية فحسب". (فؤاد زكريا، ١٩٧١،ص٣١)

انه حقاً موضوع مهم لا يمكن استبعاده من دائرة انتاج المعنى وخاصة أن فن الموسيقى يشترط ان يتوفر فيه ثلاثية (المؤلف والمؤدي والمتلقي)، ومن الواضح للفكرة الجمالية الحسية للموسيقى أنها تصنف الثقافة المتدنية للاستماع ضمن البدائية. فالمستمع يتعامل في ذلك الاستماع كما في استمتاعه عند تناول الطعام الجيد او استمتاعه في تناول قدح شاي وغيرها من الامور التي تسره، ومن الواضح ان هانسلك يخصص تلك الثقافة حسب نوع الاستماع وليس حسب ثقافة المستمع، اي يمكن ان ينطبق ذلك الاستماع على فئات مثقفة تستمع الى موسيقى عالية المستوى وتتعامل في استماعها وفق الجانب الحسي لا الذهني. فكيف الامر اذن مع مجتمعات كبيرة تتعامل مع ثقافة الاستماع الحسي مع منتج موسيقي حسي ايضاً، بنائيا، وادائياً؟ انها مشكلة طويلة الزمن لها تأصل تحول عند البعض الى اشبه بفلسفة تفسر تلك المفاهيم (الموسيقى الحسية والشعورية والشعبية والمنهجية وغيرها)، بأشكال مختلفة، يقول (جالى): "ان بعض المفاهيم تختلف فيما بينها من حيث جوهر بنائها، وان ادراكنا لمفهوم معين كشيء قابل للجدل يتضمن إدراكنا للاستعمالات المختلفة المتنافسة لهذا المفهوم (والتي قد تكون مرفوضة بالنسبة لنا)". (مارفن كارلسون، ص٦)

قد ينطبق هذا الكلام بالفعل على المفهوم الذي يجمع متغيرات لا تربطها علاقة واضحة في محتواها، لكن المفهوم ضمن نفس العمل يجب ان يحدد بواقع واضح ليكون اكثر معنى ووضوحاً عند تفسيره، اننا نقتبس ونستعير بعض الاحيان المفاهيم المتفق والمتعارف عليها لنجعلها في خدمة (ما هو بمعنى اخر) وذلك لا يصح، ولا يجعل من تلك المفاهيم غير كاهل وجهد متعب في خلط الامور وخلق جدليات جديدة في امورٍ هي واضحة لا تستحق الجدل. ان الذائقة والحسية والتعبير الفردي وفق الشعور، لا تنتج غير متغيرات تُفَسِرْ حسب ما تريد ان تُفسِر به، حتى وإن كانت تعارض كل المتفق عليه مسبقاً، والاصرار في السير بها لن يقودها الا لطريقٍ مغلق. ولا معنى للذاتية اذا كانت صورة من العمومية ضمن ذلك المغلق العام. ولذلك يمكن وصف الموسيقى الشعبية والحسية بأنها نموذج للعمومية المغلقة على نفسها مها توسعت تلك الدائرة المغلقة او امتدت فهي ليست سوى نفسها لا تؤثر الا بمن ينتمي اليها ولا تتطور الا ضمن حدودها، واحيانا ترى بأنها غير قادرة حتى على تحسين امكانياتها ولذلك السبب تسمح باقتباس كل دخيل وتتوافق معه وتنتمي لثقافته شعوريا.

المنهجية العالمية في الثقافة العربية الموسيقية

قد تكون الفنون والادب عند العرب في وقتنا هذا اكثر تأثراً بالثقافة الغربية، وهو السبب الذي دفعها الى اختلاف الرؤيا من جوانب متعددة ودفعها للتقدم وفق مقدار تأثرها بالثقافة والعلمية العالمية التي ازادت من خبراتها ونوعت في تعددية اساليبها. والعالمية بشكل اساس هي ما ينبع من المحلية، والثقافة العربية المعاصرة بشكل عام تتجه نحو الثقافة العالمية وتحاول الالتزام بها لحصولها على المستوى العالمي... "وللعالمية مبرراتها التي ترتبط بقيم اهمها (التقدم، والحرية)، وما الى ذلك مما يؤكد المركزية الغربية ويزيد من هيمنتها على الثقافات الاخرى. فنجد نتيجة لذلك ان المناهج الادبية والفنية والنقدية الغربية هي مذاهب عالمية وصالحة بالتالي للبشر في كل مكان". (ميجان الرويلي،٢٠٠٠،ص١١٨)

والفنون الاخرى مثل التشكيلي والمسرح والسينما والتلفزيون، هم الاكثر تأثراً بقيم العالمية الغربية عند العرب من الموسيقى، وفي العراق مثلا نرى ان تطور المادة النقدية الجمالية ومدارسها عند تلك الفنون هو الاوسع من فن الموسيقى، رغم اعتماد المنهجية العالمية في دراسة الموسيقى ضمن المؤسسات الاكاديمية والتربوية الموسيقية. وقد يعود السبب الحقيقي الى صعوبة فهم هذا الفن المعقد وقلة الاختصاصات بل ندرتها فيه داخل البلد. او حتى داخل الوطن العربي. مما جعل الرجوع دائما الى الموسيقى العربية ضمن اصولها القديمة والتقيد بالفلاسفة العرب وما اخبرونا عنها هو الامر الواجب علينا الاعتراف به والتماشي معه ولقرون طويلة مرّت ولازال واقع الموسيقى العربية كما هو لم يتغير، فالأشكال الموسيقية لم تتغير واللحن ميلودي والايقاع ظاهري والفكرة لاوجود لها والاداء مرتجل بشكل لا يمكن تحديده، والمعنى لا وجود له الا في مخيلة المستمع وطريقة تذوقه الشخصية وتأثره وفق مزاجه، وحتى الآلات لازالت على شاكلتها، مع تغير بسيط في اقتباس الآلات الاجنبية وتوظيفها لخدمة هذه الموسيقى إن أمكن، ولم نستفد حقاً من الموسيقى العالمية وتطورها الهائل سوى من شكلها الظاهري وقشورها الخارجية، وامست اليوم الثقافة الموسيقية العربية تستعير الاصطلاحات الموسيقية العالمية وتستخدمها ضمن مفاهيم بعيدة عنها، بل تدافع عن تلك الاخطاء بشدة، فما هو المايسترو في الموسيقى العربية، وما هو الموسيقار، وما هو المؤلف والتأليف، وغيرها من التسميات التي محتواها يختلف عن حقيقتها.

ويرى الشيخ علي الدرويش " أن الكثيرون يعيبون على موسيقانا الشرقية (العربية) ويقولون بفقرها، وانها لا تتعدى ان تكون لونا واحدا... ولهم ملء الحق في حديثهم عن الموسيقى وتطورها كعلم ليحكموا عليها، ومن ناحية اخرى فان الملحنين لم يعطوا من الموسيقى الا قشورها، ولم يتعبوا انفسهم في تقديم الافضل، فظهرت الموسيقى العربية وكأنها خاملة لا تتبدل. وعلى ذلك نستطيع أن نقول إن العيب ليس في الموسيقى نفسها ولكن عيب المشتغلين بها وفي مقدمتهم جماعة الملحنين". (ميسم هرمز،٢٠١٥،ص٢٩)

حقاً ان ما نفتقده في السابق وواقع اليوم هو الناقد الفني الموسيقي، لأنه العنصر النابض في حركة تطوير فلسفة الموسيقى وهو المسؤول عن تحديد المعنى وارساء الفكرة وغيرها من المفاهيم الجمالية التي يتصف بها العمل الفني ليكون عملاً بحق. وان هذا الفراغ قد شُغل ولا زال بمن يدعون النقد والكثير منهم ليسوا موسيقيين اصلاً، والبعض الاخر متحيزاً لما يعتقد انه الصحيح فسار بالاتجاه السلبي فقاد معه الكثير بقصد او من دون قصد نحو ثقافة موسيقية لا معنى لها حقاً.

من الواضح ان فلسفة الموسيقى العربية ومعارفها وبحوثها لازالت مشغولة في تعديل صياغة عناصر الموسيقى ومكوناتها الرئيسية من خلال توحيد المسميات الاصطلاحية والبحث لطرق كتابة الموسيقى العربية وتدوينها، والتحليل الموسيقي وغيرها من الامور النظرية التي ثبتت في الموسيقى المنهجية منذ مئات السنين. لذلك عند البحث في كتابات العرب الموسيقية لا نرى سوى القليل والنادر من يبحث في جمالياتها او فلسفة المعنى من وجودها كفن او حتى كيف يمكن ان يستعرض العمل الموسيقي من عرض الى تفاعل وختام. نعم تلك الامور ليس لها القدر الكافي من الاهمية ولذلك انعكست تلك السلبيات على دراسة العزف، فمهمة المدرس ان ينتج طالب متمكن من قراءة الخطوط الميلودية دون نشاز في النغمات وكيف يتعامل مع آلته بعيداً عن الاهتمام بالعلامات الديناميكية، التي تقودنا الى التعبير وتحقيق المعنى من ذلك التعبير. اضافة الى ان الموسيقى لازالت تُدّرس مع استخدام طريقة التحفيظ والتلقين حتى في المؤسسات الاكاديمية، فمن تميز بعدها في العزف صار يعبر بطريقته او بتقليد ما يراه من اساليب تعبيرية عند العازفين الاجانب.

ان ثقافتنا الموسيقية الفلسفية لا تتعدى نظرية المحاكاة وتصوير الطبيعة وتقليدها، وتلك النظرية البسيطة تعود الى زمن افلاطون (الموسيقى تحاكي النفس الطيبة والخبيثة)، وارسطو (الموسيقى تحاكي المشاعر والفضائل)، ويقول جيروم في ذلك:" المحاكاة البسيطة هي اضيق مما ينبغي ان توصف كنظرية في الفن". (جيروم ستولنيتن،١٩٧٤،ص١٦٠) ويعوض جيروم عن (المحاكاة) بـ (التعبير)، فالفن تعبير عن الطبيعة وليس تقليدها، وخاصة الموسيقى التي ليس بإمكانها ان ترسم صورة واقعية بل ذهنية سواء في خيال المؤلف او خيال المتلقي.

(الجانب الإجرائي النقدي والاستنتاجي)

منهج البحث: استخدم الباحث منهج النقد الوصفي التحليلي في خطة بحثه

مجتمع البحث: اتخذ الباحث مفهوم الموسيقى والغناء العربي حدوداً لمجتمع بحثه الجمالي

عينة البحث: حدد الباحث عينة بحثه الجمالية والتي تمثل الجزء المنهجي من الموسيقى العربية او ما نطلق عليها بالموسيقى العربية الاصيلة.

المعيار النقدي : ليس من السهل ان نحدد معنى للفن "لان الفن تصور مفتوح وبالتالي فهو مغامرة ابداعية ويتميز بالتوسع وان كان بإمكاننا اغلاق تصور الفن احيانا، لكن المحاولة من هذا النوع ضرب من السخافة ... وهل يا ترى ان السعي للتأمل بهدف اكتشاف صفات الاعمال الفنية وتمييزها عن الاعمال الثقافية الاخرى هي مهمة عبثية؟" (ميشيل حنا،٢٠١٤،ص٧٩)

يشهد واقعنا العالمي اليوم انفتاح كبير في جماليات الفن ومكوناته التي دُرست من كل جوانبها ضمن نظريات مختلفة واساليب تجريبية متعددة ولم تعد فكرة الجمال مبهمة لدى المُطّلع رغم صعوبة الموضوع، وبالمقابل فإن واقع فلسفة الجمال الفني في بلداننا العربية لازالت متخبطة في تفسير الاشياء المنقولة والمترجمة عن الغرب، وبعض الاحيان ملتزمة ومتمسكة بجماليات ونظريات جمالية قديمة يتكرر الحديث والكتابة بها بشكل مستمر. لذلك ما يجري من صور جمالية في واقعنا اليوم هو صور تقليدية لأصلها العالمي ،اذ تتعامل مع الظاهر دون الغوص في باطن الموضوع، لذلك ينتج المعنى الفني بشكل غير حقيقي، او كما يطلق عليه بالمعنى الزائف، وقد يكون في الموسيقى اكثر تأثراً بالزيف وخاصة

أن الكثير هنا يستقبلون هذا الفن ويتعاملون معه كمتعة حسية لا تقود الى موضوع او فكرة، لكن يكفي ان تلاعب عواطفهم بما هم متهيئون اصلا لاستقباله من لحن وايقاع الذي يشغل حواسهم سواء من المتلقين او من الملحنين انفسهم.

اننا اليوم في طور البحث عن عناصر تكوين الموسيقى، والتي هي ثابتة وموجودة منذ عدة قرون في العالم، ورغم ذلك نحاول ان نستعرضها بطرقنا الخاصة على اساس ان لنا في الموسيقى العربية خصوصية لا تمتلكها حتى الموسيقى المنهجية، رغم اننا نعلم جيداً أن لكل بلد نوع من الخصوصية في فنه الموسيقي والذي نصفه بتراثه المنهجي او تراثه الفولكلوري. ورغم اهمية الموسيقى العربية وثرائها المتنوع الا انها بسبب هذه التحفظات ظلّت مغلقة عل نفسها وتدور حول مركزية معارفها. والحق ان المعنى كما يظهر فيها هو محاولة تجميع اجزاء وتراكيب موسيقية لحنية وايقاعية لكل نغم منها طبيعة افترضنا انها تعبر عن شعور معين، وايقاع يتصف بوظيفة معينة وبهذه الطريقة نفكر في بناء العمل الموسيقي دون الاهتمام بالعناصر الاخرى على أن الايقاع واللحن هما اساس التعبير ومن خلالهما يمكن التلاعب بمشاعر المتلقي، الذي يستقبل تلك المركبات المنقولة عبر الصوت ليرتخي ويحزن ويفرح دون ان يعلم ما هو هدف الموضوع واين تكمن الفكرة وكيف تتطور لتعطينا المعنى، فالمعنى اذن مخفي بل غائب بعض الاحيان تماما في ذهن الملحن او المؤلف، ولا يشغله هذا المعنى اصلا لأنه ليس من ضروريات ثقافة الاستماع العربي.

اننا نبحث عن المعنى في الموسيقى لكي ننقل ذلك الصوت المسموع والمؤثر الى صورة فنية لها منهج وقواعد، "وصعوبة الصوت وعيوبه الجمالية انه زماني وليس مكاني، مما يصعب تحديد صورته". (جورج سانتيانا،٢٠١١،ص٩٤)

ولان طبيعة الصوت فيزيائية الخواص، لذلك هو يعتمد بالأساس على اهتزاز وتردد واطوال موجية صوتية، كلما كانت منتظمة في ترددها كانت اكثر انسجاما وتوافقا في السماع، وكلما ازداد تداخل تلك الموجات فيما بينها كلما ازدادت الفوضى والضوضاء. ولكي يكون المعنى واضحاً يجب ان يكون المدرك السمعي واضحاً، ولكي ذلك المدرك واضحاً يجب ان يكون الصوت المنتقل واضحا، وما كانت عملية تعديل الانغام وفق السلالم والاجناس الا نوعا من الاهتمام بالسماع والمدرك السمعي لترتيب الصور التي يحملها الصوت للاذن، وبعدها تأتي عملية تفسير تلك الاشارات ليتحول احساسها الى شعور يتنامى ويغير بتطور الفكرة التي ينتجها الفنان، وذلك المدرك تطور بشكل واسع بل اتخذ موقف الثبات لبعض المعارف التعبيرية السمعية، عندما اضيفت العلامات الادائية من شدة وخفوت والتدرج نحوهما لتكون مثيرات جديدة على الاشارات الصوتية الموسيقية المنقولة للمستمع، فيكفي ان تثير بنا نغمة واحدة عدة معاني عندما تحمل في مضمونها الديناميكيات المختلفة للصوت. وهذه الامور هي التي تميزت بها الموسيقى المنهجية عندما تطورت علوم التوزيع والتأليف واستخدام النسيج اللحني المتعدد الاصوات ضمن البوليفونية او الهمفونية، والتي لازالت تفتقر اليها الموسيقى العربية ضمن نسيجها اللحني المونودي، رغم وجود بعض المحاولات العربية الجادة في تمثيل تلك الصورة الفنية والتي تستحق التقدير ولكنها نادرة وقليلة.

حقا ان المدرك السمعي لتعدد الاصوات الناجم عن تعدد الآلات نوعا وعدداً له تأثير في بناء الموضوع والمعنى بشكل فعال جداً، والموسيقى العربية دعمت الفرقة العربية بالعدد الكبير من الآلات المنهجية، لكنها لم تدعهما بالتعددية الصوتية، فالكل يعزف كواحد. ولا فرق بين المنفرد والمجموعة الا بكون الصوت الصادر عن الجماعة اكثر ضخامة وتلك الضخامة احياناً تنقلب الى فوضى عندما لا تتفق جميع الآلات في تطابق تصويتها بسبب حب الارتجال والتصرف في الاداء لدى كل عازف وكأن العمل خاضع للمبارزة والمتباهات وخصوصاً عند اداء الاشكال الموسيقية العربية. اضافة الى التزام الموسيقى العربية بكثرة الزخارف الادائية الغير ممنهجة جعل منها سببا في تشويه بنائها اللحني، وهذا الامر يعارضه الموسيقيين العرب اذ يعتزون بتلك الابداعات وهي الصدارة المؤثرة في النفوس، وهي من الامور التي اضعفت جمالية المعنى ووضوحه في موسيقانا.

لا يخفى علينا ان الموسيقى العربية هي غنائية الطابع وتنساق للغناء بشكل كبير، لكن تلك السمة ليست بجديدة فكل العالم كان غنائي الطابع، لان الغناء هو اول صور الموسيقى لدى العالم باسره، ورغم ذلك تمايز المنهج العالمي في فصل الغنائي عن الآلي. ولازال احساسنا يقودنا عند السماع الموسيقي الى التغني بذلك السماع او تقريبه الى اغنية ان امكن، وتلك الحسية هي من ابعدته عن الصورة المنهجية لبناء الموضوع وانتاج المعنى، وحتى القوالب الموسيقية المدرجة في الموسيقى العربية، هي ليست عربية الاصل مثل السماعيات والبشارف وغيرها. ولذلك اتخذت خصوصية مغايرة بعض الشيء في ظاهرها لا محتواها، لان المحتوى حسي ايضا لكن مقيد ضمن الشكل الثابت، ويمكن ان تكون تلك القوالب ذو فائدة اذا وظفت بالشكل السليم للارتقاء بالموسيقى العربية من حيث التعبير عن المعنى للعمل الفني الموسيقي. لتوافر الانتظام والنسق في بناء شكلها على اقل قدر مما يمكن ان يهتم في اظهار الصورة الذهنية لتكوينها، رغم انها ضمن الدائرة المغلقة لصورة الفن الموسيقي العربي.

تميزت الثقافة الموسيقية العالمية بأنها سارت عِبرَ سلسلة من التطورات خلال العصور الموسيقية المختلفة، فكانت الاحداث مترابطة في تطور المنهج الموسيقي وبناء نظريات علومه المختلفة، حتى الحداثة وما بعدها التي اجرت تغيراً كبيراً في تطوره... " لقد تخلى الكثير من المؤلفين الموسيقيين بالفعل عن الاعراف السابقة لهم، إذ نبذوا على سبيل المثال الترتيب السردي اللحني التقليدي في العمل الموسيقي... وغيرها من الالتزام بالشكل او الالتزام بالتوافقات الصوتية وقواعد انتقالاتها". (كرستوفر باتلر،٢٠١٦،ص٧٨)

ولم تكن تلك الفوضى في ضرب القواعد فوضى، وذلك بسبب الخروج بقواعد جديدة للفن الجديد، فضرب القديم ليس معناه عدم فهمه او الاستغناء نهائياً عن الفائدة التي دفعت من خلاله تطور الحديث والمعاصر. قد تكون تلك التجريبيات في فن ما بعد الحداثة هي التنظيرات التي اعتمد عليها بعض من الموسيقيين العرب، حيث تقاربت فترة ما بعد الحداثة مع فترة النهضة العربية الفنية، فكانت لتلك الفلسفة تأثير مباشر على من يزور الغرب ويتعرف على فنه. وهذا واضح من خلال كتابات بعض نقاد الفن عند العرب، عندما يخبرونا بأن كل شيء مباح في الفن ولا وجود لقواعد ولا اهمية لها والفنان تجربة ابداعية يمكن ان يعمل وفق ما يشاء. فكيف يكون فن اذن داخل هذه الفوضى؟ ومع هذه الفوضى لم تتأثر الموسيقى العربية ولم تتغير بل ظلّت صامته امام كل هذا المدّ العنيف من تغيّر العالم وتوجهاته المختلفة، اننا حقاً نشعر بغرابة هذا الأمر، هل حقاً هنالك مدرسة محافظة تقودنا الى التمسك بصيغ فنية هرمت في تكرار نفسها واستنفذت كل طاقتها واجترت كل مادتها؟ من الطبيعي سيكون التخلي عنها امراً لا محال عند شبابنا المعاصر، والتوجه الى ما سوف يراه تعبيراً عن ذاته، ما دمنا لسنا قادرين على التعبير عن موسيقانا ورفعها الى مستوى العالم الذي ننشده ونجهله في الوقت نفسه.

الاستنتاجات

بعد ان استعرضنا الجانب النقدي للموضوع يمكن ان نستخلص الاستنتاجات الاتية:

١. ضمن جماليات الفن الموسيقي العربي ليس هنالك معنى واضح لفكرة بناء العمل الموسيقي، والاحكام في تكوين المعنى ليست سوى تعبيراً عن الذوق الحسي.

٢. لازال واقع الفن الموسيقي العربي غير مكتمل العناصر التكوينية للفن الموسيقي بالشكل الذي يقودنا الى المعرفة المنهجية العالمية، وهو متقوقع على معارفه المغلقة التي اضعفت من وجود المعنى في التعبير عن افكاره

٣. التمسك الواسع ببنية الحانه وطبيعتها الدياتونيكية الغير معدلة، جعلته ينصرف الى الاهتمام بذاته فقط ولم يعطي لنفسه حرية الانفتاح على المفاهيم الموسيقية اللحنية التي يتعامل معها كل العالم ضمن الموسيقى العالمية. هذه الخاصية جعلت منه فناً لمجتمعه فقط رغم غزارته وثرائه الموسيقي.

٤. حب المباراة والتنافس في اظهار القدرات والمهارات الشخصية حتى عندما يكون جماعي العزف أو الغناء، اضعفت من معناه التعبيري وازادت من الذوق الحسي وادت الى التشويه في جمالية الادراك السمعي، عندما تزيد تلك الارتجاليات الغير مدروسة عن حدها وتهيمن على بريق اللحن الاصلي. ويصبح المؤثر (الأداء) طاغياً على البناء (العناصر الاساسية – اللحن والايقاع)، ولامعنى ايضا لظهور ديناميكيات مرتجلة على نسق ذوق الانفعال الاني لدى الفنان.

٥. التزام الثقافة الموسيقية العربية بمبدأ التمسك بمعارفها وتفسير كل جديد وكل المصطلحات الثابتة وفق لغتها، ازاد من الغموض في ادراكها والكشف عن فكرتها او بنائها، وجعلها ضمن الادراك الشعبي لمجتمعها، وغريبة عن المجتمعات الاخرى فتناقصت قيمتها رغم ثرائها بالمادة الموسيقية، وافقدها جماليات التعرف على خصائصها.

٦. ان ما نحتاجه حقاً هو الاهتمام بالفكرة والموضوع والتعبير عن المعنى لنكون ضمن ارتقاء الموسيقى العالمية، فلا وجود لفن (كفن)، من دون معنى يفسر وجوده.

٧. لازال الوعي الذهني في بناء الموضوع غائباً واللاوعي الشعوري مبتغى ادراكنا السمعي والمهيمن على المنتج الموسيقي الفني.

٨. التمسك في صورة اشباع رغبات المستمع بما يرغب ان يستمع اليه، مشكلة حقيقية في الفن لا تلغي المعنى والموضوع فقط، إنما تلغي الفن والفنان بوجوده الحقيقي.

٩. ان التكرار المتواصل للموسيقى العربية وغناءها ضمن نفس اساليبها، اكسبها صيغتها الجمالية ضمن حدود جماعتها وازاد من قيمة الانجذاب الى ذلك الجمال الحسي مما رفع من شأنها ضمن حدود مجتمعها وجعلها مميزة ذوقياً عند الاستماع لها.

التوصيات

يوصي الباحث بالاهتمام على اقل تقدير بموضوع عالمية الموسيقى العربية، عن طريق اقامة ندوات ومؤتمرات فعالة في هذا المجال، والابتعاد عن التحييز الغير مجدي وبناء قيمها على موضوعية منهجية، تخدم تطورها بالشكل السليم والصحي.

المقترحات

يقترح الباحث كتابة بحوث علمية في هذا الموضوع، تستند الى نظريات الفلسفة بمختلف مدارسها واساليبها، لإرساء اسس وقواعد في خدمة تراثنا المنهجي الغالي.

قائمة المصادر

الكتب:

١- ادوارد هانسيلك، الجميل في فن النغم، ترجمة: غزوان الزركلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، ٢٠٠٩.

٢- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة:اسعد حليم، مكتبة الاسرة، القاهرة، ١٩٩٨.

٣- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مراجعة: زكى نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة،٢٠١١

٤- جيروم ستولنيتن، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.

٥- جوليان ريبيرا، تاريخ الموسيقى في الجزيرة العربية والاندلس، ترجمة: الحسين الحسن، الطبعة الاولى، المجمع الثقافي، ابو ظبي، ٢٠٠٨.
٦- الرويلي، ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت- الحمراء، ٢٠٠٠.
٧- السيسي، يوسف، دعوة الى الموسيقى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨١.
٨- الصاغ، صالح عبدون، الثقافة الموسيقية، مراجعة: محمود احمد الحفني، الالف كتاب، وزارة الثقافة- مصر، ١٩٥٦.
٩- عبد العزيز ابراهيم، جماليات الصوت،ط١، كتاب الاقلام ٧،بغداد، ٢٠١٥.
١٠- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، الثقافة السيكولوجية، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧١.
١١- كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مراجعة : هبة عبد المولى احمد، ط١، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٦.
١٢- مارتن كارلسون، فن الأداء- مقدمة نقدية، ترجمة: منى سلام، مراجعة: نبيل راغب، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، مسرح ٣٥، مصر.
١٣- هربرت ريد، معنى الفن،ط٢، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦.

البحوث والمجلات العلمية:

١. روجر سكروتون، معنى الموسيقى ،ترجمة: سعيد احمد الحكيم، مشكل التعبير الموسيقي
٢. ميسم هرمز، عنصر الاداء في الغناء العراقي، بحث منشور في مجلة كلية التربية الاساسية ، الجامعة المستنصرية، عدد٥٦،سنة ٢٠٠٩.
٣. ميسم هرمز، الانسجام الصوتي في مؤلفات الاوركسترا السيمفونية العراقية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠١٥.
٤. ميشيل حنا متياس، نظرية التعبير عند ديوي، بحث منشور في مجلة العالمية الثقافة، الكويت، السنة الثلاثون، ابريل- ٢٠١٤.

أهمية الغناء الشعبي في بناء شخصية الطفل

أ. م. د. وليد حسن الجابري *م. د. زهراء زيد شفيق*

Dr. Waleed Hasan Al-Jaberi **Dr. Zahraa zaid shafeeq**

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تُعد أغاني الأطفال الشعبية من أبسط أنواع الغناء، من حيث البناء اللحني والإيقاعي، ليتناسب وقدراتهم الطبيعية، من جانب مساحتهم الصوتية المحدودة وتقبلهم الأدائي، ولهذه الأغاني أهمية كبيرة تساعد على تنمية الكثير من قدرات الطفل الفكرية والجسدية والذهنية، وتساعد على بث البهجة والمشاركة وحب التعاون والاستجابة الفردية والجماعية، فقد تناولت هذه الدراسة تحديد أهمية هذه الأغاني في تنمية الشخصية لدى الطفل، إذ شملت اربعة فصول، تضمن الأول، الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث، وتناول الفصل الثاني، الإطار النظري المتمثل بالموضوعات ذات الصلة بهدف الدراسة والتي شملت: (مفهوم الاغاني الشعبية، وأغاني الأطفال الشعبية). وأشتمل الفصل الثالث منهجية البحث، وتحليل العينات. أما الفصل الرابع فقد ضم، النتائج والاستنتاجات، ثم تم وضع عدداً من التوصيات والمقترحات وأخيراً قائمة المصادر.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

تُعد الموسيقى والغناء اللغة الثقافية الاساسية في التعبير عن المتغيرات النفسية والمزاجية لكافة الطبقات البشرية والبيئات المجتمعية، فقد بدأت بعفوية مع متطلبات الأنسان، والتعبير عن واقعه الحياتي والعملي في طِباعه الاعتيادية النفسية، والعاطفية، كما شكلت الموسيقى عنصراً مهماً من عناصر الأداء في التعبير عن المشاهد اليومية، فتمازجت تلك المشتركات فيما بعد بمساهمات وتفعيلات مع مشاهد الحياة الواقعية لتترجم أشكالا متبدلة مع المدخلات الرقمية الجديدة في بناء الانسان، اذ رافقت الموسيقى منذ نشأتها الاولى تلك المفاصل الانفعالية في جوهر الفرد والجماعة، في جوهر مناسباته الدينية والدنيوية، انها لازمت كل الوقائع الانسانية الكبيرة، من كوارث طبيعية وغير طبيعية، وجعل العناصر الموسيقية جزءً اساسياً في ترجمة كافة تلك الحوادث التي غيرت الكثير من الحضارات بسبب التأثير والتأثر، فقد كان للفرق الموسيقية والغنائية العربية التي زارت العراق في بعض المناسبات الثقافية، دورا من حيث التطبيع لمفردات ومضامين موسيقية متعددة، ومن حيث ادراكها لأهمية تلك المكتسبات ودخولها ضمن الأطر الجمالية، بكونها عنصراً فاعلاً ضمن المُنتجات المتسببة في خلق المتعة والتشويق والتأثير بالمتلقي، بل دخلت الموسيقى كجزء اساسي في تفعيل الدافعية لدى الاقوام بإعادة الحياة الى مسار جديد بامتلاك القيم والاصول، والقول والاداء فيما يساعد على تغيير الذهنية الى مسار قادر على التحكم بغرائزه وانفعالاته النفسية من خلال "الإيقاع واللحن، اللذان يهيئان محاكاة للغضب والرقة، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لهذه، وغيرها من الصفات الشخصية، وهذه المحاكاة لا تكاد تختلف عن الانفعالات الأصلية إلا قليلاً، كما نعلم من تجربتنا الخاصة، إذ أن سماعنا للموسيقى يحدث في نفوسنا تغييرات، وليس عادة الشعور باللذة أو الألم إزاء التمثلات المجردة المختلفة كثيراً عن نفس هذا الشعور إزاء الأشياء الواقعية، أي أن المحاكاة الموسيقية لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب بل تشتمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضاً أي أن الموسيقى تؤثر في سامعيها إلى حد بعيد"[1]. ويرى

(١) ورتنوي، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة عبد الرحيم الجلبي، سلسلة المامون، بغداد: (مطابع الحرية١٩٩٠م، ص٤٦.

(هيجل): أن الموسيقى هي اقدر الفنون تعبيراً عن البعد الداخلي، حيث أن البعد الذاتي هو شكلها ومضمونها ومادتها معاً، فان المهمة الرئيسة للموسيقى تكمن لا في تصوير الأشياء الواقعية، بل مَنْسقة الأنا الداخلي الحميم، وجوانحه العميقة، وذاتيته الفكرية، وان الموسيقى لا تكتفي بان تعبر عن النفس بل أن تخاطب النفس أيضاً، و يرى أرسطو أن الموسيقى أكثر الفنون تقليداً للشخصية وتمثيلاً لها[١].

انتقل الاشتراك الجمالي الموسيقي الغنائي من التعبير عن المتغيرات المزاجية الى أهداف أكثر أهمية، الا وهي، بلورة وتنمية الفكر الانساني وخاصة الطفل، ومخاطبة واقعه القابل في التوجيه، انسانيا يخدم ذاته وشخصيته. من خلال تلك الأنماط الغنائية البسيطة المنبثقة من تراثه وواقعه الأصيل، تلك الألحان والمفردات الكلامية التي ترتبط بعدد من الصور والألعاب اليومية، إذ يُعد الغناء الشعبي، الحالة المثالية في تجديد الصورة للظواهر التاريخية، من خلال طبيعة النصوص والأفكار السائدة لفترات زمانية التي تعتبر جزءا من الواقع الحديث، وتأثيراتها النفسية والعقلية على النفس.

إن شريحة الأطفال هي الشريحة الاساسية في بناء المجتمعات والتي تحتاج الى بناء فكري سليم، بناء تربوي اخلاقي معرفي نفسي، من خلال توصيل المعلومات والافكار لهم بأساليب حديثة سهلة القبول، كإشراك الفن الموسيقي باعتبارها غايات واهداف غير مباشرة في تنمية ذائقة الطفل وتعميق احساسه الموسيقي والاستمتاع بموجوداتها، كذلك تشغيل الرغبة والفضول لمزاولة دوافعهم الحسية، وتنمية مواهبهم غير المكتشفة، وتنشيط الذاكرة وتوعية دواخلهم الأخلاقية ضمن بيئاتهم البيتية والتعليمية والمجتمعية، وتحفيز دوافعهم الغريزية، من خلال إشراكهم جماعيا في حفظ بعض من تلك الاغاني الشعبية، واعطائهم الفرصة في التعبير عن تلك الاسقاطات اللحظوية صوتيا وإيمائيا وحركيا. ولأهمية هذا الموضوع، وجدا الباحثان ان هناك حاجة الى دراسة تبيين ضروراته في بناء شريحة انسانية مهمة، وهذا ما دعا لتحديد عنوان البحث بـــ(أهمية الغناء الشعبي في بناء شخصية الطفل).

أهمية البحث:

تكمن اهمية هذه الدراسة في إسهام الغناء الشعبي في بناء شخصية الطفل، فضلا عن انها مصدرا معرفيا للمكتبة الثقافية، وللمراكز التعليمية التي تهتم بالطفل، وكذلك المهتمين في زيادة المعلومات الخاصة وكيفية التعامل مع الموسيقى.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن أهمية الغناء الشعبي في بناء شخصية الطفل.

حدود البحث:

يتحدد البحث فيما يأتي :

١- الحدود الموضوعية: أغاني الأطفال الشعبية.

٢- الحدود المكانية: العراق – بغداد.

٣- الحدود البشرية: الفئات العمرية من (٤-٨) سنة.

---

(١) ينظر: العريس، إبراهيم: الموسيقى بحسب هيجل أكثر الفنون ارتباطاً بالروح، طبع دار الحياة .

http://www.daralhayat.com/cutltare.2006

تحديد المصطلحات:

الأغنية:

ما يترنم به الكلام الموزون وغيره، وجمعها أغان، و(الغناء) هو التطريب والترنم بالكلام الموزون ويكون مصحوباً بالموسيقى[١]. و(الأغنية): وضع لها صوتاً موسيقياً مناسباً تغنى به ما يترنم ويتغنى به، والأغاني: جمع أغنية وهي ما يتغنى به من الأصوات [٢].

الأغنية الشعبية:

زمنها الأهزوجة أو الطقطوقة، وهي أغان جميلة وسهلة الحفظ والإنشاد وكثيرة الذيوع، لبساطة لحنها وكلامها، وقّل ما يحدث في موسيقاها انتقال نغمي أو تغيير في الميزان، أما نظمها فيكون غالبا من الزجل والكلام العامي، وهي الاغاني الشعبية التي يتداولها الشعب شفاهياً، وكانت لأغراض شتى، منها المناسبات المفرحة ومنها الحزينة، وطقوسهم الاجتماعية والدينية واحتفالاتهم المختلفة[٣]. والأغاني الشعبية هي الحان ونصوص مجهولة المؤلف والملحن غالبا، ولا ترتبط بمؤدي أو مكان أو زمان معين، بقدر ارتباطها بالشعب نفسه، تتوارثها الأجيال ويشترط أن تكون حيّة في الاستخدام اليومي[٤].

الفصل الثاني- الإطار النظري

مفهوم الأغنية الشعبية:

يُعد مصطلح الأغنية الشعبية، أحد المصطلحات الحديثة التي دخلت الى لغتنا العربية كترجمة للمصطلحين الألماني (Volklied) والأنكليزي (Folkong) بعد أن استقر مفهومهما لدى الدارسين الأوربيين منذ وضع (هردر) كتابه المشهور المكون من جزئين: (أصوات الشعوب من أغانيها) (Stimmen der Volker in liedern) سنة (١٧٧٨-١٧٧٩) الذي جمع فيه أغاني شعبية ألمانية[٥]. وتُعد الأغنية الشعبة واحدة من المفاهيم لتلك الخصوصيات الانسانية والروحانية، ضمن التراث الشعبي البيئي والمتفاعل مع الخصوصيات اللحنية وحيثياتها التعبيرية عن مجمل المناسبات البيئية الدينية والدنيوية. ومفهوم التراث الشعبي لغوياً، معناه ما يرثه الناس، اما كمصطلح، هو ناتج للعملية الاجتماعية للامة، وهو ليس مظاهر شاخصة في الحياة اليومية، بل هو أحد ابرز ادوات الوعي القومي، كونه المعبر عن انتماء الأمة الحضاري في التاريخ، وشاهد على حيويتها وسمتها كأمه تسهم في صنع التاريخ، اذ ان التراث هو محصلة المسيرة الحضارية للأمة وقدراتها الابداعية[٦]. وهناك من التراث الشعبي ما هو مادي ملموس، الذي يشمل اشياء ثابتة كالصروح، والمباني والآثار، والتراث الغير الملموس، الذي يشمل الإرث الفكري والابداع العقلي كالأدب والنظريات العلمية والفلسفية والدين والموسيقى فضلا عن انماط المعرفة الأخرى، لذا فقد تميزت غالبية المجتمعات المتقدمة باهتمام كبير بنتاجات الانسان الفنية والفكرية

---

(١) إبراهيم مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول، سوريا: (دار الدعوة، دمشق)، (د.ت)، ص٦٦٤ .

(٢) أبراهيم مصطفى، وأخرون: المصدر السابق، ص٨٢٠ .

(٣) العباس، حبيب ظاهر: أعلام ومفاهيم موسيقية، الجزء ١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠١٠م، ص٣٠٨ .

(٤) علي نجم عبد الله مشاري: الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، مصر: (كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية)، ٢٠١٣م، ص٥ .

(٥) أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر)، ١٩٧٠م، ص٨ .

(٦) المنهاج الثقافي المركزي: بغداد: (دار الحرية للطباعة)، ١٩٨٥م، ص 247 .

والثقافية، وخاصة الأغاني الشعبية، التي تحظى باهتمام خاص من بين النتاجات الانسانية الأخرى، ليس لأهميتها التاريخية أو الفنية فقط، بل لما تحمله من ذاكرة في رسم ملامح المجتمع بطريقة بيانية ومتغيرات التعبير البيئي، المنبثقة تلقائيا وانسانياً ونفسياً، وتأثيراتها الظاهرية والجوهرية. والاغنية الشعبية يعرفها (كراب)، هي قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حيّة في الاستعمال[١]. ويؤكد (بوليكافسكي) في تعريفه على نسبتها للشعب، بحيث يكون الشعب هو صاحبها ومؤلفها، اي هي الأغنية التي أنشأها الشعب، وليست هي التي تعيش في جو الشعب[٢]. إذ يكمن في مفهومها الذي يعني نقل صورة الحضارات وانفعالات الأجيال السابقة الى المجتمع الحالي، ومن ناحية أخرى إنها سلسلة ارتباطية بين القديم والجديد بالكثير من المفاهيم الانسانية، فهي تؤثر في الفكر الحالي للتفاعل والتحفيز والتجديد والابداع، والشعور بأهميتها التأثيرية والقومية والنفسية، ولا يجب المبالغة في تحويلها لظاهرة الاستنساخ والرضوخ المطلق لتقاليدها، بل يتطلب الاهتمام والاستلهام منها .

يحدد (جورج هرتسسوج[*]) بأن الاغنية الشعبية هي "الأغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع الشعبي، وأنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة الى تدوين أو طباعة[٣]. أي ان دوافع الاهتمام بالغناء الشعبي، ضرورة مجتمعية كونها تمثل رسالة حضارية، يتم من خلالها ترجمة واستقراء الأمة وطبيعتها الفكرية، والسلوكية، وقيمها وانتاجاتها، فالفكر والقيم والسلوكيات هي في الغالب ادراكات محسوسة غير ملموسة، قابلة للتلوين والتزيين والتشويه، إذ تفقد حقيقتها ونقاوتها مع مرور الزمن.

والأغنية الشعبية هي جزء من الإرث الحضاري، وترتبط بحياة الأنسان منذ القدم، وظهرت تلبية لاحتياجاته الحياتية والنفسية والفسيولوجية، ولم تظهر بهدف الاستماع أو الترفيه فقط[٤]. فهي عند الأمم تنبثق من أصل واحد ذي موضوع مشترك يعكس البيئة والحالة والعادات الملازمة لتلك الشعوب، في أغانٍ فطرية لا أثر فيها لصنعة متعمدة ارتجلها فرد مجهول من أفراد الشعب بطريقة بدائية، لا كلفة فيها ولا تكنيك، وتناقلها الأبناء عن أبائهم، وتعكس هذه الأغنيات صورة واضحة للعادات والتقاليد، وأيضا للخرافات والمعتقدات التي تتصف بها الشعوب[٥]. والأغنية الشعبية: هي الأغنية التي يرددها الشعب ويستوعبها ويتناقلها، وتصدر عن وجدانه وتعبير آماله، وقد تبناها من مؤلفها الأصلي المجهول فأصبحت ملكاً للشعب[٦]. اذ ان الأجزاء الفعلية التي تتألف منها كل ثقافة هي العناصر السلوكية – الحركية والكلامية والضمنية– التي يألفها مجتمع من المجتمعات، كما ان هناك مجموعة من الدوافع الفطرية التي تحفز الناس في المجتمع على العمل وتوجه سلوكهم تلقائياً، على ان هذه الدوافع الاساسية لا تمثل الا نسبة قليلة من مجموع اعمال الانسان، فهناك دوافع وبواعث مكتسبة تأتي من اسلوب ممارسة الانسان العادي لحياته ومظاهر سلوكه، تدخل ضمناً في المظاهر المشتركة للسلوك الاجتماعي، فسلوك الفرد يتكون من سلوكه الغريزي وسلوك حصل عليه نتيجة خبرته وسلوك تعلمه من افراد آخرين[٧]. فعلى الرغم من اختلاف الدوافع وأهميتها التي تدعونا للاهتمام بالتراث الا ان تأثرنا به وتعاملنا معه يجب ان يدفعنا الى الأمام حتى نجعل من تراث الاقدمين مادة حية متجددة تعبِّر عن عمق حضارتنا وفي نفس الوقت عن مدى

---

(١) أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مصدر سابق، ص١٠ .

(٢) أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، المصدر السابق، ص١٠.

(*) جورج هرتسوغ: (١٨٥١ - ١٩٢٠) مصمم ورسام الماني .
ينظر الرابط (https://en.wikipedia.org/wiki/George_Herzog)

(٣) أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مصدر سابق، ص١١ .

(٤) ميخا، رائد عزيز: الخصائص الفنية للأغنية الشعبية الموصلية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: (كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية)، ٢٠٠٣م، ص١٢.

(٥) عرنيطة، ياسر جوهر: الفنون الشعبية في فلسطين، فلسطين: (منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث)، ١٩٦٨م، ص٣٢ .

(٦) الخوري، لطفي: في عالم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، بغداد: (منشورات وزارة الثقافة والفنون)، ١٩٧٩م، ص١٧.

(٧) ينظر: مجلة التراث الشعبي، العدد الأول، بغداد: (وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٧٢م، ص ص ٦-٥.

تطورنا، فان الغاية الاساسية والمراد تأكيدها هنا هو مدى تأثير التراث الشعبي على الحضارة والثقافة العامة، ولا يتأتى هذا الا من خلال دراستنا لجوانب التراث الشعبي كي نستطيع ان نؤكد من خلال ذلك اسسنا الحضارية والثقافية الحياتية الاصلية. فالألحان الشعبية عبر مرورها بالأزمنة المختلفة، تتأثر بإمكانات ورغبات الأجيال المتعاقبة في طريقة الأداء، فتطرأ عليها تغييرات وتحويرات لا تكون واضحة الا عند المختصين والباحثين الذين يتناولون تلك الأعمال بالبحث والدراسة، ومعرفة ما يميز كل منها وما طرأ عليها من تغيير عبر الزمن، فطالما أن الظروف الحياتية قابلة للتبديل والتغير كظاهرة طبيعية، فإن الألحان القديمة عبر انتقالها من جيل إلى آخر، ومن زمن الى آخر، تتعرض لنتائج تلك التغيرات، ولكن بحدود معينة، قد لا تؤثر على أصالتها، وإنما التأثير يكون على الشكل الخارجي والمضمون الداخلي أحياناً لتلك الألحان، وذلك بسبب انعدام دقة وسائل النقل والأداء[١]. فهي تتسم بالبساطة في اختيار المفردات اللغوية والتلقائية في التعبير والوضوح في المعنى والسلاسة للجمل اللحنية، فتعيش فترات طويلة وهي غالبا ما تكون زجل باللهجة العامية، تنتشر بسرعة ويتناقلها الشعب بسهولة، فتغزو البلاد، ومنها ما يغزو المجتمعات الأخرى عبر العصور، فيتسنى مؤلفها وملحنها وتعيش هي كأغنية شعبية لتمثل روح ومعتقداته وطباعه وعاداته وتقاليده، وكلما كانت الأغنية بسيطة وسهلة الأداء، أقبل الشعب على ترديدها والحفاظ عليها[٢].

الأغاني الشعبية للأطفال

تُعد الأغاني الشعبية للأطفال ظاهرة اساسية في ثقافة الطفل، التي يعتبرها الباحث (حسين قدوري)[*] شكلاً من اشكال التعبير الشعبي الإنساني، وهو احد المحصلات الوراثية التي اثرت وتأثرت بما يجاورها من معطيات بشرية مرتبطة بسلوك الطفل، لتتحول عبر الزمن الى أشكال وأنواع تتماشى مع ميول ورغبات الاطفال ودوافعهم، فهي ترتقي بخواصها المليئة بالقيم والعادات واحداث البيئة التي نشأت فيها، بالإضافة الى انها ترتسم في الشعور الانساني، تاريخاً ولغة وفناً والعاباً [٣]. ويمكن "الاعتماد على مصدرين اساسيين اولهما المرأة وثانيهما الاطفال، وتتكون هذه الاغاني عادة خلال ممارسة الاطفال لألعابهم، والتي لا تخضع لمنطق سوى منطق الاطفال انفسهم لأنها لا تتعدى كل الاعراف والمواصفات التقليدية وتستمد مادتها من الحركة الجسدية في لعبة معينة او من طقس طفولي معين وربما من حادثة عابرة كان تكون لحظة غضب او تحد او مزاح" [٤]. ويرى الباحث حسين قدوري أن اغاني الاطفال الشعبية تقسم الى اربع فئات من حيث المضمون منها الاغاني التي تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الايقاع واللعب، فتنشأ عنها اغاني اللعب، واغاني الرقص، والاغاني التنافسية[٥]. ويؤكد ذلك الكعبي من حيث الفئات ذاكرا، أن هناك الاغاني التي تردد اثناء تعايش الطفل مع الكبار المحيطين به وخاصة الام، وتنتمي الى تلك المجموعات اغاني المهد، واغاني مداعبة وهدهدة الطفل، حيث عدّ فلكلور الاطفال، هذا التراث المهم الذي يساعد الام على فهم شخصية طفلها وترقيصه وتدليله. وبالتالي تربيته بهذا الاسلوب الفطري، اذ توارثته الامهات عن الجدات جيلاً بعد جيل[٦]. ويذكر الشبلي، أن هناك الاغاني التي تردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصة البيئة الطبيعية التي تلفت نظره او تخيفه او تعجبه او تفاجئه وغيرها من الحالات، فهو ربما يفرح للمطر ويمضي تحت وابله منتشياً، او يغني للقمر والشمس والبرق والرعد،

---

(١) ينظر: أسعد محمد علي: مدخل إلى الموسيقى العراقية، بغداد: (وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة)، ١٩٧٤م، ص ص ٤٠-٤١.

(٢) ينظر: احمد تيمور يوسف: الأغنية الشعبية بين القديم والحديث، العدد ٧ ، بغداد: (مجلة التراث الشعبي)، ١٩٧٩م، ص٤٤ .

(*) حسين قدوري: باحث وخبير في موسيقى واغاني الاطفال في العراق.

(٣) ينظر: حسين قدوري: لعب وأغاني الأطفال الشعبية في الجمهورية العراقية، الجزء الثالث، بغداد: (وزارة الثقافة، دائرة الفنون الموسيقية)، ١٩٨٨م، ص٨٧.

(٤) ينظر: حسين قدوري: لعب واغاني الاطفال الشعبية في جمهورية العراق، المصدر السابق، ص٨٧.

(٥) ينظر: حسين قدوري: لعب واغاني الاطفال الشعبية في جمهورية العراق، المصدر السابق، ص٨٧.

(٦) ينظر: الكعبي، فاضل عباس: المداخل التربوية ومرتكزات التجانس المعرفي في ثقافة الطفل، بغداد: (مطابع دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩٩م، ص١٠.

حيث تشكل الطبيعة مجالاً خصباً تمد المضمون بموضوعات طريفة ومثيرة لرغبة الطفل ودهشته[١]. كما ويذكر حسام يعقوب الفئة الرابعة من أنواع الاغاني: وهي الاغاني التي تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به في مناسبات العادات الشعبية المختلفة في مراحل دورة الحياة كأغاني الختان، والزواج وغيرهما فضلاً عن اغاني المناسبات مثل اغاني مرور العام على الولادة واغاني الاعياد والاعياد الوطنية واغاني شهر رمضان المبارك وغيرها، كاشفة تلك الاغاني عن الخصائص الجمالية في الحياة اليومية التي تساعد الطفل في روية الناس والاخرين وادراك حقيقة كينونة الفرد كجزئية وسط مجتمع كبير وامة عظيمة وعالم واسع يعبر عنه في مشاهد موسيقية مثيرة[٢]. ويرى حسام يعقوب أن "ثمة اعتبارات موسيقية تعليمية تبرر ضرورة استخدام الآلة الموسيقية وأهميتها في تربية الأطفال، فهي تساعد على تحويل المدركات اللفظية إلى مدركات حسية يعيها التلاميذ"[٣]. وتجدر الإشارة الى رأي الفارابي بقوله: "وتحديد الأمكنة، متى يقرعها الهواء المندفع من الصدر، ومعرفة ما بينها من القرب والبعد، وكذلك معرفة مقدار ما يتسع له الحلق او يضيق، ولذلك ليس يمكن أن يتوقف على مقادير النغم، المسموعة من بعض الآلات الموسيقية التي توجد فيها أماكن النغم محدودة المقادير"[٤] .

انطلاقا من ذلك يتبين ان جميع الأغاني الشعبية الخاصة بالطفل هي بمثابة لغة وثروة قومية وثقافية أساسية تولدت من رَحَمْ تراثنا الشعبي، ويمكننا تعيينها كركيزة فنية يمكن تسخيرها ضمن العديد من الاتجاهات التربوية التعليمية والاستفادة منها بالعديد من المجالات التوجيهية وبناء السلوك والشخصية لشريحة الأطفال.

الفصل الثالث ـ منهجية البحث واجراءاته

منهج البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، فقد أتبع الباحثان المنهج الوصفي في التعامل مع عينة البحث وتحليل الظاهرة المستهدفة .

مجتمع البحث:

تحدد مجتمع البحث بعدد من الأغاني الشعبية للأطفال كما مثبت في كتاب الباحث حسين قدوري، كمجتمع للبحث تمثلت بالخصائص التالية:

١- إنها تنتمي الى أغاني الأطفال الشعبية .

٢- تقع ضمن الحدود المكانية والعمرية للأطفال .

---

(١) ينظر: الشبلي، محمد: نصوص أغاني الأطفال في الشكل والمضمون، من بحوث المهرجان الأردني لأغنية الطفل العربي، عمان: (وزارة الثقافة)، ١٩٩٦م، ص٣٩.

(٢) ينظر: حسام يعقوب أسحق: الآت الأطفال الموسيقية الشعبية والتقليدية في التربية، العدد ١١٩، سلسلة ثقافية، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠١٢م، ص٦٤.

(٣) حسام يعقوب أسحق: الآت الأطفال الموسيقية الشعبية والتقليدية في التربية، المصدر السابق، ص١٠ .

(٤) الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس خشبة، ص١٠٦٨.
نقلا عن: حسام يعقوب أسحق: الآت الأطفال الموسيقية الشعبية والتقليدية في التربية، المصدر السابق، ص١٠ .

عينة البحث:

اعتمد الباحثان (الطريقة القصدية)، في اختيار عينة البحث، والتي تمثلت بنموذجين هما:

١- طلعت الشميسة .

٢- ها ها بناتي .

أداة البحث:

اعتمد الباحثان في مسار بحثهما، الادوات الآتية: (الوثائق، والمقابلات الشخصية، الخبرة الذاتية).

تحليل النماذج

قام الباحثان بتدوين النموذجين الغنائيين وذلك لغرض تحديد المساحة الصوتية، من أجل تحديد الإمكانات الأدائية وما يتلاءم مع القدرات الصوتية الطبيعية الممكنة في الحنجرة لدى الأطفال، وهي التي لا تتعدى مساحة الخامسة او السادسة، وهذا ما دعا الباحثان استبعاد الأغاني التي تتعدى هذه المساحة، ومن الجدير بالذكر، إن الأغاني الواسعة في المديات الصوتية، قد تسبب إحباط أو نفور من هذه العملية التعليمية، إذ يُفضل استخدام الأغاني ذات البناء الصوتي المحدود، أي ذات المديات الصوتية الصغيرة، ليتسنى أدائها من قبل الأطفال بسهولة، وفيما يلي عرض النماذج وتحليلها وتحديد أهميتها في شخصية الطفل .

النموذج الأول: (ها ها بناتي)

الكلمات:

ها ها بناتي .. ها ها

يمعاوناتي .. ها ها

أخوجَن اكرع .. ها ها

حطَّنله ريحه .. ها ها

عينه وكيحه .. ها ها

حطَّنله صندل .. ها ها

لحيته تندل .. ها ها

جيته اكصهه .. ها ها

انكطم نصهه .. ها ها

التدوين الموسيقي:

من خلال التدوين الموسيقي، يتضح أن البعد الموسيقي لهذه الاغنية هو بمساحة (بعد طنيني ونصف البعد)، أي فاصلة ثالثة صغيرة، ومن السهولة أن يؤديها الطفل بسلاسة، ويمكن ان تستعمل هذه الأغنية من قبل مجموعة من البنات، يقفن بصفين متقابلين، وعلى مسافة معينة قد تكون خمسة امتار أو ما شابه ذلك، وتحتاج أيضاً الى تَفَرّدْ أِحدى الطفلات لألقاء الكلمات (هاها بناتي)، والمجموعتين تجيب (ها ها) من الجهتين، ثم تتفرد الطفلة التي تدير الجانبين بالسؤال والبقية يجاوبونها بنفس الكلمة (ها ها)، وتصحب هذه الاجواء التبادلية حركة موحدة أقرب (برقصة الهيوه). ويذكر حسين قدوري أن بعض حيثيات هذه الأغنية تستعمل بما يشبه أيقاع الهيوة، وكل فريق من الفريقين يتجه نحو الفريق الآخر ويتداخل معه ثم يتجه نحو الجهة الأخرى، وتدار الوجوه بعد يأخذ فريق مكان الفريق الآخر، وتعاود الأغنية من جديد مع استمرار نفس الحركة الراقصة ولعدة مرات[1].

النموذج الثاني: (طلعت الشميسة)

كلمات الأغنية:

طِلعَتْ الشُميسه .. على كبر عَيشه

عَيشه بِت الباشه.. تِلعَبْ بالخرخاشه

صاح الديج بالبستان.. الله يُنصُر السلطان

يا مُلّتنه صُرفينه.. راح الوكِت علينه

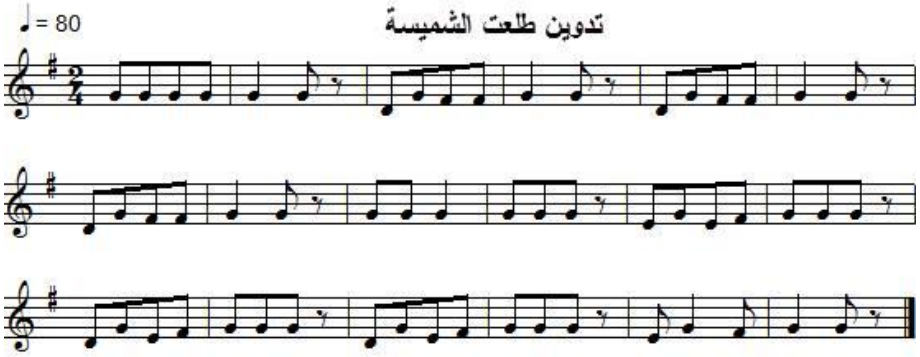
وشموستنه غابَت.. ورْواحنه ذابَتْ

طِلَعْنه لِيْبَرّه.. شِفْنه حَبيب الله

بيْدَه قَلَمْ فُضّه.. يكْتب كِتاب الله

يا فاطمه بِت النَبي.. خْذي كِتابِج وانْزلي

على صَدِر مُحَمد أو عَلي

(١) ينظر: حسين قدوري: لعب واغاني الاطفال الشعبية في جمهورية العراق، مصدر سابق، ص٣٥٣ .

يتضح من خلال التدوين الموسيقي، إن مساحة هذه الأنشودة يتحدد بـــ(بعدان طنينيان ونصف البعد)، أي فاصلة رابعة تامعة، ويمكن لأي طفل أدائها ببساطة، أما الأجواء الأساسية اللحنية لهذه الأنشودة، فقد كانت تستخدم في الغالب في الأيام الباردة، عندما تكون واحدة من طقوس لعب الأطفال اليومية، حيث تحتاج هذه الأنشودة عمل حلقة دائرية بتشابك (كف اليد)، ويتم غنائها مع دورانهم بطريقة متناسقة، ويذكر حسين قدوري: أن الأطفال في العراق وعلى الأخص في المناطق الوسطى والجنوبية، يتغنون بهذه الأنشودة عند طلوع الشمس في الشتاء، حيث لم يكن في حينها وسائل من وسائل التدفئة غير النار والحطب، تبعا للحالة الاقتصادية للعائلة، غير ان الأطفال عندما يخرجون الى الشارع وفي حالة احساسهم بوجود الشمس التي تدفئهم في النهار البارد وتعطيهم القدرة على الحركة واللعب، كانوا يجلسون بجانب الحائط الذي يحميهم من الهواء البارد وهم يقابلون الشمس فيغنون هذه الأغنية التي تؤثر في احساسهم الداخلي الدافئ، وعلى هذا الأساس تعتبر هذه اللعبة الغنائية موسمية تخص فصل الشتاء[١].

تُعد أهمية هذه الأناشيد المستوحاة من التراث، وخاصة ما كان منها مرتبطاً بلعب الاطفال البيئية، والتي يمكن ان يصاغ منها شكلاً غنائياً ذات ملامح مناسبة مع أفكار صورية، ذات دوافع هادفة باتجاهات تتحدد من خلال تلك المزاوجات الفكرية في البناء الكلامي والحركي والجماعي، فكل تلك الفروض الطفولية البيانية تدلل على ولادة شخصية إنسانية تنبني على التكاتف والتبادل في الأدوار، وفق حالات تنمي الوعي التعاوني والقدرات المنبثقة من تأدية الدور المنهجي التعليمي والتربوي في الانتماء الى حب الحياة والتناسق مع مفرداتها تناسقا جمعي وبعيدا عن التفردات الذاتية. وتُعد الأغاني الشعبية للأطفال، وسيلة فاعلة في تنمية الاطفال عقلياً وعاطفياً ولغوياً وثقافياً. فضلاً عن المشاهد التي انسجم معها بطريقة غير واضحة في النهاية، يجب ان تكون الموسيقى قريبة الصلة بمدركة الطفل من جهة، ووجدانه من جهة اخرى أي ان ابسط الطرق في عملية الاستيعاب عبر توظيفها وتركيبها للعرض[٢] . بل هي احد ادوات تشكيل ثقافة وشخصية الطفل، عندما تنقل للأطفال بلغة محببة – نثراً ام شعراً، وبإيماءات والقاء مفعم بالأفكار والمفاهيم والقيم ضمن اطر فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص[٣]. فهي تتأتى وفق حوارات متعادلة المقادير والايقاع واللحن والنظم الدينامية والتنغيمية، وهكذا فإنه يرتمي على التآلف والتلاطف ضمن الواقع الطفولي الأقرب الى تأدية الملموس بمعاملات جسدية وفكرية وايقاعية ولحنية، فأن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة، وكذلك الشجاعة والاعتدال، وهذه المحاكاة مع سماعنا لتنغيمات تلك الكلمات توّلد في نفوسنا تغييرات واللذة إزاء التمثلات المجردة القائمة في لحظات جماعية، وأن المحاكاة مع تلك الاناشيد، لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب بل تنعكس على الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية التي تثير وتؤثر في سامعيها أيضاً، ذلك من اجل تحقيق الإسقاطات النفسية والانفعالية.

كما وتلعب الأناشيد الشعبية دوراً مهماً في تفسير العديد من الأنظمة والدوافع الحوارية والحركية لتتحول في مساهمة توسعة الافاق الذهنية والنفسية، لذلك، " أهتم المربون الموسيقيون بعنصر مهم وهو

(١) ينظر: حسين قدوري: لعب واغاني الاطفال الشعبية في جمهورية العراق، مصدر سابق، ص١٩٣ .
(٢) ينظر: ريكان ابراهيم: رؤيا نفسية في الفن، بغداد: (مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩٧م، ص٩٩.
(٣) ينظر: الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، فلسفته وفنونه ووسائطه، بغداد: (وزارة الثقافة والأعلام، دار الحرية للطباعة)، ١٩٧٧م، ص٣٠٤.

تأثير الايقاع على الطفل واستجابته الطبيعية له، والالعاب الموسيقية القائمة على الربط بين الايقاع واللعب، هي من اهم اركان التربية الموسيقية فهي تهيء للطفل فرصة طيبة للنمو الجسمي والسيطرة العضلية ومجال خصب للتعبير الذاتي والتخلص من الانفعال والتوتر الجسمي"[1]، فالغناء الشعبي يحمل مواصفات بسيطة، من خلال معطياتها التراثية الأصيلة، فهي ترضي الانفعالات والدوافع الطفولية، فهي من ضرورات الأنشطة التلقائية التي ترضي تلك الرغبات والحاجات الطبيعية لدى الطفل، ومن خلال هذا التوظيف للموسيقى والغنائي، يمكن طرح للأطفال الإجابات والتساؤلات عن المواقف الحياتية بمهارة فنية بالغة، كالخير والشر، والبهجة والحزن، وطرح هذه المواقف بطريقة سهلة، لتوعية الطفل بظروف الحياة المتقلبة، والتي من شأنها ان تنقل لهم المتعة والسرور، ففي الاغاني الشعبية إمكانات تسهم على ترجمة الكثير من المعلومات المعقدة في الحياة الانسانية، التي تعرض صورها بطريقة فنية منتظمة، من خلال النص الكلامي، والنظام الايقاعي المتمثل بالانتظام الداخلي في شخصية الطفل، والبناء اللحني، المتمثل برسم الجماليات الوصفية والتعبيرات الانفعالية لدى الخيال والنفس والمشاعر، حيث تقدِّم هذه العناصر مفهوما مبسطا ومساعدا للطفل .

نتائج البحث:

من خلال استعراض الاطار النظري، والتحليل الوصفي، توصل الباحثان الى الآتي:

١- إن أغاني الأطفال المستوحاة من التراث، وخاصة ما كان منها مرتبطاً بلعب الاطفال البيئية، ذات دوافع هادفة باتجاهات تتحدد من خلال تلك المزاوجات الفكرية في البناء الكلامي والحركي والجماعي.

٢- تُعد الأغاني الشعبية للأطفال، وسيلة فاعلة في تنمية الاطفال عقلياً وثقافياً.

٣- أن المحاكاة مع أغاني الأطفال الشعبية، لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب بل تنعكس على الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية التي تثير وتؤثر في سامعيها أيضاً، وتحقيق الإسقاطات النفسية والانفعالية.

٤- تهيء أغاني الأطفال الشعبية للطفل فرصة طيبة للنمو الجسمي والسيطرة العضلية ومجال خصب للتعبير الذاتي والتخلص من الانفعال والتوتر الجسمي.

٥-تُعد الأغاني الشعبية للأطفال ظاهرة اساسية في ثقافتهم، فهي شكلاً من اشكال التعبير الشعبي الإنساني.

٦-أن اغاني الاطفال الشعبية منها: الاغاني التي تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الايقاع واللعب، ومنها اغاني الرقص، وهناك نوع اخر هو الاغاني التنافسية.

٧- هناك الاغاني التي تردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصة البيئة الطبيعية التي تلفت نظره، فهو يغني للمطر، او للقمر والشمس والبرق والرعد.

٨- هناك الاغاني الشعبية التي تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به في مناسبات العادات الشعبية المختلفة في مراحل دورة الحياة كأغاني الختان والاعياد والمناسبات الأخرى.

٩- إن أغاني الأطفال الواسعة في مدياتها الصوتية، قد تسبب إحباط لدى الطفل في تأديتها أو حتى الاهتمام بها.

(١) عائشة صبري، وامال المختار: طرق تعليم الموسيقى، القاهرة: (مكتبة الأنجلو المصرية)، ١٩٧٣م، ص١٢٨.

الاستنتاجات:

من خلال استعراض التحيل والنتائج نستنتج **أن:**

١- الأغاني والالعاب الشعبية، تحمل سماتاً تعبيرية عن واقعها الاجتماعي العفوي والتلقائي، وتهب المناخ العام بهجة والشعور بالسعادة والمرح، وهي تتحمل تلك المشتركات والتناظر الادائي لتقديم للذات كل ما هو محسوس به، تفاعليا ذاتيا او تنافسيا ثنائيا او تلاحميا جماعيا.

٢- تساعد تلك الأجواء الطافية بالبهجة والسرور على افراز طاقة نفعية ايجابية لبناء شخصية اجتماعية، بتلك الاحداث الهادفة عن قيمة الشمس والمطر والعنفوان، وحركات الجنسين بقدراتهم البدنية والتفكيرية.

٣- ان الأغاني الشعبية تتطلع الى رسم الذكريات واعادة ما هو راسخ في الذاكرة من مشاهد ومواقف، فهي تُعد ذات ضرورة كبيرة بكونها تساهم على التراص فيما بين العلاقات وتربية الأطفال على المحبة والحياة الكريمة، والابتعاد عن التشخيصات الطبقية والقومية والدينية، كما ولها اسهامات ذات معاني نبيلة في الثبات على الخصوصيات الشعبية التراثية.

٤- إن البيئة الصالحة للأداء لتلك الأغاني الشعبية، من خلال المترتبات اللحنية والايقاعية والكلامية والحركية، لا بد أن تكون متلائمة مع الواقع الطفولي والمحدودية في الامكانات الصوتية والفكرية، فهي تساعد على حب تلك البيئة لبساطة مكوناتها كافة .

٥- إن الأغاني الشعبية هي نتيجة طبيعية لعلاقات متناسبة ومتناسقة متمثلة بـ (طفل مع طفل، أو طفل مع مجموعة، او مجموعة مع مجموعة، او بنات فقط، أولاد فقط، بنات مع أولاد، ... الخ) وهذا يعني أن هناك مترتبات كلامية وحركية ذات خصوصية في تكوين الأداء من قبل تلك الفئات .

التوصيات:

١- بناء ثقافة جديدة للأطفال المبتعدين عن الارث الشعبي، والمهتمين بفكر جديد يرتبط بلعب تساهم في تهديم المعنى الحقيقي للطفولة (كاستخدام الألعاب النارية وبعض الالعاب الالكترونية العدوانية)، إذ ندعو من خلال رياض الأطفال، والمراكز التعليمية، التوجيه الجاد بالعودة الى تلك الاثار الجليلة الاصيلة لبنان أنسان يحمل معنى الانسانية لخدمة الفرد والمجتمع .

٢- اجراء دراسات تكميلية عن ماهية الأغاني المرتبطة بالطفل بجميع جوانبها وفاعليتها الثقافية والانسانية.

المقترحات:

١- تفعيل أغاني الأطفال الشعبية، في الأناشيد المدرسية والفعاليات ضمن المناسبات والأنشطة الطلابية .

٢- فتح ورش وندوات تعريفية عن أهمية أغاني الأطفال الشعبية .

٣- الاستفادة من المراكز الثقافية الحكومية وغير الحكومية مثل: (مسرح الطفل، دار ثقافة الأطفال، سينما الأطفال)، وزج بين أنشطته أغاني الاطفال الشعبية، وتفعيلها فكريا وعملياً .

المصادر والمراجع

الكتب:

١. إبراهيم مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول، سوريا: (دار الدعوة، دمشق)، (د.ت).
٢. احمد تيمور يوسف: الأغنية الشعبية بين القديم والحديث، العدد ٧ ، بغداد: (مجلة التراث الشعبي)، ١٩٧٩م.
٣. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر)، ١٩٧٠م.
٤. أسعد محمد علي: مدخل إلى الموسيقى العراقية، بغداد: (وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة)، ١٩٧٤م.
٥. حسام يعقوب أسحق: الآت الأطفال الموسيقية الشعبية والتقليدية في التربية، العدد ١١٩، سلسلة ثقافية، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠١٢م.
٦. حسين قدوري: لعب وأغاني الأطفال الشعبية في الجمهورية العراقية، الجزء الثالث، بغداد: (وزارة الثقافة، دائرة الفنون الموسيقية)، ١٩٨٨م.
٧. الخوري، لطفي: في عالم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، بغداد: (منشورات وزارة الثقافة والفنون)، ١٩٧٩م.
٨. ريكان ابراهيم: رؤيا نفسية في الفن، بغداد: (مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩٧م.
٩. الشبلي، محمد: نصوص أغاني الأطفال في الشكل والمضمون، من بحوث المهرجان الأردني لأغنية الطفل العربي، عمان: (وزارة الثقافة)، ١٩٩٦م.
١٠. عائشة صبري، وامال المختار: طرق تعليم الموسيقى، القاهرة: (مكتة الأنجلو المصرية)، ١٩٧٣م.
١١. العباس، حبيب ظاهر: أعلام ومفاهيم موسيقية، الجزء ١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠١٠م.
١٢. عرنيطة، ياسر جوهر: الفنون الشعبية في فلسطين، فلسطين: (منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث)، ١٩٦٨م.
١٣. علي نجم عبد الله مشاري: الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، مصر: (كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية)، ٢٠١٣م.
١٤. الكعبي، فاضل عباس: المداخل التربوية ومرتكزات التجانس المعرفي في ثقافة الطفل، بغداد: (مطابع دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩٩م .
١٥. ميخا، رائد عزيز: الخصائص الفنية للأغنية الشعبية الموصلية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: (كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية)، ٢٠٠٣م.
١٦. الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، فلسفته وفنونه ووسائطه، بغداد: (وزارة الثقافة والأعلام، دار الحرية للطباعة)، ١٩٧٧م.
١٧. ورتنوي، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة عبد الرحيم الجلبي، سلسلة المأمون، بغداد: (مطابع الحرية)،١٩٩٠م.

المجلات والدوريات والمواقع الألكترونية

١- مجلة التراث الشعبي، العدد الأول، بغداد: (وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٧٢م.

٢- المنهاج الثقافي المركزي: بغداد: (دار الحرية للطباعة)، ١٩٨٥م.

٢- ينظر: العريس، إبراهيم: الموسيقى بحسب هيجل أكثر الفنون ارتباطاً بالروح، طبع دار الحياة .

http://www.daralhayat.com/cutltare.2006

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٣٨٣٩) لعام ٢٠١٧