وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة

المؤتمر الدولي الثاني لقسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى للمدة من (24-25) ايار 2022م

وقائع المؤتمر الدولي الثاني لقسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة بجامعة ديالى للمـــــدة من(24-25) ايار 2022م -1443هـ

تحت شعار

بالتربية والفنون ترتقي اجيال الغد

الاشراف العام / الاستاذ الدكتور . علاء شاكر محمود

عميد كلية الفنون الجميلة / رئيس المؤتمر

اعداد

الاستاذالدكتور .جليل وادي حمود

الاستاذالدكتور. يسرى عبدالوهاب محمود

مهندس أقدم. انس جمعه مرعي

وقائع المؤتمر الدولي الثاني

لقسم التربية الفنية

كلية الفنون الجميلة

جامعة ديالى

للمدة من (٢٤-٢٥) ايار

٢٠٢٢م – ١٤٤٣هـ

المؤتمر العلمي الدولي الثاني

لكلية الفنون الجميلة في

جامعة ديـــــالـــى

٢٤-٢٥/أيار/٢٠٢٢

بالتربية والفنون ترتقي أجيال الغد

/https://colarts.uodiyala.edu.iq	٢٤-٢٥/أيار/٢٠٢٢	College of Fine Arts - Baquba Diyala-Iraq

برعـــاية معالي وزير التعليم العالي والبحث العلمي

الاستاذ الدكتور نبيل كاظم عبد الصاحب المحترم

وبأشراف السيد رئيس جامعة ديالى

الاستاذ الدكتور عبد المنعم عباس كريم المحترم

وبرئاسة عميد كلية الفنون الجميلة

الأستاذ الدكتور علاء شاكر محمود المحترم

يقيم

قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة

المؤتمر العلمي الدولي الثاني

للفترة ٢٤-٢٥/أيار/٢٠٢٢

المؤتمر العلمي الدولي الثاني لكلية الفنون الجميلة

حول المؤتمر

لغة المؤتمر

العربية

الانكليزية

تاريخ الانعقاد

٢٤-٢٥/٥/٢٠٢٢

الحضور في المؤتمر

- السادة رؤساء الجامعات
- السادة عمداء الكليات
- السادة المعاونون العلميون
- السادة أساتذة الجامعات.

أهداف المؤتمر

- السعي لزيادة الاتصال المعرفي في ميدان الفنون مع كليات الفنون الجميلة في الوطن العربي والعالم .
- مواكبة التطور الحاصل في ميدان الفن والتربية الفنية لتطوير واقع التربية الفنية في العراق
- الكشف عن التحديات التي تواجه كليات الفنون الجميلة في ظل التعليم الالكتروني

المؤتمر العلمي الدولي الثاني لكلية الفنون الجميلة

محاور المؤتمر

اولاً :- محور التربية الفنية

- ✓ التربية الفنية .. التطلعات وآفاق المستقبل
- ✓ واقع التربية الفنية في العراق والوطن العربي
- ✓ الجدة والحداثة في استراتيجيات تدريس التربية الفنية
- ✓ ادارة الجودة الشاملة في الفنون الجميلة
- ✓ التنمية البشرية في الفنون الجميلة

ثانيا:- محور التربية التشكيلية

- ✓ التراث الفني التشكيلي ومضامينه التربوية والفنية
- ✓ دور الفنون التشكيلية في تطوير الوعي المجتمعي
- ✓ التحديات الاجتماعية للفنون التشكيلية

ثالثا :- محور التربية المسرحية

- ✓ المسرح .. آفاقه وسبل تطويره
- ✓ مسرحة المناهج التعليمية
- ✓ مسرح الطفل ودوره في العمليات الابداعية

رابعا:- التربية الموسيقية والاعلامية

- ✓ تطبيقات التربية الموسيقية والاعلامية في العراق
- ✓ تحديات التربية الموسيقية في المجتمعات الشرقية
- ✓ التربية الاعلامية وعلاقتها بالتنمية البشرية

المؤتمر العلمي الدولي الثاني لكلية الفنون الجميلة

مواعيد مهمة

- ✓ اخر موعد لاستلام الملخصات ٢٠٢٢/٣/٣١
- ✓ اشعار الباحثين بقبول الملخص ٢٠٢٢/٤/٧
- ✓ اخر موعد لاستلام البحوث ٢٠٢٢/٤/٢٥
- ✓ يتم ارسال البحوث على الايميل الرسمي (scientificconference99@gmail.com)

شروط تنضيد البحث

- ✓ تطبع البحوث باللغة العربية بخط (simplified Arabic) و البحوث باللغة الانكليزية (times new roman) وترك مسافة ٤ سم من جميع الجهات.
- ✓ المتن ١٤ (simplified Arabic)
- ✓ الهامش ١٢ (simplified Arabic)

شروط قبول البحث

- ✓ ألا يكون البحث قد سبق الاشتراك به في مؤتمر علمي ، أو مأخوذ من بحث علمي منشور سابقاً
- ✓ ان يكون البحث ضمن محاور المؤتمر .
- ✓ تقبل البحوث باللغتين العربية والانكليزية .
- ✓ اجور المشاركة بالبحث ٧٥ $ للباحثين من خارج العراق و ١٠٠ الف دينار للباحثين من داخل العراق .

رئيس المؤتمر

أ.د. عـــلاء شـــاكر محمـــــود

الهيئة الاستشارية للمؤتمر

١- أ . د جيف بروم / جامعة فلوردا - أمريكا	رئيســاً
٢- أ . د اورهان جبرائيل اغلوا / جامعة سلجوق – تركيا	عضواً
٣-أ . د السيد ابراهيم قنديل / جامعة حلوان - مصر	عضواً
٤- أ . د محمد حسني الحاج / الجامعة اللبنانية - بيروت	عضواً
٥- أ . د سامي علي حسين / جامعة واسط - العراق	عضوا

اللجنة التحضيرية للمؤتمر

١- أ . د جليل وداي حمود	رئيسا
٢- أ . د يسرى عبد الوهاب محمود	عضوا
٣- ا.م.د رافد محمود ماشي	عضوا
٤ - ا.م حسين محمد علي	عضوا
٥- أ.م عماد خضير عباس	عضوا
٦- أ.م عمار فاضل حسن	عضوا

اللجنة العلمية للمؤتمر

١-أ . د السيد ابراهيم قنديل	رئيسا
٢- أ . د حامد الراشدي	عضوا
٣- أ . د ماجد نافع الكناني	عضوا
٤--ا.م.د سماح حسن فليح	عضوا
٥-.ا.م.د جولان حسين علوان	عضوا
٦- أ.م.د انسام اياد علي	عضوا
٧- ا.م.د وعد عبد الامير خلف	عضوا
٨- ا.م عمر قاسم علي	عضوا

اللجنة الاعلامية للمؤتمر

١. ا.م.د. احمد عبد الستار	رئيسا
٢. م.م محمد سمير	عضوا
٣. قائد احمد سلمان	عضوا

لجنة الاستقبال والعرض الفني

١. ا.م. وضاح حسن فليح	رئيسا
٢. ا.م. رجاء حميد رشيد	عضوا
٣. .م. عادل عطا الله	عضوا
٤. م.بيداء انور رزوقي	عضوا
٥. م.م ريم عبد الحسين محمود	عضوا
٦. م.م. محمد خالص ابراهيم	عضوا
٧. علي جعار لفته	عضوا

اللجنة الالكترونية للمؤتمر

١-م.م.نصير علوان حسين	رئيسا
٢- ر.م . اقدم / انس جمعه مرعي	عضوا
٣- مبرمج/ عثمان عبد الستار شهاب	عضوا
٤- مبرمج/ محمد فؤاد	عضوا

اللجنة المالية للمؤتمر

١ - حسام خليل ابراهيم	رئيسا
٢- سعاد محمود حسن	عضوا
٣- تغريد انور رزوقي	عضوا

المؤتمر العلمي الدولي الثاني لكلية الفنون الجميلة

https://colarts.uodiyala.edu.iq

العـــراق - ديـــالى - بعقوبـــة - طريـــق نـــادي الفروسية - مركز المدينة - خان اللوالوة

المحتويات

عنوان البحث	اسم الباحث	رقم الصفحة
كلمة رئيس المؤتمر	أ.د علاء شاكر محمود	١
المنعطف التربوي في الفنون المعاصرة وبيداغوجيا الجمالية النقدية	أ.د علاء شاكر محمود	٣
فاعليـــــة برنامج قائم على الـــذكاء البصـــري لتنمية مهارات خـط النســـخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعـــة الأقصى	هاني عيسى علي صرصور	٢٥
برنامج تدريبي لإكساب معلمي التربية الفنية مهارات التدريس الإبداعي	أ.م.د محمد صبيح محمود	٨٣
التربية الجمالية وعلاقتها بإشكالية الابداع الفني في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية	م.د. نجاة حسين موسى	١١٩
اعمال أساتذة معهد الفنون جماليات توظيف اللون في الرسم	م.د. زينب جاسم عبود	١٦٣
متاحف الفن من الضرورة التربوية الى الاستثمار الثقافي والاقتصادي	حكيمة قصيد	١٩٥
خصائص الموروث الثقافي والفني لنتاجات طلبة الصف الثالث في مادة الانشاء التصويري	م. د. جواد كاظم النجار	٢٣١
جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي	أ.م.د رافد محمود ماشي بيداء ثامر حسن	٢٦١
واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية	م. بيداء انور رزوقي	٣٠١
تقنية التشكيل الرقمي ودوره في عملية التذوق الفني	سلام ابو قيس	٣١٩
الدعم النفسي وعلاقته بالصحة النفسية لدى الطلبة النازحين	م.م علي جعار لفتة	٣٦٥
أثر انموذج بايبي)Bybee(في تنمية الخطاب الجمالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النحت	أ.م.د. فاطمة محمد عبدالله م.د.وليد علي حبيب	٣٩٩
النحت الحضري والهوية الحضارية: دراسة اثر التحولات السياسية على الصورة المشهدية للفراغات العامة في مدينة غزة	د.عاهد صبحي حلس	٤٤٩
دراسة بصرية للمعايير التصميمية لأستوديوهات التصوير التشكيلي في كليات الفنون وعلاقتها بالادائية لمستخدميها	م.د. توفيق جبريل	٤٧٩
التوظيف الجمالي للفن المفاهيمي Aesthetic recruitment of conceptual art	أ.م.د جولان حسين علوان	٥٠٩
المفاهيم الفنية للألواح البابلية وتمثيلاتها في الرسم العراقي المعاصر	مدرس/ قحطان صبري سياب الوطيفي	٥٧٩

التكوين الفني في النحت البارز الآشوري الحديث	م.د. ميعاد مهدي لفتة	٦٣٣
الخصائص الفنية لمنحوتات الحضر وتدمر(دراسة مقارنة)	م.د. حسين علي محسن	٦٨١
Technique as a part of expression in Serwan Baran artworks	م.م. هيوا عبدالعزيز پيرداود	٧٣٥
تأثير المشاهد الدينية في الرسم العراقي المعاصر	مدرس فن . مؤيد عباس كريم	٧٦١
المعالجات التجريدية للشكل في رسوم ضياء العزاوي	م.م. رؤى خالد شهاب ياسمين فليح مجيد	٧٩١
الشخصية وأثرها التربوي في المسرح العربي	د. صوالح وهيبة	٨٣٥
المرجعيات الثقافية في نص مسرحية الصرير ليوسف العاني	م.م. محمد علي ابراهيم الاسدي	٨٧٥
التشكيل في المسرح ودوره في الحفاظ على الهوية الفلسطينية	ميسرة فتحي بارود	٩٠٧
ڕۆڵی گۆرانی وموزیک لهپرۆسهی پهروهرده وفێرکردن لهڕوانگهی ئهنترۆپۆلۆجیاوه	م.چیایی کمال سعدی پ.ی.د.دلاوەر موستەفا محەمەد پ.د. ناصر هاشم بدن	٩٥٣
الموسيقى والغناء في زمن الكورونا COVID-١٩ "دراسة وصفية"	م.م. هلز رشيد مصطفى	١٠٢١
التفاعلية والاتصال في العرض المسرحي	أ.د.محمد صبري صالح	١٠٥١
أثر استخدام اسلوب التعلم التعاوني في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة اخراج مسرح مدرسي	م.م طه عبد الوهاب عبد الله أ.م حسين محمد علي حسين	١٠٨٧
قلق الموت وعلاقته بأنماط التعبير الفني في رسوم طلبة المرحلة المتوسطة لدى فاقدي الاب	أ.م.د. انسام اياد علي الطالبة / زينة محمد عبود	١١٢٣
الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية ـ كلية الفنون الجميلة في مادة المنظور	م. عادل عطاالله خليفة	١١٦٥
گوتاری ئایکۆنی له هونهری شێوهکاری وتهالرسازی هاوچهرخ)شاری دهۆك وه کو نمونه(	م.سيروان رفعت احمد	١٢٠٩

كلمة رئيس المؤتمر

ضمن التوجهات العلمية لجامعة ديالى في التركيز على زيادة الزخم في النتاج العلمي البحثي اقامت كلية الفنون الجميلة في الجامعة مؤتمرها العلمي الدولي الثاني الذي جمع شخصيات علمية مرموقة من مختلف انحاء العالم لتحقيق هدف المؤتمر العام وهو تطوير مفهوم التربية الفنية واليات تلقي الجمال ضمن اطار التربية الجمالية على ارضية مشتركة فقد شارك باحثون من الولايات المتحدة الامريكية وايران وتركيا والمملكة المغربية والجزائر والمملكة الاردنية الهاشمية وفلسطين ولبنان فضلا عن المشاركين من مختلف الجامعات العراقية وقدموا بحوث مهمة تناولت جوانب مختلفة في المجالات الرئيسة للتربية الفنية وضمن محاور المؤتمر ساهم ذلك في نقل النتاج العلمي وتلاقح الخبرات بين ثقافات متعددة وقد اسهمت المناقشات المستمرة طيلة جلسات المؤتمر في اغناء محاور المؤتمر لا سيما مع حضور شخصيات فنية وفكرية مرموقة على مستوى الوطن العربي طرحت رؤى وجدليات فلسفية مهمة في مجال التربية الفنية تواكب ما يحصل في العالم من تحديث وتأصيل لهذا المفهوم المهم والذي ساهمت بعض السياسات التربوية الخاطئة في تراجع الاهتمام به بل وتراجع الذائقة الجمالية بشكل عام .

إلى جميع العلماء الذين ساهموا في تكوين هذا التراكم المعرفي بدراساتهم القيمة ،

أشكركم على مساهمتكم القيمة وأقدم احترامي وامتناني لجميع من ساهم في هذا الانجاز العلمي بدءا من اللجنة التحضيرية وانتهاء بمن نضد وطبع هذه الوقائع .

أد. عـــلاء شاكـــر محمـــود

رئيس المؤتمر الدولي الثاني لقسم التربية الفنية

عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى

المنعطف التربوي في الفنون المعاصرة وبيداغوجيا الجمالية النقدية

أ.د علاء شاكر محمود

عميد كلية الفنون الجميلة بجامعة ديالى

Email/dr.aletby@gmail.com

الخلاصة

يتناول البحث ظاهرتين مهمتين في فضاء الفن والتعليم في القرن الحادي والعشرين، واللتان قد تشكلان منهجا اساسيا لإعادة التفكير في نظرية التربية الجمالية وتحديثها, الأولى هي التحول التربوي في الفن المعاصر ، والذي يشمل استخدام الأساليب والصيغ التربوية من قبل الفنانين انفسهم في أعمالهم الإبداعية بحيث لا يصبح التعليم موضوعًا للمشروعات الفنية المعاصرة فحسب وانما ممارسة فنية ، تستمد أسسها من علم أصول التدريس

وترتكز على معرفة ال" كيف" الفنية وهي عملية تجريبية ومعقدة ومحددة السياق فيتحدث الفنانون عن أهمية التعلم من خلال العمل وكيف يتم اكتساب معرفتهم من خلال الممارسة, في بعض الحالات ، تتجسد معرفتهم وتقاوم التنظيم المنهجي والصريح, عادةً ما يكشف الفنانون عن معرفتهم من خلال عملية صناعة الفن ومن خلال توضيح أفكارهم ، بشكل عام بشكل مرئي. الفنان والمعلم روي برنتيس ، على سبيل المثال ، يعرّف العمل الفني على أنه "نتيجة تخيلية" تجسد "المعرفة المطلوبة لإنتاجه" حيث يعد الوصول إلى هذه المعرفة المجسدة الموجودة في العمل عنصرًا من عناصر العملية التفسيرية كما يقودها الفنانون. و الظاهرة الثانية هي افاق علم أصول التدريس النقدي الجمالي الذي يرتكز على فهم العملية التشاركية في نقد الاعمال الفنية وفق منهج تدريسي محدد .

يتناول البحث بإيجاز علم أصول التدريس الجمالي النقدي ، والذي يحاول الجمع بين الجمالية وعلم أصول التدريس مع نهج نقدي في سياق التمكين الذاتي والاجتماعي قد تكون الطرق الجديدة لإيجاد الصلة بين مجالات الفن

والتعليم في القرن الحادي والعشرين فرصة لتجديد وتحديث كل من الممارسة النظرية والممارسة التطبيقية للجماليات واصول النقد الفني ، ولتعزيز تطبيقات نظرية التربية الجمالية في علم أصول التدريس .

كما يركز البحث على تجربة يولندا مدينا في طرح مفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي والتي تقدم فيه نوعًا تدريجيًا من التعليم يسمى علم أصول التدريس الجمالي النقدي, يستخدم هذا التدريس الفنون لتعزيز التعلم النقدي ، ويدمج أنواعًا معينة من الخبرات الجمالية في الممارسات التربوية لزيادة التمكين الاجتماعي للطلبة والتزامهم بالعدالة الاجتماعية, حيث تعد تجربة مدينا أول مجموعة عمل متماسكة تجمع بين علم أصول التدريس النقدي وعلم الجمال ، تحاول فيها ان ترشد الى النظرية والممارسة لتدريس المعلمين المهتمين بغرس ممارساتهم التربوية النقدية مع الفنون.

كما تناول البحث الإصلاحات التي اقترحتها مدينا في نظام التعليم العام والتي من شأنها أن تمكن العملية الجمالية من أن تترسخ وتزدهر. وركز البحث على اقتراحات مدينا في استخدام "علم أصول التدريس الجمالي النقدي" في دورات تعليم الفنون للمرحلة الجامعية الأولى والدراسات العليا ومعلمي الدراسات العليا, يمكن أن يساعد هذا المنهج أيضًا معلمي ومدرسي مراحل التعليم العام والمنظمات الفنية على تطوير الممارسات الجمالية وتنفيذها بنجاح على جميع المستويات, بالإضافة إلى ذلك ، فإنه يوفر الأساس المنطقي لمديري المدارس وقادة المجتمع وصانعي السياسات التعليمية لتبني الممارسات الجمالية كطريقة لتحسين تعليم المتعلمين بجميع مراحلهم .

المقدمة

تعود العلاقة بين الفن والتعليم لفترات مبكرة في تاريخ كليهما فقد تبلور اتجاه يجمع الاثنين هو التربية الجمالية الذي بدا في الانتشار في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي ، لكن مصادره تعود إلى بداية القرن العشرين ، عندما كان يعتقد بإمكانية تشكيل شخصية الفرد بشكل أفضل من خلال الفن جنبًا إلى جنب مع الإيمان بإمكانية إنشاء عالم أفضل.ولكن في القرن الحادي والعشرين ، برزت اتجاهات نقدية تشكك في امكانية نظرية التعليم الجمالي في المساهمة في التشكيل الثقافي والفني للمجتمع باعتبار ان اصول التدريس لها مفهومها الخاص في كيفية التعامل مع الثقافة والفن يختلف عن مفهوم نظريات النقد الفني الحديث وتنظر هذه الاتجاهات الى الاعتماد على اصول التدريس في فهم الظاهرة الجمالية على انه خيارا ايديولوجيا قاصرا

. وياتي ذلك من الفهم الضيق للتربية الجمالية باعتبارها مقدمة للقيم الثقافية بطرق تسلطية تفرض الاراء اكثر منها مجالا حيويا للنقاش وحرية التعبير والتي يتطلبها الفن المعاصر ,وبالتالي ينظر الى التربية الجمالية على انها فرض تفسيرات جامدة للسلوك وينظر الى التربية الجمالية على انها تنظيم ثقافي محدد وفق اهداف تتطلبها المعرفة المدرسية والافاق التربوية للثقافة والفن ,وقد ساهم هذا الاتجاه والرؤية النقدية للتربية الجمالية في تدهور مكانتها حتى في المجتمع التربوي نفسه فبات ينظر الى تعليم الفن على انه شيء ثانوي وادى ذلك الى الغاء دروس التربية الفنية او التقليل من ساعاتها وادى ذلك ايضا الى تراجع الاهتمام بتعليم الفن عموما

ولمعالجة ذلك صار على معلمي الفن اختيار التدريس النقدي الجمالي بدلاً من الاختيار بين تزويد الطلبة بتقدير الثقافة الفنية (تاريخ الفن) أو تدريبهم على الحياة المهنية في الإنتاج الفني (الأداء) ،و يمكن ترجمة كتاب "conscientizafdo" لباولو فريري "حرفياً على أنه العملية المستخدمة لرفع وعي شخص ما" (كروز ، ٢٠١٣ ، ص ١٧١) ولكنها أكثر ثراءً من هذا, إنها العملية التي يحقق فيها الرجال [والنساء] ، ليس كمتلقين ، ولكن كمواضيع معرفة ، وعيًا عميقًا بالواقع الاجتماعي والثقافي الذي يصوغ حياتهم وقدرتهم على تغيير هذا الواقعFreire) .، ١٩٧٠، (p. ٥١٩ من أفلاطون إلى ماثيو أرنولد و Theador Adorno ، من المفهوم أن الشباب يتشكل من خلال التعليم الثقافي. شجع أفلاطون التعليم الفني الذي من شأنه أن يؤثر على تنمية ذوق الشباب بطرق من شأنها أن تدعم الدولة, أرنولد كان قلقا من فقدان الثقافة مع ظهور الصناعات الثقافية كان أدورنو قلقًا بشأن الصناعات الثقافية التي تحول الناس إلى مستهلكين فارغين لا يملكون القدرة على تمييز الفن الجيد من السيئ, ولكن في مفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي يمكن ان يشترك الجميع في صيغة التقدير الجمالي حيث تتوفر للمدرسين والطلبة على حد سواء الفرص والقدرات لاتخاذ قرارات بشأن مشاركتهم في تكوين ثقافتهم, فبدلاً من اتخاذ قرارات جمالية مخصصة للطلبة فاننا قد نطور منهجًا لتعليم الفن يكون دراسة "نقدية" للجمالية او للتفكير الجمالي .

مفهوم مناهج التدريس النقدية

لقد ظهرت في السنوات الاخيرة في الكثير من المحافل الدولية مناقشات مكثفة حول التحول التربوي في الفن المعاصر ، والاهتمام المتزايد

بالاستراتيجيات التشاركية والتداخلية والمجتمعية في أنشطة الفنانين المعاصرين وقضايا الوظيفة والفعالية الاجتماعية للفن وقد اشترك في هذه المناقشات متخصصون في المجال التربوي ، خاصة أولئك الذين يركزون نشاطهم التربوي على مجال الفن , وقد ساهمت موضوعات الاعمال الفنية للفنانين المعاصرين والأساليب التربوية والاجتماعية الناشئة في فتح فرص للتعاون الفعال والإبداعي بين المجتمعات الفنية والتربوية ، ليس فقط في أشكال المناقشات حول الوظائف التربوية للفن ، ولكن في الابداع المشترك والتنفيذ المشترك للمشاريع الفنية والتربوية التي تتمركز في نقطة اتصال الفن والتربية ، وكذلك في أنشطة "ما بعد الفن" ، والتي تقع خارج مجال الفن: والتجارب الفنية التي تتجاوز حدود المجال الفني و تعمل ضمن قدرة الفن على المسامية والنفاذية والتهجين خارج حدوده Szreder)(، ٢٠١٨ ، ص ٣١). ومع ذلك ، تتطلب مثل هذه الرؤية من مدرسي الفن من اجل تجاوز مجال الاعتبارات المرتبطة بنظرية التربية الجمالية المفهومة بشكل ضيق ،تتطلب اعادة تفسير المفهوم التدريسي للفن ومظاهره وانشطته في الواقع الثقافي والاجتماعي المتغير ديناميكيًا(زالوسكا - باولاك ، ٢٠١٧ ، ص ٥٧).

ان نظرية التربية الجمالية لها طابع تعليمي متفرد ، والذي لا يزال صالحًا في العديد من الجوانب ، ولكن في سياق التغييرات المعاصرة في الفن والثقافة ، تتطلب الافتراضات الحالية للتربية الجمالية بعض المراجعة وإعادة التفسير Pankowska)(، ٢٠١٣، . (p.١٧٠

تؤكد كريستينا بانكوفسكا أن التربية الجمالية في الوقت الحاضر يجب أن تكون متعددة الأوجه ومتعددة المهام ، في سياق ثلاثة أبعاد زمنية: الماضي

(التحول إلى الفن القديم الذي يشفر حالة إنسانية دائمة) ، والحاضر (السياقات التعليمية للفن المعاصر والثقافة الشعبية - تحويل التركيز إلى تشكيل الوعي النقدي) ، و المستقبل (الفضاء الافتراضي والوسائط الجديدة كفرصة جديدة للتربية الجمالية) (بانكوفسكا ، ٢٠١٣ ، ص ١٧مع الأخذ في الاعتبار ، من ناحية ، التقاليد الغنية للتعليم من خلال الفن والحاجة إلى إعادة تفسير نظرية التربية الجمالية التي أشارت إليها بانكوفسكا ، ومن ناحية أخرى ، الحرص على متابعة ما يحدث في الفن المعاصر ، يمكننا أن نلاحظ منظورًا تربويًا آخر مفيدًا في تحليل العلاقة بين الفن والتعليم: منظور علم أصول التدريس النقدي الجمالي, هذا المفهوم الذي يعرض المشكلة العالمية لنقد الخطاب والنشاط التربوي ،يمكن ان نفهم التعليم باعتباره أحد المجالات الأساسية لتحقيق مجتمع أكثر عدلاً ومساواة, إنه يتعامل مع المدارس على أنها مكان للتعليم الأساسي يتم فيه اكتساب القدرة على "التحكم بحياة الفرد"من خلال التحكم في عمليات تكوين المعرفة واكتسابها (McLaren، ١٩٩٨؛ Giroux & Witkowski، ٢٠١٠).

ان مهمة التربية هي رفع مستوى الوعي الاجتماعي ، وبالتالي التأثير على نوعية المجتمع المدني الذي ستؤدي إلى ظهور حركات اجتماعية تقف بوجه الظلم وعدم المساواة التي تضرب معظم المجتمعات في العالم ,إن أحد العناصر المهمة في هذا التعليم هو اللغة التي تسمح بتبادل مفتوح للأفكار والحوار والتعبير عن الحرية الفردية والاجتماعية.و يتجنب هذا المنظور التربوي وصف العالم بطريقة مفروضة مسبقًا تتبع نمطًا واحدًا ، وهو خطاب حاكم واحد يجعل من المستحيل التعبير عن ما هو عرضي ، ومتغير

تاريخيًا ، و "يومي" وخاص (Szkudlarek & Śliwerski ، ١٩٩٢ ، ص ٧٧-٧٨).

ويتضمن علم أصول التدريس المفهوم بهذه الطريقة مسائل مهمة ترتبط ب التنوع الاجتماعي ، والاصوات المطالبة بالحقوق ، ، ومكافحة عدم المساواة ، وتوسيع نطاق حقوق الإنسان الأساسية ، وما إلى ذلك هذه المسائل التي تبدو قريبة جدًا من اعمال الفنانين المعاصرين.

علم أصول التدريس الجمالية النقدية

ان إدراج الاعتبارات المتعلقة بالعلاقة بين الفن والسياسة في الخطاب التربوي ، وتحليل مهام الفن المنخرط اجتماعيًا مع إمكاناته في بناء المجتمع ، وإعطاء الناس فرصة من خلال تغيير طرق التواصل والتمثيل ،. ان استراتيجية التربويين النقديين ، والتي تتكون من إجراءات تسمح للناس بأن يكونوا أكفاء في استخدام صوتهم - مفهوم الصوت التربوي Giroux) ، ١٩٩٤، والتعبير عن اهتماماتهم ، والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للعالم ، وبالتالي إظهار التعددية وتنوع المواقف ووجهات النظر الموجودة في العالم ، تبدو قريبة جدًا من أنشطة الفنانين المعاصرين ، وخاصة أولئك الذين يبدعون فنًا تشاركًيا على المستوى الاجتماعي يسمح بتحليل إمكانات الفن من خلال منظور علم أصول التدريس النقدي بإدراج تلك المجالات في الاعتبارات المتعلقة بالعلاقة بين الفن والتربية ، تلك المجالات التي لم تظهر في الخطاب حول التعليم من خلال الفن ، والتي يتم إجراؤها على أساس الثقافة التدريسية أو نظرية التربية الجمالية (Kwiatkowska-Tybulewicz ،

عندما نفكر في التربية الجمالية النقدية ، تظهر القضايا التالية في المقدمة ، مثل: الوعي النقدي ، والتغيير الاجتماعي ، وأهمية التجربة الشخصية ، والنموذج الديمقراطي للتعليم ، والدمج ، والحوار ، وقبول الاختلاف ، والوعي بالإحساس بالتمثيل . يمكن لعلم أصول التدريس النقدي أن يوجه التربية الجمالية بشكل أكبر نحو المرونة والتغييرات والتجارب والمعرفة اليومية والمسؤولية عن الخطأ ، "والتي يمكن فهمها على أنها شكل من أشكال إنتاج المعرفة بدلاً من كونها شكلاً من أشكال الإحباط" (روغوف ، ٢٠٠٨ ، ص ٧). لا يعني ذلك أن العناصر المذكورة أعلاه غائبة تمامًا في نظرية التربية الجمالية (كدليل يمكن للمرء أن يذكر مسألة الخبرة في مفهوم ديوي ، الموجودة بقوة في نظرية التربية الجمالية) ، لكن نظرية التربية الجمالية لا تؤكد بشكل خاص على هذه العناصر, في البحث عن طرق لدمج نهج نقدي في نظرية التربية الجمالية ، قد يكون من المفيد تحليل مفهوم علم أصول التدريس الجمالي النقدي، الذي صاغته يولاندا مدينا في كتابها علم أصول التدريس الجمالي النقدي: نحو نظرية للتمكين الذاتي والاجتماعي (٢٠١٢) ، تصف مدينا اندماج النهج التربوي والفلسفي واندماج علم أصول التدريس والجماليات ، من أجل تعزيز ضخ نوع معين من التجربة الجمالية في الممارسات التربوية النقدية (ميدينا، ٢٠١٢ ، ص ٢٨).

تعتبر مدينا ان هناك أربعة عناصر حاسمة لمفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي وهي :-

١) قيمة المعرفة التجريبية ، المتجذرة في مقدمات علم أصول التدريس النقدي ضمن علم أصول التدريس لديها ، من الضروري أن يشعر الطلاب أنهم في بيئة آمنة ومتقبلة حيث يتم تقييم تجاربهم الشخصية,عندما يتمكن

الطلاب من دمج خبراتهم في ما يتعلمونه ، تصبح هذه المعرفة الجديدة ذات صلة وتساهم في عملية تحول الطلبة إلى مفكرين نقديين.

٢) تقر مدينا بأنه من خلال إتاحة الفرصة للطلبة لمشاركة تجاربهم وأن يكونوا ناقدين بشأن عملية التعلم الخاصة بهم ومحتوى ما يتعلمونه ، يصبح الطلاب قادرين على تحدي الأشكال الحالية من التعليم سيقوم الطلبة بتفسير المعرفة الجديدة من خلال نظرتهم الخاصة ، هذه النظرة القادمة من لغتهم وخلفيتهم الثقافية وطبقتهم الاجتماعية وجنسهم. ومع ذلك ، لكي يحدث هذا التفسير الشخصي ،

٣) يحتاج الطلاب إلى التعبير عن هوياتهم وولاءاتهم أو صلاتهم بالجوانب المختلفة لروابط هويتهم, يحتاج الطلبة إلى معرفة ما الذي يؤثر عليهم وكيف يمكن أن تتشكل أفكارهم من خلال الأيديولوجيات المختلفة, فمن المهم أن يدرك الطلبة تحيزاتهم وأن يجدوا أصواتهم الخاصة, عندما يكون لدى الطلبة وعي نقدي بهوياتهم الخاصة ، يكونون مستعدين لبدء التحول الاجتماعي.

٤) لاستكشاف هويات الطلبة ، تستخدم مدينا الخبرة الجمالية ؛ هذا هو العنصر الجديد المضاف إلى أماكن علم أصول التدريس المهمة التي كانت تعمل عليها, إنها تؤكد أن الجسد يحمل الذكريات ويجلب منظورات ذاتية لمشاعرنا ووجهات نظرنا, في مفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي الخاص بها ، عززت أهمية "سلطة الجسد" التي تجسر مشاعر عدم القدرة والخيال المتفائل الذي هو مصدر التغيير الذاتي وبالتالي فقد أسس مفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي الخاص بها على مفهومين محددين:

"أ) ينير الخيال الطريق نحو الاحتمالات" و "ب) يمنحنا التعاطف الرغبة في الشروع في الطريق نحو التغيير".

تتناول مدينا تطبيقات وآثار ومضاعفات أسلوبها, فيضع برنامج اصول التدريس النقدي الطالب في قلب عملية التعلم ويخلق وعيًا بهوية الفرد وتحيزاته ونظرته للعالم, إنه يتحقق من تجارب الطلبة ويسمح لهم بإجراء اتصالات بين ما يتعلمونه في الفصل وحياتهم, إنه يأخذ في الاعتبار وجهات نظر متعددة ويعرض الطلبة للأعمال الفنية, ومع ذلك ، فإن مدينا أيضًا على دراية ببعض "مضاعفات" طريقتها او الاثار الجانبية لمنهجها ، على حد تعبيرها,منها انه يجب يجب تدريب المعلمين على استخدام هذه الطريقة او المنهج , ويستغرق البحث عن عمل فني مناسب ، وإعداد خط استفسار ، والعثور على قراءات ذات صلة مرتبطة بمحتوى الدورة التدريبية والعمل الفني ، وقتًا طويلاً, وهي تقر أيضًا بأنه لن يكون جميع الطلبة منفتحين على هذه التربية ويفهمون الفوائد التي قد تجلبها, وهي تدرك أنه ليس من السهل دائمًا العثور على الأعمال الفنية / الدرامية المناسبة لعرضها للطلبة وربما تكون مكلفة ايضا

ان علم أصول التدريس الجمالي النقدي ، وفقًا لمدينا ، هو طريقة يمكن من خلالها ان يصبح الطلبة قادرين على التقدم من مجرد الوعي بالحاجة للتغيير الاجتماعي الى ان يكونوا فاعلين في هذا التغيير, ان افكار مدينا مستوحاة إلى حد كبير من ممارسات وأفكار باولو فريري وبيتر ماكلارين وماكسين جرين وجيل جرين, وتؤكد مدينا على ثلاثة عناصر أساسية في علم أصول التدريس النقدي ، والتي توفر الأساس . لهذا المفهوم الأول هو معالجة التجارب الشخصية كأهم أداة تعليمية حيث تعد حجرة الدراسة هي مساحة

يشعر فيها الطلبة بالأمان لمشاركة تجاربهم الشخصية, والثاني هو التحدي الذي يواجه النموذج المحافظ الحالي للتعليم ، اذ يعمل المعلم كمزود للمعرفة ويستوعب الطلبة المعرفة بشكل سلبي ان النظام التربوي السائد هرمي وغير تفاعلي, فكما توضح مدينا: "هذا النموذج التعليمي يعزز النظام المهيمن لأنه لا يشجع التفكير النقدي والمستقل ولا يمنح المعلمين القوة المطلقة لتحديد المعلومات الأكثر أهمية" (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٢٨).

من وجهة نظر مدينا ، من الواضح أن علم أصول التدريس الجمالي النقدي ينحرف عن هذا النوع المحافظ من التفكير والأساليب التعليمية, العنصر الثالث المهم في مفهومها هو تشجيع الطلبة على استكشاف كيف تشكل تجاربهم هوياتهم وكيف تتشكل من خلال الثقافة التي يعيشون فيها, بعبارة أخرى ، من الناحية التربوية ، من المهم جدًا إجراء تحليل نقدي للهوية الثقافية وتأثيراتها (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٢٨). من خلال تطوير هذه القواعد الثلاثة التي أدرجتها في كتابها علم أصول التدريس في علم أصول التدريس الجمالي ، تلفت مدينا الانتباه إلى عناصر مهمة أخرى في مفهوم اصول التدريس الجمالي فتؤكد على أهمية المثل الديمقراطية ، لأنها تضمن لجميع الطلبة الحق الأساسي في المشاركة والاستماع (في هذا النقطة ، يجدر التذكير بمفهوم الصوت الفاعل ، والذي كان مهمًا لجيرو). يبدوا أن مدينا في "علم أصول التدريس الجمالي النقدي استعارت هذا النموذج المثالي من علم أصول التدريس النقدي ويشجع على شكل من أشكال التعليم الشامل والكلي ومتعدد الثقافات من جميع النواحي" (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٢٩). تؤكد مدينا أن كل طالب في الفصل يأتي بأنواع مختلفة من المعرفة والخبرات والوعي ، التي تشكل الطرق التي يرون بها العالم والتي يتعلمون من خلالها. "تقع

على عاتق المعلمين الجماليين الأساسيين مسؤولية تلبية احتياجات كل طالب من خلال ربط عملية التعلم بالثقافة التي تعلموا فيها كيفية التعلم" (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٢٩) يتعلم الطلبة من خلال توظيف المعرفة التي يجلبونها إلى الفصل الدراسي ,ويتيح دمج الخبرة في عملية التعلم للطلبة تخصيص المعرفة وإنتاج معارفهم الخاصة ذات الصلة بحياتهم. من الجدير بالذكر أن التجربة الشخصية للمعلم مهمة أيضًا في مفهوم اصول التدريس الجمالي النقدي ومن الممكن تضمينها في المناقشة الأكاديمية, تشرح مدينا: "بهذه الطريقة ، يمكن النظر إلى المعلمين على أنهم بشر كاملون يعيشون خارج جدران الفصول الدراسية ، ولديهم حياة معقدة يحبونها ويهتمون بها ويكافحون من أجل المعنى" (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٣٠).

لاحظت مدينا أن النموذج التعليمي السائد اليوم يتسم بعدم الملاءمة. لا تشجع عملية التعلم في هذا النموذج الطلبة على أن يصبحوا مشاركين نشطين ومشاركين في العملية التعليمية الخاصة بهم ثم في حياتهم. يصبحون مستلمين سلبيين لمجموعات من المعلومات التي تثبط تحليلهم النقدي والتعلم ذو المعنى ، لأنه يمكن إنشاء كليهما عندما نربط معرفتنا الشخصية بالمعلومات الجديدة التي نتلقاها, كما قال باولو فريري: "كلما زاد عدد الطلبة الذين يعملون في تخزين المعلومات التي تعطى إليهم ، قل نموالوعي النقدي لديهم الذي سينتج عن تدخلهم في العالم كمحولات لهذا العالم "(فريري ، ٢٠٠٠ ، ص ٧٣). في مفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي يتعلم الطلبة تحليل المعلومات الجديدة باستخدام خبراتهم الحياتية المتراكمة ويؤكد علم أصول التدريس النقدي الجمالي على أهمية التنوع ، والاختلاف بين الناس ، وصلاحية جميع الأصوات والآراء للمناقشة ، وان الآخر لا

يجب التعامل معه كتهديد كتهديد ، ولكن كإمكانية للتغيير والتحول, في هذا المفهوم ، من الضروري ملاحظة وتقدير الاختلافات, تقول مدينا أنه عندما يعامل المعلمون المناهج الدراسية على أنها "احادية" (أو ينشئون مناهج "احادية") ،فانه يتم حذف أصوات واراء الطلبة الأصيلة والمبدعة من اي نقاش ثة ، ويبقى المعلم هو المصدر الشرعي الوحيد للمعرفة (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٣٢).

يخلق علم أصول التدريس الجمالي النقدي بيئة صفية تُستخدم فيها جميع الاختلافات (الطبقة ، والثقافة ، واللغة ، والمستوى الاقتصادي ، والاختلافات بين الجنسين) بشكل بناء ، ويتواجد الطلبة في المقام الأول كبشر ، ويتم قبول جميع الاختلافات وتقديرها وتشجيعها (مدينا ، ٢٠١٢) ، ص ٣٤) يساعد علم أصول التدريس الجمالي النقدي الطلبة على التعرف على وجود ولاءاتهم وثقافاتهم التي يستندون اليها فمن المهم لديهم ان تتوفر إمكانية أن يأخذوا في الاعتبار مشكلة التأثير وتشكيل الهوية من خلال الأيديولوجيات المهيمنة في الثقافة التي يعيشون فيها. "محور عمل علم أصول التدريس الجمالي النقدي هو الاعتقاد بأنه عندما يدرك الأفراد بان استمرار ولاءاتهم الطبقية او حتى الدينية ستديم الهيمنة والثقافة الاحادية فانهم سيطورون أصواتًا نقدية يمكن أن تساعدهم في مناقشة نظام الهيمنة ومفاهيم العدالة "(مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٣٧). الأهم هو مساعدة الطلبة على أن يصبحوا أكثر وعيًا بقضايا الاضطهاد والتمييز على اساس الطائفة او القومية او الجنس، والحاجة إلى إحداث تغييرات اجتماعية حقيقية وليست اعلامية. أدركت مدينا أثناء ممارستها التعليمية أن علم أصول التدريس النقدي الجمالي يهمل بعض العناصر التي لا غنى عنها من اجل تمكين

الطلبة من إحداث تغيير اجتماعي, فوفقًا لمدينا ، يجب أن يكون الطلبة قادرين على استخدام أجسادهم كوسيط في التفاعل مع الأعمال الفنية, ومع ذلك ، فإن الممارسة التربوية لـ مفهوم اصول التدريس النقدي الجمالي تتعامل مع الجسد باعتباره المجال الذي يتم فيه تشكيل الهوية والتلاعب بها وتمييزها بالثقافة" في حين أن أصول التدريس النقدي الجمالي قد تساعد في تطوير وعي الطلبة النقدي ، إلا أنها تقصر عن تمكينهم من إحداث تغيير اجتماعي ، لأنها تتجاهل الجسد كمجال أساسي لتشكيل حافة المعرفة " Medina) ، ٢٠١٢ ، ص ٤٠.(تكتب مدينا عن سلطة الجسد كشعور عميق يساعدنا على التمييز بين ما هو عادل وما هو غير عادل Medina)، ٢٠١٢، .(p. ٤٠ وهي تعتقد أن انفصال الطلبة عن سلطة أجسادهم يعيق قدرتهم على التخيل, وقد أدركت أنه على الرغم من أن طلابها كانوا يدركون تأثير الهيمنة واحادية التفكير وانهم فهموا الحاجة إلى التغيير ، الا انهم ما زالوا يشعرون بالعجز عن إحداث هذه التغييرات لأن لديهم مشكلة في تخيل المستقبل, وهي تشير إلى تعريف ماكسين جرين للخيال على أنه "القدرة على النظر إلى الأشياء كما لو كانت غير ذلك" (جرين ، ١٩٩٥ ، ص ١٩). مدينا تؤكد اثنين من العناصر التي يمكن أخذها في الاعتبار عند تطوير مفهوم اصول التدريس النقدي ناجح:

١. ان الخيال ينير الطريق نحو الاحتمالات.

٢. ان التعاطف يمنحنا الرغبة في السير على طريق التغيير (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٤٢-٤٣).

إن استخدام الجسد كمصدر للسلطة العاطفية ووسيط للتعاطف هو المساهمة الفريدة لعلم التربية الجمالية النقدية, وقد يكون جانب آخر من جوانب مفهوم

اصول التدريس النقدي الجمالي الذي طرحته مدينا يمكن ان يكون مثيرًا للاهتمام بالنسبة للنظرية المعاصرة للتربية الجمالية, فقد توقفت مدينا طويلا عند المستويات الثلاثة من الخبرة الجمالية لسوزان ستينسون (ستينسون ، ١٩٨٥). مستويات ستينسون هذه توفر بناءا لادراك كيف يمكن استخدام التلاقح مع الفن بالفعل في المدارس وكيف يمكن استخدامها كأدوات تعليمية لتقوية تمكين الطلبة, في المستوى الأول من التجربة الجمالية هناك تقدير لجمال العمل الفني, لا يمكن لهذا المستوى الأول أن يطلق الخيال أو التعاطف لدى المشاهد لأن العمل الفني ليس له أي صلة بتجربته السابقة.

تلاحظ مدينا أن هذه الطريقة في استخدام الفن في التعليم تشبه "الطريقة المصرفية للتعليم" كما وصفها فريري (٢٠٠٠ ، ص ٧٣) ، عندما لا يكون لدى الطلبة إمكانية تطبيق التفكير النقدي أو التفسير الفردي والذاتي أو القدرة على التقيم فانه يتم تقديم الخبرة في المدرسة في تعليم الفن التقليدي. عندما ننظر إلى التربية الجمالية في المنطقة العربية ، يمكننا أن نلاحظ أن هذا المستوى من التفكير النظري موجود في العديد من النصوص حول الجوانب التعليمية للفن. يتعلق المستوى الثاني لـ ستينسون بالطريقة التي يحرك بها العمل الفني المشاهد. يعتمد تأثير هذه العلاقة على الخبرات الشخصية ذات الصلة التي يجلبها المراقب إلى اللقاء الفني. "سيصف البعض هذا المستوى من التجربة على أنه لحظة متعالية يكتشفون فيها ارتباطهم بسلطة أجسادهم ، وهذا النوع من إعادة الاتصال البدائي يمكن أن يمنح الناس القوة والأمان لإحداث تغيير إيجابي في حياتهم" (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٤٥).

في رأي مدينا ، يمكن للمستوى الثاني إطلاق الخيال والسماح للمراقب برؤية مستقبله حياة أفضل ، لكنه لا يشجعه على تجاوز المجال الشخصي ، إلى المجال الاجتماعي (مدينا ، ٢٠١٢ ، ص ٤٦). المستوى الثالث فقط من الخبرة الجمالية يقوي العلاقة بين المشاهد او المراقب والعالم من حوله, هذا هو الوقت الذي يمكننا فيه الانتقال من المجال الشخصي الى المجال الاجتماعي, إنه يتعلق بشكل خاص بهذا النوع من الفن الذي يشجع على عرض ان مشاركة تجارب المعاناة والهيمنة هي وسيلة للاعتراف بالمصادر المشتركة للهيمنة.. في المستوى الثالث ، يمكننا استكشاف إمكاناتنا لإحداث التغيير ، لأنه يعيد ربطنا بتأليف أجسامنا ، وهو مصدر التمكين الذاتي والاجتماعي (Medina، ٢٠١٢، .(p. ٤٧ إن الانتقال من الذات إلى التمكين الاجتماعي ودمج التجربة الجمالية في العدالة الاجتماعية هو العنصر المميز لفكر مدينا. يمكن فهم الهدف من التربية الجمالية النقدية على أنه خلق هذا النوع من الخبرة الجمالية في سياق تعليمي.

ان الهدف من هذه الطريقة التربوية هو غرس الخبرة الجمالية في الممارسات التعليمية الاساسية من أجل تعزيز قدرات الطلبة التي لا غنى عنها للتمكين الاجتماعي, من خلال تعريض الطلبة لمواجهات تشاركية مع الأعمال الفنية التي تمتلك صفات معينة تشجع على تبادل الخبرات والاعتراف بما يساهم بفرض الاراء عليهم ، يمكن للمعلمين خلق شعور بالتمكين من شأنه إعداد الطلاب لتمكين العدالة الاجتماعية. كتوضيح لهذه العملية ، تم وصف برنامج التعليم الجمالي التابع لمعهد مركز لينكولن. قدم هذا البرنامج إطارًا عمليًا لدمج الجماليات في الممارسات التربوية النقدية ، والتي ساهمت في تطوير علم أصول التدريس المذكورة أعلاه.

الممارسات التربوية التي ساهمت في تطوير علم أصول التدريس السابق الذكر.

التحول التربوي في الفن المعاصر

كما تم ذكره سابقا ، في الوقت الذي كان هناك المزيد والمزيد من الأصوات النقدية ضد نظرية التربية الجمالية واتهامات بركود التفكير العلمي في التربية الجمالية ، في مجال الفن العلاقة بين الفن والتربية دخلت طريقا جديدا. في القرن الحادي والعشرين ، أصبح عالم الفن مفتونًا بالتعليم وعلم أصول التدريس. تم تسمية هذه الظاهرة enon بالتحول التعليمي في الفن المعاصر. يمكن العثور على المصادر الأولى لهذه الظاهرة في فنانين البنائية الروس ، والباوهاوس وكلية بلاك ماونتين كوليدج. حاولوا القضاء على التمييز بين الفن والحياة باستخدام الأدوات التعليمية ، لكنهم لم يتطابقوا مع الأشكال التربوية في أعمالهم الفنية. تم استخدام العناصر التربوية فقط كوسيلة لتحقيق غاية Podesva) ، ٢٠٠٧

الاستنتاجات

نشأ معنى الفن من مفترق طرق المعلومات المفاهيمية والعاطفية والتاريخية والمادية. لقد أدرك العالم هذا على أنه مجال موضوع جديد ومثير للاهتمام أطلق عليه علم الجمال ، وهو علم كيفية التعرف على الأشياء عن طريق الحواس. لسوء الحظ ، لن يستمر هذا التعريف الأنيق طويلاً. بحلول عام ١٧٩٠ ، أعاد إيمانويل كانط تعريف الجماليات على أنها دراسة للجمال ، وهو تعريف كان له تأثير أكبر بكثير وقلل من "ما" يمكن للممارسين المتخصصين أن يكونوا مؤهلين للمسح. ربما إذا ظلت الجماليات دراسة علمية للعلاقة بين الإدراك والمعنى فيما يتعلق بالفن ، فقد تكون قد أصبحت دراسة عبر الثقافات للممارسات التعبيرية ، مما يساهم في أنثروبولوجيا الفن البدائية.

كان هذا البحث جزء من تحقيق أوسع يستكشف كيف تسمح لنا الجماليات واليات تطبيقها في الفن المعاصر بالتفكير في العملية التي تدعم تعليمنا وتعلمنا من أجل تغييره. كيف يستطيع المدرسون في التعليم بالتدريس والتعلم والتواصل من خلال الفن المعاصر في نقاط تواصل تربوية. كيف يمكن التدريس والتعلم والتواصل من خلال الفن المعاصر كيف يمكن للمدرسي المستقبل إدراك نماذجهم التعليمية. تولد اللقاءات الفنية خبرات تعليمية وتدريسية جديدة من خلال السماح للطلبة والمدرسين بالقيام بجولات جذرية مختلفة. تتنوع التجوال الجذري باختلاف المحتوى والشكل اعتمادًا على التجربة الشخصية. فكلما زادت التجوالات الجذرية التي يقوم بها مدرسو المستقبل ، زاد قدرتهم على إعادة التفكير في عملية التدريس والتعلم

من أجل حضور المواقف المتنوعة للفصول الدراسية في القرن الحادي والعشرين.

إن الهدف من التعليم هو دعم الطلبة ليكونوا في أفضل وضع ممكن ليكونوا قادرين على عيش حياة هادفة ومستقلة ، مليئة بالتجارب الثرية. الفنون والتربية الجمالية أمران حيويان لمثل هذه الحياة ولمثل هذه التجارب في العالم. يجب أن تتاح لكل فرد فرصة التعرف على الفن وتقديره وخلقه ونقده وفهم دوره في المجتمع تاريخيًا ونظريًا. حياة بدون فن فقيرة. ومع ذلك ، لا يمكن القبول ببساطة بمثل هكذا طروحات. تتطلب الحجة القائلة بأن التربية الجمالية عنصرًا إلزاميًا في المناهج التعليمية دفاعًا يمكن إثباته وتبريره. لقد فبالرغم من ان تعليم الفنون يلعب دورا حقيقيا في دعم التعبير عن الذات والتكوين الأخلاقي. وقد يدعم بالفعل التعبير عن الذات و / أو تنمية موقف متعاطف. لكن القيمة المميزة للأشياء الفنية هي التي توفر الخبرة الجمالية التي يجب أن تكون الأساس الذي تُفهم من خلاله الفنون للمساهمة في ازدهار الحياة ، وعلى هذا الأساس يجب طرح برهان حول سبب احتياج التعليم إلى الفنون وكيف يمكن ان نستخرج افق تربوية من تطبيقات الفن المعاصر .

هناك المزيد من العمل الذي يتعين القيام به لتبرير هذه الطروحات والدفاع عنها بقوة. في الوقت الحالي ، يجب الإشارة إلى أن المناهج التعليمية بدون

تعليم جمالي إلزامي وتقييم مناسب للفنون هي إهمال لهدفنا المتمثل في تنمية البشر المزدهرون الذين يستحقون تجارب جمالية ذات مغزى.

المصادر :

- Yolanda Medina(٢٠١٢) Critical Aesthetic Educat— Towards a Theory of Self and Social Empowerment, New York, NY: Peter Lang Publishing

-Michael B. MacDonald (٢٠١٦) Aesthetics as Critical Aesthetic Education,RAZER/Desktop/Aesthetics%٢٠as%٢٠Critical %٢٠Aesthetic%٢٠Education.pdf

-R. Scott Webster and Melissa Wolfe (٢٠١٣) Incorporating the Aesthetic Dimension in to Pedagogy, Australian journal of teacher education , volume ٣٨ issue ١٠

-Elmira Gabdullovna Akhmetshina(٢٠١٧) Pedagogical approaches to the development system of artistic

culture of individual, Revista San Gregorio

-Christine Hall and Pat Thomson(٢٠١٧) Creativity in teaching: What can teachers learn from artists?, https://journals.openedition.org/rechercheformation/٢٩٨٣ DOI: ١٠,٤٠٠٠/rechercheformation.٢٩٨٣

فاعليـــــة برنامج قائم على الـــذكاء البصـــري لتنمية مهارات خـط النســـخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعـــة الأقصى

الباحث / هاني عيسى علي صرصور

فلسطين / جامعة الأقصى

المقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم، وجعل الكتابة وسيلة لحفظ الحق وتبرئة الذمم، وميز الخط العربي بالفن والرسم، فأول ما نزل به جبريل عليه السلام على نبي الهدى صلى الله عليه وسلم قوله تعالي:(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ * اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ) سورة العلق آية: (١-٥)وها نحن أولاء نسير مع الخط العربي، هذا الحرف المقدس الذي نزل به القرآن الكريم، وجعل النطق به عبادة لله التي لا يقبل صلاة بغيره، جعل فيه سر إعجازه وبيانه، فزاد هذا الحرف جمالاً إلى خصوصياته، مما جعل الخطاطين عبر العصور وفي سائر البلاد التي يوجد فيها فنانون وخطاطون يتبارون في رسم حروفه فيطرزونها، وينمقوها، ويجعلون من هذا الحرف الصامت حرفًا ينطق بحركة وحيوية؛ ليعبر عن جماله في تلك الأشكال والحركات التي جعلته يتكلم من غير لسان، وتفوح رائحته العطرة من خلال متابعة الكلمة الواحدة حرفًا حرفاً، والخط العربي من أبرز فنوننا الجميلة التي تميزت بها ثقافتنا العربية، والإسلامية وأصبح فنًا أصيلاً له أهميته بين الفنون، كما وقد أقسم الله عز وجل بالقلم؛ وهو أداة الكتابة قال تعالى: (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) سورة القلم آية (١)؛ فهو قسم منه، وتنبيه لخلقه على ما أنعم عليهم من تعليم الكتابة، وأهميتها في توثيق آياته الكريمة، وأحاديث نبيه عليه الصلاة والسلام وتدوينه للعلوم كافة.

والله عز وجل كرم الإنسان بالعلم، والعلم تارةً يكون في الأذهان، وتارةً يكون في اللسان، وتارةً يكون في الكتابة بالبنان؛ فهو ذهني، ولفظ رسمي، وقد قيل في الأثر: (قيدوا العلم بالكتابة..) (الدمشقي، ١٩٦٦:٥٦٤).

ويرى الباحث أن أهمية الكتابة تكمن في إعطائها الفرصة للفرد؛ ليعبر عن أفكاره بدقة ووضوح بالإضافة إلى أنها تسهل التواصل بين الأفراد، وتوحد الرؤية، وتوصل الفكرة بسهولة ويسر فالإنسان قد ينصرف عن قراءة المكتوب، وإن كان يحمل أغلى المعاني؛ لرداءة الخط والعكس فقد يلفت انتباه الإنسان كلام غث مكتوب بخط جميل، والخط هو تحسين في شكل الكتابة وتجويدها، لإضفاء الصفة الجمالية عليها، وهو وسيلة الاتصال الكتابية الأولى، وإحدى وسائل تجويد التواصل بين الكاتب والقارئ، وبالخط يكون الانتقال من الصوت المسموع إلي الرمز المكتوب (الدليمي والدائلي،٢٠٠٥:١١٩)، ويُعتبر الخط من العناصر التشكيلية نظراً لصفاته الكامنة التي تتيح له التعبير عن الحركة، والكتلة؛ فينتج حركة ذاتية تجعل الخط يتراقص في كتلته في رونقٍ مستقلٍ، محققاً إيقاعاً جميلاً، وإحساساً بصريا ونفسياً، ويعطي تنوعاً في الإيقاعات، وتنوعاً في الإحساسات،(عفيفي،١٩٨٠:٤١٠)، والخط العربي يتميز عن باقي الخطوط حيث اكتسب طابعاً تشكيلياً فريداً فقد تنوعت الخطوط العربية فكان منها: خط النسخ، والرقعة والثلث، والفارسي، والكوفي، والديواني.

وللخط صلة قوية بالرسم، وهو فن من الفنون الجميلة للعملية اليدوية التي تشيع الـــــــــرغبة، وتصقل المواهب، وتهذب النفس، وتحقق المتعة الروحية، واللذة النفسية ولذلك فإن الخط يُعتبر منفساً لأصحاب المواهب الفنية لتوجيهه بدلاً من الرسم، كذلك فالخط يسهم في تنمية الحس البديهي، والتذوق الجمالي؛ لأنه إذا بلغ حداً من الإتقان والتفنن أصبح فناً مثل الرسم، ويكتسب المهارة، والاتقان بكثرة المران وقوة الملاحظة، والنقد والإرشاد (سمك، ١٩٧٩:٥٤٣)، فمن خلال تدريس الباحث لمساق الخط العربي في

جامعة الأقصى، فقد لاحظ الضعف العام في مستوى خطوط الطلبة، وعدم تمكن طلبة المرحلة الجامعية من إتقان الخط العربي بالإضافة إلي عدم المعرفة بالمهارات الأساسية للخط العربي، وأيضاً من خلال معرفة آراء العاملين في حقل التربية والتعليم، ومعرفة نتائج الطلبة غير المرضية، وتوافقا مع ما أشار إليه الهاشمي: "إن خطوط الطلاب في جميع مراحل التعليم العام وحتى التعليم الجامعي غير مرضية بل هي كما يقول رديئة عموما" (الهاشمي، ١٩٩٣:٣٦٧).

ولما كان تعلم الخط العربي يقوم على أساس بصري؛ لذا يعد الاهتمام بالذكاء البصري أمراً ضرورياً ،حيث يركز فيه المتعلم على إدراك المساحات، والأبعاد، والنسب والتناسب والتخيل، والتذوق، والجمال؛ ولهذا قام الباحث بتصميم برنامج قائم علي الذكاء البصري؛ لتنمية مهارات الخط العربي؛ لأنه من الواجب علينا الاهتمام بالذكاء البصري في مجال الخط العربي؛ لما له من فضل على الرؤية والتأمل، ومعرفة الأخطاء وتعديلها والتعبير عما في داخل الفرد مـــن أحاسيس (امزيان، ٢٠٠٥:٢٤)، وعندما نتحدث عن الذكاء البصري فإننا نتحدث عن نظام عقلي مسئول عن معالجة وتخزين كل الصور المرئية حقيقةً كانت أم خيالاً، فالرؤية هي مظهر يشمل حياتنا اليومية بشكل كبير، وعندما تركز ذكاءك البصري تصبح أكثر إدراكًا ووعيًا لكل الأشياء التي تراها، وأكثر قدرة على تذكّر واسترجاع ما تشاهده؛ ولذا فإن هؤلاء الذين يمتلكون الذكاء البصري يحصلون على درجات عالية في الفن والهندسة، ويستجيبون بشكل أفضل للمعلومات والدروس التي يتم شرحها بشكل مرئي، حيث إن عقل الإنسان ينقسم إلى نصفين، النصف

الأيمن والذي يمتاز بالجوانب الفنية والحسابية والمتمثل في الذكاء البصري، والنصف الأيسر الذي يتميز بالحفظ واسترجاع المعلومات.

وفي ضوء ما سبق ولما كان خط النسخ من أكثر الخطوط استخداماً في مرحلة التعليم الأساسي، وأن هناك تدنياً في مهارات خط النسخ العربي لدى طلاب الجامعة، فإنه يمكن تحديد مشكلة الدراسة الحالية والحاجة الملحة لإيجاد حلول لها، وذلك من خلال فاعلية برنامج قائم على الذكاء البصري لتنمية مهارات خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى، حيث إن عدد الطالبات أكبر من الطلاب، فالعينة غير متكافئة والباحث يقوم بتدريس الطالبات.

مشكلة الدراسة:

تتحدد مشكلة الدراسة بالسؤال الرئيس الآتي:

ما فاعلية برنامج قائم على الذكاء البصري في تنمية مهارات خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى؟

وقد تفرع من السؤال الرئيس الأسئلة الفرعية التالية:

ما مهارات خط النسخ اللازمة للطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى المراد تطويرها؟

ما البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري لتنمية مهارات خط النسخ

ما أثر البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري في تنمية مهارات خط النسخ العربي كما يقيسه اختبار التحصيل المعرفي لدى الطالبات المعلمات تخصص تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى

ما أثر البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري في تحسين جودة خط النسخ العربي، كما تقيسه بطاقة تحليل جودة الأداء لدى الطالبات المعلمات، تخصص تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى ؟

هل توجد علاقة بين متوسط درجات الطالبات المعلمات في المجموعة التجريبية على اختبار التحصيل المعرفي لمهارات خط النسخ، ومتوسط درجاتهن على بطاقة تحليل جودة الأداء العملي لمهارات خط النسخ العربي

فرضيات الدراسة:

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوي (α ≤ ٠,٠٥) بين متوسطي درجات الطالبات في المجموعة التجريبية في الجانب المعرفي لمهارات خط النسخ العربي قبل التطبيق وبعده.

-لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوي (α ≤ ٠,٠٥) بين متوسطي درجات الطالبات في المجموعة التجريبية في بطاقة تحليل جودة الأداء لمهارات خط النسخ العربي.

-لا توجد علاقة ارتباطيه دالة إحصائيا عند(α ≤ ٠,٠٥) بين متوسط درجات الطالبات المعلمات في المجموعة التجريبية على اختبار التحصيل المعرفي لمهارات خط النسخ العربي وبطاقة تحليل جودة الأداء للمهارات نفسها.

أهداف الدراسة:

-تحديد المهارات الأساسية لخط النسخ العربي اللازمة لطلبة تعليم المرحلة الأساسية .

-إعداد برنامج مقترح قائم علي الذكاء البصري لتنمية مهارات خط النسخ العربي.

-الكشف عن أثر البرنامج المقترح في تنمية الجانب المعرفي لمهارات خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى.

-الكشف عن أثر البرنامج المقترح في تنمية الجانب العملي لمهارات خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى.

-الكشف عن العلاقة بين الجانب المعرفي والجانب الأدائي لمهارات خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى.

أهمية الدراسة :

- تتناول موضوعاً غاية في الأهمية، ألا وهو تنمية مهارات خط النسخ العربي، والذي يُعد ذا أهمية بالغة للطالبات المعلمات في المرحلة الأساسية، حيث سيقمن بتعليم التلاميذ على هذه المهارات، وهذا يرتبط بنفس الخط الذي طُبعت به المناهج الفلسطينية.

- تهدف إلى إعداد برنامج تدريبي لتنمية مهارات خط النسخ العربي بالاعتماد على الذكاء البصري المكاني، مما يشكلُ إضافة معرفية جديدة في المجال.

- تُقدم هذه الدراسة اختباراً معرفياً في المهارات المتعلقة بخط النسخ العربي.

- تقدم هذه الدراسة أيضاً بطاقة ملاحظة حول معايير جودة مهارات خط النسخ العربي.

مصطلحات الدراسة:

البرنامج: ويقصد به "مجموعة من الدروس المعدة بالاعتماد على نظرية الذكاء البصري لدى طالبات تعليم المرحلة الأساسية لتدريس مهارات الخط العربي (النسخ)، متضمناً الأهداف، ومحتوى مهارات خط النسخ العربي، والأنشطة، والأساليب، والوسائل التعليمية، ووسائل التقويم".

الذكاء البصري: ويقصد به القدرة على فهم واستيعاب الأشكال المرئية التي سيقوم الباحث برسمها وكتابتها على السبورة من حروف وكلمات مسموعة ومقروءة، ومدى اهتمام المتعلمين بالصور وخلق صور عقلية محسوسة للتعلم، حيث يركز المتعلم على الدقة في استخدام النظرة البصرية والفنية التي تعتمد على وجدانه الداخلي، وإحساسه بجمال الخط العربي.

مهارات خط النسخ العربي: ويقصد بها تحويل الحروف المقروءة والمسموعة إلي حروف مكتوبة بخط النسخ العربي لدى طالبات مساق الخط العربي وأدائها بسرعة ودقة وإتقان، وهذه المهارات هي: الالتزام بالكتابة على السطر، تناسق المسافات المتروكة بين الحروف في الكلمة، مراعاة وصل الحروف وصلاً سليماً في الوصل، وفصلها في الفصل، تمييز الحروف المنقوطة من غير المنقوطة، مراعاة الحروف الصاعدة، والهابطة، التمييز بين الحروف المتشابهة، مراعاة كتابة الحروف المنفردة، مراعاة البعد، والمسافة.

الجانب المعرفي لمهارات خط النسخ العربي: ويقصد به مدى امتلاك الطلاب للمعرفة المتعلقة بمعرفة كيفية كتابة الاحرف العربية بخط النسخ العربي المذكورة أعلاه، ويقاس هذا الجانب إجرائياً في هذه الدراسة من خلال الاختبار التحصيلي الذي أعده الباحث لذلك.

جودة الأداء العملي لمهارات خط النسخ العربي: ويقصد به توافر معايير الدقة والإتقان التي تظهر في الأداء العملي لمهارات خط النسخ العربي كما تؤديه الطالبات المعلمات في الاختبار المعد لذلك، ويقاس إجرائياً في هذه الدراسة من خلال تطبيق المعايير التالية على كتابات الطالبات في الاختبار المعد لذلك:

كتابة الحروف صحيحة وفقاً لقواعد خط النسخ العربي، كتابة الحروف والكلمات وتناسقها، مراعاة الإشباع والانسيابية في الكتابة، مراعاة الجمال في كتابة الحروف والكلمات، ندرة الشطب والقشط.

حدود الدراسة : تم إجراء هذه الدراسة على الطالبات المعلمات في تعليم المرحلة الأساسية بكلية التربية جامعة الأقصى- غزة في الفصل الدراسي الثاني لعام ٢٠٢٢م

الإطار النظري

مفاهيم وتعريفات خط النسخ العربي:

تناول علماء اللغة خط النسخ العربي في مختلف مؤلفاتهم وعرّفوه بألفاظ مختلفة لكشف النقاب عن حقيقته، ونذكر منهم: الإمام جمال الدين عثمان بن عمرو المعروف بابن الحاجب (٥٧٠-٦٤٦هـ) الذي عرّف الخط بقوله: "الخط تصوير اللفظ بحروف هجائه" ثم قال: "والأصل في كل كلمة أن

تكتب بصورة لفظها بتقدير الابتداء بها والوقف عليها"(ابن الحاجب، ١٩٤٩:٥٥١). وعرفُه (القلقشندى،١٩٣٨:١٥): بأنه علم نتعرف منه صور الحروف في أوضاعها، وكيفية تركيبها خطاً يكتب منه السطور، وعرفُه (صالح،١٩٨٣:٤٠): هو الصورة المرئية للغة، والوعاء الفكري الذي يحفظ فيه الإنسان فكره، وتزداد قيمة الخط والكتابة باعتباره الوسيلة التي تسجل بها لغتنا القومية، ونعبر بها عن أفكارنا ويقتصر بعضنا عليها في التعبير عن الأفكار لعله طبيعية عند المتحدث، أو المنصت، أو لاتساع ما بينهما من مسافات خالية من وسائل الاتصال الحديثة.

الأهمية التربوية للخط العربي: لقد اهتم العرب والمسلمون بالخط العربي، كما اهتموا باللغة العربية حيث إنهم قاموا بجمع القرآن الكريم وتدوينه؛ ليبقى محفوظاً إلى يوم الدين واعتمدوا في هذا التدوين على أجود أنواع الخطوط وأسهلها وضوحاً، وقراءةً وهو خط النسخ العربي، وقد أدرك المسلمون الأوائل أهمية الخط العربي في تدوين القرآن الكريم وسنة الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، فأصبح الخط ذا قيمة دينية تجلت في اهتمام الخطاطين والنُساخ المسلمين بإتقانه وإظهاره بجماله، وصورته الفنية. ويؤكد:(محمد،١٩٩٥:٢٣)، على الدور الكبير للخط العربي في تدوين القرآن الكريم، والسنة النبوية؛ ولذلك كان مجال اهتمام المسلمين باعتباره وسيلةً لحفظ الدين، كما أثرت العقيدة الإسلامية على فن الخط بأن أعطته الانتشار والذيوع، هذا ما لم يكن متوافراً قبل الإسلام حيث تُحتم كتابة الآيات الكريمة في البلدان المختلفة لكي تُؤدى بها الصلاة، ويرى الباحث بأن الخط في قيمته الفنية لا يقل عن باقي الفنون الأخرى كالرسم، والنقش والحفر، والتصوير وله أنواع كثيرة وأغراض تربوية متعددة في جعل

الكتابة واضحة في القراءة والمعنى، وتنمية الإدراك البصري لأشكال الحروف والكلمات، وتربية عدد من القدرات الفنية والعقلية كادراك الجمال، وصحة الحكم، ودقة الملاحظة، وقوة الانتباه، وحسن الذوق، وتكوين الكثير من العادات الحسنة كالنظام والدقة والنظافة.

مميزات خط النسخ العربي :

وضع قواعده الوزير العباسي أبو علي ابن مقلة وأخوه عبد الله في العراق سنة ٣٠٠هجري، وخط النسخ وليد الحاجة إلى خط يجمع بين السهولة والجمال، وهو ما جعله عملياً في كتابته.

ومن أهم مميزات خط النسخ:

الوضوح: الذي يجعلنا نُقبل على استخدامه، وطبيعة عصرنا السرعة، والسرعة تحتاج إلى الوضوح حيث إن خط النسخ سهلٌ للقراءة؛ ولأنه خط واضح وجميل وبه كتب القرآن الكريم ،وكذلك تكتب حروفهما بما يسمى الجمع التصويري(حمودة، ١٩٨٦:٩٩).

التشكيل: إن التشكيل يُساعد على القراءة السليمة والنطق الجيد، ويوجه إلى المعنى المراد به، وبدونه يحتار القارئ، فالتشكيل يزيد الخط جمالاً، والتشكيلُ يكون بالحركاتِ القصار، وهي الفتحة والضمة والكسرة مع السكون، وفي حالة التنوين يكون بالفتحتين، أو الضمتين، أو الكسرتين والمد عند اجتماع الألفين، والطلاب في مرحلة التعليم الأساسي، بحاجة إلى هذه الخاصية التي تميز بها خط النسخ؛ ولذلك فهو أول ما يبدأ في تعلمه الطلاب في السن الصغير(محمود، ١٩٩٨:٦٤).

الكشائد: جمع كشيده وهي عبارة عن امتداد بين الحروف وبعضها، وقد يطول هذا الامتداد أو يقصر حسب المساحة المتاحة، وحروف خط النسخ قابلة للامتداد، سواء كان هذا الامتداد في الحروف نفسها أو بين الحروف وبعضها، ونضطر لمد الحروف إذا كانت المساحة كافية، وأيضاً لأغراض التنسيق، وضبط الشكل العام، والحروف التي تقبل الامتداد هي:(س، ص، ق، ي، ن، ل، ك) ويظهر دورها بوضوح في كتابة الشعر، حيت تحتاج إلى التساوي بين شطري البيت في القصيدة التقليدية(محمود، ١٩٩٧:١١-٩٧)، ويتضح مما سبق للباحث بأن عملية امتداد الحروف في بعض المواضع ما هو إلا دليلٌ على الحس الفني الذي يتمتع به الشخص والذي يزين به الكتابة.

الحلى: خط النسخ يمتاز بوجود حلية على رأس الإلف اللام، ولبعض الحروف مثل: لا- لح- بي- بس- ك- ه – ل (مركز الملك فيصل: ١٤ه)، والحلى تزيد من جمال النسخ، وتجعله في أبهى صورة، وهذه ما تميز خط النسخ، ولا غريب في ذلك فطابع النسخ الجمال.

الارتكاز على السطر: كل حروف خط النسخ ترتكز على السطر ما عدا الحروف التالية فينزل جزء منها تحت السطر وهي : حرف (ج، ح، خ، ع، غ، س، ش، ص، ض، ق، ل، م، ن، ـــهـ، و، ي)، ويؤكد الباحث على أن هذه الميزة تساعد المتعلم في مرحلة التعليم الأساسي على تعلمه، فطبيعة حروف خط النسخ تساعد على الكتابة، وتيسر ذلك على المتعلم، فلا عجب أن يبدأ الدارس والمتعلم للكتابة والخط العربي بتعلم خط النسخ.

طبيعة حروف خط النسخ: تتميز حروف خط النسخ العربي بعدم التركيب أو التداخل، فتكتب الكلمات بجوار بعضها البعض متناسقة البعد والمسافة

والتناسق فيما بينها لتسهيل الكتابة ووضوح الخط للقراءة من قبل الجميع(محمود، ١٩٩٨:٤).

قواعد خط النسخ: حروف تكتب على السطر:

أولا: (أ- ب – ت – ث – د – ذ – ط – ظ- ك – مـ- هـ - لا).

ثانيا: حروف ينزل جزء منها تحت السطر وهي حروف: (ن- ص – ض – ل – ي – س – ش– ر – ز – و- ف- ق – ج – ح- خ- م – ع – غ – ـهـ)، وتجمعهم جملة (نصلي شروق جمعة).

ثالثا: الحروف (ن- ص – ل- س – ى – ق) وتجمعهم كلمة (ليس نقص) كاسات أو صحون يمكن أن تمتد سواء كانت مفردة أو يسبقها حروف، ويبلغ طول الكاسات حوالي (١٣) نقطة أو (١٣) ملليمتراً، باعتبار أن النقطة تمثل واحد مليمتر باستخدام القلم الجاف أو الرصاص.

- يمكن أن تمتد حروف(ب – ف – ك) سواء كانت مفردة أو يسبقها حروف.

- قد يحدث امتداد بين الحروف ويستحسن أن يكون طول الامتداد كطول حرف الباء والذي يبلغ أربع نقاط- لا يحدث امتداد قبل حروف: (ص- ع – و – هـ- ق) أخيرة ولا يحدث امتداد بعد حرف (ل).

رابعا: توجد حليات تسمى زلفات تكون في حروف :(ط – ل – لا – ك).

خامسا: المطموس من الحروف في خط النسخ هو حرف (العين) و(الميم).

سادسا: التشكيل من لوازم خط النسخ:

الحركات:(الضمة- الفتحة – الكسرة).

التنوين:(ضمتان – فتحتان – كسرتان).

السكون.

المد .(محمود،١٩٩٨:٦)

منظومة تعليم مهارات خط النسخ:

أولا- المعلم: فالمعلم يقوم بدور رئيس في تعليم مهارات خط النسخ؛ لأنه يقوم بكتابة العبارة على السبورة ثم قراءتها، وشرح معناها، وبيان ما فيها من الأفكار، ومناسبة المحتوى من الناحية الأخلاقية والثقافية، التي تحفز الطلبة على الكتابة، وعرض موضوع الدرس وتحليل الحروف وشرح أجزائها، ويقوم الطلبة بالتدريب من خلال النظر واستخدام مجالهم البصري في حفظ الشكل والحرف، ويمر المعلم بين الطلبة ويلفت نظرهم إلى الأخطاء الشائعة مع كتابتها على السبورة، ويقوم المدرس بتصحيح الكتابة لكل تلميذ، ومن هذا المنطلق يرى الباحث أن المعلم تقع عليه المسئولية الكبرى في عملية التعلم، والمعلم الذي يعي الهدف من تعليم خط النسخ العربي قادر على توفير الوسائل التعليمية للطلبة، واتقان الخط، وتوضيح النماذج الخطية التي كتبها خطاطون، وحث الطلبة على تقليدها من خلال الرؤية البصرية والتأمل في جماليات الخط الروحاني، ومن تم يجب على المعلم أن يعرف مهارات الخط العربي المعتمدة في الكتابة، والخط الذي تطبع فيه الكتب المدرسية، كي يتمكن من إرشاد الطلبة إلى الأداء السليم ومساعدتهم على تجويد خطوطهم.

ثانيا- الوسائل التعليمية :من أهم الوسائل المعينة على تعلم مهارات خط النسخ العربي.

أ- الوسائل البصرية: وهي الوسائل التي تعمل بصورة مباشرة على إكساب الفرد التصور والذكاء البصري للمهارة الحركية عن طريق رسم الحروف، واستخدام الألوان والأدوات المحفزة للطلبة (خاطر والحمادي، ١٩٨١:٣٠٨). وإنشاء المعارض الفنية، والتي يتم عرضها بشكل بارع لنماذج متنوعة من اللوحات الخطية للخطاطين نابغين في مجال الخط العربي(سمك، ١٩٧٩:٥٥٤)، ويؤكد الباحث بأن الوسائل البصرية تساعد على استثارة اهتمام الطلبة، وإشباع حاجتهم للتعلم، والحصول على الخبرات التي تثير اهتمامهم، وتحقق أهدافهم، لأنه كلما كانت الخبرات التعليمية التي يمر بها المتعلم أقرب إلى الواقعية أصبح لها معنى ملموساً وثيق الصلة بالأهداف التي يسعى الطلبة إلى تحقيقها، فالمتعلم إذا وصل إلي ذلك الاستعداد من خلال مراعاة الوسائل البصرية، والحاجات، والميول، ومراعاة الفروق الفردية والحاجات النفسية عند المتعلمين والتي تعمل على التفريغ النفسي حيث أن هذه الوسائل القائمة على الذكاء البصري تعزز دور البيئة الاجتماعية والمجتمعية، والتعليمية والتعلمية عند الطلبة، وأهمية التغذية الراجعة عند المتعلم ،وتعزيز دورها في تنمية وصقل المواهب الفنية، وإنتاج طلبة فنانون وموهوبون في تجويد خط النسخ العربي.

ب- أسلوب الممارسة العملية: والتي تعتمد على الممارسة الإيجابية للمهارة بواسطة الفرد نفسه.

- الممارسة العملية للمهارة الحركية كتجربة أولى من خلال الملحوظة، والرؤية، والانتباه.

- الممارسة العملية الحركية باستخدام طرق متعددة كالطريقة الجزئية، أو الكلية.

- ممارسة المهارة الحركية في صورة اختبارات ومنافسات(قادوس، ١٩٩٣: ٢٠٥-٢٠٦).

ثالثا- طريقة التدريس وتعتمد هذه الطريقة على التدريب والممارسة والاهتمام بكتابة الحروف منفصلة من الجزء إلى الكل مع التركيز على الكلمات والجمل، وعدم التركيز على الحروف بأشكالها المنفصلة كثيراً.

وتسير طريقة التدريس وفقا لما يلي:

التمهيد: عن طريق المناقشة والحوار حول المعاني، والأفكار، والتمهيد للنموذج بسؤال؛ لكي يشوق به الطلبة (أبو الهيجاء، ٢٠٠١:١٢٥).

خطة التدريس: والتي يتضمنها النموذج المراد التدريب عليه وكتابته وذلك عن طريق:

- عرض النموذج وشرحه بشكل مناسب؛ يجذب الطلبة، وبعد ذلك يكتب الحروف منفصلة، وكتابتها بخط واضح وجميل معتمدا على القواعد، والمهارات الأساسية لخط النسخ العربي.

- كتابة النموذج على السبورة، مع لفت انتباه الطلبة إلى ملاحظة حركة اليد، وشكل الحرف، وما يتضمنه من تقوسات، ومنحنيات صاعدة، وهابطة .

- شرح القاعدة الخطية بصرياً، معتمداً على جذب النظر للطلبة والتأمل والإدراك لحركة اليدين مهارياً وحركياً لشكل الحروف.

- الموازنة والإرشاد وتصويب الأخطاء فردياً، وجماعياً (مناصفي، ١٩٨٦:١٩).

التقويم: ويتم من خلاله التركيز على الحرف المراد التدريب عليه؛ ضمانا لعدم تشتت ذهن الطلبة في حروف أخرى، وكتابة الحرف أكثر من مرة؛ لأن كثرة التكرار في كتابة الخط تؤدي إلى جماله، والمقارنة بين النموذج المعروض، وبين محاكاة الطالب عن طريق استخدام ذكائه البصري في رؤية الخطأ، ومعرفة جوانب الضعف والقوة، ومعالجة الأخطاء إما بشكل فردي، أو جماعي(زقوت، ١٩٩٩:٢٣٦)، ويرى الباحث بأن التقويم؛ يكون حافزاً لتعلم واستغلال القدرات للارتفاع بمستوى التحصيل، والأداء للارتقاء بجمال الخط وتعلمه.

طرائق تعليم الخط وتعلمه: لكل شخص طريقة في تعلمه وتعليمه للخط، فهذه الطرق تهدف في النهاية إلى رفع كفاءة المتعلم، وتعليمه بأبسط السبل، ومن هذه الطرائق:

١- طريقة تجزئة الحرف: حيث يكون الحرف الواحد هو محور الاهتمام، عن طريق تجزئتة الحرف إلى أجزاء متعددة، ويدرس كل جزء على حدة بشكل منفصل، ثم تأتي مرحلة التدريب (شحاتة، ١٩٩٢:٣٤٩)، ويرى الباحث بأن هذه الطريقة تسهل على الشخص عملية تعلم الخط، حيث يبدأ بها المعلم تدريجياً في تجزئة الحروف حرفاً بحرف .

٢- الطريقة التركيبية: وتسمى الجزئية لأنها تبدأ بتعليم الأجزاء التي تتألف منها الكلمات وهي الحروف، وأسباب تسميتها بالتركيبية فأن العملية العقلية التي يقوم بها المتعلم في تعريف الكلمة تتمثل في تركيب أصواتها من الحروف التي تعلمها وحفظها من قبل، أو تركيب الكلمات من الحروف متى تعلمها، وهذه هي أسهل وسيلة لتعلم الخط رسم أسهل للحروف، ثم يتدرج شيئا فشيئا إلى رسم الحروف الصعبة حتى يبلغ كمال حسن الخط وهذا

يجعلنا بالضرورة إلى نقوم بتقسيم الحروف من البسيط إلى السهل إلى المركب والأكثر صعوبة، فحرف الألف قبل حرف الصاد وهكذا، وإن تعلم الحروف الصماء يمثل صعوبة كبيرة للمتعلم، وقد تكون النتيجة أن يكره الطلبة التدريب على الخط والكتابة عموماً؛ لأن التعليم ليس له أي معنى أو فائدة من وجهه نظر المتعلم، وبالتالي لا يوجد ما يدفع المتعلم للتعلم.

٣- الطريقة التحليلية: تبدأ بتعلم الكل ثم الجزء، وسُميت بذلك؛ لأنها تسير مع المتعلم سيراً تحليلياً من المركب إلى البسيط فالأبسط، ويسميها البعض الطرق البصرية، لأنها تستمد قوتها من المحافظة البصرية على الشكل البصري أكثر من أي شيء (أحمد، ١٩٧٩:١٢٤).

٤- الطريقة التوليفية: وهي تجمع بين الطرائق الثلاثة السابقة، ونستفيد منها في نسق متكامل يكون أساس الطريقة من أجل الوصول إلى قمة الجودة(أحمد، ١٩٧٩:١٢٤).

٥- طريقة مقترحة للباحث (الذكاء البصري): في هذه الطريقة يقوم المعلم بتنمية الإدراك البصري لدى الطلبة من خلال استخدام الألوان واللوحات الخطية، وأهميه إدراك شكل الحرف والكلمات بأبصارهم، وهو عن طريق العين، حيث ينتقل الأثر إلى المراكز العصبية الخاصة بالكتابة ثم الأصابع واليد والذراع، ولا ننسى بأن العين هي المركز الرئيسي لاستقبال الصورة وتخزينها ومعرفه تفاصيلها ،وهذا يجعل المتعلم محوراً للعملية التعليمية فهو الذي يبحث، ويجرب، ويكتشف حتي يصل إلى النتيجة بنفسة، ويتيح له الفرصة لممارسة عمليات العلم، والتعلم ،فالذكاء البصري يلعب دوراً هاماً في عملية التعلم المدرسي، والجامعي فقد توصلت دراسة (شلبي،٢٠٠٤)

إلى أن هناك صعوبات في التعلم ترجع إلى قصور في عمليات الادراك البصري، وبالتالي تؤثر على التحصيل الاكاديمي لدى الطلبة.

معايير التقويم في الخط العربي (النسخ) :

- الالتزام بالكتابة على السطر- تناسق الكلمات المتروكة بين الحروف في الكلمة- مراعاة وصل الحروف وصلاً سليماً في الوصل، وفصلها في الفصل- تمييز الحروف المنقوطة من غير المنقوطة- مراعاة الحروف الصاعدة والهابطة- التمييز بين الحروف المتشابهة- مراعاة كتابة الحروف المنفردة- مراعاة البعد والمسافة. (عبد الجواد، ٢٠٠٠:١٠).

جودة مهارات خط النسخ العربي

حيث يشير الأدب المتعلق بذلك إلى عدة ضروب هي:

الضرب الأول: حُسْن التشكيل

قال الوزير أبو علي بن مُقْلة: تحتاج الحروف في تصحيح أشكالها إلى خمسة أشياء:

الأول: التوفية؛ وهي أن يُوَفَّى كل حرف من الحروف حظَّه من الخُطُوط التي يركب منها: من مقوّس ومُنْحنٍ ومُنْسَطِح.

الثاني: الإتمام؛ وهو أن يعطى كلُّ حرف قِسمتَه من الأقدار التي يجب أن يكون عليها: من طُول أو قِصَر أو دِقَّة أو غِلَظ.

الثالث: الإكمال؛ وهو أن يؤتى كل خط حظَّه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها: من انتصاب، وتسطيح، وانكباب، واستلقاء، وتقويس.

الرابع: الإشباع؛ وهو أن يؤتى كلُّ خط حظه من صَدر القلم، حتى يتساوى به، فلا يكون بعض أجزائه أدقَّ من بعض ولا أغلظَ، إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزاء بعض الحروف من الدقة عن باقية؛ مثل: الألف والراء ونحوهما.

الخامس: الإرسال؛ وهو أن يُرسِلَ يدَه بالقلم في كل شكل يجري بسُرعة، من غير احتباس يُضَرِّسه، ولا تَوَقُّف يرعشه.

الضرب الثاني: حُسْن الوَضْع

قال الوزير: ويحتاج إلى تصحيح أربعة أشياء.

الأول: الترصيف؛ وهو وصل كلِّ حرف متصل إلى حرف.

الثاني: التأليف؛ وهو جمع كلِّ حرف غير متصل إلى غيره على أفضل ما ينبغي ويحسن.

الثالث: التسطير؛ وهو إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطراً منتظم الوضع كالمسطرة.

الرابع: التنصيل؛ وهو مواقع المَدَّات المستحسنة من الحروف المتصلة. وهذه المَدّات تستعمل لأمرين:

أحدهما: أنها تُحسِّن الخط وتفخِّمه في مكان، كما يُحَسِّن مَدُّ الصوت اللفظَ ويفخِّمه في مكان.

الثاني: أنها ربما أوقعت ليتم السَّطْر، إذا فضل منه كلمة فتمدَّ التي وقعت في آخر السطر لتقع الأخرى في أول السطر الذي يليه، وهذه علامات الجودة

في الخط كما ذكرها أهل الصنعة في هذا المجال. وإذا طُبِّقت بشكل دقيق، فإن الخط يُوصَفُ بالجودة عند ذلك وإلاّ فلا.(القلقشندي،١٩٣٨:٣٥٣)

ثانياً: المحور الثاني: الذكاء البصري المكاني:

لقد وسعت نظرية الذكاء المتعدد مفهوم الذكاء البشري متجاوزةً بذلك الحدود التي رسمتها دهاليز النظريات التقليدية والتي رعت الذكاء المستند إلى عامل وراثي، حيث ركزت نظرية الذكاء المتعدد على أن الذكاء يرتبط بالإطار الطبيعي والاجتماعي الذي يحيا ويتطور فيه الفرد، وتعد نظرية الذكاءات المتعددة من أبرز النظريات المعرفية التي أحدثت منذ ظهورها ثورة في مجال الممارسات التربوية والتعليمية، حيث غيرت نظرة المعلمين عن تلاميذهم، وفتحت الباب أمامهم لاستخدام استراتيجيات تدريسية متعددة (ارمسترونج،١٩٩٤:٨٠)، وفي هذا السياق يقول (جاردنر،١٩٩٣:٢٠): :إن الوقت قد حان للتخلص من المفهوم الكلي للذكاء، ذلك المفهوم الذي يقاس من خلال معامل الذكاء، والتفرغ للاهتمام بشكل طبيعي للكيفية التي تنمي الشعوب الكفايات الضرورية لنمط عيشها، ولنأخذ على سبيل المثال أساليب عمل البحارة في وسط البحار، إنهم يهتدون إلى طريقهم من بين عدد كبير من الطرق، وذلك بفضل الحس البصري ورؤية النجوم، وحركات المراكب على الماء، وبفضل بعض العلامات المشتتة، وقد عرفها بأنها القدرة على حل المشكلات. أو تخليق نتاجات ذات قيمة ضمن موقف أو مواقف ثقافية، ويعرفها بتفصيل أكثر بأنها مجموعة من القدرات التي تسمح للفرد أن يحل المشكلات أو أن يشكل منتجات لها مكانة في محيط ثقافي ما أو أكثر وهي مجموعة من المهارات العقلية المتمايزة القابلة للتنمية والتي تعرف بالذكاءات الثمانية، فقد أسفرت أبحاث جاردنر ومعاونيه عن وجود

ثمانية أنماط على الأقل من الذكاء، وأنها جميعا على نفس القدر من الأهمية، كما أن كل الناس يمتلكون هذه الأنماط الثمانية، ولكن بدرجات متفاوتة بالإضافة إلى أن الذكاء يمكن اكسابة للآخرين عن طريق التعلم، أو التدريب (الشربيني و صادق، ٢٠٠٢:٢٣٥)، (جاردنر، ٢٠٠٥: ٤٤-٤٧).

وتتضح أنواع الذكاءات كما حددها جاردنر فيما يلي :

الذكاء اللغوي- الذكاء المنطقي- الرياضي - الذكاء البدني- الذكاء الموسيقي- الذكاء البينشخصي - الذكاء الشخصي- الذكاء الطبيعي- الذكاء الوجودي- والذكاء البصري والذي هو محور البرنامج الذي يقوم على تنمية مهارات خط النسخ العربي.

الذكاء البصري(المكاني)

هو القدرة على التصور الفراغي البصري، وتنسيق الصور المكانية، وإدراك الصور ثلاثية الأبعاد، إضافة إلى الإبداع الفني المستند إلى التخيل الخصب، ويتطلب هذا النوع من الذكاء توافر درجة من الحساسية للون والخط، والشكل والطبيعة والمجال والعلاقات التي توجد بين هذه العناصر، ويلاحظ هذا النوع من الذكاء لدى البحارة وربابنة الطائرات والنحاتين والرسامين والمهندسين المعماريين، وتفيد دراسات علم الأعصاب أن ثمة سيطرة واضحة للنصف الكروي الأيمن للدماغ لدى الأفراد المتصفين بهذا النوع من الذكاء، إذ أن إصابة المناطق الخلفية من الدماغ تؤدي إلى تدهور القدرة على التوجه نحو الفضاء، ومما لا شك فيه أن للبيئة دورا مهما في تنمية هذا النوع من الذكاء، وتنطلق أهمية استخدام الباحث للذكاء البصري لتنمية مهارات خط النسخ العربي لما له من قدرة على الرؤية، وإدراك

العلاقات بين العناصر، ومعرفة الخط، والشكل، واللون والوصول إلى براعة التصميم، والكتابة (جابر،٢٠٠٣:٢٠)

الذكاء البصري : عرفه (جابر، ٢٠٠٣ :١٠-١١) :هو القدرة على إدراك العالم البصري المكاني بدقة، وأن يقوم الفرد بتحويلات معتمداً على تلك الإدراكات، وهذا الذكاء يتضمن ويتطلب الحساسية للون والخط، والشكل، والطبيعة، والمجال، والمساحة، والعلاقات التي توجد بين العناصر، ويضم القدرة على التصوير البصري (إبراهيم:٢٠٠٦، ٤٢)، وعرفه (ارمسترونج، ٢٠٠٦ :٢) بأنه: القدرة على تصور المكان النسبي للأشياء في الفراغ، وعلى أداء أو إجراء تحولات على تلك الإدراكات والتصورات ويتجلى بشكل خاص لذوي القدرات الفنية مثل:(الراسمين، ومهندسي الديكور، والمعماريين)، ويتضح للباحث مما سبق بأن الذكاء البصري: هو ذلك النوع من الذكاء الذي يمكنك من تخيل الصور، وتكوين صور داخلية غزيرة بالألوان والأشكال المتعددة، والقدرة على ربط الأشكال المتنوعة ،وإدراك العناصر فيما بينها، وتكوين حس فني عالي، وتخيل الصورة النهائية لما ستكون عليه.

أهمية الذكاء البصري المكاني في تعليم وتعلم الخط العربي: أثبتت الدراسات أن الدماغ البشري يستطيع استيعاب (٣٦٠٠٠) صورة في الدقيقة، وأن ما يتراوح ما بين (٨٠٪-٩٠٪) من المعلومات التي يتلقاها الدماغ تأتي عن طريق النظر، وذلك من خلال تكامل، وتركيب هذه المعلومات مع العمليات البصرية من خلال حاسة الإبصار؛ وقد ثبت أن كل شخص عنده بعض العمليات للحصول على المعرفة البصرية مختلفة عن الأخر)(كوستا،٢٠٠٠:١٨)، وقد وجد (ماثيسون،١٩٩٩:٤٠) إن أغلب

الموضوعات في جميع المراحل التعليمية تحتاج إلى هذه القدرة (البصرية – المكانية)؛ وأكد على ضرورة الاهتمام بها من خلال تدريس العلوم والفن، فالتفكير البصري المكاني أساس العمليات المعرفية، فهو يساعد على إدراك العلاقات وبناء الأنماط بين مجموعة معقدة من الأفكار المتشابكة في عمل الذاكرة، وإن تفعيل التفكير البصري بالأدوات البصرية يُعد أحد الأساليب المرنة، والعملية لتطوير مداخل متنوعة للتفكير الفعال ،والعمل مع الأفكار الرئيسة حيث يدعم العمليات عند المتعلمين بطريقة سهلة ،وسريعة لتوسيع التفكير كما أشار (كوستا،٢٠٠٠:٤٩)، وبالإضافة إلى الأنشطة، والأدوات البصرية المكانية تساعد المتعلم على ممارسة عمليات العلم أثناء عملية التعلم فهي تعتبر وسيلة فعالة لممارسة تلك العمليات مثل: الملاحظة والاتصال والمقارنة وتوضيح العلاقات والاستنتاج والتصنيف (ماثيسون،١٩٩٩:٤٠)، بالإضافة إلى ذلك فإن الإدراك البصري يلعبُ دوراً بالغ الأهمية في التعلم المدرسي، حيث توصلت دراسة (شلبي :٢٠٠٤) إلى أن هناك صعوبات في التعلم ترجع أحيانا إلى قصور في عمليات الإدراك البصري؛ وبالتالي تؤثر على التحصيل الأكاديمي ، ويرى الباحث أنه من خلال استخدامه الذكاء البصري في تدريس خط النسخ العربي؛ ساعد بشكل كبير على تنمية المهارات الخطية للطلبة من خلال رسم الحروف على السبورة، واستخدام الخطوط التي تُعبر عن طبيعة خط النسخ، وتلوينها بألوان تجذب النظر، واستخدام نماذج خطية مكتوبة بخط النسخ العربي لخطاطين كبار؛ أسهم بشكل كبير في تنمية مهارات خط النسخ العربي للطلبة؛ وأعطى نتيجة ملحوظة تُعبر عن مدى أهمية الذكاء البصري في تدريس خط النسخ العربي

الدراسات السابقــة

أولاً: المحور الأول: الدراسات التي تناولت الخط العربي:

دراسة البطريخي (٢٠٠٩): هدفت هذه الدراسة إلى معرفة أثر استخدام الحقائب التعليمية في تنمية مهارات الخط العربي (رقعة ،نسخ) لدى طالبات الصف التاسع الأساسي في محافظة شمال غزة، وقد أعدت الباحثة لتحقيق هذا الهدف حقيبة تعليمية لتنمية مهارة الخط العربي (رقعة، نسخ) من خلالها، كما أعدت اختباراً تحصيلياً كأداة قياس لمدى أثر كل من طريقتي التدريس (حقائب تعليمية تعليم تقليدي، واتبعت الباحثة في دراستها المنهج التجريبي والمنهج البنائي ،حيث تكونت عينة الدراسة من (٦٠) طالبة، من طالبات الصف التاسع الأساسي بمدرسة نسيبة بنت كعب (ب) تم اختيارهن بالطريقة القصدية وتم تقسيمهن إلى مجموعتين، إحداهما ضابطة (٣٠) طالبة يتعلمن بالطريقة التقليدية، والأخرى تجريبية (٣٠) طالبة يتعلمن بطريقة الحقائب التعليمية

دراسة عطار (٢٠٠٩): هدفت هذه الدراسة لتعرف أثر استخدام استراتيجية التعليم بالحاسوب في تحسين بعض مهارات الخط العربي لدى طلبة كلية المعلمين بمكة المكرمة، وقد تكونت عينة الدراسة من (٦٥) طالباً ممن يدرسون مقرر الخط العربي (١٠٥) عرب ، وقد اتبع الباحث المنهج التجريبي لمجموعتين (٣٥طالباً للمجموعة الضابطة، ٣٠ طالباً للمجموعة التجريبية)،وقد استخدم الباحث الأدوات الآتية:

قائمة تحديد مهارات الخط العربي، واختبار الخط العربي، وبعد تطبيق الباحث للاستراتيجية والاختبار (قبلي- بعدي) تم تحليل النتائج إحصائيا باستخدام اختبار "ت" وتحليل التباين الأحادي

دراسة عبد النبي وعبد العظيم(٢٠٠٩): هدفت الدراسة إلى تعرف فاعلية استراتيجية مقترحة لتنمية بعض مهارات خطي النسخ والرقعة في ضوء البناء المعرفي للأشكال الهندسية لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي، وقد اقتصرت الدراسة على مجموعتين أحدهما في سلطنة عمان والأخرى في جمهورية مصر العربية حيث إن العينة تكونت من (٤٥) طالباً وطالبة، وكانت عينة الدراسة فصل دراسي من مدرسة الزبير بسلطنة عمان، وفصل دراسي أخر من مدرسة أم المؤمنين بمصر، واتبع الباحث المنهج التجريبي لمجموعتين تجريبيتين فصل من مدرسة الزبير بسلطنة عمان وفصل من مدرسة أم المؤمنين بمصر، وقد استخدم الباحث الأدوات التالية في دراسته وهي: قائمة المهارات الأساسية والاختبار التحصيلي (قبلي ، بعدي) وبطاقة الملاحظة، في مهارتي النسخ والرقعة

دراسة شيخ العيد(٢٠٠٩): هدفت الدراسة إلى معرفة الواقع الفعلي لتدريس الخط العربي في المرحلة الأساسية من وجهة نظر المعلمين والمشرفين التربويين، وتكونت عينة الدراسة من (١٨٢) معلما و(٤) مشرفين تربويين، طبقت عليهم استبانة مكونة من (٤٥) فقرة تغطي ستة محاور تدريس الخط العربي هي: الأهداف ، المحتوى، الوسائل التعليمية، كراسات الخط العربي، طرق التدريس، أساليب التقويم، وأهم ما توصلت الدراسة إليه:وضوح أهداف تدريس الخط العربي، وملائمة محتوى المقرر لاحتياجات الطلاب، وتوفر بعض الوسائل التعليمية.

دراسة Patzon(٢٠٠٧): هدفت هذه الدراسة إلى تعرف الصعوبات والمشاكل التي تواجه التلاميذ في الحركة الخطية الناتجة عن صعوبة في حركة العضلات الدقيقة، ومحاولة علاج هذه المشكلة، وقد تكونت عينة الدراسة من (٥٢) تلميذا من تلاميذ الصف الأول الابتدائي اختيروا بطريقة عشوائية من عرب ويهود، ومن مجتمعين اقتصادهما متدني، وقسموا إلى مجموعتين ضابطة وتجريبية وكانت أدوات الدراسة عبارة عن اختبار التكامل البعدي الحركي، واختبار تطويري للفهم البصري، وقد أظهرت نتائج الدراسة أن تلاميذ المجموعة التجريبية الذين تم تطبيق البرنامج عليهم، وتم تقوية عضلاتهم الدقيقة قد أظهروا تحسناً كبيراً في الخط مقارنة بتلاميذ المجموعة الضابطة الذين لم يطبق عليهم البرنامج.

ثانياً: المحور الثاني: الدراسات التي تناولت الذكاء البصري:

دراسة عطيات(٢٠١١): هدفت الدراسة إلى معرفة أثر استخدام شبكات التفكير البصري في تدريس العلوم في التحصيل الدراسي لدى طالبات الصف الثالث المتوسط بالمملكة العربية السعودية، وتكونت العينة من (٤٨) طالبة من طالبات الصف الثالث المتوسط، وقد استخدمت الدراسة المنهج التجريبي، والأداة كانت عبارة عن اختبار التفكير البصري، واختبار تحصيلي، وأظهرت نتائج الدراسة وجود فروق دالة إحصائيا بين المجموعتين التجريبية والمجموعة الضابطة لصالح المجموعة التجريبية التي درست وفق شبكات التفكير البصري.

دراسة حشاد٢٠١٠ (): هدفت الدراسة إلى معرفة فاعلية التفكير البصري في حل مشكلات التصميم لمنتجات الأثاث والإنشاءات من عدة جوانب، وهي التفكير بشكل عام والتفكير بشكل خاص من حيث المفهوم والمهارات

والأدوات حيث ركزت الدراسة على أحد تقنيات التفكير البصري وهي: الخرائط الذهنية من حيث المفهوم والخصائص والمميزات وعلاقتها بالعقل البشري، وقد استخدم الباحث الأدوات التالية، الرموز والصورة، الوسائط المتعددة وقد تكونت العينة من طلبة كلية التربية النوعية تخصص فنون تطبيقية، وأظهرت النتائج أن التفكير البصري أداة مهمة للتواصل بين عقل المصمم وعناصر مشكلات تصميم الأثاث والإنشاءات المعدنية وتساعد المصمم على التفاعل والتواصل والترابط بشكل حر ومرن.

دراسة أحمد وعبد الكريم(٢٠٠١): هدفت الدراسة لتعرف أثر المنطق الرياضي والتدريس بالمدخل البصري المكاني في أنماط التعلم والتفكير وتنمية القدرة المكانية وتحصيل تلاميذ الصف الثاني الإعدادي في مادة العلوم، وقد تكونت عينة الدراسة من تلميذات مدرستي عبد العزيز جاويش وطابا الإعدادية للبنات بمدينة نصر التعليمية في مصر، وقد اتبع الباحث المنهج التجريبي لمجموعتين ضابطة وتجريبية واستخدم كذلك الأدوات التالية:

اختبار أنماط التعلم والتفكير، واختبار القدرة المكانية، واختبار تحصيلي في المفاهيم العلمية المتضمنة في الوحدة التي شملتها الدراسة، واختبار المنطق الرياضي، وبعد تطبيق الدراسة وتطبيق الأدوات قبلياً وبعدياً وتحليل النتائج إحصائياً.

دراسة حمادة(٢٠٠٩): هدفت الدراسة إلى معرفة فاعلية شبكات التفكير البصري في تنمية مهارات التفكير البصري، والقدرة على حل وطرح المشكلات اللفظية في الرياضيات، والاتجاه نحو حلها لتلاميذ الصف الخامس الابتدائي، وقد توصلت الدراسة إلى وجود فروق دالة إحصائياً بين

متوسطات درجات تلاميذ مجموعتي البحث التجريبية والمجموعة الضابطة لاختبار التفكير البصري لصالح المجموعة التجريبية .

دراسة عثمان(٢٠٠٩):هدفت الدراسة إلى الكشف عن مهارة تقدير الكميات المنفصلة في سياق بصري وتقييم تقديرات الآخرين لدى طلاب الصفوف الرابع حتى السابع، كما هدفت الدراسة إلى فحص إمكانية استثارة التفكير التناسبي عن طريق الإثارة البصرية والعددية وما إذا كان التعلم الناتج عن هذه الاستثارة ينتقل من مواقف لا تتضمن إثارة بصرية، وتكونت عينة الدراسة من (٨٠) طالباً وطالبة من مدارس منطقة العين التعليمية بدولة الإمارات العربية المتحدة موزعين بالتساوي من حيث الصف والجنس، واستخدم الباحث أداة اختبار الإثارة البصرية، ولتحقيق أهداف الدراسة تم استخدام نسخة معدلة من مهمات مصممة لهذا الغرض كانت قد استخدمت في دراسات سابقة، تم جمع البيانات عن طريق المقابلات الفردية وقد أظهرت النتائج، بأن الإثارة البصرية والعددية لها أثر ايجابي في دفع الطلاب إلى التفكير التناسبي أو مبدأ سهل/ صعب وقد قدمت الدراسة النتائج دليلاً على إمكانية انتقال التعلم من مسألة تتضمن إثارة بصرية وعددية إلى مسألة لا تتضمن مثل هذه الإثارة.

إجراءات الدراسة

منهج الدراسة والتصميم التجريبي: اتبع الباحث المنهج البنائي لبناء البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري، كما اتبع المنهج شبه التجريبي بإستخدام التصميم التجريبي لمجموعة واحدة باختبار قبلي وبعدي.

مجتمع الدراسة: ويشمل جميع الطالبات المسجلات لمساق خط النسخ العربي في جامعة الأقصى والبالغ عددهن ثمانون طالبة من طالبات المرحلة الأساسية.

عينة الدراسة: تم اختيار مجموعة من طالبات تعليم المرحلة الأساسية المسجلات لمساق الخط العربي بالطريقة العشوائية البسيطة، حيث كان عددها (٢٠) طالبة.

كيفية إعداد بناء البرنامج التدريبي المقترح القائم على الذكاء البصري: قام الباحث بإعداد البرنامج لتنمية مهارات خط النسخ العربي وفق الإجراءات الآتية:

- مسح الدراسات السابقة، والرجوع إلى الأدب التربوي ذي العلاقة بالخلفية النظرية للدراسة.

الاطلاع على البرامج التعليمية التي أعدها الباحثون في عدة مجالات مختلفة.-

- تحديد موضوع البرنامج باختيار المهارات اللازمة لتنمية مهارات خط النسخ العربي.

- صياغة الدروس التعليمية للبرنامج، بحيث يحتوي كل درس على الأهداف الخاصة، وشرح. مفصل للمادة التعليمية ونماذج خطية تتدرب عليها الطالبة ثم تقويم ختامي حيث تكون إجابته في نهاية البرنامج، وعرض البرنامج على مجموعة من المحكمين لتقويمها وإبداء آرائهم لبيان أثرها وتجريبها على عينة الدراسة.

الفترة الزمنية لتطبيق البرنامج: تم تطبيق البرنامج على عينة الدراسة في الفصل الثاني للعام الدراسي٢٠٢٢ لمدة فصل دراسي كامل خمسة عشر أسبوع، وذلك بتوجيه الطالـبات وإرشادهن، ومـــعرفة ما توصـــلن إلـــــــيه في دراســـــة البرنامج، وحثـــــهن على الأمانة في اســـــــتخدامه، بواقع محاضرة لمـــــــدة ساعتين كل أسبوع للطـالبات المعلمات في تعليم المرحلة الأساسية المسجلات لمســـاق الخـــــــــط العربي بجامعة الأقصى.

صدق البرنامج: قام الباحث بعرض البرنامج بصورته الأولية، على مجموعة من المحكمين المختصين لمعرفة آرائهم ومدى ملاءمتها لأهداف الدراسة، وبعد استرجاعها قام الباحث بإجراء التعديلات المطلوبة بما يتفق مع ملاحظات المحكمين على البرنامج، والاقتراحات التي أشاروا إلي الأخذ بها، وتنفيذها.

أداتا الدراسة: أولاً: اختبار خط النسخ العربي: ويهدف هذا الاختبار إلى قياس الجانب التحصيلي المعرفي لمهارات الخط العربي (النسخ) لدى طالبات تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى حيث تكون الاختبار من (٦٠) فقرة اختيار من متعدد موزعة على (٨) مهارات

تعليمات الاختبار: بعد تحديد عدد فقرات الاختبار وصياغتها، قام الباحث بوضع تعليمات الاختبار التي تهدف إلى عملية شرح فكرة الإجابة عن الاختبار بأبسط صورة ممكنه، حيث راعى الباحث ما يلـي:

١. بيانات خاصة بالمفحوصين، وهي اسم الطالبة، اسم الجامعة.

٢. تعليمات خاصة بوصف الاختبار، وهي عدد الفقرات، وعدد الإبدال والصفحات.

٣.تعليمات خاصة بالإجابة عن جميع الأسئلة بوضع إشارة دائرة حول رمز الإجابة الصحيحة .

وقد راعى الباحث عند وضع التعليمات الاعتبارات التالية :

أ- توضيح الهدف من الاختبار ب- سهولة ووضوح التعليمات ج- قراءة التعليمات مع الطالبات قبل البدء بتطبيق الاختبار .

تصحيح الاختبار: تم تصحيح الاختبار بعد إجابة طالبات العينة الاستطلاعية على فقراته، حيث تحصل الطالبة على (١) درجة للسؤال الواحد في حال كانت الإجابة صحيحة، و(صفر) درجة لكل مهارة من المهارات إذا كانت الإجابة خاطئة .

صدق الاختبار:

أولا- صدق المحكمين: يعد الاختبار صادقاً إذا قاس ما وضع لقياسه، وقد تحقق الباحث من صدق الاختبار عن طريق عرض الاختبار في صورته الأولية على مجموعة من أساتذة جامعيين متخصصين في المناهج وطرق تدريس التربية الفنية، ومتخصصين يعملون في الميدان بمحافظات غزة، حيث قاموا بإبداء آرائهم وملاحظاتهم حول مناسبة فقرات الاختبار، ومدى انتماء الفقرات إلى كل بعد من الأبعاد الثمانية للاختبار، وكذلك وضوح صياغاتها اللغوية.

ثانيا- صدق الاتساق الداخلي: تم حساب معاملات الاتساق الداخلي للاختبار، وذلك بحساب معامل ارتباط درجة كل بُعد مع الدرجة الكلية للاختبار،

وكذلك درجة كل فقرة من فقرات الاختبار مع الدرجة الكلية باستخدام معادلة (بيرسون) حيث أن جميع أبعاد الاختبار مرتبطة إحصائياً مع الاختبار ككل، حيث أن جميع فقرات الاختبار مرتبطة ارتباطاً دالاً إحصائياً عند (α=٠,٠١) مع المجموع الكلي للاختبار، وهذا يعني أن جميع الفقرات صادقة ومرتبطة داخلياً.

ثبات الاختبار: ويقصد بثبات الاختبار أن يعطي الاختبار النتائج نفسها تقريباً إذا أُعيد تطبيقه على الطالبات أنفسهن مرة ثانية، ولقد تم التأكد من ثبات الاختبار عن طريق :

أ- التجزئة النصفية: حيث تم تجزئة الاختبار إلى نصفين، الفقرات الفردية مقابل الفقرات الزوجية، ثم حُسب معامل ارتباط (بيرسون) بين النصفين على الاختبار ككل، ولكل بُعد من أبعاد الاختبار، ثم تم تعديل الطول لكل منهما باستخدام معامل سبيرمان/ براون في حالة الفقرات عددها زوجي ومعامل جتمان في حال عدد الفقرات فردي، حيث أن قيم معاملات الثبات للاختبار تشير إلى أن الاختبار يتمتع بدرجة ثبات مرتفعة، تؤكد صلاحيته للاستخدام.

ب- معادلة كودر ريتشاردسون:

كما تم استخدام حساب ثبات الاختبار عن طريق تطبيق معادلة كودر ريتشاردسون ٢٠ والتي تنص على :

$$ر أ أ = \frac{ن ع^{٢} - م (ن - م)}{(ن - ١) ع^{٢}}$$

حيث : ر أ أ معامل ثبات الاختبار، ن عدد أسئلة الاختبار "الاستجابات الكلية"

ع٢ تباين درجات الاختبار، م متوسط درجات الاختبار

تبين أن معامل الثبات يساوي (٠,٨٥) وهو معامل ثبات يؤكد صلاحية الاختبار للتطبيق في هذه الدراسة.

معاملا السهولة والتمييز لفقرات الاختبار:

معامل السهولة لفقرات الاختبار: قام الباحث بحساب معامل السهولة لفقرات الاختبار، ويقصد بمعامل السهولة النسبة المئوية للطلبة الذين أجابوا عن السؤال إجابة صحيحة، ويحسب بالمعادلة التالية :

$$\text{معامل السهولة} = \frac{\text{عدد الطلبة الذين أجابوا إجابة صحيحة على الفقرة}}{\text{عدد المتقدمين الكلي للفقرة}} \times ١٠٠٪$$

وبتطبيق المعادلة السابقة تم حساب معامل السهولة لكل فقرة من فقرات الاختبار والجدول (٥) يوضح معامل السهولة لكل فقرة من فقرات الاختبار .

معامل التمييز لفقرات الاختبار: قام الباحث بحساب معامل التمييز لفقرات الاختبار، ويقصد بمعامل التمييز قدرة الفقرة على التمييز بين الطلبة

الممتازين في الصفة التي يقيسها الاختبار وبين الطلبة الضعاف في تلك الصفة، ويحسب بالمعادلة التالية :

معامل التمييز =

عدد المجيبين بشكل صحيح من طلبة الفئة العليا - عدد المجيبين بشكل صحيح من طلبة الفئة العليا X ١٠٠٪

نصف عدد المجيبين

وبتطبيق المعادلة السابقة تم حساب معامل التمييز لكل فقرة من فقرات الاختبار بعد تقسيم الطلبة إلى فئتين عليا ودنيا، ويتضح أن معاملات السهولة لجميع الفقرات مقبولة، حيث كانت في الحد المعقول من السهولة حسبما قرر أبو لبدة الذي يعتبر بأن معاملات السهولة يفضل أن تتراوح بين (٠,٢٠، ٠,٨٠) (أبو لبدة، ١٩٨٢ : ٣٤٧)، كما يتضح أيضاً أن معاملات التمييز لجميع الفقرات مقبولة، حيث كانت في الحد المعقول من التمييز حسبما قرر أبو لبدة أيضاً الذي يعتبر بأن معاملات التمييز يفضل أن تزيد عن (٠,٣٠) (أبو لبدة، ١٩٨٢ : ٣٤٢) .

ثانياً: بطاقة تحليل جودة الأداء: حيث تهدف هذه البطاقة إلى قياس الجانب العملي لمهارات خط النسخ العربي، وقد تم بناء بطاقة تحليل جودة الأداء بناءً على معايير الجودة لخط النسخ العربي حيث قام الباحث ببناء بطاقة تحليل جودة الأداء، حيث تم اختيار خمسة معايير وهي على النحو التالي: كتابة الحروف صحيحة وفق قواعد خط النسخ، وكتابة الحروف والكلمات وتناسقها، ومراعاة الإشباع والانسيابية في الكتابة، ومراعاة الجمال في كتابة الحروف والكلمات، وندرة الشطب والقشط.

وتم الاتفاق على أن يكون تدريج بطاقة التحليل (٣، ٢، ١)، بحيث تعني (٣) ممارسة الأداء بدون أخطاء، و(٢) تعني ممارسة الأداء بخطأين على الأكثر، و(١) تعني ممارسة الأداء بثلاثة أخطاء أو أكثر.

الأساليب الإحصائية: لاختبار صحة فرضيات الدراسة تم استخدام الأساليب الإحصائية التالية:

-اختبار(ويلكوكسون) لاختبار صحة الفرض الأول حول حساب الفرق بين متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي قبل التطبيق وبعده .

-اختبار(ويلكوكسون) لاختبار صحة الفرض الثاني حول حساب الفرق بين متوسط درجات المجموعة التجريبية في بطاقة جودة تحليل الأداء قبل التطبيق وبعده .

- معامل مربع إيتا للكشف عن فاعلية البرنامج.

- معامل ارتباط بيرسون لاختبار صحة الفرض الثالث للكشف عن العلاقة بين الجانب المعرفي والجانب الأدائي لمهارات خط النسخ العربي.

إجراءات الدراسة: تم إتباع الإجراءات الآتية:

أولاً: البرنامج المقترح:

- الاطلاع على الأدب التربوي والخلفية النظرية للذكاء البصري والخط العربي، وتكوين فكرة عن الموضوع وطبيعته وخصائصه.

- مراجعة الأبحاث والدراسات السابقة والتي تناولت الذكاء البصري لدي الطلبة، والخط العربي والطرق والاتجاهات الحديثة في التدريس .

- تحديد المحتوى والذي ستجرى الدراسة عليه .

- قام الباحث بإعداد اختبار الخط العربي وبطاقة تحليل جودة الأداء، والتحقق من صدقهما وثباتهما من خلال عرضه علي مجموعة من المحكمين للاستفادة من آرائهم في تعديل فقرات الاختبار، وتطبيقه علي عينة استطلاعية.

- قام الباحث باختيار عينة الدراسة بالطريقة العشوائية من طالبات مساق خط النسخ العربي.

- قام الباحث ببناء البرنامج لتدريس مساق الخط العربي وذلك للعام (٢٠٢٢/٢٠٢١).

- قام الباحث بتدريس عينة الدراسة باستخدام البرنامج المقترح القائم علي الذكاء البصري من خلال (١٥) لقاء بواقع ساعتين لكل لقاء علي مدار (١٥) أسبوعاً .

- بعد الانتهاء من تدريس البرنامج المقترح قام الباحث بإعادة تطبيق الاختبار البعدي بعد مرور فص ل دراسي (١٥) اسبوعاً بواقع ساعتين أسبوعيا، ومن ثم يقوم بتصحيح الإجابات، ورصد النتائج ومقارنتها بنتائج الاختبار القبلي، وتحليلها إحصائياً للإجابة علي أسئلة الدراسة، والتحقق من فرض الدراسة، وقياس أثر التدريس.

- قدم الباحث توصيات الدراسة في ضوء النتائج.

ثانيا- إجراء تطبيق الدراسة ميدانياً:

١- تحديد وتهيئة مكان الدراسة.قام الباحث بالإجراءات الآتية:

- تحديد الجامعة المزمع إجراء البرنامج فيها ،وهي جامعة الأقصى في قطاع غزة، وإجراء البرنامج على الطالبات المعلمات في مرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى، حيث إن الباحث يعمل مدرساً للخط العربي بالجامعة.

٢- اختيار عينة الدراسة: تم اختيار العينة بالطريقة العشوائية، والبالغ عددها (٢٠) طالبة من الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى، واجتمع الباحث مع طالبات المجموعة التجريبية، وقام بإعطائهن شرحاً مفصلاً عن طريقة التعلم بالبرنامج، وأهدافها وفوائدها، ومكوناتها، وكيفية استخدامها بسهولة.

ثالثا- تطبيق الاختبار القبلي: قام الباحث بتطبيق الاختبار القبلي على جميع أفراد عينة الدراسة في المجموعة الواحدة، وذلك للكشف عن المعرفة القبلية لمهارات خط النسخ العربي عند الطالبات، وقد تأكد الباحث من حاجة الطالبات للتعلم، ولم يتم استبعاد أي طالبة من الطالبات، وعليه تقدمت جميع الطالبات في المجموعة وعددهن(٢٠) لدراسة خط النسخ العربي عن طريق البرنامج.

رابعا-البدء في تطبيق البرنامج على الطالبات: بدأ تطبيق البرنامج على الطالبات المعلمات في تعليم المرحلة الأساسية بواقع محاضرة كل أسبوع أثناء جدول المحاضرات لمساق الخط العربي بجامعة الأقصى، حيث خصص الباحث (١٥) محاضرة للتدريب على البرنامج، وتطبيقه على الطالبات، وقد تمثل دور الباحث خلال تطبيق البرنامج على النحو الآتي:

- إدارة المحاضرة وإضفاء جو من الراحة النفسية والتواصل- توجيه وإرشاد الطالبات ، والإجابة عن أهم تساؤلاتهم- تطبيق الاختبار القبلي والبعدي- إثارة الدافعية والتعزيز الفوري- ملاحظة مستوى أداء الطالبات ،من خلال بطاقة تحليل جودة معايير الأداء.

خامسا-تطبيق الاختبار البعدي، ورصد الدرجات: بعد الانتهاء من التعلم عن طريق البرنامج، والذي استمر لمدة (١٥) أسبوعاً، تم تطبيق الاختبار البعدي على نفس المجموعة، وتصحيح أوراق الإجابات، ورصد درجات كل طالبة وجدولتها، لمعالجتها إحصائياً، بهدف قياس فاعلية البرنامج القائم على الذكاء البصري.

نتائج الدراسة ومناقشتها والتوصيات والمقترحات

يتناول هذا الفصل عرضاً لنتائج الدراسة التي توصل إليها الباحث، حيث تم الإجابة عن أسئلة الدراسة كما تم اختبار صحة فرضياتها باستخدام المعالجات الإحصائية المناسبة على برنامج (SPSS) الإحصائي، ومن ثم تم تفسير هذه النتائج وربطها بالدراسات السابقة ذات العلاقة، وفي ضوء ذلك وضعت التوصيات والمقترحات، وهذا بيان بذلك.

إجابة السؤال الأول: وقد نص السؤال الأول من أسئلة الدراسة على ما يلي: ما مهارات خط النسخ اللازمة للطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى؟

وللإجابة عن هذا السؤال قام الباحث بالاطلاع على الأدب التربوي واللغوي المتعلق بخط النسخ العربي وفنونه، حيث قام أيضا باستشارة المتخصصين في مجال الفنون الجميلة ومحاضري الخط العربي واللغة العربية وذوي

الخبرة في هذا المجال، ولقد استطاع الباحث الخروج بثمانية مهارات وهي: الالتزام بالكتابة على السطر- تناسق المسافات المتروكة بين الحروف في الكلمة-مراعاة وصل الحروف وصلا سليما في الوصل، وفصلها في الفصل- تمييز الحروف المنقوطة من غير المنقوطة- مراعاة الحروف الصاعدة والهابطة والنازلة-التمييز بين الحروف المتشابهة-مراعاة كتابة الحروف المنفردة-مراعاة البعد والمسافة

.إجابة السؤال الثاني :ينص السؤال الثاني على ما يلي: ما البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري لتنمية مهارات خط النسخ؟

مكونات البرنامج:

فلسفة البرنامج وأسسه: قامت فلسفة البرنامج على عدة مبادئ هي:

مبدأ التعلم البصري- مبدأ التعلم النشط- مبدأ التعلم الذاتي.

وذلك من خلال الوحدات الدراسية للبرنامج، حيث اشتملت على سبع عشرة وحدة دراسية مع شرح واف لحروف خط النسخ العربي، وطريقة كتابتها بالتفصيل متصلة ومنفصلة، وعلى نماذج خطية تتدرب عليها الطالبات ومن ثم تقويم ختامي في نهاية كل وحدة، وقد راعــى الباحث عند بناء محتوى البرنامج الأسس التربوية الآتية:

- تعلم الطالبة ذاتياً- مراعاة الفروق الفردية بين الطالبات- إثارة الدافعية، والتعزيز الفوري المستمر للطالبات- تعدد الأنشطة والأساليب التعليمية - التقويم الذاتي قبل النظر إلى الإجابة الصحيحة في نهاية البرنامج - التسلسل في عرض المادة التعليمية حسب الترتيب الأبجدي للحروف

أهداف البرنامج التعليمي ويهدف البرنامج بشكل عام إلى :

- الكتابة بخط واضح - الكتابة حسب القواعد الصحيحة لقواعد الخط- إكساب الطالبات مهارات خط النسخ العربي مثل: التزام السطر أثناء الكتابة- الوصل السليم للحروف- التمييز بين الحروف المتشابهة- توحيد المسافات المتروكة بين الحروف والكلمات وبعضها.

- تنمية العديد من القدرات الفنية كإدراك الجمال ودقة الملاحظة لدى الطالبات- إكساب الطالبات بعض العادات التربوية السليمة مثل النظام ، والنظافة ،ودقة العمل- تعويد الطالبات المحاكاة الصحيحة ، ودقة الإدراك البصري للحروف والكلمات- تعويد الطالبات الاعتماد على النفس- تعويد الطالبات عادات سلوكية حسنة كالأمانة وحسن التصرف.

الأهداف الإجرائية للبرنامج:

أ. الأهداف المعرفية:أن تكون الطالبة قادرة على أن:- تلتزم السطر أثناء الكتابة حسب وضع الحرف على السطر- تميز بين الحروف التي تتشابه في كتابتها من حيث الرسم الخطي- تفرق بين الحروف المنقوطة وغير المنقوطة- تضع النقط في مكانها الصحيح- تميز بين الحروف المطموسة والمفتوحة- تتعرف مقدار الميل المناسب للحروف- تتعرف الحروف الصاعدة والهابطة- تقارن بين الخط الجميل والخط الرديء-تتعرف معايير الجمال في الخط المكتوب من خلال النظافة، والبعد عن القشط والشطب.

الأهداف المهارية: أن تكون الطالبة بعد دراستها للبرنامج قادرة على أن:

- تتعود التزام السطر في الكتابة- تتقن وصل الحروف بعضها ببعض في أماكنها الصحيحة- ترسم الحروف المفردة رسماً صحيحاً- تراعي المسافات بين الحروف في الكلمات وبين الكلمات وبعضها- تتقن كتابة الحروف التي

يختلف شكلها حسب موقعها في الكلمة- تراعي النظافة وعدم الشطب والقشط- تكتب بيسر وسهولة وبخط واضح- تتقن كتابة الحروف المطموسة والمفتوحة- تتقن كتابة الحروف الصاعدة والهابطة-تراعي الصور الجمالية للخط المكتوب من خلال تناسق الحروف.

الأهداف الوجدانية: أن تكون الطالبة بعد دراستها للبرنامج قادرة على أن:

تبدي اهتماماً بالكتابة والخط الجميل الواضح - تقدر أهمية الخط في حياتنا - تكتسب المتعة من حسن الأداء في الخط -تكتسب مهارة التذوق الفني، بعد معرفة عناصر الجمال في الخط الحسن- تتكون لديها الكثير من العادات الحسنة ،كالنظام ، والاعتماد على النفس والمثابرة.

محتوى البرنامج

احتوى البرنامج على سبع عشرة وحدة، من حيث أهم مهارات خط النسخ العربي، والحروف الصاعدة والهابطة، وكتابة الحروف بالنسبة للسطر، وتـناسق المسافات المتروكة بين الحروف، مراعاة وصل الحروف وصلاً سليماً في الوصل وفصـلها فـــي الفصل، التمييز بين الحروف المنقوطة وغير المنقوطة، مراعاة الحروف الصاعدة، والحـروف الهابطة، مراعاة كتابة الحروف المنفردة والبعد والمسافة بين الحروف والكلمات.

إجابة السؤال الثالث: ينص السؤال الثالث على ما يلي: ما أثر البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري في تنمية مهارات خط النسخ العربي، كما يقيسه اختبار التحصيل المعرفي لدى الطالبات المعلمات، تخصص تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى ؟

وتنص الفرضية المتعلقة به على ما يلي :

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوي (٠,٠٥ α ≥) بين متوسطي درجات الطالبات في عينة الدراسة في الجانب المعرفي لمهارات خط النسخ العربي قبل التطبيق وبعده.

وللإجابة على هذا السؤال، واختبار صحة الفرضية المتعلقة به، تم استخدام اختبار ويلكوكسون .

ويلحظ من ذلك أن قيم (z) المحسوبة أصغر من قيم (z) الجدولية عند (α≤٠,٠١)، مما يعني أنه توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوي (≤ ٠,٠١ α) بين متوسطي درجات الطالبات في المجموعة التجريبية في الجانب المعرفي لمهارات خط النسخ العربي قبل التطبيق وبعده ولصالح التطبيق البعدي، وبالتالي ترفض فرضية الدراسة، وقد قام الباحث بالتأكد من أن الفروق لم تكن وليدة الصدفة بل هي فروق حقيقية، باستخدام حجم التأثير من خلال استخدام اختبار (Z) والجدول التالي يوضح ذلك:

حجم التأثير لاختبار (Z) للكشف عن أثر البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري في تنمية مهارات خط النسخ العربي كما يقيسه اختبار التحصيل المعرفي

قيمة Z	مربع إيتا	حجم التأثير
-٣,٨٨٥	٠,٧٩١	كبير

يتضح من الجدول السابق أن قيمة مربع إيتا = ٠،٦١١٢ حيث تدل على أن حجم التأثير كبير كما أشار (عفانة، ٢٠٠٠ : ٤٢) حيث إن حجم التأثير يعتبر متوسطاً إذا كانت القيمة المحسوبة عند التحويل من مربع إيتا إلى الدرجة المعيارية محصورة بين القيمتين (٠،٨٠ ، ٠،٥٠) ويتضح من ذلك أن قيمة حجم التأثير تشير إلى أن ٠,٧٩١ من الفروق كانت نتيجة تأثير

المتغير المستقل على المتغير التابع ، وأن الفروق المتبقية جاءت نتيجة تأثر المتغير التابع بعوامل أخرى دخيلة، أو نتيجة لأخطاء في القياس وهذه النسبة لا يمكن تفسيرها، وهذا يعني أن البرنامج المقترح له تأثير كبير في تحسين جودة خط النسخ العربي كما تقيسه بطاقة تحليل جودة الأداء لدى الطالبات المعلمات تخصص تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى، ويرجع السبب في ذلك إلى ما يلي:

١- إن حجم تأثير البرنامج على تحصيل الطالبات في مفاهيم خط النسخ العربي كان كبيراً، مما يعني أن استخدام البرنامج أسهم في تحسين التحصيل لمهارات خط النسخ العربي؛ هذا وقد لاحظ الباحث أن الطالبات قد تحسن مستواهم بدرجة ملحوظة بعد استعمالهن للبرنامج، وذلك في معرفة أهم مهارات خط النسخ العربي، والحروف التي تقع تحت السطر في خط النسخ العربي، ومعرفة الحروف المفتوحة والمطموسة، والحروف الصاعدة والهابطة، ويعزو الباحث هذا التحسن للبرنامج التعليمي والطريقة والأسلوب المتبع في تدريس خط النسخ العربي.

٢- حقق البرنامج القائم على الذكاء البصري تنمية مهارات خط النسخ العربي مستواً عالياً من الكفاءة في تحقيق الأهداف تجاه تنمية مهارات خط النسخ العربي والتي تضمنها البرنامج لدى الطالبات المعلمات في عينة الدراسة تخصص المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى.

٣- حقق البرنامج درجة عالية من الفعالية لدى الطالبات المعلمات في المرحلة الأساسية والتي طبقت فيها التجربة.

٤- لقد أظهرت الطالبات بالراحة الكبيرة والشعور بالسرور والايجابية وكان ذلك واضحا من خلال كتابتهن ومدى تفاعلهن بمتعة الدراسة بالبرنامج حيث إن الطالبات يتعلمن الخط وهن مستمتعات، الأمر الذي أدى إلى المزيد من التعلم، وهذا يشير على فعالية البرنامج في تحقيق أهدافها .

إجابة السؤال الرابع: ينص السؤال الرابع على ما يلي: ما أثر البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري في تحسين جودة خط النسخ العربي كما تقيسه بطاقة تحليل جودة الأداء لدى الطالبات المعلمات تخصص تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى ؟

وتنص الفرضية المتعلقة به على ما يلي :

-لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوي (٠,٠٥ $\alpha \geq$) بين متوسطي درجات الطالبات في المجموعة التجريبية في بطاقة تحليل جودة الأداء لمهارات خط النسخ العربي.

وللإجابة على هذا السؤال، واختبار صحة الفرضية المتعلقة به، تم استخدام اختبار ويلكوكسون ويلحظ أن قيم (z) المحسوبة أصغر من قيم (z) الجدولية عند ($\alpha \leq$٠,٠١)، مما يعني انه توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوي (٠,٠١ $\alpha \geq$) بين متوسطي درجات الطالبات في المجموعة التجريبية في بطاقة تحليل جودة الأداء لمهارات خط النسخ العربي، ولصالح التطبيق البعدي. وبالتالي ترفض فرضية الدراسة.

وقد قام الباحث بالتأكد من أن الفروق لم تكن وليدة الصدفة بل هي فروق حقيقية، باستخدام حجم التأثير من خلال استخدام اختبار (Z) والجدول التالي يوضح ذلك:

حجم التأثير لاختبار (Z) للكشف عن أثر البرنامج المقترح القائم على الذكاء البصري في تنمية مهارات خط النسخ العربي كما تقيسه بطاقة تحليل جودة الأداء

قيمة Z	مربع إيتا	حجم التأثير
٣,٨٦٥	٠,٧٨٩٥	كبير

يتضح من الجدول السابق أن قيمة مربع إيتا = ٠،٦١١٢ حيث تدل على أن حجم التأثير كبير كما أشار (عفانة، ٢٠٠٠ : ٤٢) حيث إن حجم التأثير يعتبر متوسطاً إذا كانت القيمة المحسوبة عند التحويل من مربع إيتا إلى الدرجة المعيارية محصورة بين القيمتين (٠،٨٠ ، ٠،٥٠) ويتضح من ذلك أن قيمة حجم التأثير تشير إلى أن ٠,٧٩١ من الفروق كانت نتيجة تأثير المتغير المستقل على المتغير التابع المتبقية جاءت نتيجة تأثر المتغير التابع بعوامل أخرى دخيلة، أو نتيجة لأخطاء في القياس وهذه النسبة لا يمكن تفسيرها، وهذا يعني أن البرنامج المقترح له تأثير كبير في تحسين جودة خط النسخ العربي كما تقيسه بطاقة تحليل جودة الأداء لدى الطالبات المعلمات تخصص تعليم المرحلة الأساسية بجامعة الأقصى.

ويرجع السبب في ذلك إلى ما يلي:

- التخطيط المسبق وتحديد الهدف الرئيسي للدرس والاستناد إلى منهج الدرس، ودليل المعلم هو دليل على جودة الملاحظة.

- صياغة الأهداف بحسب المستويات، واختيار عناصر المحتوى من مصادر تعلم مختلفة وطرائق تدريس ملائمة وظروف جيدة للتعلم .

- تحديد الخطط الواضحة لسير الدرس، والتوزيع الملائم، واختيار تقنيات تعليم مناسبة وتوفير تقنيات خارجية كلوحات ووسائل تعليمية ومجسمات، وإعداد وسائل تعليمية من الخامات البسيطة المتوفرة تقوم بها الطالبات.

- الإعداد وتهيئة وتوجيه الطالبات نحو الهدف (تهيئة حافزة)، وذلك من خلال وضوح الهدف الرئيسي للدرس.

- ما يقدمه المعلم من حافز معنوي، وتقدير على جهود الطالبات، وعمل المعارض، والمشاركة فيها، والتي تظهر أعمالهم من خلال ما يصنعون.

- تقسيم الطلبة إلى مجموعات تقوي روح المنافسة فيما بينهم أثر بشكل كبير على دافعية واستثارة الطالبات لإتقان الخط وتحسين كتاباتهم.

- الاهتمام والتشجيع على الواجبات ، والتي تساعد الطالبات على السير بالقلم والتحكم بأصابع اليد، ومعرفة نقاط الضعف والقوة من خلال الملاحظة، والحس البصري والتأمل برؤية.

- عرض الأمثلة النماذج وكتابتها باستخدام الألوان والوسائل التي تعمق الحس البصري وتنشط الذكاء البصري عند الطالبات.

- تشجيع روح المشاركة، وعرض الدروس بصورة ممتعة وشيقة وواضحة، وإثارة التفكير من خلال توجه الأسئلة.

- استخدام أساليب التعزيز، والتحدث بصوت واضح ولغة سليمة.

- السلوك التربوي للمعلم من خلال دوره وشخصيته؛ لتحقيق النظام والانضباط والاتزان الانفعالي، ومراعاة الفروق الفردية بين الطالبات،

واستخدام أساليب المدح واللوم والتأثير في تعلم الطالبات، وأهمية استخدام الأساليب العلاجية وتصحيح الخطأ.

إجابة السؤال الخامس: ينص السؤال الخامس على ما يلي: هل توجد علاقة بين متوسط درجات الطالبات المعلمات في المجموعة التجريبية على اختبار التحصيل المعرفي لمهارات خط النسخ ومتوسط درجاتهم على بطاقة تحليل جودة الأداء العملي لمهارات خط النسخ العربي ؟

وتنص الفرضية المتعلقة به على ما يلي :لا توجد علاقة ارتباطيه دالة إحصائيا عند(α ≤ ٠,٠٥) بين متوسط درجات الطالبات المعلمات في المجموعة التجريبية على اختبار التحصيل المعرفي لمهارات خط النسخ العربي وبطاقة تحليل جودة الأداء للمهارات نفسها. وللإجابة على هذا السؤال، واختيار صحة الفرضية المتعلقة به، تم استخدام معامل ارتباط بيرسون ويلحظ من ذلكأن قيمة معامل ارتباط بيرسون المحوسبة بين مستوى مهارات خط النسخ العربي ومستوى جودة أداء الخط تساوي (٠,٢٣) وهي أصغر من قيمة "ر" الجدولية عند (α≤٠,٠٥) وهذا يعني أنه لا توجد علاقة ارتباطيه دالة إحصائيا عند(α ≤ ٠,٠٥) بين متوسط درجات الطالبات المعلمات في عينة الدراسة على اختبار التحصيل المعرفي لمهارات خط النسخ العربي وبطاقة تحليل جودة الأداء للمهارات نفسها، وبالتالي تقبل فرضية الدراسة، وهذا يعني أن امتلاك الطالبات للجانب المعرفي لمهارات خط النسخ العربي لا يعني أبداً قدرتهن على ممارسة قواعد الخط وهذا يعني أن التدريب على تجويد الخط قد يحتاج أشياء أكثر من المعرفة يتوقع أن تكون هي مدة التدريب والانغماس فيه.

التوصيات: يوصي الباحث بما يلي:

لما كان هناك أثر واضح للبرنامج المقترح في تنمية مهارات خط النسخ العربي فإن الباحث يوصي بضرورة تعميم مساق خط النسخ على جميع طلبة كلية التربية.

التأكيد على ضرورة تفعيل التفكير البصري في أي برنامج تدريبي لتنمية مهارات الخط العربي.

ولما كان هناك علاقة بين الجانب النظري والجانب العملي لمهارات خط النسخ، فإن الباحث يوصي بضرورة التركيز على ممارسة المهارات أكثر من معرفة القواعد الخاصة بها، وهذا يعني أنه من الضروري زيادة فترة التدريب على المهارات وأثرائها.

ولما كانت جودة خط النسخ تعبر عن حس جمالي، فمن الضروري أن يركز مساق خط النسخ العربي على معايير الجودة والجمال في الخط.

جعل مادة الخط العربي مادة أساسية ومستقلة في مناهج التعليم وعلى جميع مستوياته.

تشجيع الطلبة على تحسين خطوطهم من خلال اعطائهم درجات اضافية وعرض أعمالهم

إعطاء دورات في خط النسخ العربي للمعلمين من أجل مساعدتهم على تدريسه للطلبة.

اقامة المعارض الفنية، والمسابقات الخطية لجماليات خط النسخ العربي.

المقترحات:

يرى الباحث أن هذه الدراسة قد أثارت مجموعة من المقترحات لبعض الدراسات التي ترى ضرورة إجرائها استكمالا لتطوير وتنمية مهارات خط النسخ العربي وباقي الخطوط العربية والارتقاء به من خلال:

دراسة حول فاعلية برنامج مقترح لتنمية مهارات الخطوط العربية.

دراسة حول السمات المميزة لذوي الخطوط الجيدة.

دراسة حول العوامل المرتبطة بجودة الخط العربي.

دراسة حول اتجاهات الطلبة نحو برنامج الدراسة.

دراسة حول إعداد برنامج تدريبي حول نظريات أخرى غير الذكاء الب

قائمة المراجع

- إبراهيم، عطيات محمد يس (٢٠١١)، أثر استخدام شبكات التفكير البصري في تدريس العلوم في التحصيل الدراسي لدى طالبات الصف الثالث المتوسط بالمملكة العربية السعودية". مجلة التربية العلمية – مصر .مج ١٤، ع١ .

-إبراهيم، عبد الله على محمد (٢٠٠٦)،أثر برنامج في الذكاءات المتعددة لمعلمي العلوم في تنمية مهارات التدريس الإبداعي ومهارات حل المشكلات لدى تلاميذهم، مجلة التربية العلمية، الجمعية المصرية للتربية العلمية، المجلد التاسع، العدد السابع، ديسمبر.

- ابن الحاجب (جمال الدين أبى عمرو عثمان بن عمر) ،(١٩٤٩م)، متن الشافية مجموع مهمات المتون، ط٤،عمان: دار المناهج.

- ابن الحاجب، رضى الدين الاستراباذي(١٩٧٥)،شرح شافية ابن الحاجب شرح وتحقيق محمد نور الحسن وزملاؤه – بيروت: دار الكتب العلمية.

- ابن خلدون، عبد الرحمن (٢٠٠٤م)، مقدمة ابن خلدون تحقيق حامد أحمد الطاهر، القاهرة: دار الفجر للتراث.

- أبو الهيجاء، فؤاد (٢٠٠١)، أساليب وطرق تدريس اللغة العربية، ط١، الأردن، عمان: دار المناهج.

- أبو هاشم، محمد عبد الرحمن (٢٠٠٤)، فعالية استخدام استراتيجيات الذكاءات المتعددة في تنمية بعض المفاهيم العليمة ومهارات التفكير المركب في مادة العلوم لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس – كلية البنات.

- أحمد، محمد رشاد (١٩٩٠)، المبسط في الإملاء والخط، الجزء الثاني، الخط العربي، القاهرة.

- أحمد، نعيمة حسن و عبد الكريم، سحر محمد (٢٠٠١)، أثر المنطق الرياضي والتدريس بالمدخل البصري المكاني في أنماط التعلم والتفكير وتنمية القدرة المكانية وتحصيل تلاميذ الصف الثاني الإعدادي في مادة العلوم"، المؤتمر العلمي الخامس – التربية العلمية للمواطنة – مصر، مج٢.

- أمرزيان، محمد والتباريا، سعيد(٢٠٠٥)، "قراءة في كتاب الذكاءات المتعددة وتطوير الكفايات" .مجلة علوم التربية –المغرب.

- أنعام ، البطريخي(٢٠٠٩)، أثر استخدام الحقائب التعليمية في تنمية كمهارات الخط العربي (رقعة ،نسخ) لدى طالبات الصف التاسع الأساسي

في محافظة شمال غزة، رسالة ماجستير، كلية التربية ،الجامعة الإسلامية- غزة

- البابا، مختار (١٩٧٩)، دراسة تحليلية تركيبية لتصحيح الكتابة اليدوية، بيروت: مركز التأليف والمقاصد.

- بن علي الشلال، عبد الله وآخرون (٢٠٠٢)،الإملاء للصف الأول المتوسط، المملكة العربية السعودية، ط٤، وزارة المعارف.

- جابر، عبد الحميد جابر (٢٠٠٣)، الذكاءات المتعددة والفهم:تنمية وتعميق، سلسلة المراجع في التربية وعلم النفس، الكتاب ٢٨، القاهرة: دار الفكر العربي.

- جراي، وليم س (١٩٨١)،تعليم القراءة والكتابة، ترجمة محمود رشدي خاطر وزملائه، القاهرة

- الجندي، مجاهد (١٩٩٣)،" الخط العربي وأدوات الكتابة"، ط٢

- حسن، ثناء عبد المنعم رجب(٢٠٠٨)، معرفة أثر استراتيجية مقترحة في التفكير البصري على تنمية الخيال الأدبي والتعبير الإبداعي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية. دراسات في المناهج وطرق التدريس – مصر، ع١٣٢.

- حشاد، عماد.(٢٠١٠)، فاعلية التفكير البصري في حل مشكلات التصميم لمنتجات الأثاث والإنشاءات. المؤتمر السنوي (العربي الخامس – الدولي الثاني)الاتجاهات الحديثة في تطوير الأداء المؤسسي والأكاديمي في مؤسسات التعليم العالي النوعي في مصر والعالم العربي.

- حمادة، فايزة احمد محمد(٢٠٠٦)، معرفة استخدام الألعاب التعليمية بالكمبيوتر لتنمية التحصيل والتفكير البصري في الرياضيات لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية. المجلة التربوية – مصر، ج٢٢.

- حمادة، محمد محمود محمد (٢٠٠٩)، فاعلية شبكات التفكير البصري في تنمية مهارات التفكير البصري والقدرة على حل وطرح المشكلات اللفظية في الرياضيات والاتجاه نحو حلها لتلاميذ الصف الخامس الابتدائي. دراسات في المناهج وطرق التدريس – مصر، ع ١٤٦.

- الدليمي، طه والوائلي، سعاد (٢٠٠٥)،"اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها"، ط١، رام الله: دار الشروق للنشر.

- الدمشقي، الحافظ أبن كثير (١٩٦٦)،"البداية والنهاية" القاهرة ط١:مكتبة المعارف.

- الرافعي، مصطفى صادق (٢٠٠٠م)، تاريخ آداب العرب، بيروت: دار الكتب العلمية.

- سمك، محمد (١٩٧٩)،" فن التدريس للتربية اللغوية وانطباعاتها المسلكية وأنماطها العملية"، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

- السواعي، عثمان (٢٠٠٩)، تقدير الكميات المنفصلة في سياق بصري وتقييم تقديرات الآخرين لدى طلاب الصفوف الرابع حتى السابع. مجلة التربية – الإمارات، س٢٣، ع٢٦.

- الشافي، سنية محمد عبد الرحمن (٢٠٠٦)، خرائط التفكير وأثرها على تحصيل المفاهيم العلمية وتعزيز استخدام استراتيجيات تنظيم الذات لتعلم العلوم لتلاميذ المرحلة الإعدادية .المؤتمر العلمي العاشر "التربية العلمية

وتحديات العصر ورؤى المستقبل، الجمعية المصرية للتربية العلمية، المجلد ١.

- شحاته، حسن (١٩٩٢)،تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية .

- الشربيني، زكريا وصادق، يسريه (٢٠٠٢)، أطفال عند القمة، الموهبة والتفوق العقلي والإبداع، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفكر العربي .

- الشلبي، أمينة إبراهيم (٢٠٠٤):الإدراك البصري لدى ذوي صعوبات تعلم الرياضيات من تلاميذ المرحلة الابتدائية، مجلة كلية التربية بجامعة المنصورة، العدد الخامس والخمسون، الجزء الثاني، مايو.

- شيخ العيد، إبراهيم(٢٠٠٠)،الأخطاء الشائعة في خطوط طلبة المرحلة الأساسية العليا في مادة الخط العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية.

- صالح، زكي (١٩٨٣)،الخط العربي-القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- صقر، إبراهيم محمد (١٩٩٦)،تيسير فهم الرسم العثماني والتلاوة، القاهرة: مكتبة مصر.

- الظاهر، قحطان (٢٠٠٨)، صعوبات التعلم،ط١، دار وائل للنشر.

- العباسي، يحيى سلوم (١٩٨٤)،"الخط العربي تاريخه وأنواعه ،مكتبة النهضة ،بغداد.

- عبد الجواد، بسيوني(٢٠٠٠)، برنامج لتنمية مهارات الكتابة الهجائية والخط لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية الأزهرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الأزهر، قسم الدراسات الإنسانية، قسم التربية.

- عبد النبي ،صابر وعبد العظيم ،عبد العظيم (٢٠٠٩)،على فاعلية استراتيجية مقترحة لتنمية بعض مهارات خطي النسخ والرقعة في ضوء البناء المعرفي، المؤتمر الدولي السابع :التعليم في مطلع الألفية الثالثة :الجودة –الإتاحة-تعلم مدى الحياة .

- عدس، محمد(٢٠٠٠)،صعوبات التعلم، ط١، عمان: دار الفكر.

- عطار، عبد الله (٢٠٠٩)، أثر استخدام استراتيجية التعليم بالحاسوب لتحسين بعض مهارات الخط العربي لدى طلبة كلية المعلمين في مكة المكرمة، مجلة العلوم التربوية، ع ٢.

- عطار، عبد الله إسحاق (٢٠٠٦)، أثر تدريس مقرر الخط العربي ١٠٥ عرب في تنمية مهارات الأداء الخطي لدى طلاب كلية المعلمين بمدينة مكة المكرمة، دراسة ميدانية، مجلة التربية (جامعة بنها)-مصر، مج١٦، ع٦٥.

- عفيفي، فوزي (١٩٨٠)، نشأة وتطور الكتابة الخطية ودورها الثقافي والاجتماعي، ط١، الكويت

- عفيفي، فوزي (١٩٨٩)،سلسلة تعليم الخط العربي، ج١، دليل المعلم، طنطا، مكتب ممدوح.

- العيد، شيخ و سليمان، إبراهيم (٢٠٠٩)، "واقع تدريس الخط العربي في المرحلة الأساسية من وجهة نظر المعلمين والمشرفين التربويين "، مجلة القراءة والمعرفة - مصر ،ع ٨٩.

- عيسى، محمد حزين و عنبر، محمد عبد اللطيف (١٩٩٠) ،المختار في قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، القاهرة: المطابع الأميرية.

- غنيم، إبراهيم احمد وسيد، على احمد (٢٠٠٠)، مهارات الرسم الهندسي والصناعي وعلاقتهما بالذكاء والتآزر البصري الحركي ، مجلة البحث في التربية وعلم النفس، جامعة المنيا، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، أكتوبر.

- القلقشندي (١٩٣٨)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ج٣، القاهرة: دار الكتب المصرية.

- الكردي، محمد طاهر (١٩٣٩)،تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية بالسكاكيني، القاهرة.

- مجمع اللغة العربية(١٩٨٥)، المعجم الوسيط، القاهر.

- محمد، عبد العزيز(١٩٩٢)، التصور البصري المكاني ومستوى الأداء : الوثب العالي، بحوث التربية الرياضية - مصر، مج ١١.م

- محمد، مصطفى عبد الرحيم (١٩٩٥)،تفانين، جريدة الملتقى الدولي.

- محمود، مهدي السيد (١٩٩٧)،نماذج وأمثلة لتعليم خطي النسخ والرقعة، القاهرة: دار الطلائع.

- محمود، مهدي السيد (١٩٩٨)،كيف تكتب خط جميلا بقلمك العادي ؟، القاهرة: دار الطلائع.

- مهدي، حسن(٢٠٠٦)، فاعلية استخدام برمجيات تعليمية على التفكير البصري والتحصيل في تكنولوجيا المعلومات لدى طالبات الصف الحادي عشر، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة.

- المهدي، عنايات (١٩٩٦)،هيا بنا نرسم ونتعلم، دار الطلائع، ط١.

برنامج تدريبي لإكساب معلمي التربية الفنية

مهارات التدريس الإبداعي

الباحث الاول: أ. م.د محمد صبيح محمود

الباحث الثاني : وضاح طالب دعج

ملخص البحث:

يرمي البحث الحالي إلى:

بناء برنامج تدريبي على وفق انموذج (جيرلاك وايلي) المعدل لإكساب معلمي التربية الفنية مهارات التدريس الابداعي

قياس فاعلية البرنامج المصمم من خلال تجريبه على عينة من معلمي التربية الفنية.

ولتحقيق اهداف البحث وضع الباحثان فرضية رئيسية واحدة وتفرع منها ثلاث فرضيات فرعية والفرضية الرئيسية هي:

١. لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) بين متوسط درجات عينة المجموعة التجريبية في مهارات التدريس الابداعي في الاختبار المهاري القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار المهاري البعدي

استخدم الباحثان المنهج التجريبي وتحديدا التصميم ذو العينة الواحدة (الاختبار القبلي والاختبار البعدي) ، وكان مجتمع البحث متكون من المعلمين في قضاء بعقوبة المركز من خريجي معاهد المعلمين ومعاهد الفنون الجميلة والبالغ عددهم (٩٦) ، موزعين على (٦٨) مدرسة ، قام الباحثان باختيار عينة استطلاعية استخرجا من خلالها مدة الاجابة ومدى وضوح الفقرات لأفراد العينة الاستطلاعية والمتكونة من (٣٠) معلم شكلت نسبة مقدارها (٣١٪) تقريبا من المجتمع الاصلي ، اما العينة التجريبية فكانت (٣٣) معلم وتم استبعاد (٣) افراد لتكون العينة النهائية (٣٠) وشكلت نسبة مقدارها (٣٥٪) قبل الاستبعاد .

كما اعد الباحثان اداة متكونة من (١٥) فقرة مقسمة إلى ثلاث مجالات (الطلاقة، المرونة، الاصالة) لكل مجال (٥) فقرات وتم استخراج الاسس العلمية لها من خلال عرضها على مجموعة خبراء فيما يخص صدقها ، والاختبار واعادة الاختبار فيما يخص ثبات الاداة .

وبعد ان تم الانتهاء من تدريس البرنامج التدريبي ، تم تطبيقه على العينة وتم جمع البيانات ومعالجتها إحصائيا عن طريق استخدام برنامج (spss) واستخرج النتائج التي تم التوصل اليها وتم مناقشتها . من اهم نتائج البحث الحالي عن وجود فرق ذي دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) بين تحصيل أفراد المجموعة التجريبية في الاختبار القبلي وتحصيلهم في الاختبار البعدي.

الفصل الاول (التعريف بالبحث)

اولا : مشكلة البحث:

لم يعد التعليم مهنة من لا مهنة له كما كان معروف في ازمان ماضية فأن تغير العالم من حولنا وما فرضه التطور الهائل في جميع الميادين اوجد نظرة جديدة للتعليم تختلف عن تلك التي عدته في احسن الحالات فنا كما كان يعتقد إلى وقت قريب ، " بل أصبح علماً ، بمعنى أنه يتطلب معرفة منظمة بأصوله وأساليبه واستراتيجياته ، وكيفية التخطيط له ليحقق أهدافا محددة ، وبدرجة عالية من الإتقان ، وتوجيههُ ليتلاءم وخصائص المتعلم وطرقه في التفكير ، وكيفية الحفاظ على تفاعل نشط مع المعلم ، وقياس تقدمه نحو تحقيق أهدافه في التعرف إلى فاعلية عملية التعليم من أجل تحسين ممارستها في المستقبل ، وتحقيق التعلم لدى الأفراد" (الزند ،٢٠٠٤، ص٢٨٤) ونجد

أن أغلبية طرائق التدريس والأساليب المتبعة من قبل المعلمين تسودها البساطة والاكتفاء بتقديم المعلومات بصورة سهلة إلى المتعلم، مما أفقد معظم الدروس التي يأخذها المتعلمون في المدارس حالة الجذب والمتعة الامر الذي انعكس بشكل كبير على مستوى التحصيل.

لذا صار من الواجب البحث عن وسائل تسهم في ايجاد تعليم وتدريب وتدريس أفضل لإعداد الملاكات التعليمية، إذ من خلاله يتم المساهمة في نقل التجربة الانسانية ونقل الخبرات" فللتعليم والتدريب ثلاث مهام أصلية واهداف جليه هي:

أولاً: نقل المعلومات والمعرفة.

ثانيا: التدريب على المهارات وصقل القدرات.

ثالثا: تعديل أو تغير القناعات والافكار ومن ثم تعديل السلوك"

(السويدان، ٢٠١٣، ص٢)

وبناء على ذلك لاحظ الباحثان ومن خلال ميدان عمله والذي - يعد وفق مناهج البحث العلمي احد معطيات تحديد المشكلة أن عدد كبير جدا من معلمي ومعلمات مادة التربية الفنية يستخدمون طرائق تدريس واساليب تعليمية قديمة تشعر المتعلم بثقل هذا الدرس الذي يمثل احد اهم المواد الدراسية على مستوى تفريغ الطاقة الزائدة والحالات النفسية الاخرى لدى المتعلمين بشكل جمالي مما حول درس التربية الفنية إلى درس هامشي في معظم مدارسنا نتيجة عدم تفاعل عدد كبير من المتعلمين مع المعلم او المعلمة داخل الدرس كونهم لم يطوروا مهاراتهم في التدريس لتصبح ذات بعد ابداعي قادر على جذب المتعلمين وزيادة تفاعلهم . لذا يطرح البحث

الحالي السؤال الاتي: (ما فاعلية برنامج تدريبي لإكساب معلمي التربية الفنية مهارات التدريس الابداعي)

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه:

تبرز اهمية البحث بالنقاط التالية:

يقدم البحث أهمية لمعلمي مادة التربية الفنية لتحقيق دروس ذات اسس ابداعية تخلصهم من الرتابة.

يسهم البحث الحالي في عملية التعلم المقننة التي تكشف عن مواهب وطاقات فنية عند المتعلمين.

ثالثا : اهداف البحث:

١. بناء برنامج تدريبي لإكساب مهارات التدريس الابداعي لمعلمي التربية الفنية.

٢. قياس فاعلية البرنامج المصمم من خلال تجريبه على عينة من معلمي التربية الفنية

رابعا : فرضيات البحث:

الفرضية الرئيسية هي:

لا توجد فروق ذات دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين تحصيل افراد المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري القبلي وتحصيلهم في الاختبار المهاري البعدي.

الفرضيات الفرعية هي:

لا توجد فروق ذات دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين تحصيل افراد المجموعة التجريبية في مجال الطلاقة بالاختبار المهاري القبلي وتحصيلهم في الاختبار المهاري البعدي.

لا توجد فروق ذات دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين تحصيل افراد المجموعة التجريبية في مجال المرونة بالاختبار المهاري القبلي وتحصيلهم في الاختبار المهاري البعدي.

لا توجد فروق ذات دلالة معنوية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين تحصيل افراد المجموعة التجريبية في مجال الأصالة بالاختبار المهاري القبلي وتحصيلهم في الاختبار المهاري البعدي.

خامسا: حدود البحث:

معلمي التربية الفنية الحاصلين على شهادة الدبلوم والذين خدمتهم اقل من (١٠) سنوات، في مركز قضاء بعقوبة في محافظة ديالى للعام الدراسي (٢٠٢١-٢٠٢٢)

البرنامج المصمم وفق أنموذج (جيرلاك وايلي) المعدل

اداة البحث التي بناها الباحثان.

المحتوى التعليمي الذي بناه الباحثان

سادسا: تحديد المصطلحات: -

البرنامج التدريبي:

عرفه (Lindzey) بأنه: مجموعة الانشطة المنظمة التي يتم التخطيط لها. (Lindzey.١٩٧٣. P.٨٠)

عرفه زين الدين بأنه: "تلك الجهود المنظمة والمخطط لها لتزويد المتدربين بمهارات ومعارف وخبرات متجددة، تستهدف إحداث تغيرات إيجابية مستمرة في خبراتهم واتجاهاتهم وسلوكهم من أجل تطوير كفايات أدائهم " (زين الدين ،٢٠٠٥، ص١٧)

انموذج جيرلاك. وايلي:

عرفه (براكسون ولومز) بأنه: "انموذج ارشادي ويعنى بمصممي التعليم المبتدئين الذين لديهم معرفة وخبرة في السياقات محددة، ويتميز الانموذج بأن التصميم يكون حول اغلب مفاهيم المنهج لكي تعلم في كل موضوع، كما يجبر المعلمين على استعمال المواد التعليمية الموجودة في فصولهم"

(Braxton & Looms،p. ٢٨، ١٩٩٥)

ويعرف الباحثان (انموج جيرلاك وايلي المعدل) اجرائيا بأنه: انموذج إرشادي وإجرائي للمعلم مكون من أحد عشر فقرة، يضع على عاتق المعلم الإعداد والتحضير لكل التفاصيل الدقيقة التي سوف تطبق داخل غرفة الصف، بدأ من اعداد الخطط وانتهاءً بالتقويم مع اعطاء الطلبة دور هام وفعال من خلال فقرة التنفيذ المضافة الى الانموذج من قبل الباحثان، بهدف التعرف على مدى اكسابهم لمهارات التدريس الابداعي.

المهارة: عرفها المقطرن بأنها: القدرة على عمل شيء ما بمستوى عال من التمكن ".

(المقطرن ، ٢٠٠٦، ص ٣٦)

التدريس: عرفه ابو هلال بانه: "عملية التفاعل بين المدرس وتلاميذه في غرفة الصف او قاعة المحاضرة او في المختبر". (ابو هلال ،١٩٧٩،ص٥)

الابداع: وعرفه ألبرت: بأنه سلوك متعمد يبنى على اساس المعرفة والفرص والترابط وينمو بنمو الدافعية والخبرات وحاجات الذات (الزيات ،٢٠٠٩، ص٢٦)

التدريس الابداعي: عرفه الباحثان اجرائيا بأنه: هو تقديم المعلم لدرس بشكل يحوي المرونة والاصالة والاطلاقة مما يجعل المتعلمين أكثر رغبة وتفاعل وانتاج داخل الدرس.

الفصل الثاني (الإطار النظري ودراسات سابقة)

الجانب التطبيقي لأنموذج (جيرلاك. وايلي) المعدل

يتكون الانموذج من عشر عناصر في نسخته الاصلية الا ان الباحث (وضاح طالب دعج) اضافة عنصر اخر له لان النموذج على الرغم من انه تطبيقي الا انه اغفل بشكل كبير الجانب التنفيذي لذا كان التعديل بخطوة (التنفيذ)

العنصر الاول : تحديد المحتوى: إن عملية تحديد محتوى التعلم ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأهداف التي يتم تحديدها في بداية التصميم(Branch، ٢٠٠٣،٥. p) ، وقد اعد الباحث محتوى تعليمي للبحث .

العنصر الثاني : تحديد الاهداف: يتم تحديد الأهداف والمهارات التي ينبغي أن يكون المتعلم قادرا على عرضها في ظروف محددة في وقت معين اذ تمثل هذه الاهداف المخرجات المتوقعة لمنظومة التدريس.

(زيتون ، ٢٠٠١، ص١٤٨)

العنصر الثالث : تقييم السلوك المدخلي الطلاب: " يشير الى مستوى المتعلم قبل ان يبدأ التعليم، لبدء بالتعلم الجديد " (الحيلة ،٢٠٠٣، ص١١٥)

العنصر الرابع: تحديد استراتيجية التدريس: " ويتم اتخاذ قرار بشأن استراتيجية التدريس، التي سيتم استعمالها لتحقيق الاهداف او النواتج التي يتم رصدها، وكذلك تستعمل في هذه الخطوة اساليب متنوعة مثل المحاضرة، المناقشة وغيرها ، ويتخللها توظيفا للوسائل التعليمية " . (Branch,٢٠٠٣,p.٦)

العنصر الخامس : تنظيم مجموعات العمل: توضح كيفية ترتيب وتنظيم المجموعات داخل الغرف الصفية على وفق ما تفتضيه، استراتيجية التدريس.

العنصر السادس : توزيع الوقت: يعتمد تحديد وتوزيع الوقت على طبيعة الاهداف، وطبيعة الاستراتيجيات والأساليب اللازم استعمالها لتحقيق الاهداف، وينظر الى الوقت بانه ثابت، ويجب ان يقسم الوقت بين الاستراتيجيات المعتمدة والمستعملة في الدرس الواحد.

العنصر السابع : تحديد المكان: "تنظم هذه الخطوة تحديد المكان الذي سيتم فيه التعلم وقد يكون غرفة الصف، او المختبر، او تعلم ذاتي، وينظر الى المكان بانه غير ثابت." (Gerlach& Ely،١٩٨٠،p.٣٣)

العنصر الثامن : اختيار مصادر التعلم:" تتضمن هذه الخطوة تحديد المصادر التي يراد الافادة من خبراتها ، سواء كانوا خبراء في مجال المعرفة ام احدى المهارات ، ويتم اختيار المصادر على منسجمة مع وقت

الدرس ووضع الصف ، وايضا حسب الحاجة وحسب توفرها ، ويلاحظ ان الخطوات (٤ – ٨) تعتمد الواحدة على الاخرى ، وان أي قرار يتخذ بإحدى هذه الخطوات يؤثر في مدى القرارات المتوفرة في الاخرى ، اذ ان هذه القرارات تكون انية ومتفاعلة مع بعضها " . (Gerlach& Ely، ١٩٨٠، p. ١٤)

يرى الباحثان ان عنصر تحديد الوقت هو من اكثر العناصر سطوة على الانموذج ، لان معظم العناصر الاخرى تعتمد اعتماد كليا عليه ، و ان عنصر المكان يشكل تناغما (هارموني) مع الوقت مما يمنحه ذات السطوة ، وذلك على الرغم من اشارة (جيرلاك وايلي) الى ان العناصر من (٤- ٨) تعتمد الواحدة على الاخرى لكن اذا نظرنا بتمعن الى هذه العناصر نجد ان تحديد الاستراتيجيات وتنظيم المجموعات واختيار المصادر جميعها تعتمد على تحديد الوقت بالدرجة الاساس وتحديد المكان بالدرجة الثانية ، لذا يمكن تحقيق كل العناصر الاخرى بشكل جيد جدا اذا ما توفر الوقت الكافي والمكان المناسب لطبيعة الدرس .

العنصر التاسع : التنفيذ :هو الفقرة التي عدل الباحث فيها الانموذج وجعله انموذج تنفيذي تطبيقي من قبل (المعلمين والمعلمات) عينة البحث الحالي داخل الصف ؛ اضافة الى كونه ارشادي للمعلم في اعداد الخطط ، ويعتقد الباحث ان هذه الاضافة لم تأتي اعتباطا او لغرض التعديل بحد ذاته ، وانما يوجد لها ارتباط بالجذر الفلسفي الذي ينطلق منه الانموذج اصلا ، وقد تم الاشارة في موضع سابق بهذا البحث ، وهي ان البراغماتية تعد احد منطلقات الانموذج الفلسفية ، لذلك نلمس ان الانموذج يشدد على أهمية تجربة التعلم ، ويركز على التفاعل بين الطلاب والعناصر البيئية وهذا

التفاعل يتم في وقت محدد ومكان معين من خلال العمل او (الاداء) ، وكل هذا يمتثل امتثالا تاما لجوهر البراغماتية.

العنصر العاشر: تقويم الاداء: "التقويم هو العملية التي يقوم بها المعلم، لتحديد مدى تحقيق الاهداف (النواتج التعليمية) التي تم تحديدها منذ البداية، كما تتضمن عملية التقويم الحكم على السلوك النهائي بدرجات، وتحديد درجة قبول المعلم لدرجة تحققها لدى الطلبة." (قطامي واخرون، ٢٠٠٣، ص٢٣٠)

العنصر الحادي عشر: تحليل التغذية الراجعة: "تشير التغذية الراجعة إلى فاعلية التعليم، التي تركز على إعادة النظر باختبار الأهداف والاستراتيجيات واتخاذ القرارات المناسبة حول ذلك، ويتم في هذه الخطوة إجراء التغذية الراجعة لأداء الطلبة، ولأداء المعلم نفسه في كل درس وبناء مخطط لتحسين فاعلية وكفاية الأنموذج سواء كان بإجراء تحسينات، أو إدخال تعديلات على أي خطوة أو مرحلة من خطوات الأنموذج

(صفحة الكترونية ، ٢٠٠٤، Chen)

شكل (١)

يوضح أنموذج (Gerlach& Ely،١٩٨٠) المعدل بإضافة فقرة التنفيذ

الدراسات السابقة

الدراسات التي تناولت أنموذج المنحنى المنظومي لجيرلاك .و إيلي:

دراسة جري (٢٠٠٩)

أجريت الدراسة الموسومة (اثر أنموذجي المنحنى المنظومي ل جيرلاك و إيلي، والعنقودي لروبرتس في التحصيل والتفضيل المعرفي لمادة اصول تدريس المواد الاجتماعية) من قبل الباحثان خضير عباس جري سنة (٢٠٠٩)، في كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد، ورمت إلى معرفة اثر أنموذجي المنحنى المنظومي لجيرلاك وإيلي، والعنقودي لروبرتس في التحصيل والتفضيل المعرفي لمادة أصول تدريس المواد الاجتماعية.

وقد تكونت عينة البحث من (٧٨) طالبة من الصف الرابع / قسم الاجتماعيات في معهد إعداد المعلمات الرصافة الأولى والثانية، وجرى اختيار ثلاث شعب لتكون (تجريبيتين وضابطة) بواقع (٢٥) طالبة في المجموعة التجريبية التي تدرس على وفق انموذج جيرلاك و إيلي (٢٨) طالبة المجموعة التجريبية الثانية التي تدرس على وفق انموذج روبرتس العنقودي و(٢٥) طالبة في المجموعة الضابطة التي تدرس بالطريقة الاعتيادية ، وكافأ الباحثان بينهما في ست متغيرات ، ، ودرس الباحثان بنفسه ، في مدة التجربة التي استمرت (١٢) أسبوعاً، واستعمل أداة موحدة لقياس التحصيل والتفضيل المعرفي لدى طالبات مجموعات البحث الثلاث، إذ اعد اختباراً تحصيلياً لمادة أصول تدريس المواد الاجتماعية مؤلف من (٨٠) فقرة موزعة بين المستويات الست لتصنيف بلوم (Bloom) وقد تم التحقق من صدقه وثباته وكذلك إجراء التحليلات الإحصائية لفقراته (معامل

الصعوبة، القوة التميزية، فعالية البدائل الخاطئة) ، اعد الباحثان اختبار للتفضيل المعرفي في مادة أصول تدريس المواد الاجتماعية بلغت فقراته (٢٠) فقرة ، استخرج الباحثان الأسس العلمية للاختبار الصدق ، والثبات ، واستعمل تحليل تباين الأحادي، ومعامل ارتباط بيرسون، ومربع كاي، وشيفيه كوسائل إحصائية لمعالجة بيانات البحث.

وأسفرت نتائج البحث عن قدرة انموذج (جيرلاك و إيلي) وربرتس العنقودي على تحقيق نتائج ايجابية على مستوى التحصيل والتفضيل المعرفي لدى طالبات المجموعتين التجريبيتين وتفوق المجموعتين التجريبيتين التي درست مادة أصول التدريس المواد الاجتماعية باستعمال انموذج جيرلاك و إيلي وانموذج روبرتس العنقودي على المجموعة الضابطة التي درست المادة نفسها باستعمال الطريقة الاعتيادية (التقليدية) في التحصيل والتفضيل المعرفي. (جري، ٢٠٠٩)

ب. دراسة كاظم (٢٠١٢)

اجريت الدراسة الموسومة (برنامج تدريبي لإكساب مهارات الصوت والإلقاء لطلبة المرحلة الإعدادية) من قبل الباحثان (وضاح طالب دعج كاظم) في كلية التربية الاساسية جامعة ديالى، وكانت اهداف البحث بناء برنامج تدريبي، وقياس فاعلية البرنامج المصمم، وقد تم بناء البرنامج التدريبي وفق أنموذج (جيرلاك وايلي) وهو أحد نماذج منحنى النظم، وقام الباحثان بتعديل هذا الانموذج بإضافة فقرة (التنفيذ) وعرض هذا التعديل على مجموعة من الخبراء وتم الموافقة بنسبة (١٠٠٪).

واقتصر حدود البحث على طلبة الصف الخامس الاعدادي / قضاء بعقوبة المركز / الدراسة الصباحية للعام الدراسي (٢٠١١-٢٠١٢) والمحتوى التعليمي لمهارات الصوت والالقاء الذي أعده الباحثان واستخرج له الاسس العلمية من خلال عرضه على مجموعة من الخبراء، اتبع الباحثان المنهج التجريبي (التصميم التجريبي ذو العينة الواحدة) ، اذ بلغت عينة البحث (٢٠) طالب وطالبة بواقع (١٠) ذكور(١٠) اناث واجرى الباحثان بينهم تكافؤ في مهارات الصوت والالقاء من خلال نتائج الاختبار القبلي ، وكذلك اجرى تجانس بين الذكور والاناث ،استمرت التجربة (٨) اسابيع ، ولقياس مهارات الصوت والالقاء قام الباحثان ببناء اداة متكونه من (٣) مجالات بواقع (٨) فقرات لكل مجال ليكون مجموع هذه الفقرات (٢٤) فقرة ، واستخرج الباحثان صدق الاداة باستخدام الصدق الظاهري من خلال عرضها على مجموعة من الخبراء، واستخرج الباحثان ثبات الاداة بطريقة (الاختبار واعادة الاختبار) ، كما قام الباحث باستخراج ثبات التحليل(الموضوعية) بمساعدة اثنان من الملاحظين اضافة الى الباحث ، وزيادة في تجنب الذاتية عند وضع الدرجة فقد اعد الباحثان معيار يبين كيفية وضع الدرجة لكل مستوى وتم عرضه على مجموعة من الخبراء وحصل على نسبة اتفاق بلغت ٩٥٪ ، امـا الوسائل الاحصائية فقد استخدم الباحثان عدة وسائل لمعالجة بيانات البحث منها (t-test) ومعامل ارتباط بيرسون ، واسفرت نتائج البحث عن فاعلية انموذج (جيرلاك وايلي المعدل من قبل الباحثان) في اكساب مهارات الصوت والالقاء ، وعن عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية بين الذكور والاناث في اكساب مهارات الصوت والالقاء .

الدراسات التي تناولت مهارات التدريس الابداعي

دراسة حسين (٢٠١٤)

اجري البحث الموسومة (مدى امتلاك/ معلمي العلوم مهارات التدريس الابداعي في كلية المعلمين بالقنفذة وعلاقته بتحصيلهم الاكاديمي) من قبل الباحثان احمد صالح حسين في كلية المعلمين جامعة دمشق، سوريا ، تكونت عينة البحث من طلاب/ المعلمين في قسم العلوم في كلية المعلمين ، البالغ عددهم (٢٢) طالبا / معلما ، وكانت اداة البحث من مجموعة فقرات تخص مهارات التدريس الابداعي بلغ عددها (٢٠) فقرة، استخدم الباحثان منهج البحث الوصفي وقارن بين مدى تطبيق المهارات وتحصيل افراد عينة البحث من خلال اسلوب الملاحظة ، كانت نتائج البحث أن جميع طلاب / معلمين العلوم تقريبا لا يمتلكون مهارات التدريس الابداعي وانهم يمارسون تدريسهم بشكل تقليدي ، كما اظهرت نتائج البحث عدم وجود علاقة بين التحصيل الاكاديمي للطلاب / المعلمين ومدى امتلاكهم لمهارات التدريس الابداعي.

مناقشة الدراسات السابقة:

بعد عرض ملخص الدراسات السابقة قام الباحثان بإجراء موازنة فيما بينها لتوضيح هذه الدراسات ونقاط التباين والاتفاق بينها وبين هذه الدراسة:

رمت الدراسات التي عرضت، الى معرفة أثر انموذج جيرلاك وايلي في عدد من المتغيرات التابعة كالتحصيل والتفضيل المعرفي ومهارات الصوت والإلقاء، إما الدراسة الحالية فرمت إلى بناء برنامج تدريبي لمهارات التدريس الابداعي وفق انموذج جيرلاك و إيلي وقياس أثره.

تباينت واختلفت الدراسات السابقة في عيناتها فتراوحت بين طلاب وطالبات وكذلك تباينت بعض الدراسات في الجنس فاقتصرت على الإناث كدراسة جري (٢٠٠٩)، بينما شملت دراسة كاظم (٢٠١٢) الذكور والاناث، بينما كانت دراسة حسين (٢٠١٤) اقتصرت على الذكور، إما الدراسة الحالية فأن عينتها كانت من الذكور فقط وبلغ عددهم (٣٠) معلم.

اختلفت المراحل الدراسية التي أجريت التجارب عليها في الدراسات السابقة، فكانت دراسة جري (٢٠٠٩) قد اقتصرت على معاهد أعداد المعلمات، ودراسة كاظم (٢٠١٢) على طلبة المرحلة الاعدادية، بينما اقتصرت دراسة حسين (٢٠١٤) على طلاب كلية المعلمين في فترة التطبيق، أما الدراسة الحالية فقد تم إجرائها المعلمين الحاصلين على شهادة الدبلوم.

اعتمدت بعض الدراسات السابقة على منهج البحث التجريبي كما في دراسة جري (٢٠٠٩) التي اعتمدت على ثلاث مجموعات اثنتان تجريبيتان والأخرى ضابطة، بينما اعتمدت دراسة واعتمدت دراسة كاظم (٢٠١٢) فقد اعتمد منهج البحث التجريبي ذو العينة الواحدة (الاختبار قبلي – بعدي)، ودراسة حسين (٢٠١٤) اعتمدت المنهج الوصفي، بينما اعتمدت الدراسة الحالية منهج البحث التجريبي ذو العينة الواحدة (الاختبار قبلي – بعدي).

تباينت الدراسات السابقة في تناولها مجالاتها ومادتها الدراسية في البحث فدراسة، جري (٢٠٠٩) تناولت مادة أصول تدريس المواد الاجتماعية، ودراسة كاظم (٢٠١٢) تناولت مهارات الصوت والإلقاء اما دراسة حسين (٢٠١٤) فتناولت التدريس الابداعي بينما الدراسة الحالية فتناولت مهارات التدريس الابداعي.

اغلب الدراسات السابقة أظهرت تفوق المجاميع التجريبية التي درست باستعمال انموذج (جيرلاك .وإيلي) وهذا ما توصلت أليه الدراسة الحالية.

امتازت الدراسة الحالية عن كل الدراسات السابقة في أمور عدة هي:

أولاً: إن موضوع مهارات التدريس الابداعي لم يسبق أن درس بالطريقة التي تناولتها الدراسة الحالية، ولا في التخصص الذي طبقت فيه وهو التربية الفنية، إذ تم تدريسه كمهارات أعدها الباحثان وفق المدخل المنظومي بمعنى أعدت هذه المهارات لتكون مترابطة مع بعضها، وجعل درس التربية الفنية أكثر متعة وابداع للمتعلمين.

ثانياً:امتازت الدراسة الحالية كونها تسهم في اكساب وتطوير المعلمين، وكانت ذات أثر ايجابي، وهذا يحدث للمرة الأولى.

ثالثاً:امتازت الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة في تعديل أنموذج (جيرلاك. وإيلي) بإضافة فقرة (التنفيذ) إلى الأنموذج وهذا الإجراء يتم من قبل الباحثان فقط فيما يخص هذا الأنموذج

الفصل الثالث (الاجراءات)

أولاً: التصميم التجريبي:

اتبع الباحثان المنهج التجريبي وتحديدا التصميم التجريبي المعروف بالتصميم ذي المجموعة الواحدة ذات الاختبار القبلي والاختبار البعدي ، ويعود السبب في الاعتماد على هذا النوع من التصاميم التجريبية الانه التصميم المناسب لعنوان البحث

ثانيا: مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث الحالي من المعلمين في قضاء بعقوبة المركز، التابعة للمديرية العامة لتربية محافظة ديالى ، والبالغ عددهم (٩٦) معلم موزعين على (٦٨) مدرسة ، ظهر ان (٦٥) معلم خدمتهم اقل من (١٠) سنوات وبشهادة الدبلوم ، المتبقي اما خدمتهم اكثر من (١٠) سنوات اوان شهاداتهم اعلى من الدبلوم

جدول (١)

عدد الكلي	المستبعدون	العدد الكلي بعد الاستبعاد	سبب الاستبعاد	النسبة المئوية من المجمع الاصلي
٩٦				٪١٠٠
-	٣١		أكثر من(١٠) سنوات او شهادة اعلى	٪٣٢
-	-	٦٥		٪٦٨

يصف مجتمع البحث

ثالثا - عينة البحث :

قام الباحثان باختيار عينة البحث من خلال أسلوب العشوائية البسيطة ، بعد أن زارا عدد من المدارس قبل البدء بالتجربة ، وكان هدف الزيارة إجراء تجربة استطلاعية ، واستخراج عينة البحث ، وبعد ذلك استبعد الباحثان المعلمين الذين كان تحصيلهم الدراسي بكالوريوس في التربية الفنية واقتصرت إجراءات البحث على المعلمين الحاصلين الدبلوم في التربية الفنية والتي مدة خدمتهم اقل من (١٠) سنوات فعلية.

جدول (٢)

مجتمع البحث	ذكور	سبب الاستبعاد	النسبة المئوية
العدد الكلي للمجتمع	٩٦		١٠٠٪
العدد الكلي للعينة	٣٣		٣٥٪
عينة استطلاعية	٣٠		٣١٪
عدد المستبعدين	٣	الغياب المتكرر	٣٪
العينة التي طبق عليها البرنامج	٣٠		٣١٪

يوصف اختيار عينة البحث

رابعا:

التجربة الاستطلاعية:

بعد ان اعد الباحثان الاختبار المهاري قام بتطبيقه على عينة عشوائية استطلاعية مماثلة لعينة البحث من خارج العينة الأصلية تكونت من (٣٠) معلم بتاريخ ٢٠١٥/١٠/٤ الموافق يوم الاحد وقد استفاد الباحثان من التجربة الاستطلاعية من معرفة الوقت المستغرق لأداء الاختبار ككل.

خامسا: ضبط متغيرات البحث:

الخبرة السابقة: تم عزل هذا المتغير عند تحديد مجتمع البحث وقبل اختيار عينة البحث ، وذلك باستبعاد إي معلم له خبرة اكثر من (١٠) سنوات او دخوله دورات تطويرية في مجال الابداع او التدريس الابداعي ، وكما قام الباحثان بإعداد استبيان مغلق يقدم إلى إفراد عينة البحث بهدف التأكد الباحثان بنفسه من عدم وجود أي معلم يمتلك خبرة سابقة ، والاستبيان

يحوي السؤال الاتي : السؤال / هل سبق لكم ان دخلتم دورة تطويرية في مجال التدريس الابداعي ؟

التحصيل الدراسي: تم عزل هذا المتغير عند تحديد مجتمع البحث وقبل اختيار عينة البحث، وذلك باستبعاد إي معلم حاصل على شهادة جامعية، إذ حدد الباحثان افراد عينة البحث بالمعلمين الحاصلين على شهادة الدبلوم من معاهد الفنون الجميلة او معاهد المعلمين فقط.

الاندثار التجريبي: ويقصد به الاندثار الناجم من ترك عدد من الطلبة (عينة البحث)، أو انقطاعهم في أثناء التجربة، مما يؤثر على النتائج. (عبد الرحمن وزكنة ، ٢٠٠٧، ص٤٧٩)، وقد استبعد الباحثان ثلاث معلمين لكثرة غيابهم عن التجربة، كما في جدول (٢).

سادسا: أداة البحث:

إنّ البحث الحالي يهدف إلى بناء برنامج تدريبي على وفق انموذج (جيرلاك وإيلي) المعدل من قبل (الباحثان) ، لإكساب معلمي التربية الفنية مهارات التدريس الابداعي ، لذلك لابد من وجود أداة لقياس مدى تحقق الاهداف ، ولذلك أجرى الباحثان مسحًا واسعًا للدراسات السابقة فلم يجد أداة تنسجم مع طبيعة البحث ، مما دفعه إلى بناء أداة لبحثه تكونت من (١٥) فقرة وتشكلت من ميزان ثلاثي (ضعيف ويأخذ درجة واحدة - متوسط وبأخذ درجتين – وجيد ويأخذ ثلاث درجات) فتكون اعلى درجة يستحصل عليها افراد العينة هي (٤٥) درجة واقل درجة هي (١٥) ملحق (١).

صدق الاداة: استخدم الباحثان الصدق الظاهري للاختبار، وذلك من خلال عرض البرنامج التدريبي والمحتوى التعليمي واداة البحث وخطط الدروس

على مجموعة من المحكمين، على النحو الموضح في الملحق (٢) وبلغت نسبة اتفاق الخبراء (٨٨٪)، وتعد هذه النسبة عالية في حساب الصدق الظاهري.

ثبات الأداة: معامل ثبات الأداة: يقصد بالثبات "ان الاختبار يعطي النتائج أنفسها إذا ما أعيد تطبيقه على الافراد أنفسهم مرة أخرى بعد مدة زمنية في الظروف أنفسها. (الغريب ، ١٩٧٧، ص٥٦١) ، وبناء على ما تقدم تم إيجاد معامل ثبات الأداة من خلال تطبيق الاختبار وإعادة الاختبار (Test-retest) على عينة استطلاعية ثانية متكونة من (٣٠) معلم ، اذ تم تطبيق الاختبار يوم الثلاثاء بتاريخ ٢٠١٥/١٠/٦ وتم إعادة الاختبار عليهم في الظروف نفسها بعد مدة زمنية لم تتجاوز الاسبوعين، وذلك يوم الثلاثاء بتاريخ ٢٠١٥/١٠/٢٠وهي مدة مناسبة اذ ينصح (عبد الحافظ والشايب،٢٠٠٩) بأن لا تقل المدة بين التطبيق الاول والتطبيق الثاني عن أسبوع واحد ، واستخدم الباحثان معامل ارتباط بيرسون لتعرّف معامل الارتباط بين الاختبار واعادة الاختبار الذي أجراه الباحثان على أفراد العينة الاستطلاعية ، والذي بلغت نسبته (٠،٨٦) بين الاختبارين .

معامل ثبات التحليل: استخرج الباحثان معامل الثبات بمساعدة ملاحظين اثنين بعد ان زود الباحثان الملاحظين بأداة البحث ودربهما على كيفية استخدامها، واستخدم الباحثان الطريقة التحليلية المتمثلة بملاحظة الاداء الذي يمارسه المعلم داخل الصف، وتقييم ذلك من خلال أداة البحث ، واستخدم الباحثان معامل ارتباط بيرسون لاستخراج معامل الثبات وبينه وبين الملاحظين كما في الجدول (٣) وكان المجموع (٠،٨٧)، وهذا يعد مؤشرا جيدا ونسبة كافية جدا لضمان الثقة بثبات التصحيح على وفق ما

أشار اليه (كوبر Cooper) من أن الثبات الذي نسبته أقل من (٠،٧٠) يعد ضعيفا، كما يشير إلى" ارتفاع مستوى الثبات اذ بلغت نسبة الاتفاق (٠،٨٥) فأكثر " (Cooper ، ١٩٦٣ ، p. ٢٧)

جدول (٣)

الباحثان والملاحظ الاول	الباحثان والملاحظ الثاني	الملاحظ الاول والثاني	المجموع
٠،٨٦	٠،٨٥	٠،٩١	٠،٨٧

يوضح نسبة اتفاق الباحثان والملاحظين حول اداة البحث

سابعا -التطبيق النهائي للتجربة:

تطبيق الاختبار القبلي: طبق الباحثان الاختبار القبلي على عينة البحث، في يوم الاربعاء الموافق٢٠٢٢/٣/٢٣.

تطبيق التجربة: درّس الباحثان أفراد عينة البحث وحدات البرنامج التدريبي مدة (٨) محاضرات، وكان موعد بداية تطبيق التجربة في يوم الخميس الموافق ٢٠٢٢/٣/٢٤، أما نهاية تطبيقها فكان يوم الاثنين بتاريخ ٢٠٢٢/٤/٤.

تطبيق الاختبار البعدي: أجرى الباحثان الاختبار البعدي بعد نهاية التجربة وقد تم هذا في يوم الاربعاء الموافق ١٣ /٤/

ثامنا -الوسائل الاحصائية: استخدم الباحثان حقيبة برنامج (SPSS) في استخراج نتائج البحث.

الفصل الر ابع: (عرض النتائج وتفسيرها)

اولا – عرض النتائج وتفسيرها:

يتضمن هذا الفصل عرضا لنتائج البحث وتفسيرها ، لتثبت من فرضيات البحث وعلى النحو الاتي:

عرض النتيجة:

عرض وتحليل الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعة التجريبية للاختبارين القبلي والبعدي

جدول (٤)

التطبيق	العدد	المتوسط الحسابي	مجموع الدرجات	الفرق بين الاختبارين	الوسط الحسابي للفرق	الانحراف المعياري للفرق	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية عند (٠،٠٥)
								المحسوبة	الجدولية	
القبلي	٣٠	١٨,٢٣	٥٤٧	٤٤٠	١٤,٦٦٧	٤,٥٧٤	٢٩	١٧,٥٦٤	٢,٠٤٥	دالة
البعدي		٣٢,٩٠	٩٨٧							

يبين الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للمجموعة التجريبية في الاختبار القبلي والبعدي.

يبين جدول (٤) قيم الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية و الوسط الحسابي للفرق بين الاختبارين للمجموعة التجريبية في مهارات التدريس الابداعي، اذ بلغت قيمة الوسط الحسابي للاختبار القبلي (١٨,٢٣) وقيمة الوسط الحسابي للاختبار البعدي(٣٢,٩)، اما الفرق بين الاختبارين فكانت (٤٤٠) والوسط الحسابي للفرق (١٤,٦٦٧) وبانحراف معياري قدره

(٤,٥٧٤) اما القيمة المحسوبة للاختبار التائي فبلغت (١٧,٥٦٤) في الوقت الذي كانت القيمة الجدولية للاختبار (٢,٠٤٥) وبدرجة حرية (٢٩) ، مما يعني حدوث اكتساب في مهارات التدريس الابداعي لدى افراد عينة البحث ، لذا تم رفض الفرضية الاصلية وقبول الفرضية البديلة.

عرض وتحليل نتائج الاختبارين القبلي والبعدي في اختبار مهارات التدريس الابداعي للمجموعة التجريبية في مجال (الطلاقة) ومناقشتها:

جدول رقم (٥)

التطبيق	العدد	المتوسط الحسابي	مجموع الدرجات	الفرق بين الاختبارين	الوسط الحسابي للفرق	الانحراف المعياري للفرق	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية عند (٠،٠٥)
								المحسوبة	الجدولية	
القبلي	٣٠	٦,١٧	١٨٥	١٢٨	٤,٢٦٧	٢,٧١٦	٢٩	٨,٦٠٦	٢,٠٤٥	دالة
البعدي		١٠,٤٣	٣١٣							

يبين فرق الاوساط الحسابية وانحراف الفروق وقيمتا (t) المحسوبة والجدولية ودلالة الفروق بين نتائج الاختبارين القبلي والبعدي في مجال مهارة الطلاقة

يبين جدول (٥) قيم الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية والوسط الحسابي للفرق بين الاختبارين للمجموعة التجريبية في مهارات التدريس الابداعي في مجال الطلاقة ، اذ بلغت قيمة الوسط الحسابي للاختبار القبلي (٦,١٧) وقيمة الوسط الحسابي للاختبار البعدي (١٠,٤٣) اما الفرق بين الاختبارين فكانت (١٢٨) والوسط الحسابي للفرق (٤,٢٦٧) وبانحراف

معياري قدره (٢,٧١٦) اما القيمة المحسوبة للاختبار التائي فبلغت (٨,٦٠٦) في الوقت الذي كانت القيمة الجدولية للاختبار (٢,٠٤٥) وبدرجة حرية (٢٩) ، مما يعني حدوث اكتساب في مهارات التدريس الابداعي في مجال الطلاقة لدى افراد عينة البحث ،لذا تم رفض فرضية البحث والتي تقر بعدم وجود فروق ذات دلالة احصائية بين القياسين القبلي والبعدي لمجال الطلاقة وقبول الفرضية البديلة.

عرض وتحليل نتائج الاختبارين القبلي والبعدي للمجموعة التجريبية في مجال (المرونة) ومناقشتها :

جدول رقم (٦)

التطبيق	العدد	المتوسط الحسابي	مجموع الدرجات	الفرق بين الاختبارين	الوسط الحسابي للفرق	الانحراف المعياري للفرق	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية عند (٠،٠٥)
								المحسوبة	الجدولية	
القبلي	٣٠	٦,٢٧	١٨٨	١٢٩	٤,٣٠٠	٢,٢٩٢	٢٩	١٠,٢٧٧	٢,٠٤٥	دالة
البعدي		١٠,٥٧	٣١٧							

يبين فرق الاوساط الحسابية وانحراف الفروق وقيمتا (t) المحسوبة والجدولية ودلالة الفروق بين نتائج الاختبارين القبلي والبعدي في مجال مهارة المرونة

يبين جدول (٦) قيم الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية والوسط الحسابي للفرق بين الاختبارين

للمجموعة التجريبية في مهارات التدريس الابداعي في مجال المرونة ، اذ بلغت قيمة الوسط الحسابي للاختبار القبلي (٦,٢٧) وقيمة الوسط الحسابي

للاختبار البعدي (١٠,٥٧) اما الفرق بين الاختبارين فكانت (١٢٩) والوسط الحسابي للفرق

(٤,٣٠٠) وبانحراف معياري قدره (٢,٢٩٢) اما القيمة المحسوبة للاختبار التائي فبلغت (١٠,٢٧٧) في الوقت الذي كانت القيمة الجدولية للاختبار (٢,٠٤٥) وبدرجة حرية (٢٩) ، مما يعني حدوث اكتساب في مهارات التدريس الابداعي في مجال المرونة لدى افراد عينة البحث ، لذا تم رفض فرضية البحث الصفرية لمجال المرونة وقبول الفرضية البديلة.

عرض وتحليل نتائج الاختبارين القبلي والبعدي في اختبار مهارات التدريس الابداعي للمجموعة التجريبية في مجال (الاصالة) ومناقشتها:

ا لتطبيق	العدد	المتوسط الحسابي	مجموع الدرجات	الفرق بين الاختبارين	الوسط الحسابي للفرق	الانحراف المعياري للفرق	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية عند (٠,٠٥)
								المحسوبة	الجدولية	
القبلي	٣٠	٦,٢٣	١٨٧	١٢٦	٤,٢٠٠	٢,١٢٤	٢٩	١٠,٨٣٢	٢,٠٤٥	دالة
البعدي		١٠,٤٣	٣١٣							

جدول رقم (٧)

يبين فرق الاوساط الحسابية وانحراف الفروق وقيمتا (t) المحسوبة والجدولية ودلالة الفروق بين نتائج الاختبارين القبلي والبعدي في مجال مهارة الأصالة

يبين جدول (٧) قيم الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية و الوسط الحسابي للفرق بين الاختبارين للمجموعة التجريبية في مهارات التدريس

الابداعي في مجال الاصالة، اذ بلغت قيمة الوسط الحسابي للاختبار القبلي (٦,٢٣) وقيمة الوسط الحسابي للاختبار البعدي (١٠,٤٣)،اما الفرق بين الاختبارين فكانت (١٢٦) والوسط الحسابي للفرق (٤,٢٠٠) وبانحراف معياري قدره (٢,١٢٤) اما القيمة المحسوبة للاختبار التائي فبلغت (١٠,٨٣٢) في الوقت الذي كانت القيمة الجدولية للاختبار(٢,٠٤٥) وبدرجة حرية (٢٩) ، مما يعني حدوث اكتساب في مهارات التدريس الابداعي مجال الاصالة لدى افراد عينة البحث ، لذا تم رفض فرضية البحث والتي تقر بعدم وجود فروق احصائية بين القياسين القبلي والبعدي لمجال الاصالة وقبول الفرضية البديلة .

ثانيا: تفسير النتائج:

اسفرت نتائج الدراسة الحالية عن وجود فرق ذي دلالة احصائية عند مستوى لصالح تحصيل افراد المجموعة التجريبية في الاختبار البعدي، ويرى الباحثان ان هذا التفوق قد يعزى الى الاسباب التالية:

استعمال اسلوب النظم في عرض وتقديم مهارات التدريس الابداعي، وخاصة انموذج (جيرلاك وايلي) الذي كان من أكثر النماذج التي اطلع عليها الباحثان انسجاما مع عنوان البحث.

التعديل الجوهري لأنموذج (جيرلاك وايلي) والذي اجراه الباحثان اعتمادا على العمق الفلسفي الانموذج من خلال اضافة فقرة (التنفيذ) والذي كان من شأنه تهيئة افراد العينة على مستويين الاول المستوى النفسي والمستوى الثاني الادائي، فقد منحت فقرة التنفيذ الطلبة فرصة التدريب على الاداء دون

شعورهم بضغط التقييم مما منح الاداء حالة من التلقائية كان لها دور ايجابي فعال.

ان الاهداف السلوكية ساعدت المدرس على تحقيق تحصيل أفضل، وتحسين نوعية الإجراءات.

اعداد الباحثان لمحتوى تعليمي سلسل ودقيق وشامل لكل الجوانب المتعلقة بمهارات التدريس الابداعي وتنظيمها وفق مدخل النظم، اعتمادا على عدة اعتبارات كان اهمها تحليل تلك المهارات بشكل علمي ودقيق، وتحديد الخبرات السابقة ولانطلاق منها نحو بناء خبرات جديده يتم ترتيبها بنحو منظومي يبرز العلاقة بين هذه الخبرات، مما اعطى أثر ايجابي لتنظيم المحتوى وفق مدخل النظم.

تنظيم المجموعات وفق استراتيجية المجموعة الواحدة بناء على طبيعة مهارات التدريس الابداعي والتي يعتمد تعلمها على الجهد الفردي أكثر من الجماعي والذي كان له أثر ايجابي في تركيز انتباه الطلبة نحو تعلم تلك المهارات، وفي عملية ضبط القاعة الدراسية من قبل المعلم.

ان انموذج (جيرلاك وايلي) ينقل المعلم من دور الملقن الى دور الموجه والمشرف والمعزز، مما ولد شعورا لدى الطلبة بالمسؤولية الذاتية في عملية تعلم المهارات.

استعمال اساليب وطرائق تدريسية تركز على جهد المعلم وتخلق تفاعلا ايجابي مع الطلبة في ذات الوقت، كان له دور فعال في الحصول على النتائج المرجوة في مجال التحصيل الدراسي. كما أن لطرائق التدريس دور في احداث التغيرات المطلوبة في التعلم إذ "ان العملية التعليمية تهدف الى

احداث تغيرات سلوكية مرغوبة في المتعلم واكسابه المعلومات والخبرات التعليمية والمهارات الفنية والاتجاهات والقيم المرغوبة من اجل تحقيق الاهداف التعليمية التي تعد معيارا لقياس تلك المتغيرات السلوكية المرغوبة ، لذلك يتوجب على المدرس الذي يقوم بنقل هذه الخبرات والمهارات لتحقيق التغيرات المرغوبة وزيادة دافعية المتعلم من خلال استخدام طرائق ووسائل تعليمية مشوقة تثير اهتمامه ورغبته في التعلم ، لذلك فأن البرامج التعليمية التي تم تنظيم محتواها على نحو متسلسل وتضم وسائل تعليمية مشوقة بإمكانها تحقيق الاهداف التعليمية المرجوة ". (جامل، ٢٠٠٢، ص١١٦)

الاعداد المسبق للوسيلة التعليمة والتنوع المحسوب بما يناسب كل درس جعلها عنصر جذب وتشويق لطلبة، كان له أثره البالغ في عملية التحصيل.

استعمال اساليب التقويم المختلفة (القبلية، والبعدية، والتغذية الراجعة) يؤدي الى تقويم العملية التعليمية في جميع مراحلها، ويعمل لتعرف على جوانب القوة والضعف فيها ويمنحها البعد الايجابي

امكانية تعلم مهارات التدريس الابداعي إذا ما قدمت بشكل دقيق ومنظم ومترابط وهي في هذا شأنها شأن المواد الدراسية الاخرى. وهذه النتيجة اتفقت مع نتائج الدراسات السابقة.

ثالثا: الاستنتاجات:

فاعلية انموذج (جيرلاك وايلي) المعدل في اكساب مهارات التدريس الابداعي لمعلمي التربية الفنية.

ان اضافة فقرة (التنفيذ) اسهمت في جعل الطلاب أكثر استعدادا على تطبيق المهارات.

ان لتنويع طرائق تدريس المحتوى التعليمي دور كبير في جعل الطلبة أكثر استعدادا لتلقي المعلومات مما زاد من دافعيتهم نحو الدراسة وتحقيق هداف البحث.

اسهام الانموذج في جذب انتباه افراد عينة البحث وشدهم الى المعلومات المطلوبة والكشف عن مواطن الخلل من خلال فقرة (التغذية الراجعة).

ان اعداد خطط دروس وفق انموذج (جيرلاك وايلي) يتطلب وقتا وجهدا وخبرة ومهارات من المدرس أكبر مما يطلبه الاعداد التقليدي للخطط.

رابعا: التوصيات:

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها البحث الحالي يوصي الباحثان بما يأتي:

اعتماد انموذج (جيرلاك وايلي) في تدريس المهارات الفنية لما له من فاعلية في التحصيل المهاري.

تدريب معلمي التربية الفنية على استخدام انموذج جيرلاك. وايلي من خلال عقد الدورات التدريبية.

تضمين مفردات طرائق التدريس والتقنيات في كليات التربية الاساسية لأسس التدريس الابداعي.

خامسا: المقترحات

استكمالا لبحث الحالي يقترح الباحثان اجراء الدراسات الاتية: -

اجراء دراسة مماثلة للدراسة الحالية في مواد دراسية اخرى.

اجراء دراسة مماثلة للدراسة الحالية وبمتغيرات اخرى لم تتناولها الدراسة الحالية.

المصادر

ابو هلال، احمد، تحليل عملية التدريس، مكتبة النهضة الاسلامية ،١٩٧٩.

جري، خضير عباس، أثر أنموذجي المنحنى المنظومي ل جيرلاك وإيلي، والعنقودي لروبرتس في التحصيل والتفضيل المعرفي لمادة اصول تدريس المواد الاجتماعية، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، اطروحة دكتوراه غير منشورة ،٢٠٠٩.

الحيلة، محمد محمود، تصميم التعليم نظرية وممارسة، ط٢، دار المسيرة للنشر، الاردن ، ٢٠٠٣.

حسين، احمد، مدى امتلاك/ معلمي العلوم مهارات التدريس الابداعي في كلية المعلمين بالقنفذة وعلاقته بتحصيلهم الأكاديمي، كلية المعلمين جامعة دمشق، سوريا ، ٢٠١١.

الزند، وليد، التصاميم التعليمية، ط١، اصدارات اكاديمية التربية الخاصة، الرياض، السعودية ،٢٠٠٤.

زين الدين، محمد محمود، تطوير كفايات الطلاب والمعلمين بكليات التربية لتلبية متطلبات إعداد برامج التعليم عبر الشبكات، جامعة حلون، كلية التربية، رسالة دكتوراه غير منشورة، ٢٠٠٥.

الزيات، فاطمة محمود، علم النفس الابداعي، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع ٢٠٠٩.

زيتون، حسن، حسين، تصميم التدريس رؤية منظوميه، ط٢، عالم الكتب القاهرة ٢٠٠١.

سعادة ، جودت احمد،" تدريس مهارات الخرائط ونماذج الكرة الأرضية" الطبعة العربية الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن ٢٠٠١.

السويدان، طارق محمد، التدريس والتدريب الابداعي، كتاب الكتروني.

عبد الرحمن، انور حسين، وعدنان حقي زكنة، الانماط المنهجية وتطبيقاتها في العلوم الانسانية والتطبيقية، شركة الوفاق، للطباعة، بغداد ، ٢٠٠٧.

الغريب، رمزية، التعلم – دراسة نفسية، تفسيرية، توجيهية، ط٦، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧.

قطامي، يوسف واخرون، اساسيات تصميم التدريس، دار الفكر، عمان، ٢٠٠٣.

كاظم، وضاح طالب دعج، برنامج تدريبي لإكساب مهارات الصوت والإلقاء لطلبة المرحلة الإعدادية، كلية التربية الاساسية، جامعة ديالى، رسالة ماجستير غير منشورة ٢٠١٢.

المقطرن، سوزان، برنامج تدريبي مقترح على المهارات الإشرافية للموجهات رياض الاطفال في ضوء الاحتياجات التدريبية، جامعة القاهرة، معهد الدراسات التربوية، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، ٢٠٠٦.

Ins tructionnal ، Looms.T(١٩٩٥)،K ،Bronico ،S ،Braxton design methodologies And techniques. Retrieved January Eductional softwer ، ٠٠٦ From universty of Michigan،٣٠ Design and Authoring web site

New York ، Measurement and Analysis ،Janud،Cooper .phelt Rineart and Winston ١٩٦٣،٥th ed

D.P. (٢٠٠٣) Interview conducted by electrmail ، Ely .http:// sarah.lodick.com/edit/edit٦١٨٠/gerlach_ely.pdf

D.P (١٩٨٠): Teaching and Media ،and Ely ،V. S ، Gerlach NJ: ، A systematic Approach (٢ nded) Englewood cliffs ، prentice-Hall incorporated. Clearinghouse on Information Syracuse ،& Technology http://siderali.myweb.uga.edu .University KUAN_CHUNG_CHEN.pdf

Based Teacher Education and ،M. “Performance ،Lindzey Examination as slogn. The journal of Teacher Education. Vl.٢٤

.No.٣ ١٩٧٣ ،

ملحق (١)

ت	مهارات التدريس الابداعي	ضعيف	متوسط	جيد
	المهارات التدريسية في مجال الطلاقة			
١	القدرة على شد انتباه التلاميذ			
٢	العرض الشيق للموضوع الدرس			
٣	شمول المواقف التعليمية في الدرس للمعارف والمهارات والقيم			
٤	حث التلاميذ على مناقشة موضوع الدرس			
٥	تحفيز التلاميذ على طرح الاسئلة حول موضوع الدرس			
	المهارات التدريسية في مجال المرونة			
١	اشراك التلاميذ في تحديد عنوان الدرس			
٢	تنويع طرائق التدريس في مادة التربية الفنية			
٣	تطبيق طرائق تدريس منسجمة مع موضوع الدرس			
٤	تنويع في استخدام الوسائل التعليمية في الدرس			
٥	تطبيق التقويم المناسب لموضوع الدرس			
	المهارات التدريسية في مجال الاصالة			
١	مساعدة التلميذ في تنفيذ غير مألوف حول موضوع الدرس			
٢	تنمية قدرة التلميذ على التفكير التقاربي للوصول إلى الاصالة			
٣	تقديم المعلم شيء فريد في كل درس			
٤	ترابط المواقف التعليمية في الدروس			
٥	المساهمة في تنمية خيال التلاميذ لتعبير عن موضوع الدرس			

اداة البحث

ملاحظة / ضعيف (١) درجة ، متوسط (٢) درجة ، جيد (٣) درجات ، اقل درجة (١٥) ، واعلى درجة (٤٥)

ملحق (٢)

م/ اسماء الاساتذة المحكمين الذين عرض عليهم الاتي:

استمارة تقويم الاداء ، ٢- المحتوى التعليمي ، ٣- خطط الدروس ، ٤- طلب

ت	الاسم الاثلاثي	الدرجة العلمية	مكان العمل	التخصص الدقيق	نوع الاستشارة			
					١	٢	٣	٤
١	عبد المنعم خيري	أ . د	كلية الفنون الجميلة /بغداد	تقنيات تربوية				+
٢	رعد عزيز عبد الله	أ . د	كلية الفنون الجميلة /بغداد	تقنيات تربوية				+
٣	سيف سعد العبادي	أ. م . د	معهد الفنون الجميلة للبنين /ديالى	علوم تربوية	+	+	+	+
٤	حسن جارالله جماغ	ا.م.د	كلية التربية الاساسية /المستنصرية	تربية فنية	+	+	+	
٥	عمر قاسم علي	أ. م	كلية الفنون الجميلة /ديالى	ط.ت التربية الفنية	+	+	+	+
٦	سامر عوني رزوقي	م . د	معهد الفنون الجميلة للبنين /ديالى	ط . ت الفنون	+	+	+	+
٧	كريم علوان الزيدي	م	معهد الفنون الجميلة للبنين /ديالى	ط . ت عربي	+	+	+	
المجموع					٥	٥	٥	٥

التربية الجمالية وعلاقتها بإشكالية الابداع الفني

في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

م.د. نجاة حسين موسى

ملخص البحث:

يعد الفن ظاهرة تاريخية انسانية خاضعة لقوانين التطور والجدل والارتقاء وذلك باعتباره ظاهرة متميزة من ظواهر السلوك الانساني يحاول ان يصل عبر وسائط اتصالية وعمليات متداخلة ضمن سلسلة متحركة يقودها وعي منظم على نحو يتناسب والغاية التي توجه هذه الانساق في نسيجها التخصصي بفعل الية العقل والية الفكر المترابطين لمجموعة من العلائق التبادلية بينها وبين التربية وهو مايطلق عليه بالتربية الجمالية.

تعد التربية الجمالية نشاط خلاق لاكتساب الخبرات الجمالية ونظام يحقق القيم الجمالية وتنمية الادراك الحسي والنقدي وتنمية الشخصية واكتشاف الميول والمهارات والاثراء الجمالي والوجداني وقدرة الفرد على الانتاج بقدر عالي من الطلاقة والمرونة والاصالة

لذلك يشير (ستولنتيز) في اشكالية الابداع الفني الذي يمثل احد المشكلات الفلسفية الرئيسة بل واعقدها كونها ترتبط بوعي وثقافة الفنان المبدع والتي ينبثق منها نتاجه الفني الابداعي وارتباطه بالاحساسات والقيم الجمالية (ان منشأ الشيء شيء، والشيء ذاته شيء اخر، فما ان يبدأ هذا الشيء في الظهور حتى تكون له حياة جديدة تحمل خصائص ومواصفات خاصة به)، بناءً على ما تقدم هدف البحث الحالي الى:-

١-الكشف عن اهم الخبرات المعرفية والمهارية الجمالية المقدمة في مناهج قسم التربية الفنية.

٢-التعرف على تمثلات التربية الجمالية في الابداع الفني لنتاجات طلبة قسم التربية الفنية.

للتحقق من هدفا البحث اعتمدت الباحثة النتاجات الفنية لطلبة الرابع - قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة للاعوام الدراسية ٢٠٢٠-٢٠٢١ الذين قدموا نتاجات فنية تشكيلية ضمن المقرر الدراسي (المشروع الفني التشكيلي)، اذ بلغ عدد الطلبة (٨٣) طالباً وطالبة قدموا (١٦٦) نتاجاً فنياً بواقع نتاجين فنين لكل طالب، اذ تأثر الطلبة بالنتاجات الفنية التشكيلية لفناني ما بعد الحداثة، كذلك تأثرت هذه النتاجات بخبرات التدريسيين في القسم والمناهج التعليمية والمهارات الفنية المختلفة، اذ تم اختيار (٥) نماذج من نتاجات الطلبة الفنية بصورة عشوائية بحيث تحقق هدفا البحث.

بما ان البحث الحالي اعتمد المنهج الوصفي التحليلي، لذلك تم تصميم اداة لتحليل نماذج العينة على وفق مؤشرات الاطار النظري والادبيات والمصادر التي تناولت فنون ما بعد الحداثة، اذ تضمنت هذه الاداة (٦) فقرات اساسية تفرعت منها مجموعة فقرات ثانوية، اخضعت هذه الاستمارة على مجموعة من المحكمين للتحقق من معامل الصدق، ثم تم تطبيقها على عينة استطلاعية من النتاجات للتعرف على مدى صلاحيتها في عملية التحليل لاظهار معامل الثبات، اما اهم النتائج التي توصل اليها البحث هي:

تميزت النتاجات الفنية للطلبة بكونها تتجه الى احد الاساليب الفنية لفنون ما بعد الحداثة من خلال تنوع الخامات المستعملة في اظهار النتاج.

اعتماد طلبة التربية الفنية على الاتجاهات الفنية كمرجعيات ضاغطة مؤسسة للابداع في النتاج الفني.

Art is a human historical phenomenon that is subject to the laws of development, controversy and upliftment, as it is a distinct phenomenon of human behavior that tries to connect through communicative media and intertwined processes within a moving chain led by an organized consciousness in a manner commensurate with the goal that directs these systems in their specialized fabric by virtue of the mechanism of mind and the mechanism of thought interconnected to a group Of the reciprocal relationships between them and education, which is called .aesthetic education

Aesthetic education is a creative activity to acquire aesthetic experiences and a system that achieves aesthetic values, develops sensory and critical perception, develops personality, discovers tendencies and skills, aesthetic and emotional enrichment, and the individual's ability to produce with a high degree of fluency, flexibility and .originality

Therefore, (Stolntiz) refers to the problem of artistic creativity, which represents one of the main philosophical problems, and even the most complex, as it is related to the awareness and culture of the creative artist, from

which his creative artistic production and its connection to feelings and aesthetic values (that the origin of the thing is one thing, and the thing itself is another thing, as soon as this thing begins in Appearance in order to have a new life bearing its own characteristics and specifications), based on the foregoing. The current -:research objective is to

١- Uncovering the most important aesthetic knowledge and skill experiences presented in the curricula of the Art .Education Department

٢- Recognizing the representations of aesthetic education in the artistic creativity of the products of the students of .the Department of Art Education

To verify the objectives of the research, the researcher adopted the artistic productions of the fourth students - Art Education Department / College of Fine Arts for the academic years ٢٠٢٠-٢٠٢١, who submitted plastic art products within the course (the plastic art project), as the number of students was (٨٣) male and female students (١٦٦) An artistic product with two artistic productions for each student, as the students were affected by the plastic art productions of postmodern artists, and these outputs

were also affected by the experiences of the teachers in the department, the educational curricula and the various artistic skills.

Since the current research adopted the descriptive analytical approach, therefore, a tool was designed to analyze the sample models according to the indicators of the theoretical framework, literature and sources that dealt with postmodern arts. From the arbitrators to verify the validity coefficient, then it was applied to an exploratory sample of the outputs to determine their validity in the analysis process to show the reliability coefficient. As for the most important findings of the research are:

١- The students' artistic productions were characterized by being oriented towards one of the artistic methods of postmodern arts through the diversity of materials used to show the production.

٢- The dependence of art education students on artistic trends as pressure references and institutions for creativity in artistic production.

الفصل الاول: مشكلة البحث:

تهدف التربية الى تحقيق النمو المتكامل للمتعلم في مختلف النواحي الجسمية والنفسية والاجتماعية والتي تحقق التوافق بينه وبين المجتمع لذا يجب ان يتاح للمتعلم ممارسة عدد من الانشطة والخبرات التي تؤهله لاكتساب المعلومات والاتجاهات العملية التربوية

العملية التربوية والجمالية في تطور مستمر تتعلق الواحدة بالاخرى لتحول المرجعيات المؤسسة لها الى صور جديدة تحمل صفات وخصائص خاصة بها، اذ تنمو نمواً يؤدي الى متغيرات في المعنى لا حصر لها وهذا التغيير في طبيعة المرجع ذاته وعملية تنامي المعرفة التي تعمل حول المرجع سيؤدي الى انزياحات وتحولات في الابداع للنتاج الفني، فهذه التحولات تتم في شكل الاشارة والرمز والاصالة، لذلك ان كل بناء جديد للمعرفة سيؤدي الى نشوء مرجع جديد على الصعيد الفكري او الثقافي او الاجتماعي او الذائقي او الجمالي ... وغيرها.

لذلك يشير (ستولنتيز) في اشكالية الابداع الفني الذي يمثل احد المشكلات الفلسفية الرئيسة بل واعقدها كونها ترتبط بوعي وثقافة الفنان المبدع والتي ينبثق منها نتاجه الفني الابداعي وارتباطه بالاحساسات والقيم الجمالية (ان منشأ الشيء شيء، والشيء ذاته شيء اخر، فما ان يبدأ هذا الشيء في الظهور حتى تكون له حياة جديدة تحمل خصائص ومواصفات خاصة به). (ستولنتيز، ١٩٨١ : ١٢٤)

لذلك من خلال هذه العملية المترابطة بين التربية والفن والجمال يتم الحصول على التربية الجمالية، اذ ان "الفن بشكل عام والفنون التشكيلية

بشكل خاص تمثل نتاجا معرفيا فكريا يتنامى على وفق القدرات العقلية ذات الوعي التحليلي التخصصي مفسرا على وفق الوجود الخارجي ومعطياته المبثوثة عبر وسائل المعرفة ضمن دائرة (الحواس) التي يتمتع بها الانسان عن سائر الكائنات الأخرى كونها تشكل النافذة المطلة على العالم الخارجي المحيط به، اذ تشكل عملية البدء بالتأمل والملاحظة والتركيز وتكوين الانطباعات والتصورات وبناء الصور الذهنية التي تشتغل بفعل التخيلات الابداعية المرتبطة بخبرات الانسان التراكمية". (دواير ومور، ٢٠١٥ : ٢٨)

انطلاقاً مما تقدم ترى (الباحثة) انه عندما نريد ان نبحث عن المرجعيات المعرفية والتربوية والجمالية المؤسسة للابداع الفني في نتاجات طلبة التربية الفنية لابد من الوقوف على العوامل التي تسهم في عملية البناء الفني للنتاج الذي يبنى على اساس مجموعة من التفاعلات والانشطة الفنية والتربوية الهادفة والمتجددة والمتواصلة مع متغيرات الحياة وتطورها.

لذلك فان البحث الحالي يتحدد بالتساؤلات الاتية:

س١/ ما نوع الخبرات المعرفية والمهارية والتربوية والجمالية التي تسهم في رفد طالب قسم التربية الفنية بالافكار لانتاج اعمال فنية ؟

س٢/ ما تمثلات الخبرات المعرفية والمهارية في الابداع الجمالي التشكيلي للنتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية؟

اهمية البحث: تبرز اهمية البحث بالنقاط الاتية:

١-تعد المناهج منظومة من الخبرات المعرفية والمهارية ومجموعة المفاهيم والمعلومات والحقائق والافكار والنظريات ... وغيرها التي يدرسها الطالب في صورة مقررات دراسية.

٢-هناك عناصر مؤسسة لهذه المناهج تتمثل بالاهداف التعليمية وطرائق التدريس والخبرات التعليمية والانشطة التعليمية والفنية المختلفة والتقنيات الحديثة والتقويم التي تشكل منابع للمعرفة التي يتعلمها الطالب بشكل عام والتربية الفنية بشكل خاص.

٣-قد تفيد نتائج البحث الحالي القائمين على تدريس المقررات الدراسية في التربية الجمالية في قسم التربية الفنية باعادة النظر في منظومتها من اجل الارتقاء بمستوى وقدرات طلبته لتقديم نتاجات فنية ابداعية.

هدفا البحث: يهدف البحث الحالي الى:

١-الكشف عن مصادر التربية الجمالية في مناهج قسم التربية الفنية

٢-التعرف على تمثلات المعرفة الجمالية والابداع الفني لنتاجات طلبة قسم التربية الفنية.

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على:

النتاجات الفنية لطلبة الصف الرابع – قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة في مادة المشروع التشكيلي للاعوام ٢٠٢٠-٢٠٢١.

تحديد المصطلحات

١-التربية الجمالية

هي الخبرات التعليمية المخطط لها على وفق الاتجاهات التربوية الحديثة لتنمية الإدراك والوعي وفهم الحقائق عن طريق العقل المجرد أو بطريقة اكتساب الخبرات المعرفية والمهارية من خلال الفهم النظري والعملي للفن فهماً وخبرة من اجل نشر الوعي الانساني وتحقيق سمو الفكر الجمالي فينتج عنه توليد انطباعات جمالية لما يحيط به من مثيرات تجذب انتباهه لها فتعمل على رفع مستوى ابداعه الفني وتطوير الذات وانعكاسها في النتاجات الفنية التشكيلية

٢-الابداع الفني

عملية عقلية منظمة في التعامل مع مجموعة مفردات بصرية تشكل لغة ديناميكية لخلق دلالات ذات معنى متكامل من خلال فضائها المرئي وتحقق توافق في الايقاع بين الفكر الابداعي والاداء الوظيفي والجمالي للنتاج الفني التشكيلي الذي ينجزه طلبة التربية الفنية كجزء من متطلبات مادة المشروع الفني.

٥-النتاجات الفنية

هي الاعمال الفنية التي ينتجها طلبة قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة تتوافر فيها القيم الجمالية التي تحمل اتجاهات فنية مختلفة لتحقيق شكلاً محملاً بمثيرات متنوعة لها دلالات فكرية وملامح تعبيرية وجمالية، اذ اخضعت جميعها ضمن نظام معين من العلاقات المتبادلة ليتحقق منها منجزاً فنياً متكاملاً منتظماً قائماً بذاته يمكن للمتلقي الاستجابة لها والتفاعل معها لتحقيق الهدف الجمالي المطلوب.

الفصل الثاني / الاطار النظري

التربية الجمالية وعلاقتها بالابداع الفني

تهدف التربية الفنية الى تغيير السلوك لدى المتعلمين من خلال تدريبهم على ما ينفعهم من الخبرات التعليمية التي تتشكل من المعلومات المعرفية والمهارات الفنية والعادات وتزويدهم بالمفاهيم واكسابهم الميول والاتجاهات عن طريق ممارسة الفن واستغلال خامات البيئة لانتاج اعمال فنية تحمل صفة الابداع او الابتكار. (السعود، ٢٠١٠ : ٤١).

لذلك حظيت التربية الفنية باهتمام المجتمعات على اختلافها كونها تهتم ببناء شخصية المتعلم فهي تساهم مع باقي المواد الدراسية المقررة في برنامجه لإعداده ومنحه قدرة للاستجابة لمواطن الجمال اينما وجدت في المثيرات التي تظهر في البيئة المحيطة به.

التربية الجمالية هي الطرائق والوسائل التي تستخدمها المؤسسة التعليمية لتنمية الحس الجمالي والابداعي لدى المتعلم من خلال التربية والفن وعلم الجمال في تنمية الذائقة وانتاج الجمال. وتشجيع المتعلم على الابتكار والابداع

لذلك إن البناء المؤسس للمعرفة الفنية والجمالية لايتحقق الا بفعل مستويات الادراك والملاحظة الابداعية ودقتها التي عادة ماتكون موجهة لاكتشاف المتميز والجديد كونها تتصف بالعمق والاحاطة والشمولية والقدرة المتخصصة على الانتقاء والاختيار من بين تراكم المواقف والمثيرات والخبرات والمعلومات التي يتعرض لها الانسان او يمر بها عبر مراحل نموه التطوري، بهدف السيطرة على المعرفة المتراكمة والقدرة على التمييز

كونها عمليات موجهة نحو التصور الكلي لماهيات الاشياء المكونة للبيئة المحيطة بنا اوغير ذلك بحيث يستطيع الانسان المبدع ادراك ما يحدث خارج ذاته او مايظهر في محيطه الخارجي كون ان هذين المتغيرين يتفاعلان فيما بينهما. (الهنداوي، والزغول، ٢٠٠٢ : ٨٥-٨٦)

اذ يشير (هربرت ريد) بهذا الصدد " إن الفنان هو ذلك الانسان الذي لديه القدرة والرغبة في تحويل الادراك البصري الى شكل مادي وهذه العملية تتميز بجانبين: الاول:- يتعلق بمستوى الادراكات التي يتميز بها الفنان، الثاني:- القدرة التعبيرية التي يجسد من خلالها ما يدركه على سطح مرئي (العمل الفني) لذلك من غير الممكن ان نفصل بين هاتين العمليتين". (شاكر، ١٩٨٧ : ١٢٩)

فالإبداع الفني يعد ارقى اشكال الابداع العقلي التي التزمها الانسان لوعي ذاته لا يفوقه في ذلك الا الوحي الديني والفلسفي، اذ من خلال الفن وبوساطته تنحل الوحدة الأصلية بين الأشياء في تناغم يهيج لما يملكه الفنان من قدرة على ازالة التناقض بين الذات والموضوع بفعل قوة الخيال التي تؤهله لخلق عمل فني يتجلى فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات او الاشياء غير المألوفة. (سرمك، ٢٠٠٩ : ٩)

لذلك يحاول الفن من خلال جميع اشكاله ان يخبرنا بشئ ما عن الانسان او الحياة او الكون، اذ يبرز البعد المعرفي كحقيقة ثابتة ومتجذرة فيه فالشعوب على اختلاف حضاراتها وثقافاتها قد وضعت في الفن اسمى افكارها وحددت له فلسفاتها باعتباره نهج للمعرفة ذو قيمة للإنسان شأن (الفلسفة والعلم) ، لذلك لا يمكننا الوصول الى ماهية الفن وتقدير اهميته اذا اعتبرناه طريقة

للمعرفة، بل ومتميزة عن سائر الطرائق التي يستعين بها الانسان لفهم حياتهم.

لذلك لابد للمعرفة الحقة أن تعنى بالماهيات وجواهر الاشياء وحقائقها، لذا كانت هذه هي السمات للشكل الجمالي الذي تنبع ضرورته من ماهية الفن وطبيعته، فالفن باعتباره منهجا خاصا للإدراك والوعي والاداء المعرفي، انما هو معرفة يتجلى حسيا على وفق شروط الجمال سواء كان ذلك من حيث الاداء او قيمة العمل الفني، (مطر، ٢٠١٣: ١٣).

بمعنى اخر ان الفن في جوهره يمثل معرفة جمالية، وعلية لابد من وجود شروط معينة يتوجب توافرها في العمل الفني لكي يمكن ادراجه في مجالات الفنون الجميلة بشكل عام والتربية الفنية بشكل خاص، من حيث المبدأ فهناك شروط وسمات اخرى يتمثل بها هذا منها شرط القيمة الفنية او الجمال في العمل لذا يجب التمييز بوضوح بين مظاهر التخاطب في عمل فني ما ومظاهر القيمة في هذا العمل فكلا المظهرين (التخاطب والقيمة الفنية) يخضعان في تبلورهما لاشكالية ابداعية معقدة ومتشعبة يشترك في تكوينها اكثر من عنصر واتجاه وعلاقة ترابطية.

ان الابداع في مجال الفنون التشكيلية يرتبط بمحتوى الاشكال او المدركات الحسية البصرية كالخطوط والاشكال والالوان والكتل والفراغات والسطوح, لذا الابداع في الفن التشكيلي يقوم على:-

الطلاقة التشكيلية وفرة المفردات التشكيلية وغزارة الانتاج للأشكال المركبة باستخدام وحدة او عدة وحدات

المرونة التشكيلية تغير الرؤية في تناول الاشكال والرموز ومعالجة الخامات والتنوع في عناصر الموضوع من حيث الهيئة والوضع والتفاصيل واختلاف التكوينات من خلال محاولات متتالية

الاصالة تميز ماينتجه الفرد بالجدة وعدم تكراره وارتباطه بشخصية المبدع وتفردها (عبدالحميد,١٩٨٧،ص٣٤)

ان اشكالية بناء العمل الفني تلتئم في تكوينها على مجموعة من العناصر الفاعلة المؤسسة لمنظومة فكرية تتسم بالديناميكية والمرونة باعتبارها قدرة كامنة تمكنها من مواجهة متطلبات التساؤلات التي تثار حول العمل والناجمة عن التغيرات الزمانية بالشكل الذي يؤهلها لتجاوز التوترات والمحافظة باستمرار على اتزانها وتوازنها.

(الخوالدة والترتوري، ٢٠٠٦ : ٢١٩-٢٢٠)

ان بواعث الابداع في العمل الفني يمكن ان يكون اساسه ادراك موضوع مـا من قبل الفنان يحاول اعطاءه معنى بعد ان يقوم بتنظيمه وتحليله وتركيبه وتكوينه وتخيله في أوضاع وسياقات جديدة، اذ ان هذه العمليات المتداخلة والملاحقة بشكل منظم تعتمد المعرفة الفنية والجمالية المؤسسة بفعل التراكمات التحليلية والتركيبية للافكار والتصورات القبلية والبعدية، لذلك فان الفنان او ممارس الفن (الطالب) لا يبدأ خطوات بناء العمل الفني من العدم بل من خلال محاولات ابداعية تعتمد على الاستكشاف البصري لمكنونات الأشياء التي يحاول محاكاتها وابتكار ما هو جديد واصيل، لان الفن يمثل حلقات متداخلة يتم نسجها عبر تراكمات بنائية يتداخل فيها التقنية

والاسلوبية الرؤيوية من خلال فهم الصراع ورد الفعل الحساس المضاد من اجل التجاوز بين القديم والحديث كمجال للتحري الفني.

فالعمل الإبداعي الفني هو فعل حيوي شرطي يبدأ من ادراك حسي لموضوع الرؤى الجمالية من خلال حصيلة واخرى من الخبرة الجمالية، وبفعل المهارة والتقنية التي يكتسبها الانسان (الفنان او المتعلم) نتيجة ممارسته التعبير يتمكن بحرية من انتقاء صوره المخزونة في ذاكرته المبنية على التراكمات الخبراتية التي اكتسبها عبر مراحل نموه (الحياتي او التعليمي) وهذه الصور نسجت خيوطها من تخيل (الفنان او المتعلم) الابداعي فيتم وضعها امام العقل للتنفيذ باستخدام الخامات المختلفة التي يتم تشكيلها عن طريق عمل فني غير مألوف يتميز بالاصالة والجده وهذه العملية تتضمن ثلاث اطوار هي: التذوق، والتعبير، والابداع.

(عبده، ١٩٩٩ : ٨٠-٨٥)

بناءا على ذلك فان العملية الابداعية تتميز بمجموعة من المقومات التي تشكل اطارا لها هي : (سعد توفيق، ١٩٩٢ : ٤١).

الفنان ذاته: تتمثل بقدراته واستعداداته واحساساته المرهفة وايمانه المباشر ومالديه من مقومات ذاتية كالحساسية الشديدة في الادراك والمخزون الفني وقدراته على النقد الذاتي، فضلاً عن مقومات الفنان الموضوعية مثل الخلفية الثقافية وموقف الاخرين منه ومقوم التفاعل مع الاحداث والمواقف العامة والخاصة .

الخبرة الجمالية: الاصول والقواعد والتقاليد الفنية الموروثة ومهارة المرونة والنقدية.

٣- المادة (الخامات): او الوسيط المحسوس من خامات وعناصر مادية (الالوان والطين والقماش والخشب..... وغيرها) فالفنان هو الذي يتدخل ويحيل المادة الخام الى مادة جمالية يطوعها ويظهرها للمتلقي.

٤- الصورة (الموضوع الجمالي): ان التركيب الفني لعناصر العمل الفني من خلال العلاقات الرابطة التي تتم بمستوى الأداء او التنفيذ.

٥- التعبير الفني: هو الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع.

لذلك يظهر لنا ان العمل الفني يمثل محصلة لتفاعلات تحدث بين العناصرالمكونة له التي يتميز كل منها بتأثيره الخاص على مجمل العملية الابداعية، بمعنى اخر ان اشكالية العمل الفني تتميز بكونها منظومة من العلاقات التي ينسجها الفنان من خلال افكاره التي تواجه مشاكل عديدة مترابطة لاتتوفر امكانية حلها منفردة ولأتقبل الحل من الناحية النظرية الا في اطار حل عام يشملها جميعا، وهذا يوصلنا الى حقيقة ان الاشكالية نظرية كامنة يساعد تفعيلها على تحقيق الاستقرار الفكري كونها متواجدة في صلب المنظومة المتطارحة فكريا التي تتشوق الى امكانية صياغتها في منهجية ملموسة لاخراجها من القوة الى العقل، اما اهم مصادر المعرفة التي تقدمها التربية الجمالية للمتعلمين هي:-

١-منظومة الحواس: التي تشكل المرشد الاساسي نحو الحقيقة والمعرفة التي تتم عن طريقها تمثل معرفة اصيلة كونها منافذ المعرفة على العالم الخارجي، لذلك تهدف التربية الفنية الى الاهتمام بهذه المنظومة واستثمارها في الاستخدام الامثل.

٢-العقل: يمثل العقل المصدر الثاني لمصادر المعرفة ويقصد هنا عملية التفكير التي يقوم بها المتعلم والتي ترتبط بمدركاته الحسية، لذلك تهتم التربية الفنية بهذه العمليات العقلية عن طريق الفهم الصحيح للمثيرات والمعرفة والخبرات التعليمية.

٣-الحدس: ان المعرفة التي تتم عن طريق الحدس تمثل معرفة ذاتية مباشرة لا تأتي نتيجة التفكير بل هي شكل من اشكال التعلم الذاتي، لذلك تنظر التربية الفنية الى الحدس كمصدر للمعرفة له تأثير في عملية اكتساب الخبرات المعرفية والمهارية وتنميته بالوسائل المناسبة له.

٤-التقاليد: تعد التقاليد والعادات والموروث شكلاً من اشكال المعرفة كونها تمثل مصادر اولية موروثة عن السابقين، فالتربية الفنية تمنح هذا الجانب الحيوية اللازمة ومساعدة المتعلمين على استعارة الرموز والايقونات والاشكال التي يمكن ان تخدمهم في تجسيد موضوعة النتاج الفني.

٥-الوجود: ويقصد به الخبرة الذاتية والعمل التي تتحقق بواسطتهما المعرفة عن المتعلم، لذلك فمن اهداف التربية الفنية الاهتمام بالخبرات الذاتية للمتعلمين وتوفير فرص التعلم بشكل يتناسب مع متطلبات النتاج الفني. (السعود، ٢٠١٠ : ٤٩-٥١).

ان عملية مخاطبة حواس المتعلم وايقاظ مشاعره واثارتها من خلال النشاطات الفنية التي تقدمها مناهج التربية الفنية للإحساس بالجمال لمكونات بيئته المحيطة به او مكونات العمل الفني بحيث يصبح قادراً على وصف كل ما هو جميل ويتمتع بذائقة فنية تساعده على اصدار الاحكام الجمالية او قراءة وتحليل المنجز الفني، فالنتاج الفني يمثل مركب يحتوي عناصر

واسس تآلفت بعضها مع بعض لتحقيق شكلاً محملاً بمفاهيم ودلالات فكرية وملامح تعبيرية اذا اخضعت جميعها ضمن نظام معين من العلاقات المتبادلة ليتحقق منها منجزاً فنياً متكاملاً منتظماً قائماً بذاته. (قطامي، ١٩٩٨ : ٤٣-٤٥)العوامل التي تساعد طالب قسم التربية الفنية في انجاز العمل الفني الابداعي

١- التدريسي المسؤول عن تدريب المتعلم على المهارات المعرفية والادائية، المناهج الدراسية التي تحمل الخبرات المعرفية والاهداف التعليمية كذلك قدرات الطالب الذاتية.

٢-عناصر التشكيل: وتشتمل على الخط والقيمة الضوئية واللون وهي التي تكون الشكل وهذه العناصر التشكيلية تشتمل على علاقات متفاعلة تتضمن على خصائص تعد كميات خاضعة للقياس، اذ أن لها حدود أي متى تتواجد فيها يمكن قياسها، كما أن القيمة الضوئية أساساً، ولكن في حدودها ومداها يمكن أن يصبح مقياسا.

٣- الموضوع: يتكون من خلال اختيار الطالب للعناصر الشكلية ولطبيعة العلاقة بينها، حيث أن تداعيات من الأفكار تتسلسل بالتدريج الى عقل الفنان ثم الى عمله، لان أي صورة ذات تركيب معقد يمكن أن تقارن مع بعض الجهد والخيال مع صور مألوفة في الطبيعة، لذلك يبذل الفنان أقصى جهده لجعل العناصر الشكلية تتجمع بطريقة نقية، بحيث يكون كل منها في الموضع الصحيح الذي يتصادم فيه مع المكونات الأخرى.

٤- التعبير: أن بعض خصائص العناصر الشكلية يمكن أن تحمل معها في الوقت نفسه أشكالاً متمايزة من التعبير، وهذا التعبير مهما في تصوير أفكار

الفنان فالعمل الفني ينبثق من المصادر الكامنة في أعماق النفس الانسانية مثل الأحلام والأفكار والخيال، واذا ما توحدت مع الوسائل المناسبة لتشكيل العمل الفني.

٥- الأسلوب: هو وسيلة الوصول الى التركيب والتأليف بين العناصر داخل العمل، فالنمط يمتلك الشكل وقد يتعارض مع أنماط أخرى. والأسلوب في تكويناته دائرية وحلزونية ومنحنية أو تكوينات مائلة أو اشعاعية أو مثلثة.

٦- اللمسة الفنية: وهي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكرة الى الموضوع، وهي التي تعطي القوة والمزاج ووضوح الفكر، فان سرعة حركة اليد وتوقفها والنقاط التي ترتكز عليها ومدى اطاعتها للرؤية ومرونتها ومدى حساسيتها ومهارتها ترتبط بحركة التفكير لدى الفنان ومدى وضوح أفكاره وتصوراته، ومدى خبرته بالفن وبالمواد التي يتعامل معها.

مؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

يتحكم مستوى الانتباه في إستجابة طالب التربية الفنية للخبرات المعرفية والمهارية الجمالية التي تشكل مرتكزاً اساسياً للنتاج الفني والتي تضفي عليه سلوكاً واتجاهاً فاعلاً في تحقيق تذوق جمالي وفهم فكري لاهداف النتاج وطبيعته.

تتمثل الخبرة التي يكتسبها طلبة التربية الفنية في النتاج الفني من خلال بنية الشكل او الموضوع او تقنيات الإظهار المنفذه بأساليب مختلفة وخامات متنوعة.

يمكن للتربية الجمالية ان تتجسد في المرجعيات الضاغطة المتمثلة بفنون مابعد الحداثة بتقنياتها المبتكرة والتوظيف المبتكر للخامات المصنعة والتقليدية وطرائق مبتكرة لعرض الأعمال الفنية .

ادت المعارف والنظريات الفلسفية والعلمية الحديثة الى تحول عامل المثير في الشكل (اللون– الخط– الحركة– الاختزال والتجريد– الفوضى– التركيب– الشكل التعبيري والتجميع) عبر تحولات في مفاهيمها المتبدلة والمتغيرة تبعاً لكم الافكار والاتجاهات التي اعتمدت على حركاتها الفكرية .

ان التربية الجمالية التي اكتسبها الطالب قد اوجدت اساليب مختلفة تجسدت في اظهار مفردات النتاج الفني.

ان اطلاع طالب التربية الفنية على اتجاهات الفن التشكيلي لفنون ما بعد الحداثة قد اسهم في استنفار المخيلة الابداعية والانتقال الى مناطق جمالية متفتحة على افق غير محددة وجديدة لتناسب عصر التكنولوجيا.

ان منابع المعرفة الجمالية التي اكتسبها طلبة التربية الفنية من خلال التربية الجمالية قد اوجدت هيمنة المثير والإستجابة في اختيار للعناصر الفنية على عنصر الدهشة والصدمة من خلال توظيف عناصر المجتمع الاستهلاكي.

تمثل المثير والإستجابة في توظيف صور الشخصيات المشهورة بوسائلها الإظهارية المتمثله بالكولاج والتجميع والصور الفوتوغرافية والخامات الصناعية المستهلكة.

الخروج عن المألوف في اختيار تقنيات الإظهار وعدم التقيد بالقواعد الفنية التقليدية، كون ان الفن هو منتج فكري مترجم تشكيلياً ليتقدم المثير الفكري على المثير الجمالي.

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في بناء اجراءات بحثها كونه اكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من طلبة الصف الرابع / قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة للاعوام الدراسية -٢٠٢٠ -٢٠٢١ الذين قدموا نتاجات فنية تشكيلية ضمن المقرر الدراسي (المشروع الفني التشكيلي)، اذ بلغ عدد الطلبة (٨٣) طالباً وطالبة قدموا (١٦٦) نتاجاً فنياً بواقع نتاجين فنين لكل طالب، اذ تأثر الطلبة بالنتاجات الفنية التشكيلية لفناني ما بعد الحداثة، كذلك تأثرت هذه النتاجات بخبرات التدريسيين في القسم والمناهج التعليمية والمهارات الفنية المختلفة.

عينة البحث:

تم اختيار (٥) نماذج من نتاجات الطلبة الفنية بصورة عشوائية بحيث تحقق هدف البحث وهذه النماذج هي:

ت	الطالب	النتاج الفني وسنة الانجاز	الخامات	القياسات
١	شمس اركان	الوطن/ ٢٠٢٠	زيت، اكرلك، صحف، أوراق ملونه	١٠٠ × ٨٠سم
٢	صفاء محمد.	عالم اليوم/ ٢٠٢١	كولاج ، صور مجلات وجرائد، ألوان الاكريلك والزيتية، قماش.	٨٠ × ٦٠ سم
٣	زينب محسن	الثلاثية / ٢٠٢١	الوان زيتية، الوان اكريلك، الخشب، خيوط نايلون، كرات بلاستيكية	٨٠ × ٦٠ سم
٤	اطلال فهمي	الحلم/ ٢٠٢٠	خامة الووتر بروف, الوان الاكريليك, خامة النحاس, احجار الزينة الملونة, قلم الوتر بروف, قلم ماجك, الخشب.	٤,٥م × ١٦٠سم
٥	شهد مجيد	بغدادايات / ٢٠٢٠	اكريليك+وتر بروف + كانفاس	١٣٠ × ٣٠سم

الدراسة الاستطلاعية:

اجرت الباحثة دراسة استطلاعية هدفت الى الكشف عن الخبرات الجمالية التي تسهم بتغذية طلبة التربية الفنية من خلال التربية الجمالية بثقافة معرفية بصرية وخبرات ادائية والتي سجلت مؤشرات ايجابياً يمكن تلمسه في نتاجاتهم الفنية التشكيلية، اذ تم توجيه تساؤلات الى عينة استطلاعية بلغت (٣٠) طالباً وطالبة هي:-

س١/ ما مدى تأثرك بالخبرات التعليمية والتربية الجمالية التي تقدمها المقررات الدراسية (النظرية والتطبيقية والعملية) في قسم التربية الفنية؟

س٢/ هل لاساليب وطرائق التدريس والتدريب دور في توجيهك لانجاز متطلبات النتاج الفني التشكيلي؟

س٣/ ما مدى قدراتك على فهم الرموز والصور والاشارات واستعاراتها في تلبية متطلبات نتاجك الفني؟.

س٤/ما مقترحاتك لتطوير التربية الجمالية المقررة في مناهج قسم التربية الفنية الهادف الى اعداد الطالب لمهنة التدريس؟.

لقد افادت هذه الدراسة الباحثة في تكوين تصور ذهني عن رؤية طلبة قسم التربية الفنية وثقافتهم البصرية والجمالية، مما حفزهما على انجاز اداة تحليل العينات التي تم اختيارها في البحث الحالي.

كذلك اجرت الباحثة دراسة مسحية هدفت الى الكشف عن النتاجات الفنية التي قدمها طلبة قسم التربية الفنية للاعوام ٢٠٢٠/٢٠٢١ لغرض توثيقها كمجتمع للبحث واختيار النماذج التي اخضعت للتحليل.

اداة البحث:

بناءً على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات نظرية ونتائج الدراسة الاستطلاعية فضلاً عن اطلاع الباحثة على المصادر والادبيات التي تناولت موضوعات عن الخبرات والتربية الجمالية والابداع الفني تم بناء اداة البحث التي تكونت من (٦) محاور يتضمن كل محور مفردات تفصيلية تتحقق في النتاجات الفنية التي يتم اخضاعها للتحليل والوصف.

تم عرض هذه الاداة على مجموعة من المحكمين في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية والقياس والتقويم*، لغرض التعرف على مدى صلاحية مكوناتها في قياس الهدف الذي وضعت لاجل قياسه، اذ ابدى السادة المحكمين مجموعة من الملاحظات اخذت بها الباحثة وتم تصحيح الاداة على وفقها وبالاستعانة بمعادلة (كوبر) للاتفاق بين المحكمين، ثم اعيدت اليهم وحصلت على الموافقة التامة بحيث اصبحت جاهزة للتطبيق.

ثبات الاداة:

لغرض التحقق من صلاحية الاداة تم تطبيقها على (٣) نماذج من نتاجات الطلبة الفنية غير المشمولة بعينة البحث الاساسية، اذ استعانت الباحثة باثنين من المحللين* من اجل تحديد معامل الثبات لهذه الاداة باستعمال معامل ارتباط بيرسون، بعد ان تم تحليل نماذج العينة الاستطلاعية حصل الباحثان على النتائج الاتية:

جدول (٢) لاستخراج معامل الاتفاق بين الملاحظين حول اداة التحليل

النتاجات الفنية	الباحثان مع		الملاحظ (١) (٢)	المعدل
	م (١)	م (٢)		
(١)	٠,٨٧	٠,٨٧	٠,٨٨	٠,٨٧
(٢)	٠,٨٧	٠,٨٧	٠,٨٦	٠,٨٧
(٣)	٠,٩٠	٠,٩٠	٠,٨٩	٠,٩٠
المعدل العام				٠,٨٨

من خلال النظر الى نتائج الجدول (٢) يظهر ان معامل الثبات لاداة تحليل نماذج العينة بلغ (٠,٨٨) وهو يعد مؤشراً جيداً لصلاحية هذه الاداة، وبذلك اصبحت جاهزة للتطبيق.

تحليل نماذج العينات

انموذج (١): الوطن

اسم الطالب : شمس اركان.

قياس العمل : ١٠٠ × ٨٠سم .

تاريخ الإنجاز : ٢٠٢٠ – ٢٠٢١م.

الخامة : زيت، اكرلك، صحف، أوراق ملونه

قماش .

الوصف البصري للنتاج

يتكون العمل من مجموعة أشكال هندسية مستطيلة قائمة متراصه بعضها مع البعض بألوان وارتفاعات مختلفة المتكونة من أوراق ملونه ومرسومه

وقصاصات من الصحف باللغة الانكليزية وحروف انكليزية اذ كتب(my home) بلون اسود وهذه الأشكال تسبح في فضاء بلون ازرق فاتح مائل الى الخضار، مع وجود شكل دائري في اعلى الصورة بلون اصفر مخضر والذي يوحي بالشمس للدلالة على فكرة الوطن مما يعني ان المثيرات التي اعتمدها الطالب تتجه الى الموضوع وهو متأثر بالتعبيرية التجريدية التي تدرس في قسم التربية الفنية ضمن مادة تاريخ الفن تحت موضوع اتجاهات فنون ما بعد الحداثة.

المرجعيات الضاغطة

من المعروف ان التعبيرية التجريدية هي استمرار للتيارات الحديثة (السريالية، التجريدية، التكعيبية، التعبيرية، المستقبلية، الدادائية) الا انها تخطت الاشياء المرئية والتي تعد سمه مهمه لفنون مابعد الحداثة، ففي هذا العمل هيمنت تاثيرات التكعيبية التركيبية من خلال استخدام تقنية الكولاج والاختزال، الا ان الطالب قد تخطى ذلك معبراً عن اللاوعي كمحرك فعلي لتحطيم الشكل الواقعي داخل الاطار العام للوحة فثمة مفارقات الفهم الموضوعي–الدلالي للعلاقات البنائية التي تعتمد بالاساس على الايقاع في اللون والقياس.

تقنيات الإظهار:

هيمنت تقنية الكولاج على هذا العمل من خلال لصق قصاصات من الجرائد باللغة الانكليزية وأوراق ملونة بأشكال مستطيلة قائمة وهي توحي بالابنية فضلاً عن الكتابة، اذ تم لصق حروف معدة مسبقاً لهذا الغرض كتبت عبارة (My home) باللون الاسود، كما تم رسم بعض الأشكال الهندسية بألوان

(الاكرلك) مستخدماً الفرشاة اما أرضية اللوحة فقد تم استخدام ألوان زيتية بفرشاة واسعة فيها هدوء لوني وحركي توحي بالاستقرار والطمأنينة، اذ تم استثمار الخبرات المعرفية التي تلقاها الطالب ضمن برنامج اعداده لمهنة تدريس التربية الفنية وتوظيفها في اظهار مكونات النتاج الفني.

الخامات :

قام الطالب برسم الموضوع بخطوات متعاقبة ابتداء من الارضية المنفذة بالألوان الزيتية مستخدماً فرشاة عريضة بضربات لونية هادئة عامودية بلون ازرق فاتح مائل الى الاخضر لربط الارض بالسماء، واشغال تكويناته وسط اللوحة والتي تتكون من مجموعة أشكال مستطيلة نفذت بتقنية الكولاج (لصق الأوراق الملون) وقصاصات الجرائد كقيمة تشكيلية غير مقروءة سعياً منه تحقيق التوازن في التكوين فضلاً عن اضافة قيم جمالية المتمثلة في تنوع الخامات وطريقة تركيبها اذ شكلت الحروف المقروءة (My home) علاقة مهيمنه لتعزيز فكرة الانتماء للوطن.

الإسلوب والإتجاه :

اتخذ الطالب من الاتجاه الفني التعبيرية التجريدية إسلوباً له في تنفيذ متطلبات النتاج الفني مما دفعه بدوره الى الابتعاد عن النزعة العقلانية بحيث جعل من المنظومة التخيلية اساساً لرموزه وأشكاله وهذا يعد اختراق لما هو مألوف في عالم الرؤية العقلية الحداثوية، اذ ان استخدام الكتابة المقروءة كعلاقة مهيمنة هي من السمات الواردة في فنون مابعد الحداثة، كما قدم الكتابة مفهوماً محدداً وواضحاً لتعزيز فكرة التكوين على الرغم من اقترابه من التكعيبية التركيبية وهذا بالطبع يعود الى مستوى الثقافة البصرية

والخبرات المعرفية التي اكتسبها الطالب ضمن برنامج اعداده لمهنة التدريس.

تمثل المثير في الجانب التقني وتنوع خاماته المتمثلة في استخدام الكولاج والحروف المقروءة منابع للمعرفة الجمالية التي اكتسبها الطالب بتأثره بخبرات التدريسي والمنهج واساليب التدريس والتدريب والمهارات الفنية المختلفة، اذ صاغ الطالب مفرداته البصرية ورموز تكويناته من مرجعياته الثقافية والاجتماعية فقد هيمن الرمز للتعبيرعن حقيقة لايمكن التعبير عنها الا من خلاله الذي يصدر اسمى مرتبة ذهنية ويترجم احساسات الطالب الداخلية وإنفعالاته التي ينتج عنها قوة في التعبير للافصاح عن مشاعره وذكرياته عن الوطن المتجسده في دفء الألوان وانتظام الأشكال التي توحي بالاستقرار والسكينة، ان ظهور المثيرات في هذا النتاج جاءت متوافقة مع مؤشرات الاطار النظري (٣، ٧، ٨، ٩).

انموذج (٢): عالم اليوم .

اسم الطالب : صفاء محمد.

قياس العمل : ٨٠ × ٦٠ سم.

تاريخ الإنجاز : ٢٠٢٠ – ٢٠٢١م.

الخامه : كولاج ، صور مجلات وجرائد، ألوان الاكريلك

والزيتية، قماش.

الوصف البصري

يتكون هذا العمل من ثلاثة أشكال هندسية، نفذت بشكل مائل وغير مستقر، تحوي الأشكال رسومات وصور فوتوغرافية تم تلصيقها على اللوحة بعد إجراء تعديلات عليها من حذف وإضافة، اذ نفذ إطار هذه الأشكال من أوراق المجلات الملونه، تظهر في أعلى اللوحة قصاصات من أوراق الجرائد والمجلات اما اسفل اللوحة فقد شملت بعض الاشارات والرموز فضلاً عن أجزاء صور القتلى، اذ يتجه المثير نحو فكرة النتاج مستنداً الى طبيعة الشكل وحركته داخل الفضاء، وهذا بالتأكيد جاء من خلال تأثر الطالب بخبرات التدريسي القائم على مادة المشروع الفني والذي يمتلك خبرات فنية ومهارية عالية بكونه احد الفنانين التشكيليين المعاصرين في العراق.

المرجعيات الضاغطة:

اتخذ الطالب الصور الفوتوغرافية المطبوعة في المجلات وقصاصات الجرائد وسيلته التعبيرية الاساسية، مما أظهر بعض السمات التكعيبية التركيبية لاسيما في استخدام الكولاج الا ان العمل ينتمي الى التعبيرية التجريدية كونه يحمل سمات عدة مدارس فنية، خاصةً التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والدادائية التي عدت من المرجعيات الضاغطة في التعبيرية التجريدية وقد تولد هذا الشعور عند الطالب بعد مروره بخبرات معرفية جمالية اكتسبها من المناهج الدراسية واساليب التدريس وتطويع الخامات المختلفة في النتاج الفني.

تقنيات الإظهار:

اعتمد الطالب على إسلوب التعبيرية التجريدية كممارسة حرة تتجسد ضمن فضاءات السطح التصويري، ممارسة تتخذ من الصور الفوتوغرافية المأخوذه من المجلات وتلصيقها مع معالجات تقنية بما تحقق البعد الجمالي والفكري الذي يعتلي حيثيات الموضوع المنفذ فوق قماشة العمل الفني جاعلاً من المنظومة التخيلية تخلق رموزاً وأشكالاً صورية ذات علاقة بمنطق الفن التعبيري التجريدي، إذ قدم رؤيه فنية معاصرة عبرت عن أفكار وظواهر حياتية متميزة بالتناقضات بين الخير والشر، إذ ان الفن الذي يتخذ فكرة او ظاهرة تتعلق بحياة الإنسان المعاصرة ويكشف عن معاناته التي يمكن ان تزودنا بفهم متعمق لمجريات الامور وهذا ما يؤكد تطور مناهج قسم التربية الفنية وتأثرها بالتطورات العلمية والتكنولوجية ووسائل الاتصال الحديثة.

الخامات:

استخدم الطالب أوراق المجلات الملونة وقصاصات الجرائد، فضلاً عن ألوان (الاكرلك) على قماش.

الإسلوب والإتجاه :

تميز إسلوب الطالب بالألوان الخصبة والتكوين الصاخب المتكون من أشكال هندسية متماسه مع بعضها واضافة صور فوتوغرافية مع إجراء إختزالات وإضافات عليها وأستخدام الفرشاة وألوان الاكرلك في رسم فضاء اللوحة وتنسيق الوحدات البصرية للتكوين بما يخدم التعبير عن الموضوع.

تمثل المثير في فوضى الأشكال الهندسية وسط التكوين معتمداً على مبدأ التتابع في عرض الموضوع وتحديد مسار الرؤية عند المتلقي، إذ يبدأ

بالنظر الى ابرز العناصر البصرية ثم ينتقل الى اخرى بطريقة تتابعية كما يتمثل المثير في الايقاع من خلال تكرار الأشكال الهندسية في وضعيات مختلفة على وفق تواتر معين كمتغير مؤثر يثير الاحساس بتتابع الانغام في اوقات محددة، مما اخضع الطالب الى نظام تكوين عمله على الحيوية والحركة والتنوع ما يحقق من إثارة جمالية قائمة على علاقات متوازنة يحكمها الإدراك والثقافة البصرية، ان ظهور المثيرات في هذا النتاج جاءت متوافقة مع مؤشرات الاطار النظري (٨، ٩).

انموذج (٣): الثلاثية .

اسم الطالبة : زينب محسن .

قياس العمل : ٨٠ × ٦٠ سم .

تاريخ الإنجاز : ٢٠٢٠ – ٢٠٢١ م.

الخامة : الوان زيتية، الوان اكريلك، الخشب،

خيوط نايلون، كرات بلاستيكية ملونة.

الوصف البصري

يتكون العمل من أرضية (كانفاس) وتشغل الثلث الاعلى ألوان غامقة بضربات الفرشاة المائلة ويتدرج الى اصفر محمر ثم اصفر، الثلث الثاني يغلب علية اللون الابيض، والثلث الاخير تم تحريكه بنقاط لونية عديدة، في وسطها شكل مستطيل بلون اوكر غامق. تم تشكيل قطعة خشبية في اعلى اللوحة انسدل منها ثلاث خيوط بلاستيكية ينتهي كل خيط بكرة ملونة في مستويات متدرجة. فالكرة الاعلى بيضاء اللون، والوسطى زرقاء والسفلى

(بني)، مما يعني ان المثير البصري يتجه نحو الشكل وهذا يحيلنا الى ان الطالبة قد تأثرت بالمقرر الدراسي عناصر العمل الفني الذي يهدف الى تدريب الطالب كيفية فهم عناصر البناء للعمل الفني والعلاقات الرابطة بينها وتوظيفها في النتاج الفني باسلوب تضفي عليه نوعاً من الجمالية.

المرجعيات الضاغطة:

اتخذت الطالبة التعبيرية التجريدية كمرجع اساس عامة والسريالية والتجريدية والدادائية خاصةً، اذ تخلت الطالبة عن الواقع بشكله السردي او الايقوني للموضوع انسجاماً مع بيان السريالية (بان الواقع قبيح وان الجمال لايوجد الا فيما هو غير واقعي، والإنسان هو الذي ادخل الجمال في العالم، ولكي نقترب من الجمال لابد من ان نبتعد عن الواقع ليس كموضوع وانما الشكل العياني)، اذ اعتمدت الطالبة في عمله على توجيه الانتباه الى تقنية الالصاق للاشياء الجاهزة والمهمشة التي تمثلت في الكرات المجسمة المنسدله بخيوطها من اعلى قطعة خشبية مثبته في اعلى اللوحة، فضلاً عن ضربات الفرشاة المائلة وتحقيق ملامس إسلوبية مختلفة كما استعملت الطالبة تقنية التقطير في اسفل اللوحة مستفيداً من عامل الصدفة التي تحدث اثناء عملية التلوين، اذ تاثرت الطالبة في جانب عملها خاصة في رسم الأرضية بالفنان (وليم دي كوننغ) والجانب الاخر اظهرت تاثيرات الفنان (روشنبرغ) المتعلقة بتعدد التقنيات ومحاولة الغاء التجنيس كذلك دمج الفضاء الحقيقي مع فضاء المتخيل وهذا يحيلنا الى محتوى مادة تاريخ الفن التي يدرسها الطالب في مرحلة اعداده والمتضمنة اتجاهات فنون ما بعد الحداثة مما تساعده على توليد الافكار الفنية المختلفة.

تقنيات الإظهار:

استعملت الطالبة خامات مختلفة في هذا العمل (الخشب، خيوط نايلون، كرات بلاستيكية ملونة) فضلاً عن التقنيات (رسم الفعل بالألوان الزيتية، تقنية التقطير وتقنية المسح) كما جمع العمل بين التكوينات الثنائي الابعاد والثلاثي الابعاد، الجمع بين الرسم والنحت .

الخامات:

تميز العمل باحتوائه على مجموعة تقنيات إظهارية وهي رسم الحركة والتنقيط والمسح والكولاج مستعملة الألوان الزيتية والاكرلك والخشب وخيوط البلاستك والكرات الملونة.

الإسلوب والإتجاه :

اظهرت الطالبة في عملها استجابتها للتعبيرية التجريدية لامكانياتها التعبيرية اللامحدودة في الصياغات البصرية ورموزها الفكرية، اذ حاولت ان تعكس بعض مدركات هذا العالم الغامض الخفي مستخدمة اللاشعور في رسم محتويات أرضية اللوحه، فضلا عن استعمال الجانب العقلاني في اختيار رموزها، انها محاولة تحطيم القيود بين الشعور واللاشعور، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ثم ابداع عالم خيالي متموج تمتزج فيه الرؤى والخيالات والاحلام.

يتمثل المثير للوهلة الأولى في الشكل الظاهر المتكون من عدة خامات مختلفة خاصة وضع الكراة المتدلية من اعلى اللوحة ليثير انتباه المشاهد ويتفاعل معه للوصول الى الفكرة الرئيسة المتمثلة في مكونات الحياة فالكرة الأولى تمثل الهواء والثانية الماء والثالثة الارض لتشكل ثلاثية الحياة، ان

ظهور المثيرات في هذا النتاج جاءت متوافقة مع مؤشرات الاطار النظري (٦، ٢، ٣).

العينة (٤): الحلم

وصف العمل الفني:

اسم الطالبة: اطلال فهمي

تاريخ الانجاز:٢٠٢٠م

قياس العمل: ٤,٥ م x ١٦٠سم

الخامات المستخدمة : خامة الووتر بروف, الوان الاكريليك, خامة النحاس, احجار الزينة الملونة, قلم الوتر بروف, قلم ماجك, الخشب.

الوصف البصري:

يتكون العمل من (١٤) قطعة مركبة فوق بعضها البعض وتتنوع خاماتها ما بين الخشب والقماش والنحاس والاحجار، لاعطاء دلالات بصرية عبر تنوع الخامات واضفاء نوع من الايقاعات الملمسية ما بين (ناعم – خشن – صلب- شفاف – معتم – عاكس للضوء) كما اظهرت هذه الخامات تنوع لتناغم موسيقي عبر الملمس يبثها كما يبثها اللون، كذلك يظهر ان استعمال الخامات الداخلة في تكوين النتاج الفني كخامة (الوتر بروف, الوان الاكرليك, النحاس, احجارالزينة, قلم الوتر بروف, قلم ماجك, الخشب), التي أضافت قيمة جمالية لهذا العمل الفني الذي جمع اكثر انواع الخامات, إذ وضعت خامة (الوتر بروف) لإظهار فكرة العمل معززة الفكرة بخامة اللون

للتوضيح, كما استخدمت اللون بكثافة في بعض المساحات بينما نجد اجزاء ملساء, اما خامة الخشب فقد وضعت كاطار للوحات ذات خامة الكانفاس لغرض اظهار التباين في السطوح, كما زينت اللوحة باحجار الزينة وخامة النحاس التي كانت على شكل هلال للدلالة على سمو الفكرة التي كونتها منفذة العمل.

المرجعيات الضاغطة:

اتخذت الطالبة من اساليب فناني ما بعد الحداثة كمرجع اساس لتنفيذ محتوى النتاج الفني من خلال تعدد الخامات وتنوعها ودمجها مع الفن البغدادي وباسلوب معاصر.

تقنيات الإظهار

بما ان الطالبة استعانت بخامات مختلفة في هذا العمل، لذلك فإن فكرة العمل بغدادية لكن التنفيذ كان على وفق تقنية فناني التعبيرية التجريدية, اذ لم تعتمد في التلوين على انواع الفرش فقط بل استخدمت تقنية مسح اللون بقطعة قماش واستعملت الشفرات المختلفة الاحجام في توزيع خامة اللون ووضعها بكثافة في اجزاء من العمل وكذلك استخدمت للحذف والاضافة في خامة الوتر بروف، وهذا يحيلنا الى المهارات الفنية التي اكتسبتها الطالبة عبر الدروس العملية التخطيط والالوان والانشاء التصويري والكرافيك.

الخامات:

تميز العمل باحتوائه على مجموعة تقنيات اظهارية استندت الى تنوع الخامات خاصة خامة الووتر بروف, الوان الاكريليك, خامة النحاس, احجار الزينة الملونة, قلم الوتر بروف, قلم ماجك, الخشب.

الإسلوب والإتجاه :

ان الخامات المختلفة التي شكلت فكرة العمل تم توزيعها باسلوب عشوائي على سطح العمل، اما السيادة فقد فرضت نفسها في الجزء الوسط من العمل المتمثل بالقوس الكبير الذي تشع منه كتلة مضيئة تمتزج فيها الألوان الحارة ذات الإنسجام المتناسق, فضلا عن وجود الهلال الذي تم باسلوب الاشغال اليدوية من خلال استعمال خامة النحاس المطعمة بالاحجار الكريم .

وقد ظهر التباين بين سطوح أجزاء العمل, اما خامة اللون الازرق الغامق مع اللون البنفسجي الذي يغطي معظم الحدود تميزت بتجانسها وأعطاها قيمة جمالية لا يمكن اغفالها, أما اللون الذهبي كونه ملمساً بارزاً متناغماً مع الشكل العام, على الرغم من تباين السطوح وعدد اللوحات واحجامها المختلفة وتوزيع الخامات باسلوب عشوائي إلا أنها استطاعت أن تكون وحدة عمل فني من خلال ترابط الفكرة المنفذة إذ إن كل جزء منها يكمله الاخر، وقد تعود الثقافة البصرية للطالبة من خلال تأثرها بالمهارات الفنية التي اكتسبتها من درس الالوان وكيفية توظيفها في النتاج الفني.

يتمثل المثير للوهلة الأولى في الشكل الظاهر المتكون من عدة سطوح وخامات مختلفة خاصة وضع الهلال المصنوع من خامة النحاس في اعلى اللوحة الوسطية ليثير انتباه المشاهد ويتفاعل معه للوصول الى الفكرة الرئيسة المتمثلة في الحلم، ان ظهور المثيرات في هذا النتاج جاءت متوافقة مع مؤشرات الاطار النظري (١، ٢، ٤).

العينة (٥): بغداديات

اسم الطالبة: شهد مجيد

تاريخ الإنجاز: ٢٠٢٠م

القياس: ١٣٠ x ٣٠ سم

الخامة المستخدمة: اكريليك+وتر بروف + كانفاس

الوصف البصري:

يتكون هذا النتاج من شكل مستطيل يعتمد مجموعة من الخامات تمثلت بالخامة العجينية (وتر بروف) والخامة اللونية (الوان الاكريلك) والخامة النسيجية (الكانفاس)، اذ تتضمن فكرة العمل مجموعة من الرموز والاشارات المستعارة من الموروث البغدادي مستنداً في ذلك الى طبيعة هذه الرموز وحركتها داخل فضاء النتاج الفني، مما اضفى قيم جمالية نتيجة الخامات وتنوعها وملامسها والوانها، وهذا يحيلنا الى مستوى الثقافة البصرية التي تتمتع بها منفذة العمل نتيجة مرورها بخبرات معرفية وادائية وجمالية اكتسبتها من مقررات قسم التربية الفنية.

المرجعيات الضاغطة:

اتخذت الطالبة من اساليب فناني ما بعد الحداثة كمرجع اساس لتنفيذ محتوى النتاج الفني من خلال تعدد الخامات وتنوعها ودمجها مع الفن البغدادي وباسلوب معاصر.

تقنيات الإظهار:

إن الأسلوب الفني الذي اعتمدته منفذة العمل لإظهار الأشكال على سطح اللوحة جاء على وفق اسلوب التعبيرية التجريدية عن طريق هو تكوين المفردات بمساعدة خامة العجينة (الوتر بروف) التي تم معالجتها بواسطة

اداة السكين التي استعملت للحذف والاضافة لهذه الخامة التي لعبت دورا في اظهار الظل والضوء وايجاد نوع من التباين في السطوح الغائرة والمسطحة وتغيير اتجاه الضوء, ثم تترك لكي تنشف وبعدها يتم اضافة الوان الاكريليك ثم تمسح بواسطة قطعة قماش مرطبة, ما يتولد عنها ظهور الظل والضوء بسبب كثافة المادة العجينية التي يتولد من هذه التقنية , كذلك تم معالجة الدوائر باستعمال فرشاة اللون فضلا عن تقنية التنقيط باللون لمعالجة بعض المساحات التي يتطلبها العمل .

الخامات:

اعتمدت منفذة العمل على مجموعة من الخامات تمثلت بالخامةالعجينية (الوتر بروف) والخامة اللونية (الوان الاكريليك) وكذلك الخامة النسيجية (قماش الكانفاس) .

الإسلوب والإتجاه :

يتصف هذا النتاج بأحد انواع التكوين المتمثل (التكوين الانتشاري). ان مفرداته تنطلق من المركز باتجاه الخارج, ما ولد ذلك مركزاً بصرياً, شكل بذلك السيادة في العمل وهو يتمثل بايقونة الهلال الذي يظهر في وسط العمل وتم التاكيد عليه باضافة نقطة زرقاء اعطت دلالة ايحائية عن الحسد.

إن هذا العمل يحمل مجموعة من الرموز تم استقائها من الواقع البغدادي المعالج بأحد أساليب فنون ما بعد الحداثة المتمثل ب(التعبيرية التجريدية) فهذا الاسلوب يعد من الاساليب الحديثة في معالجة مفردات التكوين للعمل , التي تشكلت بخطوط متنوعة منها المستقيمة والمنحنية, والتي أظهرت اشكالاً نصف دائرية او دائرية كاملة فكونت اشكالاً مثلثة ومربعة ودائرية تم

معالجتها باضافة نقوش زخرفية لكي تتوافق مع طبيعة الموروث البغدادي مثل (الهلال – النخلة – عين الحاسود ... وغيرها).

إن الخطوط المستقيمة الرأسية والأفقية لها دلالات شعبية تساوقت مع الألوان التي استعملت بطريقة اظهرت احياناً الشفافية او الكثافة والتي تعود الى طبيعة اللون (الاكريليك), ما اضفى على سطح اللوحة نوعاً من الحركة المتدفقة والتي يمكن تلمسها من خلال تتبعها من الاسفل الى الاعلى او العكس فالحالتين تعطي ايحاءً بالحركة, لذلك نجد الهلال منغمساً في رحاب فضاء العمل الفني يقابلها الاقواس والدوائر التي تظهر في أسفل سطح اللوحة, ما اوجدت نوعاً من التدفق الايقوني الذي يعطي ايحاءً بصرياً بحرية فكر منفذ العمل وتتبع احساساته، فالاشكال لا شك أنها تجريدية لكنها تتنفس وتتحرك وكأنها اصبحت حية وحقيقية وهذا يعود احياناً الى عنصر الشكل والملمس والخامة.

اما بالنسبة لعنصر اللون فقد استعملت تقنية او اسلوب المسح في التلوين والذي يكون عادة بوضع اللون في الفرشاة ومن ثم يتم المسح بقطعة من القماش في الجزء الذي ترغب به, وكان هناك انسجام عالٍ في التلوين مابين الاصفر والبنفسجي وتدرجه واللون الازرق وكذلك كان للون البرتقالي اثر جمالي تعبيري في العمل الفني .

لقد اوحت فكرة النتاج الفني الى تأثر الطالبة بمجموعة الخبرات المعرفية والمهارية والجمالية التي ولدت لديها نوع من الثقافة البصرية تمثلت بعملية التواشج ما بين مهارات فناني ما بعد الحداثة واستعارة الرموز البغدادية في توليفية جمالية لتثير انتباه المشاهد ويتفاعل معها للوصول الى الفكرة

الرئيسة المتمثلة في هوية المدينة (بغداد)، ان ظهور المثيرات في هذا النتاج جاءت متوافقة مع مؤشرات الاطار النظري (٣، ٥).

الفصل الرابع / عرض النتائج

ما يتعلق بالهدف الاول: تم التحقق منه في الاطار النظري.

اما يتعلق بالهدف الثاني: الوصول الى التعرف على الخبرات المعرفية والجمالية للتربية الفنية في نتاجات طلبة التربية الفنية التشكيلية.

تميزت النتاجات الفنية للطلبة بكونها تتجه الى احد الاساليب الفنية لفنون ما بعد الحداثة من خلال تنوع الخامات المستعملة في اظهار النتاج.

اعتماد طلبة التربية الفنية على الاتجاهات الفنية كمرجعيات ضاغطة مؤسسة للنتاج الفني.

اتبع طلبة التربية الفنية في نتاجاتهم اساليب واتجاهات فنية دفعتهم الى الابتعاد عن النزعة العقلانية بحيث قدموا المنظومة التخيلية اساساً لرموزهم واشكالهم.

ان الخبرات المعرفية التي اكتسبها طلبة التربية الفنية شكلت دافع للابداع الفني متأثرين بخبرات التدريسي والمنهج واساليب التدريس والتدريب والمهارات الفنية المختلفة.

غلبت الجانب التقني والاسلوبي على الجانبين الموضوعي و الشكلي بذلك شكل خروجاً من دائرة الرسم التقليدي .

التوصيات

١-تخصيص موضوع ضمن منهجية الدراسات العليا تتصدى لدراسة تربية الذائقة الجمالية في الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة .

٢-تخصيص موضوع ضمن منهجية الدراسات العليا تتصدى لموضوع التقنيات المعاصرة وتاثيرها على الابداع في المنجز الفني.

المصادر والمراجع :

تعد الحواس منافذ الانسان للاتصال بالعالم الخارجي وتوصيل المنبهات من هذا العالم الى عقل الانسان لذلك اكدت الدراسات والبحوث التربوية على اهمية التخطيط لتدريب حواس الانسان على الاستخدام الامثل في عملية التعليم والتعلم والاتصال ،بناءا على ذلك تعد مادة التربية الفنية من اهم المجالات لتدريب المتعلمين على استخدام حواسهم عن طريق الممارسة والتدريب، كذلك اكدت الدراسات على معرفة دور كل حاسة من حواس الانسان في عملية التعلم ونسبة تدخلها في اكتساب الخبرات التعليمية وتذكر المتعلم لمكونات المادة التي اكتسب مهاراتها المعرفية والادائية ،اذ لوحظ ان خير تعلم هو ماشتركت او ساهمت به فعلا اكثر من حاسة .(موسى،٢٠٠١،ص١٠-١١)

جيروم ستولنتيز، النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية، ت، د. فؤاد زكريا، القاهرة: ١٩٨١: ١٢٤.

حامد سرمك. فلسفة الفن والجمال – الابداع والمعرفة الجمالية . دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩ ،ص٩ .

الخوالدة، محمود عبدالله ومحمد عوض الترتوري، التربية الجمالية – علم نفس الجمال، دار الشروق للطباعة والنشرن عمان: ٢٠٠٦.

سعد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال، المؤسسة الجامعية، القاهرة: ١٩٩٢.

سعدي لفتة موسى. طرائق وتقنيات تدريس الفنون .مطبعة السعدون ،بغداد،٢٠٠١.

السعود، خالد محمد، مناهج التربية الفنية بين النظرية والبيدغوجيا، ج١، دار وائل للطباعة والنشر، عمان: ٢٠١٠:

شاكر، شاكر عبد الحميد . العملية الابداعية في فن التصوير .سلسلة عالم المعرفة، العدد(١٠٩)، الكويت ١٩٨٧.

عمار، محمد عيد ونجوان حامد القباني، التفكير البصري في ضوء تكنولوجيا التعليم، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، ٢٠١١ .

فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية ... والتعلم البصري، تر: نبيل جاد عزمي، ط٢، مكتبة بيروت للطباعة والنشر، القاهرة: ٢٠١٥.

الكناني، ماجد نافع والهام بعيوي، مدخل الى فلسفة التربية الفنية، مطبعة عدنان للنشر، بغداد: ٢٠١٢ : ٣٥.

مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، مكتبة مدبولي للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٩٩: ٦٩.

مطر، اميرة حلمي، علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة: ٢٠١٣.

الهنداوي، علي فالح وعماد عبد الرحيم الزغول، مبادئ اساسية في علم النفس، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الامارات العربية – العين: ٢٠٠٢.

يوسف قطامي، سايكولوجية التعلم والتعليم الصفي، دار الشروق للطباعة والنشر، عمان: ١٩٩٨.

ملحق استمارة تحليل المحتوى

المحاور		التفاصيل	تظهر بدرجة:		
			كبيرة	الى حد ما	لا تظهر
الوصف البصري	الشكل	الاشكال الهندسية			
		رسم الفعل والإنفعال			
		جمال الحركة			
		التجريد والاختزال			
		التمويه والتشظي للشكل والمفارق للواقع			
	الموضوع	موضوع إنساني			
		موضوع مبتذل			
المرجعيات الفنية		الدادائية			
الضاغطة		السريالية			
		التجريدية			
		التكعيبية			
تقنيات الإظهار		الوان زيتية			
		الوان اكريلك			
		وتر بروف			
		كولاج			
		التقطير والرش			
		التبقيع والتنقيط			
		التجميع او التركيب			
		الصور الفوتوغرافية			
		الكتابة			
الخامات		الصناعية			
		الطبيعية			
		المهملة			
		التوظيف المبتكر للخامات			
الاسلوب والاتجاه		الصدفة			
		الذاتية			
		التجريب			
		رموز انسانية			
		معاناة			
		ايحاء			
المتغير المستقل (منابع المعرفة الجمالية)		الشكل عن طريق الملمس			

اعمال أساتذة معهد الفنون جماليات توظيف

اللون في الرسم

م . د. زينب جاسم عبود

معهد الفنون الجميلة للبنات / بغداد

الايميل: aboodzanain٨٨@gmail.com

ملخص البحث

تضفي الالوان رونقا على حياة البشر من خلال عملية اشتغالها الجمالي وما يمكن ان توحي به من دلالات وتفسيرات فنية وجمالية فتختلف عملية توظيف الالوان داخل العمل الفني بناءا على مجموعة من المعطيات او الفرضيات التي تحكم الفنان وهو اما جعل الباحثة تخوض في موضوعة بحثها الذي يتألف من ثلاثة فصول ضم الفصل الاول مشكلة البحث وحدوده مع مجموعة التعاريف التي وردت فيه والتعريفات الاجرائية التي عفت بها الباحثة كل المصطلحات اما الفصل الثاني فلقد ضم الاطار النظري الذي تكون من مبحثين الاول فلسفي حول مفهوم الجمالية ورأي بعض الفلاسفة الذن تبنو موضوعة الجمال قديما وحديثا اما المبحث الثاني فقد كان حول الالوان واشتغالاتها في الفن لتخرج الباحثة بمجموعة من المؤشرات منها ما يعرف بأهمية التباين وتأثيره في بناء شكل اللوحة فنية وقدرته على التعامل مع الالوان في منح ابعاد فنية او فكرية ترتبط بالايهام او الايحاء اما الفصل الثالث فلقد ضم اجراءات البحث وتحليل العينات لمجموعة من اساتذة معهد الفنون الذين مثلو مجتمع البحث لتصل الباحثة الى مجموعة النتائج والاستنتاجات التي تظهر اهمية الالوان وعملية الحكم على العمل الفني كوحدة واحدة ومدى تأثير الالوان من خلال درجة حرارتها او برودتها في ما ضم الفصل الرابع مجموعة المصادر باللغة العربية والانكليزية .

: Research Summary

Colors add luster to human life through the process of their aesthetic work and what they can suggest of artistic and aesthetic connotations and interpretations. The

process of employing colors within the artwork varies based on a set of data or hypotheses that govern the artist. Chapters The first chapter included the problem of the research and its limits with the set of definitions contained in it and the procedural definitions that the researcher spared all the terms. It was about colors and their work in art, so that the researcher graduated with a set of indicators, including what is known as the importance of contrast and its impact on building the shape of an artistic painting and its ability to deal with colors in giving artistic or intellectual dimensions related to illusion or suggestion. As for the third chapter, it included research procedures and samples analysis for a group of professors of the Institute The arts who represented the research community to reach the researcher to a set of results and conclusions that show the importance of colors and the process of judging the artwork as a unit and The intensity and extent of the influence of colors through their temperature or coldness in what the fourth chapter included a group of sources in Arabic and English.

الكلمات المفتاحية : Keywords

جمالية ، توظيف Aesthetic, Employment

الفصل الأول

الاطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة اليه :

يحتل اللون مراتب متقدمة في الرسم على مر العصور على المستويان الجمالي والوظيفي , كونه يمثل عملية صياغة المضامين والافكار في شكل اللوحة ولقد شهد فن الرسم مجموعة كبيرة من التحولات منذ بداية ظهوره الى يومنا هذا على مستوى المواد او الالوان او المواضيع التي يتخذها الفنانون لمعاجلة وطرح افكارهم ومن باب الاحتفاظ بالمساحة الجمالية للفن او البحث عن افكار واشكال ابداعية للارتقاء بفن الرسم فشكلت اهمية الرسم جماليا احد اهم الروافد التي يعمل الانسان على تطويرها وهو ما دفع الكثير من الفنانين على التاكيد على ضرورة وجمالية استخدام اللون نتيجة الاثراء الذي يمكن ان يقدمه لبناء شكل اللوحة وجماليتها بسبب ايمانهم بمدى قوة تأثير الالوان خاصة وان الرؤية الجمالية في الخطاب البصري للفن تعتمد على جماليات الشكل ومكوناته كأساس فاعل لبناء الصور والدلالات خاصة التي لها طابع تحولي ودلالي يختلف تبعا لاختلاف علاقاته الجمالية التي تأخذ العمل الفني لافاق وفضاءات تأويلية متعددة تستطيع خلق تكوينات علامية من خلال تشكيلاتها اللونية او التصميمية وهو ما يجعل جدلية العلاقات الجمالية بالفن قيمة ايجابية تعمل على خلق عمق ليكون للوحة منفعة جمالية وحسية في نفوسنا يدفعنا لتقبلها والتفاعل معها واساتذة معهد الفنون للبنات من الفنانون الذين عملو على نفس النهج في اشتغالاتهم اللونية

في اعمالهم لتوظيف اللون لخلق افاق جمالية متعددة على مختلف المستويات , ومن هنا تلخص الباحثة مشكلة بحثها بالسؤال الاتي : (ما هي المكونات الجمالية للون وعلاقتها بفن الرسم) لاساتذة معهد الفنون للبنات الدراسة الصباحية

هدف البحث :

الكشف عن المكونات الجمالية للالوان في فن الرسم .

اهمية البحث :

تسليط الضوء على عناصر اللون الجمالية ومدى انعكاسه على المتلقي وذائقته

حدود البحث :

مكانيا : مدينة بغداد (معهد الفنون الجميلة للبنات الدراسة الصباحية)

زمانيا : من ٢٠١٠ -٢٠٢٠

موضوعيا : نماذج من لوحات مختلفة لاساتذة معهد الفنون الجميلة للبنات الدراسة الصباحية .

تحديد المصطلحات :

جمالية

لغة :

" مصدر الجميل ، والفعل جَمُلَ{٠٠٠} الجمال الحسنُ ، يكون في الفعل والخلق {٠٠٠} ،قال ابن الأثير : الجمال يقع في الصور والمعاني"

(منظور، ب.ت ، صفحة ٦٨٥) وهو ايضا " الحُسْن وقد (جَمُل) الرجُلُ بالضم (جَمَالا) فهو (جَميل) و المرأةُ (جَمِيلة) و (جَمْلاء) أيضا بالفتح و المدّ ، و(الجُملة)واحدة الجُمل و (أجْمَل) الحساب رده إلى الجُمْلة و أجْمَلَ الصِنيعة عند فلان و أْجَمل في صنيِعهِ ،وأجْمَلَ القومُ كَثُرت جِمالُهم (الرازي، ب.ت ، صفحة ١١١)٠

فلسفيا :

هو " المتوازن أو المعتل في مقابل الإفراط ، أو التفريط واخضع الجمال للأخلاق ، كما عرف هيرو قليطس، الجمال بأنَّهُ التناسق ما بين الأضداد " (م٠أ٠ميسياكوف،، ١٩٧٩، صفحة ١٥)٠

"يرتفع بالكائنات الطبيعية ، و الحسية إلى المستوى المثالي، ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية المؤقتة ، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية و الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلي تتحول إلى مثال"٠ (حلمي، ١٩٨٤، صفحة ١١٥)

اصطلاحا :

يعرف بأنه " ظاهرة ديناميكية دائمة التغير والتطوير ، وهي حقيقة موضوعية متناسقة توجد في بيئة محيطة، وتدرك في ظروف نفسية خاصة، وتثير شعوراً بالرضا والبهجة" (ستولنتز، ١٩٧٤، صفحة ٣٥)

وتعرف ايضا بأنها : " نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته " (علوش، ١٩٨٤، صفحة ٣٦)

التعريف الاجرائي :

تعرف الباحثة الجمالية بأنها : نزعة مثالية لظاهرة ديناميكية دائمة التغير والتطور في الخلفيات التشكيلية تثير شعورا بالرضا والبهجة لمجموعة من العناصر في العمل الفني

توظيف :

لغة :

" وَظَف فلاناً وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيف ويقال أستوظفَ ، أستوعب ذلك كله " (منظور، ب.ت ، صفحة ٦٤٩)

ويعرف بأنه " الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل وهذا الكل قد يكون متمثلا في مجتمع او ثقافة ‘‘ (نيقولا، ١٩٧٤، صفحة ٣٢٠)

وهي ايضا " وهي نتيجة موضوعية لظاهرة اجتماعية يلمسها الافراد والجماعات وقد تكون ظاهرة او كامنة ‘‘ (الحسن، ١٩٩٩، صفحة ٦٦٨)

وتعرف الباحثة التوظيف بأنه : الاسهام الذي يقدمه الكل لظاهرة اجتماعية يلمسها الفرد قد تمثل ثقافة او قد تكون ظاهرة .

اللون :

هو الانطباع الذي يولده النور على العين ويتم نشره وتوزيعه بواسطة الأجسام المعرضة للضوء" (الجبوري، ١٩٩٧، صفحة ٥)

ويعرف ايضا بانه : " الخاصية التي تميز الأشكال وتوضحها في البيئة " (الربيعي، ٢٠١٧، صفحة ١٤)

وتعرف الباحثة اللون اجرائيا بأنه : انطباع يولده النور على العين يميز الاشكال والاجسام ويوضحها في البيئة

الفصل الثاني

المبحث الاول :

مفهوم الجمالية :

تتق المجتمعات بأن الجمال كلا فاعل يؤثر في الكل من خلال عملية الجذب التي يمتلكها وتأثيره على كل العناصر المحيطة به او الداخلة فيه على اعتباره مجموعة متكونة من اجزاء مختلفة غايتها الاندماج والتفاعل وهو ما يجعل مجموعة العلاقات في ما بين عناصره متفاعلة ومترابطة وهو ما يمكن ان يضمن عملية تقبلها لدى المتذوق حيث لا " يمكن انتقاد الفن الا عن طريق اعادة تركيب علاقاته بشكل ثوري " (نوف،، ١٩٧٥، صفحة ٤٢٤) حيث تكون عملية الحكم على الاشياء من خلال تكاملها وترابط عناصرها فلا يمكن الحكم على الاشياء متجزئة او ناقصة ، ولقد اهتمت الفلسفة بموضوعة الجمال منذ زمن الاغريق وحتى الفلسفة الحديثة حيث يقول افلاطوان عن الجمال والجميل بأنه الصورة الجوهرية او المثال الذي لا يمكن ادراكه الا اذا تحولت الذات المدركة الى ذات عارفة لتستطيع التمييز بين الاشياء والاشكال حتى تكون عملية ادراكها سهلة نتيجة الدلالات والايحاءات المتولدة لان " الشيء المكون من اجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب اجزائه في نظام " (ارسطو، ١٩٥٥، صفحة ٥٧) فعملية التباين مبدأ مهم في عملية الادراك الحسي او بناء المعرفة لان المعرفة ترتبط بالتجربة الناتجة عن الممارسة في ادراك وتحسس الاشياء كا ان عملية ادراك الجمال وحقيقته في الفن عند ارسطو هي في " تحقيق الصور في المادة وما على الفنان الا ان يقوم بأستلهام الصورة الكاملة في الطبيعة لاخراج مبتكرات فنية ، بعد ان يختزل ويحذف ويحلل ويعدل ثم يركب

صورا " (ديوان، ٢٠١١، صفحة ١٣) لان الفن ليس بعملية نقل للواقع انما استلال منه , كما ان افلاطون يرى ان الفنان اثناء تصويره لأي فن وبكل أنواعه فهي عملية تنكر من خلال محاكاته لأي شيء يحاول تصويره او تمثيله سواء بالرسم او النحت او الشعر فالجمال هنا وخاصة في الفن هو " أزلي ثابت لا يكون ولا يفسد ولا يظهر ولا يختفي ولن تتخذ رؤية الجميل هيئة الوجه او اليدين او أي شيء جسماني لا هيئة ألفاظ أو معرفة أو أي شيء من الكائنات الحية على الأرض او السماء ، ولكنه جمال يقوم بذاته ، وكل شيء جميل يشارك في مثاله" (الأهواني، ١٩٩١، صفحة ٤٥) أي ان الجميل هو حسي وهو ما جعل عملية التنظيم او التركيب عنصر مهم من عناصر فهم الجمال وادواته وهو ما جعل ارسطو ينتقد كل الفنون والعلوم في عصره مهما كان نوعه لانه يرى ان الفن لا يعرف بانه محاكاة بقدر ما هو محاكاة جميلة لأي موضوع . لقد شغل موضوع الجمال الفلاسفة في العصر الحديث خاصة وانهم قد كانوا امتدادا للفلسفة القديمة حيث يرى هيجل بأن جمل الفن مشتق من الفلسفة الميتافيزيقية وفلسفته تستهل فلسفتها الجمالية من خلال فلسفة الروح المطلق الناشئة من عملية التضاد ما بين المتناهي واللامتناهي " وما حقيقة الروح المتناهي هذه سوى الروح المطلق، فالروح المطلق هي تلك الكلية هو الحقيقة العليا" (برهييه،، ١٩٩٧، صفحة ١٩٩) ومن باب اخرى فأن هناك عملية ربط ما بين الجمال والروح المطلق وهو رابط الحقيقة ورابط الوعي لان عملية ادراك الجمال من خلال عملية النظر كنمط لاظهار الحقيقة او تمثيلها فأنه يكون عرضة " للفكر المفهومي، متى ما كان هذا الفكر يمتلك حقا القدرة على صوغ المفاهيم" (هيجل، ١٩٨٨، صفحة ١٦٧) وهنا نقطة التقاء الروح المطلق مع

الجمال كونهما في نفس الدائرة التي تدرك الحقيقة . لقد صنف هيجل فلسفته الى مجموعة من المراحل جعل الجمال والاحساس به في مرحلة الروح المطلق في قمة ثالوثه الفلسفي وهو ما جعله يفرد للفن تعريفا في انه تجسيد لفكرة لذا فمهمة الفن تكمن في " التوفيق بين الشكل والمضمون وتمثيلها الحسي بتشكيل كلية حرة منهما " (هيجل، ١٩٨٨، صفحة ١٦٤) وان عملية التطابق ما بين الشكل والمضمون هي التي ترفع من سمو الفن وقيمته على ان يكون المضمون الذي ينبغي تمثيله قابلا وصالحا للتمثيل فالمجردات لا يمكن تمثيلها فجوهر الصورة وشكلها ينسجم ويتلاقى مع المضمون وهو ما تؤكد عليه الفلسفة الهيجلية في ان " الفكرة والتمثيل يتطابقان في الفنون الاكثر رقيا على نحو الحقيقة فالشكل الذي يتجسد في فكرة الشكل الحقيقي في ذاته وأن الفكرة التي يعبر عنها تشكل بدورها التعبير عن حقيقة " (هيجل، ١٩٨٨، صفحة ١٦٧) فالفكرة عنده حسية يمكن ان ندركها بحواسنا وليس معنى هذا بأن الفن لا يلامس اعماقنا فالمضمون الروحي يمكن ان يعبر عنه عن طريق تمثيله حسيا بالتخيل المجازي الذي يمنحه معنى تكون على شكل صورة حسية بأي شكل فني يمكن ان تمثل او تقدم ، وهو ما يجعل الفن يعمل على ابراز واظهار الوعي الذاتي للروح المطلق ولذا ذهب هيجل للتفريق بين الفن الطبيعي الذي اسماه بالحسي وما هو بالفني او المصطنع حيث يقول " أن الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، فما دام الروح أسمى من الطبيعة، فأن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن " (جيورج، ١٩٩٧، صفحة ٨٤) وهو ما جعل هيجل يميل الى الفن اكثر من الطبيعي لان جمال الفن عنده هو جمال خاص ونقي يبتعد عن الرغبات ويسمو عن الاغراض لذا فهو دائم بعيدا عن

ملكة الاخلاق ولا يقيد بأي شيء سوى نفسه بوجود دلالات خاصة به وهو ليس غاية نهائية . يختلف مفهوم الجمال عند كانت حيث يمتلك منظورا مختلفا في فلسفته من خلال نظريته نقد العقل التي تبحث عن محدوديات وبنية العقل والتركيز على الاخلاق وعملية الذهاب الى ما وراء التحليل الإمبيريقي للاحساس الجمالي من اجل التحديد الخاص للجمال لارتباطه بالخبرة الانسانية ومن خلال نظرية المعرفة افترض امكانية اصلاح الميتافيزيقيا ومن خلال التفكر بالسببية والتي يمكن من خلالها معرفة السابق الذي يكون بمثابة الخبرة الخاصة بنا ، لاننا من مفهومه لا يمكن ان نجيب على الاسئلة الميتافيزيقية من خلال الذهن والتفكير فالاحكام الخاصة بالذوق لا يمكنها ان تدع الكلية بوجود وتوفر نفس الشروط لملكة الحكم لهذا عرف كانت الجمال واطلق عليه بأنه (قانون بلا قانون) على اعتبار ان " الحكم الجمالي والذوق يجب ان يكون صادقا وعاما عند كل البشر وان يكون اساسه متطابق لدى كل البشر وان المعرفة هي الشيء القابل للتوصيل " (جيورج، ١٩٩٧، صفحة ١٣٠) وان الشكل هو جانب مشترك بين جميع البشر وليست مجموعة الاحساسات والتمثيلات العقلية وهو ما جعل كانت يبني طريقه بين التجريب والعقل مع تأكيده على اهمية استخدام العقل وتطبيقه في التجربة وان عدم استخدامه في التجربة يقود الانسان الى الوهم فيما سوف تكون التجربة ذاتية مجردة من دون وجود العقل وهو ما جعل كانت ينظر الى الجميل على انه رمز للخير وانه لعب حر للخيال لذا فلقد وضع اربع لحظات للحكم على الذوق او الحكم الجمالي هي " حكم الذوق وفقا للكيف , وفقا للكم , أحكام الذوق في ضوء العلاقة الغرضية الخاصة , الحكم على الجميل في ضوء الجهة الخاصة بالرضا أو الإشباع الخاص

بالموضوع " (جيورج، ١٩٩٧، صفحة ١٩٠) ان جمالية الفن عند كانت هي فن العبقرية او الموهبة التي تمنحها الطبيعة والتي تكون فطرية تخص الفنان وتنتمي بذاتها للطبيعة خاصة وان العبقرية هي عبارة عن استعداد عقلي يمكن للطبيعة من خلاله ان تمنح الفن مختلف قوانينه وان ترتبط العبقرية بالذوق في بناء العمل الفني لان الذوق يكون بمثابة الرقيب او الحاكم لذا فعلى الفنان ان يتوفر لديه حسب رأي كانت اربع ملكات هي (المخيلة والفهم والروح والذوق) .

الفصل الثالث

اللون واشتغالاته :

ان عملية بلوغ الفكرة الجمالية يتطلب صور من البيئة والطبيعة وحراكها بصيغ مختلفة يمكن ان تكشف مجموعة كبيرة من الجوانب الفكرية وصولا للهدف او الغاية التي ترمي لها الفكرة فالرسوم والصور الفنية ترتسم من خلال وعي محسوس له ثوابته في الشكل والمعنى بقدرة عالية على كسر كل عناصر الواقع ليصل الى قمة الاشياء من خلال محاكاتها لينتج اشكالا اكثر من منطقية بألوان متناسقة او متضاربة ما يجعلنا جزءا من اللوحة او الفن كونه انعكاس لواقعنا او دواخلنا وهو ما دفع العلماء لاستخدام مفهوم اللون في الطبيعة التي يقصدون بأنها " ظاهرة فيزيائية ناتجة عن تحليل الضوء الابيض والتي يستعملها الفنانون التشكيليون والمشتغلون بالصباغة وعمال المطابع كلمة الوأن ويقصد به المواد الصابغة التي يستعملونها لأنتاج التلوين " (امين، ٢٠٠٩، الصفحات ١٦-١٧) فالكلمة يختلف تسميتها بناءا على الاستخدام ضمن الاجناس الفنية او الادبية فاللون هو ما يكسب الاشياء قيمتها وخواصها والتي يمكن ان تدعم هذه الاشياء واستخدامها وفي فتح

وتوسيع مجالات استخدامها في التعبير الفني نتيجة ما يمكن ان تحققه من تأثير نفسي على الانسان بوجود عملية التجانس او التضاد وباقي الخواص التي تحملها الالوان من شدة او حدة والتي يمكن للانسان ان يدركها او يتحسسها بعينه المجرد " فالالوان في الطيف الشمسي هي سبعة ألوأن مميزة الأ أن العين البشرية قادرة على تمييز ما لا يقل عن سبعة ملايين من الالوأن والتي تعتمد اساسا على خصائص لونية ثلاث هي الصبغة اي صنف اللون والاشباع اي مقدار الشدة والنصوع اي كمية اللون والأنعكاس " (صالح، ٢٠٠٦، صفحة ٣٩) ومجوعة العناصر هذه هي التي يمكن ان تحدد عملية اشتغال اللون وتأثيره وقيمته فنيا وبصريا بالاضافة الى شكل ونوع السطح او الجسم الذي تتعامل او تطلى به تلك السطوح والتي يمكن ان تحدد صفة الايحاء بالشكل من خلال مجموعة العلاقات التي تربطها .

ان الشمس ونشاطها الفيزيائي هي التي تحدد الوجود الفعلي للون كونها المصدر الحقيقي للضوء في الطبيعة وهي المسؤولة عن عملية كشف الالوان واشتغالها من خلال لونها الابيض الناتج عن امتزاج باقي الالوان الاخرى وان عملية ادراك الالوان او رؤيتها يرتبط بطول موجاتها التي تسمح لنا بأدراكها من مسافات مختلفة يصعب أدراك او تحسس البعض الاخر لان اطول " الموجات تبدو حمراء وهي الاقل أنحناءاً اما الاقصر منها فتبدو برتقالية ثم صفراء فخضراء فزرقاء فبنفسجية" (صالح، ٢٠٠٦، صفحة ٤٠) حيث تعمل هذه الاطوال الموجية على تحديد قيمة اللون ودرجته وما يمكن ان تحققه من تأثير في عملية التشكيل اللوني والبصري وهو ما يمنح الاشياء دلالات تعبيرية وخواص مختلفة ترتبط بالخدع اللونية التي تحققها الالوان وحرارة اللون ووزنه لان الوزن " البصري للون يعني

أن الالوأن تختلف في تأثيرها النفسي بما يتصل بفكرة الاحساس بالوزن فالاسطح ذات الالوأن الباردة والفاتحة تظهر للعين اقل وزنا بالنسبة لذات الألوأن الساخنة والأكثر عتامة " (فوزي، ٢٠١٠، صفحة ٦٧) وهو ما يجعل الكتل تبدو اثقل او ان المساحات تبدو اوسع وكذلك الدفء الذي نشعر به سببه حرارة الالوان التي نتحسسها بأدراكنا وعقولنا وهو ما يجعل عملية اشتغاله وتأثيره في الفن وباقي الاشياء فعالا في عملية جذب الانتباه او التركيز بعملية التفاوت او التباين وحالات التضاد المتنوعة التي تستطيع خلق الشد البصري وهي ما جعل الفنون تعمل على التأكيد والتركيز على هذه العناصر في مختلف اشتغالاتهم لان عملية استثمار هذه العناصر " يمكنه تحقيق السيادة وارشاد المتلقي الى هدفه لمنحه وحدة الفكرة ضمن حدود الاطار العام للموضوع " (الربيعي ع.، ١٩٩٩، صفحة ٢٠) فالتباين والاختلاف هو ما يجعل المتلقي يدرك الاشياء وحدودها ومجموعة تفاصيلها خاصة وانه وسيلة تنظيمية التي يمكنها ان تمنح الاشكال بعدا اخر يجعل المتلقي يشعر بوجود عمق او فرق في شكل الاشياء خاصة تلك التي تحمل المساحات كبيرة فعملية اشتغاله وتأثيره تقترب من امكانية وقدرة التضاد على خلق الفروقات في الاشكال وما يمكن ان يولده من انطباع او ايهام على مستوى الشكل بتأثيره على حاسة البصر لدى المتلقي وهو ما يجعل الالوان من اهم العناصر التي تتحكم وتدخل كعنصر مؤثر في مجال المنظور او التصميم وهو ما جعل الكثير من الفنانين يعتمدون على فروقات الموجات اللونية وتأثرها بالضوء في عملية اشتغالهم وهو ما يمكن ان ينتج دلالات ومضامين تعبيرية ونفسية مختلفة فالاختلاف او التدرج اللوني يمكنه خلق او بناء صيرورة البناء العضوي للوحة الفنية او بناء قيمة درامية لها تجعل

لها معنى جمالي فكم يكون كئيبا لو " تصورنا ان الحياة التي نعيشها بلون واحد مثلا اللون الرمادي وما يمكن ان نشعر به من ضيق وملل يمكن ان يؤثر في دوافعنا السيكولوجية لدرجة التنافر التام من انفسنا " (داوود، ١٩٩٧، صفحة ٩٢) فعملية الارتياح النفسي واحدة من اهم الاشياء التي تعمل على ارسالها الالوان للنفس البشرية لذا فالمتلقي يبحث في الكثير من الاحيان على تلك الالوان التي يشعر انها مريحة خاصة في المساحات والاشكال الكبيرة وهو ما جعل الالوان تمسي ذو اهمية بالغة في انتاج الاثر او التأثر وعلى الفنان ادراك ردود افعال المتلقي سايكلوجيا عند الشروع بعملية الرسم او التصميم كونها تعمل كمحفز حسي يرتبط بالدماغ ودوره التحليلي في تفسير الصور لان " العين تتأثر بالصورة والجو العام الذي تخلفه العناصر البصرية كونها تستفز كوامن اللاشعور في الحس وتحفيزه " (الجبوري، ١٩٩٧، صفحة ٧٣) وهو ما يجعل المتلقي في عملية حركة حسية تعمل على استثارة مخزونه الفكري يعمل على خلق تكيفات لونية مختلفة يمكن ان تنتقل اليه او الى كل متلقي عن طريق الايحاء لتخلق نوع من الانطباع الفني من خلال فرصة يمكنها ان تخلق متعة تضيف نوع من الثراء لتجربة حياتية مختلفة وجديدة بقدرة الفنان التي يجعل من اللون اداة تفرض مجموعة من القيم تعتمد في بناء وسائل تنظيمها يكون اللون من اهمها .

ما اسفر عنه الاطار النظري :

تستطيع الالوان منح مساحات للاشكال يكون لها الاثر في ادراك ردود افعال المتلقي سايكلوجيا لارتباطها بالدماغ وعملية تحليله للصور

يعتبر التباين من اهم العناصر التي تعمل على ادراك وتحديد حدود الاشكال او الاحساس بعمقها ومجموعة تفاصيلها المهمة توازي عملية اشتغال وتأثير التضاد اللوني ودقته على تحديد وابراز الفروقات التي تمنح الاشكال عنصر الايهام

يمكن للفروقات ما بين الالوان ان يجعلنا نستشعر بحرارتها او برودتها وهو ما يمكن ان يفرض نوع من الاشتغال لبعض الالوان وفقا لنوع السطوح او المواضيع التي تطلى بها

تعتبر الطبيعة هي المورد المهم لانتاج وخلق المواضيع التي يعمل عليها الفنانون بصيغ مختلفة ما بين مقلد لها واخر معارض وفقا لوعي وادراك محسوس

وان عملية الاندماج والتوافق هو من العناصر المهمة التي تمنح الاشكال والاعمال الفنية مقبولية لدى المتلقي من خلال مجموعة العناصر المكونة لها

تعتبر الالوان من العناصر التي تعمل على دعم الاشياء ومنحها قيما فنية وجمالية خاصة عندما يرتبط شكلها بالمضمون الذي تعمل عليه خاصة وان لها القدرة على التأثير نفسيا غلى المتلقي من خلال التدرج او الشدة او الحدة

ان التطابق ما بين الشكل والمضمون هو ما يمنح الاعمال الفنية قيمة جمالية اكبر يمكنها ان تسمو به

الفصل الرابع :

اجراءات البحث :

منهج البحث : اتخذت الباحثة من المنهج الوصفي التحليلي منهجا لتحليل مجموعة عينات البحث

مجتمع البحث : ضم البحث مجموعة متنوعة من اعمال اساتذة معهد الفنون الجميلة الدراسة الصباحية مجتمعا لبحثها ضمت حوالي خمسة وثلاثون لوحة مختلفة المدارس والمناهج يكون اشتغال اللون فيها واضحا ومؤثرا ومتميزا لذا تعمدت الباحثة الى التنويع في مجموعة عينات البحث ما بين لوحة ظهر فيها عنصر التباين بشكل واضح واخرى كان للتضاد اللوني الحصة الاكبر واخرى توافق فيها اشتغال الالوان .

تحليل العينات :

العينة الاولى :

اسم الفنان : شرحبيل احمد .

استوحى الفنان موضوع لوحته من الطبيعة والواقع والتي استخدم فيها عنصر التدرج او التباين اللوني لبنائها من خلال مجموعة الوان متقاربة في الدرجات الا انها تختلف في شدتها مما ساعد على منح الاشكال حدودا يستطيع المتلقي ان يدرك او يتحسس العمق في شكل وحدود هذه اللوحة كما ان التطابق اللوني في ما بين لون الجبال الطبيعية واشتغال الالوان واختيارها منح اللوحة نوعا من الايحاء او الايهام الطبيعي جعلها صورة فوتغرافية ارتبط فيها اشتغال اللون وتباينه مع مضمون موضوع اللوح وهو ما منحها قيمة جمالية كما ان المتلقي يمكن ان يستشعر ببرودة الالوان التي تنطبق مع زمن وموسم موضوع اللوحة المتمثلة بالشتاء والوانه الباردة فجاءت عملية استخدام الالوان عنصرا داعما لشكل موضوعة اللوحة خاصة

وانها جاءت متناسقة ومتناغمة في قرب درجاتها ان المتأمل في شكل اللوحة والوانها يمكن ان يتحسس تأثيرها طالنفسي او السايكلوجي ومقدار ما يمكن ان تمنحه من ايحاء ببرودة الالوان التي تنعكس على دواخلنا مما .

يمكن ان تؤثر على الحالة الشعورية او اللاوعي الداخلي كما ان مجموعة الالوان جاءت متناسقة ومتراكبة في عملية اشتغالها منحت اللوحة قوة في المقبولية والقيم الجمالية

العينة الثانية :

اسم الفنان : احمد ضنة

تختلف طريقة اشتغال واسلوب الفنان احمد ضنة من خلال عملية استخدامه للحروف والخطوط العربية في لوحاته والشي الاخر هو عملية استخدامه لعنصر التضاد اللوني حيث يتعمد الى استخدام الحدة اللونية والتضاد في اغلب لوحاته منا ان افلب لوحاته تبتعد عن الواقعية او الطبيعة وما يمكن ان تمنحه من فكرة او قوة في رسوماته التجريدية والتجريبية ان عملية التضاد اللوني التي يعتمد عليها في بناء موضوعات لوحاته تجعل منها فضاءا واسعا يمكن للمتلقي ان يستدرك وسع المسافات بين اشكال واجزاء لوحته من خلال قدرة الالوان على منح هذه المساحات لفكر المتلقي والتي يختلف

في ادراكها او تفسيرها من خلال الايهام وما يمكن ان يمنحه هذا العنصر المتولد من التباين اللوني في شدة الالوان وتفاوت درجاتها واحساس المتلقي بالعمق بالاضافة الى عملية التشبع اللوني التي يركز عليها الفنان في شدة الالوان المستخدمة خاصة الحارة منها والتي تمنح اللوحة قوة ديناميكية تعمل على نقل الاحساس بفرط القوة التي يمكن ان تنبعث منها خاصة وان اغلب الالوان حتى المتضادة منها متناسقة ومتمازجة كونها تقع بالجهة المقابلة للبرودة في الالوان المخالفة لها فالاسود يقابله لون فاتح قريب من الابيض والاخر يعاكسه الازرق الغامق بوجود فاصل يتمثل بالاحرف او الكتابات باللغة العربية والتي تعمل على تأكيد التضاد من خلال عملية الفصل ما بين الالوان اما التمازج او الاندماج فجاء بعملية اشتغال او حراك مختلف حيث ان التمازج جاء معزولا في جهة مختلفة مع لون يتدرج منه او يقترب في البعد الموجي فالاصفر كان قريبا ومتناسقا مع البرتقالي والاصفر الباهت ممتزج مع الابيض المائل للاصفرار اما الجهة

الاخرى فكان الاسود رفيقا للازرق الغامق ومتحدا معه بشكل هاموني عالي متجها الى الازرق الفاتح بوسط اللوحة مقابل للابيض وان المساحات في اسفل اللوحة واتي جاءت متوافقة مع حجم المساحة التي منحها الرسام في لوحته وهو ما رفع من القيم الجمالية للوحة وحجم تأثريها النفسي على

المتلقي فحدة الالوان يمكن ان يكون سببا في احداث اثارة عقلية تختلف ردة فعلها من شخص لاخر او من زمن لاخر , لقد تراكب الشكل مع مضمون اللوحة وتداخل في بعض الاجزاء واختلف في مواضع اخرى فالباب المنحوت والذي ينتمي للحضارة الاسلامية يرتبط بشكل مباشر مع الحروف في اسفل اللوحة ومع نوع الالوان ومساحتها وايضا تدرجها والتي تمثل ثقافتنا والواننا التي تعودنا على مشاهدتها ضمن حدود حضارتنا الاسلامية التي تعتمد على الطين ودرجاته اللونية فيما تضارب اللون الغامق مع مضمون او جنس الالوان الاخرى في باقي اجزاء اللوحة الا ان صغر المساحة التي كانت يمثلها اللون الغامق جاءت متناسقة مع حجم تأثيره حيث قابله كبر مساحة الالوان الفاتحة له مما جعل منها متوازنة الى درجة كبرة وجيدة وهو ما خلق ايحاءا معرفيا يوحي بمدى اطلاع الفنان بالالوان ومعرفة حجم تأثيرها الذي كان واضحا من خلال عملية التوزيع والمزج وهو ما ساعد على ضبط ميزان اللوحة بين طرفيها بشكل جيد .

العينة الثالثة :

اسم الفنان : نادية فليح

يمكن للمتتبع لاعمال الفنانة نادية فلي حان يدرك وجود مساحات كبيرة في اغلب اعمالها التي تنتمي للتجريد بشكل واضح ومميز حيث تأتي المساحات من خلال عملية الايهام التي تمنحها عملية اشتغال الالوان ومعرفة او ادراك الفنانة لهذا العنصر واهميته في عملية الاشتغال بوجود احساس ببعد ثالث يمكن ان يمنح اللوحة عمقا مختلفا وهذا الشعور ناجم عن تأثير نفسي تمنحه الالوان ينعكس بشكل كبير على شعور المتلقي واحساسه يجعل المتلقي يتجول في مساحات لونية تشبه عمق دواخلنا او الماضي الذي نحتفظ به

وكل ذكرياته اما التباين فأنه اقل حضوة في لوحات الفنانة نادية فليح اذ ان اغلب الالوان التي تركز عليها الرسامة في عملية اشتغالها تكون من درجات متقاربة او متجاورة يتساوى فيها حجم المساحات اللونية تبدو وكأنها مناطق مربعة

متجاورة ذابت الحدود بينها فتحولت من خلال التجانس الى منطقة مربعة واحدة الا ان التدرج او التباين عمل بديلا عن ما يمكن ان يمنحه التضاد من قيم فنية او جمالية بشكل متقارب فظهرت قدراته العالية على منح اللوحة ايهاما بعديا على مستوى الشكل واخر شعوري يرتبط بحرارة الالون وبرودتها التي ذهبت الى البرودة من خلال عتمتها التي توزعت بشكل افقي يوازي حركة البرد وشعورنا بثقله وبالرغم من التجيدية العالية الت اشتغلت عليها الرسامة الا ان المتلقي يمكن ان يستشعر تأثير الطبيعة بشكل غير مباشر في هذه اللوحة من خلال نسبة الايحاء بالبرد او النهايات التي ينتمي لها الانسان وهذا ما جعل من الطبيعة عنصرا واضحا في هذه اللوحة بشكل غير مباشر كما يمكننا ادراك مدى التطابق في موضوعة اللوحة وشكلها وعملية اشتغال الوانها فلقد جاءت متطابقة الى حد كبير ما بين موضوع

اللوحة وما يمكن ان تمنحه من مضمون يدعو للحزن او النهاية وهو ما كان مدعوما من قدرة الالوان وعملية اشتغالها خاصة وانها جاءت متناسقة ومترابطة ضمن اطار متدرج محسوب كان له مقبولية عالية في شكله التنظيمي او التركيبي اضفى شكلا ايحائيا استطاع خلق متعة بصرية تسير بشكل سلس ما بين نظر المتلقي ومنطقة تفسيره لها وهو ما يمكن ان يجعل اللوحة اكثر ثراءا من الناحية الفكرية او مقدار التأويلات التي يمكن ان تمنحها للمتلقي كما يمكن ان تنوه الباحثة الى صعوبة الفصل بن مجموعة عناصر هذه اللوحة التي انسجمت بشكل كامل وهو ما جعلها وحدة واحدة يصعب الحكم عليها او تمييز عنصر على اخر من الناحية الشكلية

العينة الرابعة :

اسم الفنان : هدى عبدالامير

تعمل الفنانة ٠ هدى عبدالامير) على المزج والتوليف في مجموعة مختلفة من العناصر التي تستمدها من الطبيعة والتي تعمل على اعادة تركيبه وتنظيمها وتنسيقها بشكل فني تتنافس فيها الالوان على رفع القيم الجمالية لها او توزيع الاشكال في مساحات مختلفة يكون التباين المكاني الذي يمنحه اللون للوحة في ابراز بعدها الثالث تنعكس على نفسية المتلقي او المتذوق بوجود

عمق يمتد الى نهايات بعيدة او مساحات مفتوحة بوجود امتزاج لوني وتدرج من نفس الدرجة يمكن ان يمنحنا الايهام او الاحساس بالبعد يكون التساوي في مساحات الالوان شكل بارزا في مجموعة اللوحات التي ترسمها الفنانة او اسلوبها الذي تعمل عليه بدرجة من الاندماج يكون فيها مجموعة الالوان نسيجا واحدا تضيع فيه حدوده التي يمكن ان تميزه او تفرقه مع دفء لوني عالي ينتمي لهذا العمل يقترب من البرودة بدرجة بسيطة بلون ازرق مستوحاة من شكل السماء وزرقتها كما ان ارتبط الشكل بالمضمون فهي واضحة بشكل كبير حيث تعمل الفنانة على تشكيل مجموعة من العناصر الطبيعية او الواقعية التي تنتمي لبيئة او جو واحد (خيمة ، جمل ، بدوي ، صقر) بيئة تمثل الصحراء وما يمكن ان توحي او ترمز اليه مجموعة العناصر هذه وفي اعمال اخرى (امراة بدوية ، صقر ، اكسسوارات بدوية) وهو ما يجعل الشكل مرتبط بالمضمون على مستوى العناصر او الالوان التي تنتمي اليه بشكل كامل

النتائج :

يمكن للايحاء خلق نوع من الانطباع الفني نستطيع من خلالها خلق متعة تضيف نوعا من الثراء للتجربة الجمالية للفنان او المتلقي من خلال معرفة الالوان واهميتها واشتغالها ومجموعة القواعد التي تعمل في بنائها

للالوان اهمية كبيرة كونها تبعث فينا الراحة خاصة في المساحات الكبيرة او الاشكال البارزة البارزة

يختلف تأثير الالوان جماليا يمكن ان يشعرنا بوزنها ما بين الوان حارة ثقيلة واخرى باردة خفيفة

الاستنتاجات :

ان قضية الحكم على المنجز الفني تكون من خلال الحكم على جميع العناصر مترابطة مع بعضها وغير منفصلة او متجزئة او ناقصة

نستطيع من خلال الايحاء خلق مختلف الانطباعات التي يمكن من خلالها اطلاق الاحكام على الاعمال الفنية المختلفة ضمن قواعد وحدود معينة

يمكن للالوان منح الاشياء قيما فنية وجمالية خاصة عندما يرتبط الشكل بمضمونه وهو ما يجعل لها تأثيرا نفسيا

التوصيات :

توصي الباحثة بما يلي :

التأكيد على دراسة اهمية الالوان وجماليتها

التأكيد على عملية اشتغال الالوان فيزيائبا وكيميائيا واستثمارها في الفنون

المصادر والمراجع :

ابن منظور. (ب.ت). لسان العرب ، دار المعارف ، ج١ . بيروت : دار المعارف .

احمد فؤاد الأهواني. (١٩٩١). أفلاطون، ط٤ . القاهرة : دار المعارف .

ارسطو. (١٩٥٥). فن الشعر. (عبدالرحمن بدوي، المترجمون) بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

أميرة حلمي. (١٩٨٤). فلسفة الجمال ، نشأتها و تطورها . القاهرة : دار الثقافة للنشر و التوزيع.

أميل برهييه،. (١٩٩٧). تاريخ الفلسفة – مجلد القرن التاسع عشر. (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت : دار الطليعة.

تيماشيف، نيقولا. (١٩٧٤). نظرية علم الاجتماع، طبيعتها وتطورها ط٣. (محمد عودة واخرون،، المترجمون) القاهرة: دار المعارف للطباعة.

جيروم ستولنتز. (١٩٧٤). النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية. (د. فؤاد زكريا، المترجمون) القاهرة: جامعة عين شمس.

حسان محمد الحسن. (١٩٩٩). موسوعة علم الاجتماع، ط١. بيروت : الدار العربية للموسوعات.

ستار حمادي الجبوري. (١٩٩٧). العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي . بغداد : جامعة بغداد .

سعيد علوش. (١٩٨٤). المصطلحات الأدبية المعاصرة . الدار البيضاء : المكتبة الجامعية .

عباس جاسم الربيعي. (٤, ٢٠١٧). التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري. نابو للبحوث والدراسات .

عباس جاسم الربيعي. (١٩٩٩). الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد. بغداد: بدون دار نشر .

عبدالرضا بهية داوود. (١٩٩٧). الرؤيا الادراكية للشكل . بغداد: دائرة الفنون التشكيلية.

فياض عبد الرحمن امين. (٢٠٠٩). مفهوم الون ودلالتة في الدراسات التاريخية . بغداد : دار الشؤن الثقافية .

قاسم حسين صالح. (٢٠٠٦). سايكلوجية ادراك اللون والشكل. سوريا : دار علاء الدين للنشر .

م. فسيانكوفو وز. سمير نوف،. (١٩٧٥). موجز تاريخ النظريات الجمالية. (باسم السقا، المترجمون) بيروت : دار الفارابي.

م٠أ٠ميسياكوف،. (١٩٧٩). موجز تاريخ النظريات الجمالية. (باسم السقا، المترجمون) بيروت: دار الفارابي.

محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. (ب.ت). :مختار الصحاح . بدون مدينة .

ناجي فوزي. (٢٠١٠). الضوء بين الفن والفكرة . القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار .

نضال ناصر ديوان. (٢٠١١). جماليات التكوين وتحولاته في الفن الحديث . القاهرة : مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون .

هانز جيورج. (١٩٩٧). تجلي الجميل وقالات اخرى . (د. سعيد توفيق، المترجمون) القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة .

هيجل. (١٩٨٨). المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال. (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: دار الطليعة.

:For sources and references

١. Ibn Manzur. (Bit). Lisan Al-Arab, Dar Al-Maaref, .Volume ١. Beirut: House of Knowledge

Ahmed Fouad Al-Ahwany. (١٩٩١). Plato, ٤th ed. Cairo: .House of Knowledge

٢. Aristotle. (١٩٥٥). The Art of Poetry. (Abdul Rahman Badawi, translators) Beirut: Dar Beirut for Printing and .Publishing

٣. Amira Helmy. (١٩٨٤). The philosophy of beauty, its origin and development. Cairo: House of Culture for .Publishing and Distribution

٤. Emile Berhayeh,. (١٩٩٧). A History of Philosophy - Nineteenth Century Volume. (George Tarabishi, .translators) Beirut: Dar Al-Tali'a

٥. Timachev, Nicholas. (١٩٧٤). Sociological theory, its nature and development, third edition. (Mohamed Odeh and others,, translators) Cairo: Dar Al Maaref for .printing

٦. Jerome Stolntz. (١٩٧٤). Art criticism, an aesthetic and philosophical study. (Dr. Fouad Zakaria, translators) .Cairo: Ain Shams University

٧. Hassan Mohammed Al Hassan. (١٩٩٩). Encyclopedia of Sociology, ١st Edition. Beirut: Arab House of .Encyclopedias

٨. Star Hammadi Al-Jubouri. (١٩٩٧). Color relations and their effect on the movement of printed surfaces in the .design space. Baghdad: University of Baghdad

٩. Said Alloush. (١٩٨٤). Contemporary Literary Terms. .Casablanca: University Library

١٠. Abbas Jassim Al-Rubaie. (٤, ٢٠١٧). Color contrast and its role in showing movement in visual art. Nabu .Research and Studies

١١. Abbas Jassem Al-Rubaie. (١٩٩٩). Shape, movement and the resulting relationships in two-dimensional design .processes. Baghdad: Without a publishing house

١٢. Abdel Reda Bahia Daoud. (١٩٩٧). Perceptual vision .of the form. Baghdad: Department of Fine Arts

١٣. Fayadh Abdul Rahman Amin. (٢٠٠٩). The concept of color and its significance in historical studies. Baghdad: .House of Cultural Affairs

١٤. Qasim Hussein Saleh. (٢٠٠٦). Psychology of color .and shape perception. Syria: Aladdin Publishing House

١٥. M. Vsyankovo and g. Samir Nouf,. (١٩٧٥). A Brief History of Aesthetic Theories. (Bassem Al-Saqa, The Translators) Beirut: Dar Al-Farabi.

١٦. M٠A٠ Mysyakov,. (١٩٧٩). A Brief History of Aesthetic Theories. (Bassem Al-Saqa, The Translators) Beirut: Dar Al-Farabi.

١٧. Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir Al-Razi. (Bit). Mukhtar Al-Sihah. without a city.

١٨. Nagy Fawzy. (٢٠١٠). The light between art and idea. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.

١٩. Nidal Nasser Diwan. (٢٠١١). The aesthetics of composition and its transformations in modern art. Cairo: Dar El-Hana Group for Architecture and Arts.

٢٠. Hans Georg. (١٩٩٧). Beautiful manifestation and other sayings. (Dr. Said Tawfiq, translators) Cairo: The Supreme Council of Culture.

٢١. Hegel. (١٩٨٨). Introduction to aesthetics, the idea of beauty. (George Tarabishi, The Translators) Beirut: Dar Al-Tali'a.

The aesthetics of using color in painting

(Professors of the Institute of Fine Arts for Girls as a model)

Dr.. Zainab Jassem Abboud

Academic title: M.D

Place of work: Ministry of Education / Baghdad Education Directorate Karkh First - Institute of Fine Arts for Girls / Al-Sabahi

Detailed specialty : Philosophy of beauty

Email: aboodzanain٨٨@gmail.com

Phone number: ٠٧٧١٤٨٣٣٧٩

متاحف الفن من الضرورة التربوية الى الاستثمار الثقافي والاقتصادي

الباحثة/ حكيمة قصيد

مؤسسة الانتماء: جامعة محمد الخامس

كلية الأدب والعلوم الإنسانية الرباط-المغرب

-مركز الدكتوراه: السيميائيات وفلسفة الأدب والفنون

hakimakassid@gmail.com

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على اقتصاد المتاحف الذي ظهر نتيجة التحول الوظيفي الذي عرفته متاحف الفن والطفرة التي جعلتها ابتداء من ثمانينيات القرن الماضي، جزء لا يتجزأ من المشهد العالمي المتحول، لتصبح واحدا من أهم العناصر اللازمة للكيان الاقتصادي للدول المتقدمة، بعدما كانت لزمن طويل، تعتبر جزء من القطاعات غير الهادفة للربح وغير الخاضعة لقوى السوق، حيث كان دورها ينحصر في التعليم وحفظ الثرات وعرضه على الجمهور.

ومن خلال الآتي من الصفحات، سنستعرض تجارب رائدة راهنت على متاحف الفن للنهوض باقتصادها، ونتبين من خلالها أن متاحف الفنون من أكثر المؤسسات الثقافية التي يمكن أن يكون لها تداعيات اجتماعية وثقافية واقتصادية إيجابية إذا نهجت النموذج الاقتصادي الملائم.

الكلمات المفتاحية: متحف، فن، اقتصاد، استثمار، معارض، مؤسسة ثقافية، سياحة ثقافية

Abstract

This research aims to shed light on the museum economy that emerged as a result of the functional transformation that art museums experienced and the boom that made them, starting from the eighties of the last century, an integral part of the transforming global scene, to become one of the most important elements necessary for the

economic entity of developed countries, after it was for a long time. , is considered part of the non-profit sectors that are not subject to market forces, as its role was limited to education, preservation and presentation to the .public

Through the following pages, we will review pioneering experiences that have bet on art museums to advance their economy, and show that art museums are among the most cultural institutions that can have positive social, cultural and economic repercussions if they approach the .appropriate economic model

Keywords: museum, art, economy, investment, exhibitions, cultural institution, cultural tourism

مقدمة

تُعتبر المتاحف من أهم المؤسسات الثقافية التي كان لها الحسم في تحديد وتثبيت القيمة الفنية للمنجز الفني. وحتى يومنا هذا، فإن هذا الدور الطلائعي للمتاحف لا جدال فيه، إلا أنها شهدت تحولا جذريا بسبب التأثير المتزايد لتسويق الثقافة وعولمة الاقتصاد وثورة الاتصالات التي أزالت الحدود بين المجالات.

ففي العقود الأخيرة، أصبحت المتاحف مؤسسات هجينة تجمع بين مجال الربح الاقتصادي ومجال النشاط الثقافي، وسجلت نفسها في قلب مجتمع السوق، لتصبح آلة ضخمة تحرّكها رؤوس أموال هائلة، وأصبح نشاطها جزء من المنطق الاقتصادي الرأسمالي.

هكذا، إلى جانب مهام الحفظ والعرض والتعليم والتثقيف، شهدت مؤسسة المتحف انفتاحا واسعا على إشكاليات التسويق في ظل منطق الاستثمار وريادة الأعمال، ونجحت بعضها، بفضل الاستثمارات الضخمة، في بناء كيان اقتصادي مستقل يساهم بقوة في الاقتصاد المحلي، من خلال مجموعة من الإجراءات تستند إلى أسلوب الإدارة المستوحى من عالم المال والأعمال، وتعتمد على الدور المتزايد للجهات الفاعلة الخاصة في التمويل، إلى جانب الجهات الرسمية الراعية، كما عرف عالم المتاحف انتصار العمارة الأيقونية لجلب أكبر عدد من الزوار، وراهن على تنفيذ منطق العلامة التجارية في مواجهة تحديات العولمة.

وقد أكدت تجارب العديد من الدول على الدور الاقتصادي المهم الذي يمكن أن تضطلع به المتاحف، كما أن الدراسات والإحصائيات تشير إلى أن هذه

المؤسسات الثقافية أصبحت اليوم صناعه ذات نمو كبير تعتمد عليها الدول في ازدهارها الاقتصادي وتطورها الاجتماعي، مما يستوجب معه الدراسة والبحث وإلقاء الضوء على ما اصطلح على تسميته ب "اقتصاد المتاحف".

تطور مفهوم "المتحف"

"المتاحف مقبرة الفنون"، مقولة للأديب الفرنسي (ألفونس لامارتين ١٧٩٠-١٨٦٩) عكست لزمن طويل واقع حال المتاحف التي طالما عانت من الركود والانغلاق. فمنذ ظهور أولى المتاحف اقتصرت وظيفتها على الجمع والتوثيق والعرض والدارسة، وانحصر دورها في حفظ التراث وعرض الأعمال الفنية على الجمهور.

في خضم التطورات التي عرفها عالم المتاحف، تأسس المجلس الدولي للمتاحف International Council Of Mueseums "الإيكوم » ICOM في عام ١٩٤٦. وتعتبر هذه المنظمة من أهم المنظمات الدولية غير الحكومية التي تهتم بشؤون المتاحف والعاملين فيها. تتألف من عضوية ١٣٨ دولة. تقوم بحفظ وتأمين استمرارية الاتصال مع التراث الثقافي والطبيعي العالمي، المادي و اللامادي.

ومنذ تأسيس الإيكوم، قام بإعطاء تعريف للمتحف، قام بعدة تعديلات لتتناسب وتطوره . قد جاءت الصيغة الأخيرة لهذا التعريف سنة ٢٠٠٧، بأنه "مؤسسة دائمة ليس لها هدف ربحي، تقدم خدمة للمجتمع وتهدف إلى تطويره، مفتوحة في وجه الجمهور، مهمتها جمع التراث المادي واللامادي والحفاظ عليه لأغراض الدراسة والتعليم والترفيه ."i

إن هذا التعريف يحصر وظيفة المتحف في حفظ التراث ونقله، ويكرس للطابع التقليدي لهذه المؤسسة الثقافية، حيث أن هناك عشرات الآلاف من المتاحف في جميع أنحاء العالم، أغلبها تهتم بجمع أشياء ذات قيمة علمية، أو فنية، أو ذات أهمية تاريخية وجعلها متاحة للجمهور من خلال المعارض التي قد تكون دائمة أو مؤقتة.

غير أن مؤسسة المتحف في صورتها الكلاسيكية هذه، واجهت، في العصر الحالي، تحديات كبيرة وصعوبات مادية لتنفيذ مهامها، وعانت من الركود، وغدت تشكل عبئا اقتصاديا كبيرا يرهق كاهل الدولة التي بدأت تخفض من دعمها لهذه المؤسسات باعتبارها مؤسسات غير مدرة للربح وذات تأثير اقتصادي يكاد يكون معدومًا

في سياق التغيرات التي شهدها العالم المعاصر وواقع تسليع الثقافة وهيمنة منطق السوق وستجابةً للتغيرات المجتمعية العميقة، كان على المتاحف إعادة النظر في بعدها التراثي الكلاسيكي ذو الطابع الجامد، حيث شهدت في العقود الأخيرة تحولا كبيرا كان بمثابة ثورة متحفية تمثلت في إنشاء أعداد كبيرة من متاحف الفن الحديث والمعاصر، وتجديد وتوسيع المتاحف الموجودة سابقا، صاحبها تغيير جدري في سياستها التي أصبحت ترتكز على البحث عن موارد تحقق لها الاستقلال المادي بل وتمكنها من تحقيق الربح والمساهمة في الاقتصاد الوطني وتحقيق التنمية الشاملة .

تدريجيا، تغير مفهوم المتحف وتطور في شكله وأهدافه وتنظيمه وإدارته ومبادئه وسياساته وممارساته، إلى درجة أن تعريف الإيكوم لم يعد يعكس التحديات والرؤى والمسؤوليات المتعددة التي أصبحت هذه المؤسسات تضطلع بها، لذلك، أصبح من الضروري إنشاء تعريف جديد أكثر حداثة.

وحسب المجلس الدولي للمتاحف، سيتم اتخاذ قرار بشأن التعريف الجديد خلال المؤتمر الخامس والعشرين، في كيوتو في شتنبر ٢٠١٩

في أعقاب المؤتمر العام للإيكوم سنة ٢٠١٦، في ميلانو، تم إنشاء لجنة لدراسة هذا التعريف وتعديله (٢٠١٩-٢٠١٧ MDPP). وقد اختتمت أعمالها بعد أعوام من العمل المكثف في قراءة تاريخ المتاحف وتحليل النماذج التي شكلتها، ورصد الاتجاهات التي أثرت عليها، بهدف توفير رؤية جديدة وشاملة للمتاحف، ومن تم خلق نموذج جديد يواكب العصر ويستجيب لمتطلبات السياق الحالي

والجدير بالذكر أن مفهوم المتحف عرف تغيرا جذريا منذ ظهور مفهوم "المؤسسة الثقافية" الذي تغيرت معه النظرة إلى الثقافة والفنون تغيرا جذريا، من كونها مجرد ترف إلى فاعل قوي في التنمية الاقتصادية، حيث أصبحت الثقافة كأحد أهم استراتيجيات التنمية المستدامة مما دفع العديد من الدول إلى الاستثمار في المشاريع الثقافية، من بينها المتاحف، كخيار إنمائي لإعادة تأهيل المدن التي تعاني من الركود الاقتصادي .

إلا أن الثورة المتحفية الحقيقية انطلقت بعد توصل الباحثين إلى "النظرية الاقتصادية للمتاحف" والتي تعتبر فرعا حديثا نسبيا من اقتصاديات الثقافة، حيث بدأ تطبيق التحليل الاقتصادي على المتاحف في ثمانينيات القرن الماضي بسبب إشكالية التمويل التي أصبحت تواجهها هذه المؤسسات في ظل انحسار الدعم الحكومي للثقافة عموماً، وأصبح التحدي الماثل أمام مديري وأمناء المتاحف هو كيفية الحصول على التمويل اللازم للقيام بمهامها وضمان استمراريتها

تركز هذه النظرية على الأداء الاقتصادي للمتاحف باعتبارها "وحدة اقتصادية" تستجيب لقوانين العرض والطلب، وتهدف إلى خَفْض التكلفة وزيادة الطلب بهدف زيادة الإيرادات والمداخيل، ويمكن لهذه "الوحدة الاقتصادية" أن توفر فرص شغل وتحقق رقم معاملات وأن تؤثر إيجابا على مجالات أخرى من أبرزها القطاع السياحي. إضافة إلى أن الارتفاع الكبير في عدد متاحف الفن الحديث والمعاصر، جعلها تدخل في منافسة شرسة، مما حدي ببعضها إلى استخدام نظام star-système أو vedettariat وهي تقنية تسويق أمريكية ظهرت في هوليود سنة ١٩١١ في المجال السينمائي، للرفع من عدد جمهورها والترويج لأعمالها الفنية. يتحدث "إدغار مورين" Edgar Morin، الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي (١٩٢١-٩٨ سنة)، عن "اقتصاد النجوم" باعتبار النجم سلعة مقدسة تلتف حولها الجماهير، واعتبر أن صناعة النجوم "vedettarisation لم تعد تخص الممثلين والمطربين والكُتاب فقط، بل انتقلت إلى المؤسسات بما فيها المتاحف وتساهم فيها بشكل أساسي وسائل الإعلام.

استطاعت بعض هذه المتاحف أن تحقق النجومية، وتمكنت من أن تكون مثالا للإدارة الاقتصادية الناجحة ومصدرا مهما من مصادر الدخل وجلب الأموال، وأصبحت مؤسسات جماهيرية تستقطب عددا كبيرا من الزوار وتجذب كافة أنواع الجماهير بثقافاتهم المتعددة، وأعمارهم المختلفة، وشرائحهم المتنوعة، مما ضاعف من مسؤوليتها نحو إرضاء جماهيرها وضمان وفائهم بالارتقاء إلى مستوى تطلعاتهم، من خلال تحسين بنياتها التحتية، وتجويد خدماتها وتطويرها لتواكب التحولات السريعة في مجال

تدفق الزوار، بالإضافة إلى توظيف آخر تقنيات الترويج والتسويق كما سنطلع على ذلك

من خلال مقاربة لمتحف اللوفر. كما أن الدول المتقدمة بصفة خاصة، تبدي اهتماما كبيرا بالمقومات السياحية لمتاحفها من خدمات ووسائل جذب من أجل الزوار والسياح، مما يجعلها متاحف سياحية جاذبة، كما تعتمد على الترويج لمقتنياتها باعتبارها المقوم الأساسي للمتاحف وعنصر الجذب الأول الذي يأتي الزائر من أجله، بالإضافة إلى أن هذه المقتنيات تمثل قيمةً استثماريةً بحد ذاتها، مثلها مثل الاستثمار في الذهب أو الأسهم أو العقارات أو غيرها من الأصول التي تحتفظ بقيمتها، بل وتزيد مع مرور الزمن.

كمثال على ذلك، فقد حاول خبراء متخصصون في فنون العصور القديمة والتحف الفنية تقييم سعر أهم التحف التي يمتلكها متحف اللوفر بباريس: لوحتي الموناليزا La Jocande ، و طوافة الميدوسا Le radeau de la Méduse، ومنحوتتي فينوس دي ميلو Venus de Milo وانتصار ساموثريس، فاتفقوا على أن الموناليزا التي رسمها "ليوناردو دافنشي" أوائل القرن السادس عشر، هي أغلى عمل في العالم، وتجذب حوالي ٢٠ ٪ من زائري متحف اللوفر. والدليل على ذلك، الأعداد الهائلة التي تحتشد كل يوم أمام اللوحة والفلاشات المتواصلة للكاميرات التي تحاول أن تلتقط صورة لأيقونة المتحف. وقد قدر الخبراء قيمة الموناليزا ب ٢ مليار أورو.

أما تمثال (فينوس دي ميلو) الشهير، فتقدر قيمتة بنصف قيمة الموناليزا أي مليار أورو، وكذلك (طوافة الميدوسا) وتمثال (نيكي) الذي يمثل آلهة النصر، فتبلغ قيمتهما ٥٠٠ مليون أورو. إن عرض هذه الأعمال للبيع في سوق الفن، سيمكن اللوفر من الحصول على أربع مليار أورو. لكن، من

غير الأكيد أن الدولة الفرنسية ستقبل يوما ما، الانفصال عن هذه التحف التي تعبر عن مجدها وفخر تاريخها.

بالإضافة متحف اللوفر الذي يعد من أهم متاحف الفن العالمية التي تهيمن على سوق المتاحف، نذكر المتحف البريطاني بلندن، ومتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك، ومتحف هيرميتاج في سان بيتيرسبورغ بروسيا، ومتحف الفن الحديث بنيويورك MOMA)) ، ومتحف جوجنهايم ببلباو باسبانيا، ومتحف برادو بمدريد، والمتحف الوطني الكوري بسيول.

وللوقوف على المفهوم الجديد للمتحف، ونتبين التغيير الكبير الذي طرأ على هذه المؤسسة الثقافية، ونلمس تأثيرها الكبير على الاقتصاد الوطني للدول المعنية، سنستعرض تجارب رائدة راهنت على متاحف الفن للنهوض باقتصادها، ونتبين من خلالها أن متاحف الفنون من أكثر المؤسسات الثقافية التي يمكن يكون لها تداعيات اجتماعية وثقافية واقتصادية إيجابية إذا نهجت النموذج الاقتصادي الملائم.

مقاربة لبعض متاحف الفن

للوقوف على الأدوار الجديدة لمؤسسة المتحف، سنقوم فيما يلي من الصفحات بمقاربة لثلاث متاحف فنية رائدة، تمثل ثلاث تجارب مختلفة من حيث المنطلقات والأهداف.

_متحف اللوفر الذي يمثل نموذج المتحف العريق، المرتبط بتاريخ الأمة، ويعبر عن التطور الطبيعي للمتاحف. من خلال تتبع المراحل التاريخية التي مر منها، سنلمس التحول الجذري الذي عرفه اللوفر من مجرد متحف لحفظ

وعرض التحف الفنية إلى مؤسسة قوية ذات كيان اقتصادي مستقل. سنتطرق للتجربة بشيء من التفصيل نظرا لأهميتها وغناها.

_ متحف جوجنهايم بلباو، كان الرهان عليه كمشروع ثقافي إنمائي لإعادة تأهيل مدينة تعاني من الركود الاقتصادي، وتتجاذبها العديد من الظواهر الاجتماعية السلبية.

_متاحف أبوظبي، مشاريع ذات صلة باستراتيجيات الإمارة لتطوير وتنويع اقتصادها دو المورد الواحد. تندرج هذه المشاريع في إطار مخطط الإمارة للاستعداد لمرحلة ما بعد النفط بتخفيض الهيمنة الاقتصادية لقطاع النفط والغاز، وتحقيق التنمية المستدامة عبر تحفيز القطاعات غير النفطية.

١,٢.متحف اللوفر- باريس

لقد كان اختيارنا لمتحف اللوفر باعتباره مؤسسة ثقافية جد متميزة، ارتبط اسمها بتاريخ ومجد البلاد؛ كما أنه يمثل نموذجا حقيقيا لمؤسسة ثقافية استطاعت تكييف سياستها مع الأوضاع المستجدة، ونجحت بامتياز في ابتكار استراتيجيات خاصة مكنتها من المحافظة على نجوميتها والفوز برهان الاستقلالية المادية.

والمعروف أن المتاحف الفرنسية ظلت لفترة طويلة معتمدة كلية في تسييرها على المال العام، إلى أن تم سن تشريعات جديدة تسمح لهذه المؤسسات الثقافية الحكومية بالاعتماد على الأموال الخاصة لتخفيف العبء الذي أصبح يثقل كاهل وزارة الثقافة.

في العقود الأخيرة، دخل اللوفر في أزمة مالية بسبب انكماش دعم الدولة للثقافة عموما، جعلته عاجزا عن مواجهة التحديات، إذ سجل قصورا في

قيامه بمهامه وإخفاقا في أداء الخدمات، مما حتم على المسؤولين التفكير في تغيير استراتيجياتهم.

ابتداء من سنة ٢٠٠٠ ، نجحت الإدارة الجديدة لمتحف «اللوفر» في تخطي هذه الوضعية، بل وقلب الموازين. فبعدما كانت الدولة تمول مصاريف المتحف بالكامل، أصبحت المداخيل الخاصة بهذه المؤسسة تمثل نسبة ٦٠ % سنة ٢٠٠٩، مقابل ٤٠ % توفرها المساعدات الحكومية، بعدما كانت مساهمة الحكومة سنة ٢٠٠١ مثلا، تشكل ٧٠ % من ميزانية المتحف مقابل ٣٠ % من مداخيله الخاصة.

تعود قصة نجاح اللوفر أولا لارتباطه الوثيق بتاريخ فرنسا على مدى ثمانية قرون، حيث تم افتتاحه في باريس عام ١٧٩٣ في الذكرى الأولى لسقوط الملكية إثر قيام الثورة الفرنسية، وكان أداة استراتيجية في يد السلطة الجديدة التي حولت القصر الملكي إلى متحف لعرض مجموعة التحف التي كانت بحوزة العائلة المالكة. وتعد بناية قصر اللوفر من أهم المعالم التراثية في مدينة باريس وفي فرنسا عموما.

بناية متحف اللوفر (المصدر موقع اللوفر على تويتر)

كما يعد اللوفر-باريس من أكبر المتاحف في العالم من حيث المساحة والأغنى من حيث مجموعة مقتنياته والتي تتضمن ٦٢٠,٦٩٤ قطعة، يعرض منها ٣٥,٠٠٠ قطعة فقط، وتعد مقتنياته الأفضل على مستوى

العالم، وأهمها المنحوتات واللوحات التي تؤرخ لتاريخ الفن التشكيلي الأوروبي منذ منتصف القرن الثالث عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر. وتعتبر الروائع التي يمتلكها قيمة ثابتة تجذب آلاف الزوار يوميا، معظمهم من الأجانب، مما يجعله من أكثر المتاحف زيارة في العالم.

في سنة ١٩٩٢، أصبح متحف اللوفر شركة وطنية تتمتع من حيث المبدأ، بالاستقلالية القانونية والمالية الكاملة، يرأسها رئيس يعين بمرسوم مدة ثلاث سنوات قابلة للتجديد، ويديرها مجلس إدارة يحدد السياسة الثقافية للمؤسسة ويصوت على ميزانيتها، ولديه حساباته الخاصة التي يحتفظ بها وكيل محاسب يعين بأمر مشترك من وزراء الثقافة والميزانية.

لقد أصبح المتحف يُسيّر كما تسير أي شركة كبيرة تتمتع بشخصية معنوية واستقلالية إدارية وميزانية تتعدى ٣٠٠مليون أورو، ويعتمد على إدارة اقتصادية ناجحة. ولمواجهة تحديات عولمة الاقتصاد وتحديات سوق الثقافة والفن، دخلت المؤسسة في اتجاه اقتصاد السوق الذي يعتمد على مفهوم عولمة الجمهور والمداخيل. لتحقيق ذلك، اتبع المتحف استراتيجيه نشطة تتمثل في الاستثمار النشط للأصول المادية واللامادية، كتأجير التحف للمتاحف الأجنبية، وبيع الخدمات والمعارف في مجال المحافظة وتنظيم المعارض، وكذلك استغلال العلامة التجارية "اللوفر' كعلامة جودة. كما ذهب إلى حد توقيع اتفاقية «حسن الأداء» مع الدولة، مقابل الحفاظ على بعض المساعدات، وهي سابقة أولى بالنسبة للمؤسسات الثقافية في فرنسا، التي لم تتعود العمل بمنطق تقييم الأداء وتحديد أهداف مسبقة.

من المثير للاهتمام أيضا، عدد مناصب الشغل التي أصبح يوفرها المتحف، حيث أن عدد العمال الدائمين يقارب عدد سكان قرية صغيرة ويبلغ حوالي ٢٣١٤ .

في عهدها الجديد، بدأت إدارة المتحف في تنفيذ الاستراتيجيات التي تمكنه من جذب أكبر عدد من الزوارو خلال العقدين الأخيرين، دخل في دينامية شاملة، بدأت بأشغال التوسع والتهيئة لاستقبال أكبر عدد من الزوار، كما راهن على الروائع الفنية التي يزخر بها والتي في جوهرها لا تقدر بثمن لأنها من الأعمال النادرة. وبالفعل، فقد تضاعف عدد زوار متحف اللوفر وكذلك عائداته الخارجية، حيث حقق في عام ٢٠٠٨، الرقم القياسي المطلق ٨,٥ مليون زائر أي بزيادة ٦٧ % مقارنة مع سنة ٢٠٠١ . خلال سنة ٢٠١٦ انخفض عدد الزوار الى ٧,٤ مليون نتيجة الهجمات الإرهابية التي عرفتها فرنسا، غير أنه ارتفع ليحطم رقما قياسيا جديدا سنة ٢٠١٨ ب ١٠,٩ مليون زائر.ii

يربط السيد (جان-لوك مارتينيز)، مدير متحف اللوفر، انتعاش السياحة الدولية في باريس بارتفاع عدد زوار اللوفر، ويمثل عدد الزوار الأجانب ٧١ % من العدد الإجمالي، ويفتخر بكون نسبة ٥٣٪ من الجمهور تمثل فئة أقل من ثلاثين سنة.

ويشمل النشاط السياحي المتعلق بالمتاحف عامة، كافة أنواع العمليات والأنشطة التي تقوم بها هذه الوظيفة ابتداء من وكالات السفر، وشركات النقل والطيران، والفنادق وشركات السياحة والمطاعم وغيرها من المؤسسات التي يتعامل معها السائح عند بدء تفكيره في الرحلة وحتى عودته منها. ويفسر هذا العدد الهائل من الزوار بأشغال التحديث التي عرفها

المتحف والتي كلفت٦٠ مليون اورو، وبالاستراتيجيات النشطة التي انتهجها إدارته.

ويمثل بيع التذاكر(من ٢٠ ـإلى ٦٠ أورو) المصدر الأول لمداخيل المتحف، وعلى الرغم من أن ٤٠ ٪ فقط من الزوار يدفعون ثمن التذاكر باعتبار المجانية التي تحظى بها بعض الفئات، فقد ارتفعت المداخيل من التذاكر سنة ٢٠١٨، بنسبة ١٧٪ أي ١٣,٧ + مليون أورو. وتقدر المداخيل السنوية التي تحققها التذاكر ب ٦٠ مليون أورو.

والجدير بالذكر أن الإشعاع الاقتصادي للمتحف يمتد على مدى أوسع حيث ينعكس على الفنادق والمطاعم والأماكن المجاورة عموما، ويرتفع بذلك عدد مناصب الشغل التي يوفرها من ٢٣١٤ منصب مباشر إلى ما يقرب من ب ٢٠,٠٠٠ منصب غير مباشر. ويؤكد الخبير الاقتصادي Xavier Greffe أن تأثير المتحف يتعدى بكثير نطاق مؤسسة اللوفر. كما أظهرت دراسة قام بها "المركز الاقتصادي للسربون" Centre Economique De La Sorbonne نشرت سنة ٢٠٠٩ تحت إشرافه، أن اللوفر يحقق إيرادات تتراوح ما بين ٩٣٨ مليون أورو ومليار أورو في السنة، وصافي ربح ضريبي يقدر ب ٣٩ مليون اورو، و"هذا ما يفند ادعاءات أولئك الذين يشككون في أن الاستثمار في الثقافة هو استثمار مآله الفشل"، حسب تعبير كزافييه كريف.

دائما، في إطار استراتيجياته لجدب أكبر عدد من الزوار، تنظم إدارة المتحف معارض مؤقتة لروائع الأعمال الفنية كمعرض Delacroix١٧٩٨-١٨٦٣، ومعرض ليوناردو دافينشي احتفالا ب ٥٠٠

سنة على وفاته، وقد حقق هذان المعرضان نجاحا باهرا، لا سيما بفضل فتح المتحف أبوابه ليلا، مما حقق ارتفاعا في إيرادات المتحف.

كما بدأ المتحف بتطبيق استراتيجية الذهاب بالتحف الفنية إلى الجمهور خارج البلاد بمقابل مادي، في إطار تنظيم معارض مؤقتة خارج حدود فرنسا، بعضها بصفة منتظمة كما هو الحال مع اليابان والولايات المتحدة. وقد عرفت هذه التظاهرات تزايدا ملحوظا وشملت دولا مختلفة، وتضاعفت المداخيل مما أعطى دفعة قوية للمتحف للحصول على استقلاليته التامة والدخول في مشاريع كبرى .

إن البعد الاقتصادي يمثل محفزا أساسيا لهذا النوع من الشراكات، لهذا فإن المسؤولين يتجنبون الخوض فيه تفاديا لإثارة الجدل بين المحافظين الذين يدينون أي تداخل بين الثقافة والمال.

أصبحت إدارة المتحف مسؤولة أيضا، عن إدارة المطاعم وتأجير بعض فضاءاته لتصوير الأفلام والفيديو كليبات، أو لإقامة بعض الحفلات الخاصة، وتأجير قاعات المحاضرات وقاعات الحفلات للشركات الكبرى ودور الأزياء الكبرى، وتسجل هذه القاعات نسبة امتلاء تصل أحيانا إلى ٩٠ في المائة على الرغم من ارتفاع أسعار الاستئجار وحققت رقم معاملات بلغ ٣،٤ مليون أورو سنة ٢٠١٧.

لقد كثف المتحف من نسبة النشاطات التي ترفع من مداخيله الخاصة، كتنظيم ورشات لتعليم الرسم والنحت. أو زيارات خاصة لبعثات دبلوماسية وشخصيات مشهورة خارج أوقات الافتتاح الرسمية. iii كما يعمل من وقت لآخر على إصدار كتب ومجلات حول الفنون، وكتالوجات وبطاقات

وألبومات منها الخاص بالأطفال والشباب، وتحصل على مداخيل مهمة من خلال بيع هذه الإصدارات . في سنة ٢٠١٧ مثلا، حقق الكاتالوج الخاص بمعرض Vermeer et les maîtres de la peinture de genre أحسن المبيعات في صنف كتب الفن ب ١٣,٠٠٠ نسخة ، كما تم بيع ٣٩,٠٠٠ ألبوم لنفس المعرض، بلغ عدد المشتركين في مجلة Grande Galerie/ Le journal du Louvre ٥٠,٠٠٠ مشترك.

يقول جان لوك مارتنيز في التقرير السنوي للوفر لسنة ٢٠١٧: "إن هذه الدينامية الشاملة للوفر أصبحت ممكنة بفضل الإدارة المثالية للموارد البشرية والمادية، كما أن استراتيجيه البحث عن موارد خاصة ستمكن اللوفر من تمويل مشاريعه المستقبلية".

دائما، لتحقيق المزيد من الانتشار، وفي إطار سياسة الانفتاح التي تهدف إلى جعل اللوفر متحفا عالميا نجده متحفا حاضرًا على شبكات التواصل الاجتماعي حيث يمتلك ملايين المتابعين على مواقف التواصل الاجتماعي كفيسبوك وانستغرام وتويتر.

لكن أهم ما ميز عهد الإدارة الجديدة لمتحف «اللوفر»، هو استغلال ماركة المتحف لجني المزيد من الأرباح، ومن أهم المشاريع في تاريخ اللوفر على الإطلاق، مشروع" اللوفر أبو ظبي الذي تم افتتاحه سنة ٢٠١٤ والذي جلب للمتحف ما يناهز مليار أورو ، منها ٤٠٠ مليون كتعويض عن استغلال ماركة "اللوفر"، و١٩٠ مليون لإعارة مجموعة من الأعمال الفنية لمدة عشر سنوات في انتظار المجموعة الدائمة التي تعمل الإمارات على تكوينها. كما حصل المتحف على ١٩٥ مليون أورو لتنظيم معارض مؤقتة لمدة خمسة عشر عاماً في فرع أبوظبي، و١٦٥ مليون للاستفادة من خبراء

اللوفر في كل ما يتعلق بإدارة المتاحف، بالإضافة إلى التكوينات في مجال إدارة ومحافظة المتاحف وكل ما يتعلق بها من تنظيم المعارض وصيانة اللوحات...

لقد دخل المتحف في مرحلة اقتصادية جديدة وصارت فكرة مثالية الفن متجاوزة في عالم المتاحف، كما أصبح البعد الاقتصادي واقعا رغم الجدل القائم في وقت صار فيه الحصول على مداخيل خاصة حيويا لبقاء المتحف، ولم تعد المتاحف مقبرة للفنون أو معبدا لا يدخله إلا المؤمنون.

ولذلك، فإن إدارة اللوفر لم تتردد في فتح أبوابه لنجوم الغناء، حيث سجلت الفنانة الأمريكية (بيونسيBeyoncé) وزوجها (جاي-زيد Jay-Z) فيديو كليب في فضاء المتحف، في يونيو ٢٠١٨ مما مكن المتحف من الحصول على ما يناهز ٢٠,٠٠٠ اورو. والأهم من ذلك بالنسبة للمتحف، الانتشار الكبير الذي حققه من خلال هذا العمل الفني، حيث سجل الفيديو كليب ٤٦ مليون مشاهدة عشرة أيام فقط بعد إطلاقه على اليوتيوب، و١٥٠ مليون مشاهدة في ظرف ستة أشهر، لكي تصل إلى١٦٥ مليون مشاهدة في مارس ٢٠١٩iv. إن هذا العمل الفني الذي استهدف بشكل خاص جمهورا متنوعا من الشباب، ساهم في زيادة عدد زوار المتحف، مما يفسر الرقم القياسي الذي سجله المتخف (١٠,٢ مليون زائر) وهو الأعلى في تاريخ عالم متاحف الفن.

والجدير بالذكر أنه خلال مدة الفيديو، والتي لا تتعدى ست دقائق، تم عرض ثلاثين لوحة ومنحوته، مما كان له دون أدني شك تداعيات جد إيجابية من حيث الترويج والدعاية للمتحف

لم يقتصر الأمر على الأعمال الفنية الغنائية، فلأول مرة في تاريخه، كان اللوفر مسرحا لتسجيل حلقات خاصة من برنامج المسابقات الثقافي الأكثر شهرة في فرنسا (سؤال لبطل Questions pour un champion) ، يومي ١٣ و ١٤من شهر شتنبر من نفس السنة، في إطار أيام الثرات، حيث تنافس المرشحون على أسئلة حول تاريخ الفن أمام "الموناليزا" و"طوافة الميدوسا" و"انتصار ساموثريس" و"زفاف قانا " و"فيرونيز" و"فينوس ميلو". وبعدما أثار فيديو كليب" (بيونسي) و (جاي زد) شغف الشباب والمراهقين بالمتحف الباريسي، استهدف البرنامج الثقافي شريحة أخرى من شرائح المجتمع.

كما أن إدارة المتحف في إطار هدفها للحفاظ على نجومية المؤسسة والرفع من عدد زوارها، أصبحت تعتمد بشكل كبير على وسائل الإعلام الوطنية والدولية، حيث ارتفعت نسبة ظهور المتحف في وسائل الإعلام، ولا أدل على ذلك خطاب الرئيس (إيمانويل ماكرون) أمام الهرم الزجاجي للوفر، عشية انتخابه لرئاسة الجمهورية في ٧ ماي ٢٠١٧، ويقدر التقرير الخاص بأنشطة المتحف لسنة ٢٠١٧ عدد

الجمهور الذي استطاع المتحف التواصل معه من خلال هذا الخطاب، ب ٢,٥٢ مليار.

الرئيس الفرنسي (إيمانويل ماكرون) عشية انتخابه رئيسا لفرنسا، يلقي خطابه أمام الهرم الزجاجي لمتحف اللوفر يوم ٧ ماي ٢٠١٧

في السنوات الأخيرة، ونتيجة للاستراتيجية المحكمة للإدارة المتحفية، أصبح اللوفر يمول بخليط من المنح الحكومية التي تميل إلى الانخفاض في مقابل ارتفاع في قيمة دعم القطاع الخاص، والشركات والمؤسسات والأفراد، حيث يستفيد، بالإضافة إلى مداخيله الخاصة، من هبات مهمة يحصل عليها باعتباره آلة ديبلوماسية لدولة فرنسا؛ ونسوق كمثال مشروع إقامة جناح الفنون الإسلامية الذي كلف ٩٠ مليون أورو، ساهمت الدولة ب ٢٨ مليون أورو فقط، بينما حصل اللوفر على باقي قيمة التكلفة على شكل هبات بلغت ١٧ مليون اورو من الأمير السعودي ابن الوليد، و١٥ مليون أورو من ملك المغرب محمد السادس، و٥ مليون أورو من عمان، و٥ من الكويت، ومليون أورو من ازربادجان. كما ساهمت الشركات الخاصة مثل Total ب ٦ مليون، و Lafarge ب ٤,٥، وBoeing بمليون اورو. تعتبر مساهمة الشركات الخاصة من منطلق اقتصادي محض، باعتبار مصالحها الاقتصادية المهمة في الدول الإسلامية.

وبهذا، يعتبر اللوفر في مقدمة المتاحف العالمية الأكثر جلبا للأموال الخاصة، مثله مثل الأميركيين «جوجنهام» (٢٧ مليون يورو) و«متروبولتان»

(٤٠ مليون يورو)، كما يعتبر المتحف الباريسي السباق لإنشاء قسم خاص مكون من موظفين على مستوى عال من الخبرة في تقنيات الاتصال والعلاقات العامة، شغلهم الشاغل هو البحث عن ممولين جدد لمشاريع

المتحف وتظاهراته المختلفة بعد أن تبين عجز المصالح الحكومية عن تمويل نشاطات ومرافق هي في نمو متزايد.

بفضل السياسة المتحفية الجديدة، طرأ تغيير كبير على العقليات التي أصبحت الآن أكثر تقبلا لانخراط المتاحف في صناعة الاستهلاك الثقافي، حتى أن التطور أخد يطال شيئا فشيئا المتاحف الفرنسية الأخرى التي بدأت في تطوير هياكلها وعصرنتها وإنقاذ نفسها من خطر الاندثار بالانفتاح على إشكاليات التسويق ومنطق تقييم الأداء الذي لم تكن تعرفه حين كانت تعيش تحت جناح الحكومة، وهو بذلك في الطريق الصحيح نحو الخصخصة

ورغم الثقل الاقتصادي الذي أصبح يمثله متحف اللوفر، إلا أن أي بحث جدي لم يتناوله بالدراسة والتحليل وذلك تفاديا لحدوث التداخل بين الحوار الثقافي والاقتصادي، وتجنب الجدل القائم حول الموضوع. ورغم الخوف على المتحف من إغفال دوره كمركز ثقافي وكمؤسسة اجتماعية حامية للتراث ومضطلعة بالبحث والتربية والتعليم، فقد دخل اللوفر عهد التسويق والاستثمار، وأصبح في ظرف عقود، يشكل قطبا مهما في الاقتصاد الفرنسي.

إن هذا التحول في وظيفة متاحف الفن أثار تساؤلات كثيرة في إطار النقاش حول أخلاقيات الفن من طرف المحافظين الذين يرون في هذا الانجراف نحو المقاربة الاقتصادية خطرا، بينما يرى الحداثيون إيجابيات الانفتاح والبحث عن مداخيل خارجية. فهل سيستطيع اللوفر الاستمرار في سباقه المحموم للرفع من مداخيله؟ هل سيظل عدد الزوار في ارتفاع دائم؟ وهل يجب على المتاحف أن تخضع لقوانين الاقتصاد كما السلع الاستهلاكية

الأخرى؟ تساؤلات كثيرة وجدل حاد لكنه صار مُتجاهلا ومُتجاوزا أمام المداخيل الفلكية التي يحققها المتحف مند دخوله عهد التسويق والاستثمار.

٢,٢. متحف جوجنهايم- بلباو Guggenheim-Bilbao Museum

يعتبر متحف جوغنهايم- بلباو بإسبانيا من أهم متاحف الفن الحديث في العالم. صممه المهندس المعماري الامريكي-الكندي (فرانك جيري)، على ضفاف نهر نرفيون المار بمدينة بلباو التي تقع بإقليم الباسك في إسبانيا. تم افتتاحه في ١٨ أكتوبر ١٩٩٧، بحضور ملك إسبانيا خوان كارلوس. وهو واحد من خمسة متاحف لمؤسسة سولومون .آر. جوجنهايمv، حيث تعتبر "جوجنهايم" علامة تجارية عالمية.

يعتبر مبنى المتحف من أروع مباني العمارة التفكيكية، وسرعان ما أصبح أحد أكثر المباني المعاصرة شهرة وتقديرًا في العالم. كا ن لهذا المتحف تأثير كبير على نهضة المدينة وانتعاش اقتصادها، قد أطلق الباحثون على هذا التأثير إسم "تاثير بيلباو" أو "تأثير جوجنهايم، إذ لا يوجد أي قطاع بالمدينة لم يستفد بشكل مباشر أو غير مباشر من تواجد المتحف. لذلك، فقد أصبح تعبير "تأثير بلباو" يطلق على المدن التي تعتمد على الاستثمار في مشاريع ثقافية بغرض إنعاش اقتصادها وتحسين وضعها على الخارطة العالمية .

متحف "جوجنهايم –بلباو" بإسبانيا

أصبحت بلباو نموذجا لتحول مدينة من المحلية وجعلها أيقونة ثقافية على الصعيد العالمي؛ وقد راهن هذا المشروع على التصميم المعماري للمتحف. فمتحف جوجنهايم-بلباو ليس مجرد متحف لعرض الأعمال والتحف الفنية وإنما يعد في حد ذاته تحفة معمارية تعكس تاريخ المدينة المرتبط بصناعة الصلب. حيث أن المدينة الإسبانية كانت تعيش على الصناعات الثقيلة، وخاصة صناعة الصلب وأحواض بناء السفن والملاحة. بين عشية وضحاها، حطمت العولمة هذه الصناعات، فدخلت المدينة في أزمة اقتصادية حادة بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠. في أعقاب هذا الانهيار، غرقت المدينة الصناعية في الركود أوائل التسعينيات، وكانت بحاجة إلى تحول كبير للنهوض باقتصادها. للتغلب على هذه الأزمة، راهنت حكومة إقليم الباسك الموجودة على رأس السلطة، على مشروع ثقافي رائد لإنعاش المنطقة بمساعدة المؤسسة الأمريكية "جوجنهايم". وعلى الرغم من عدم الإجماع على المشروع مخافة غزو النموذج الثقافي الأمريكي، فإن فكرة المشروع الثقافي كمحرك اقتصادي، كان الخيارالأمثل لمساعدة بلباو لاستعادة نشاطها وإنعاش البنية الاقتصادية المبتلاة بالركود في إقليم الباسك.

في أخر المطاف، لجأت السلطات العمومية الباسكية إلى شراء رخصة مؤسسة جوجنهايم، حيث وقع وزير الثقافة الباسكي وممثل مجلس إدارة مؤسسة جوجنهايم عقد مشروع "التنمية والبرمجة لمتحف جوجنهايم بلباو" في نيويورك سنة ١٩٩١، يشار بموجبه تحمل الحكومة الباسكية تكاليف بناء المتحف بالكامل. في المقابل، تكفلت المؤسسة الأمريكية بالأعمال الفنية

والتزمت بتوفيرالخبرة العلمية والفنية، وتنظيم المعارض، وذلك بنص اتفاق تم توقيعه في ١٣ دجنبر من نفس السنة.

أدت السلطات المحلية الباسكية ٢٠ مليون اورو مقابل استغلال العلامة التجارية "جوجنهايم" لمدة ٢٠ سنة، وأنفقت ١٦٠ مليون لإنشاء المبنى، فيما بلغت ميزانية التشغيل والاستثمار ٣٧٤ مليون دولار بين عام ١٩٩٧ ، سنة افتتاح المتحف وعام ٢٠٠٧.

لقد تحملت مؤسسة جوجنهايم مخاطرة ربط علامتها التجارية بمشروع جديد، أما المخاطر المالية فقد تحملتها بشكل رئيسي حكومة بلباو؛ غير أن النتائج كانت مبهرة، حيث أكد مدير المتحف (خوان إغناسيو فيدارتي) أن عدد زوار المتحف في سنة الافتتاح، فاق كل التوقعات إذ تعدى المليون زائرا بدلاً من ٤٠٠,٠٠٠ التي كانت منتظرة. وحسب الإحصائيات، فقد استقبل المتحف تسعة ملايين شخص بين عامي ١٩٩٧ و ٢٠٠٦. ويقدر عدد زوار المتحف سنويا بأكثر من مليون زائر.

بعد خمس سنوات من إنشاء المتحف، قُدّر تأثيره على الاقتصاد المحلي لبلباو بقيمة ١٦٨ مليون دولار، كما أن المداخيل لسنة ٢٠٠٩ على سبيل المثال، بلغت ١٨٥ مليون أورو، بالإضافة إلى أنه صب نحو ٢٧ مليون دولار على هيئة الضرائب. منذ افتتاحه، ساهم المتحف بـ ١,٥٧ مليار أورو في اقتصاد إقليم الباسك، ووفر حوالي ٤٥,٠٠٠ فرصة عمل مباشرة وغير مباشرة . والأهم من كل ذلك، أن المدينة تحولت من الصناعية تمامًا إلى الثقافية. وأصبحت من أعلى نقاط الجذب الثقافي والسياحي في إسبانيا.

في عيد ميلاده العشرين، سجل المتحف رقما قياسيا في عدد التذاكر المباعة والتي بلغت ١,٣٢٢,٦١١ تذكرة، مسجلا بذلك ارتفاعا في عدد الزوار بنسبة ١٣ ٪، كما حققت المؤسسة الباسكية للناتج المحلي الإجمالي ما يعادل ٤٣٣,٧ مليون أورو.

ولذلك، فلقد أصبح تعبير "تأثير بلباو" يطلق على تلك المدن التي تسعى لجذب مؤسسات ثقافية عالمية لبناء منشآت بها بغرض إنعاش السياحة والنهوض باقتصادها والرقي سمعتها الفكرية والثقافية.

من جانب آخر، كان ل"تأثير جوجنهايم" أو "تأثير بلباو" تداعيات جد إيجابية على "مؤسسة جوجنهايم" كما على مدينة بلباو، حيث أكد توماس كرينز، مدير مؤسسة جوجنهايم حتى عام ٢٠٠٨، أن تاثير بلباو دعم استراتيجيه التوسع التي كانت تتبعها المؤسسة، وأكد أنها ستعمل على تطوير الكثير من المدن الأخرى التي تعاني من الركود الاقتصادي، كما أكد أن هذه الاستراتيجية التوسعية، كان لها بالكثير من الفوائد أهمها أن احتياطيات نيويورك من الأعمال الفنية المجمدة في المتاحف تتناقص حيث يتم إرسالها إلى جميع أنحاء العالم، مما مكنها أيضا من التواصل مع أكبر عدد من الجمهور وفسح المجال لظهور اقتصاد قوي بفضل المعاملات الدولية الناجمة عن بيع رخصة استغلال العلامة التجارية "جوجنهايم"، بالإضافة إلى إعارة القطع الفنية للمتاحف خارج الولايات المتحدة. كما أن الإفادة من خبرة المؤسسة تضخ لها مبالغ مالية كبيرة على المدى الطويل.

منذ ذلك الحين، تحاول مدن أخرى أوروبية وعربية، إعادة إنتاج "تأثير جوجنهايم" في محاولات لاكتشاف مفاتيح "معجزة بلباو". لكن مآل الكثير منها كان الفشل بسبب التكاليف المادية الضخمة التي يتطلبها تنفيذ فكرة

مشروع ثقافي في مستوى متحف جوجنهايم. كما أن نجاح التجربة، لا يتعلق ببناء المتحف فحسب، بل يستوجب فهم التجربة بأكملها ووضعها داخل إطارها. فمتحف جوجنهايم –بلباو مثلا، كان جزءً من خطة أوسع، وكان المتحف واسطة العقد التي جذبت الأعين.

فمنذ افتتاح المتحف، أطلقت السلطات الباسكية "عملية بلباو ٢٠٠٠". حيث عرفت المدينة بفضل الاستثمارات الكبيرة التي بلغت ٧٣٥ مليون اورو، إعادة تشكيل المشهد الحضري للمدينة وذلك ببناء ٣٤٥٠٠٠ متر مربع من الأرض حول المتحف، حيث كان للمهندسين المعماريين المرموقين دور مهم، فتولى المهندس المعماري البريطاني المعروف (نورمان فوستر) مسؤولية بناء المترو، أما المهندس والفنان التشكيلي الاسباني (سانتياغو كالاترافا فالس) فقد خطط للجسر الذي يوجد على ضفاف نهر نيرفيون Nervion، بينما تم تصميم الأبراج من قبل المعماري الياباني أراتا إيسوزاكي، بالإضافة إلى أشغال أخرى مثل توسعة المطار الدولي، وتطوير الاتصال بشبكة الطرق السريعة الأوروبية وإنشاء مناطق اقتصادية مع فرض ضرائب مواتية للتكنولوجيات الجديدة.

إلى جانب التأثير الاقتصادي المهم الذي حققه المتحف لبلباو، فقد عرفت المدينة بفضله، إشعاعا ثقافيا قويا حيث تم اختيارها، سنة ٢٠٠٤، في بينالي فينيسيا، كأفضل مشروع حضري في العالم، كما فازت الأيقونة الفنية الإسبانية بجائزة العلامة الثقافية الأوروبية لعام ٢٠١٧. وقد احتفل المتحف في أكتوبر ٢٠١٧ بالذكرى االعشرين لإنشائه(١٩٩٧- ٢٠١٧) وكانت تحت شعار" الفن يغير كل شئ"

٣,٢ متاحف أبوظبي

منذ ستينات القرن الماضي، مثلت الصناعة النفطية المحرك الرئيسي للتنمية في إمارة أبوظبي. وتمتلك الإمارة اليوم، سادس أضخم احتياطي نفطي مؤكد في العالم، ذلك بنحو ٩٨ مليار برميل. وهي بذلك تحتل المرتبة العاشرة في قائمة أكبر منتجي النفط بنحو ٢,٥ مليون برميل يوميا. غير أن النمو الاقتصادي في الإمارة يعاني من درجة عالية من التقلبات، مما يجعل نمو الناتج المحلي الإجمالي يتسم بحساسية عالية تجاه التقلبات في أسعار النفط. وتعتبر الحاجة لحماية الاقتصاد أحد العناصر الضرورية لمواصلة النمو بطريقة مستقرة ومستدامة. ولهذا فقد سعت الإمارات العربية المتحدة إلى توجيه التنمية نحو آفاق جديدة لضمان الاستقرار الاقتصادي بعدما أدركت حكومات دول مجلس التعاون الخليجي أن الاستثمار في الأنشطة الإبداعية، بالإضافة إلى أنه يعزز التنمية المجتمعية والثقافية، له تداعيات اقتصادية كبيرة، حيث أن الصناعات الإبداعية تلعب دورًا مضطردًا في تنويع صادراتها غير النفطية مع العالم الخارجي.

تطمح الإمارة إلى بناء اقتصاد متنوع، بحلول العام ٢٠٣٠، بعيداً عن قطاع النفط، يتكامل مع الاقتصاد العالمي. من أجل ذلك، عملت على استخدام تروثها النفطية للاستثمار في مجال الثقافة الفنون لمواجهة اقتصاد يتجه نحو مزيد من العولمة.

في إطار خطتها للتنويع الاقتصادي، وضعت أبو ظبي قطاع السياحة الثقافية في مقدمة القطاعات المستهدفة في عملية التنويع وجعلته ركناً راسخاً من أركان اقتصاد الإمارات. ولهذا، انتهجت دائرة الثقافة والسياحة سياسة التنوع في معالمها الثقافية والسياحية ووجهاتها الجاذبة، وفي إطار خطتها لبناء وتطوير الأصول الثقافية للإمارة، فقد عملت على خلق مناطق جدب

ثقافية بمقاييس عالمية، واهتمت بالدرجة الأولى بالمنشآت الثقافية في مقدمتها المتاحف ومعارض الفنون، حيث عملت على إطلاق مجموعة متنوعة من متاحف الفنون والمنصات الثقافية التي تُلبي أعلى المعايير العالمية في المنطقة الثقافية في جزيرة السعديات، حيث تحتضن هذه المنطقة عدداً من أهم المعالم الثقافية في المنطقة والعالم، وتجسّد المنجزات الفنية والتميّز الهندسي في آنٍ واحد.

في ظرف وجيز، أصبحت متاحف أبو ظبي من أهم محفزات السياحة الثقافية التي تدعم بقوة سياسة الهيئة العامة للسياحة لاجتذاب المزيد من السياح بصفة منتظمة. وكان من أبرز ثمار هذه السياسة افتتاح متحف "اللوفر أبوظبي" في ١١ نونبر ٢٠١٧، و"متحف جوجنهايم أبوظبي" المرتقب افتتاحه سنة ٢٠٢٥. يعتبر هذان المتحفان جزءً من الاستراتيجية الأوسع لتطوير سياسة ثقافية ذات رؤية دولية وتقديم أبوظبي كوجهة ثقافية سياحية عالمية، عبر تقديم تجربة سياحية وثقافية متميزة للزوار والمجتمع من خلال مجموعة واسعة من الأنشطة والفعاليات الرئيسية، مع المحافظة على تراث وثقافة الإمارة.

تتولى الهيئة مسؤولية إدارة المتاحف القائمة والجديدة على حد سواء، بما في ذلك المتاحف التي يجري تنفيذها في المنطقة الثقافية في السعديات، والإشراف على تطويرها وتنظيم برامجها الثقافية، كما تسعى إلى توسيع قاعدة الجمهور عبر استقطاب فئات جديدة من الجمهور المهتم بالفعاليات الفنية والثقافية.vi تؤكد دائرة الثقافة والسياحة بأن المنطقة الثقافية في جزيرة السعديات، بكل ما ستحتضنه مستقبلاً من متاحف ومنصاتٍ ثقافية رائدة، ستصبح وجهة عالمية تجمع مختلف المكّونات الثقافية.

يعد متحف اللوفر أبوظبي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ثمرة الاتفاق الحكومي الدولي الموقع في ٦ مارس ٢٠٠٧، ويعد أكبر مشروع ثقافي لفرنسا في الخارج حيث بلغت قيمته المليار أورو. وقد تمت إعارة اسم اللوفر للمتحف الإماراتي لمدة ثلاثين عاماً وستة أشهر مقابل ٤٠٠ مليون أورو.

منذ افتتاح المتحف، لاقى نجاحا دوليا كبيرا من حيث عدد وتنوع الجماهيرvii، حيث أعلنت إدارته عن استقبال مليون زائر في غضون عامه الأول فقط، فضلاً عن إسهامه في زيادة هائلة في عدد السائحين الفرنسيين الذين زاروا أبوظبي خلال نفس العام، والذين قُدرت نسبتهم بـ٦١.%، كما أفادت أرقام القطاع السياحي ارتفاع عدد الزائرين إلى الإمارة بنسبة ٩,٨٪، ليصل إلى ٤,٨٨ ملايين سائح.

متحف اللوفر أبوظبي (المصدر: موقع المتحف على تويتر)

يعتزم متحف اللوفر أبوظبي تكوين مجموعته الخاصة من الأعمال الفنية، وسيتم إثراؤها باستعارة أعمال من المتاحف الفرنسية أهمها اللوفر وأورسيه، ومركز بومبيدو. وسيتم تطوير متحف اللوفر- أبوظبي بخبرات من وكالة متاحف فرنسا، بالاشتراك مع متحف اللوفر-باريس، المعروف بتميز مقتنياته الفنية.

يتوقع مدير المتحف، الفرنسي (مانويل راباتي Manuel Rabaté) أن المتحف أصبح جزء من شبكة المتاحف العالمية، ولتحقيق الاستمرارية، يجب السهر على تقديم معارض متميزة، وإثراء مجموعته الخاصة باقتناء أعمال فنية قيمة، والعمل على تعميق الوعي البصري لدى الجمهور الإماراتي، وتوفير التداريب اللازمة لتكوين محترفين في جميع المهن المتعلقة بالمتاحف.

أما متحف جوجنهايم-أبو ظبي فسيكون أحد مكونات المنطقة الثقافية الشاسعة المتوخاة في جزيرة السعديات إلى جانب متحف اللوفر- أبو ظبي، ومركز زها حديد للفنون الاستعراضية والمؤتمرات، والمتحف البحري المصمم من قبل المهندس المعماري الياباني (تاداو آندو)، ومتحف الشيخ زايد الوطني للبريطاني المتميز(نورمان فوستر).

متحف جوجنهايم -أبوظبي

وقدم مدير مؤسسة Soloman Guggenheim ، (ريشارد أمسترونغ) تقريراً عن التقدم المحرز في المشروع في إطار قمة أبوظبي الثقافية السنوية، وأكد على أن المشروع يسير وفقًا للميزانية، وسيستغرق تنفيذه عدة سنوات لأن المبنى ضخم وأقسام منه في غاية التعقيد، وسوف يستغرق

تجميعها بعض الوقت. كما أكد أن جهود مؤسسة جوجنهايم في أبو ظبي ستركز على جعل المتحف مُبدعًا على مدار السنوات العشر المقبلة

تتوخى دائرة السياحة أن يكون المتحف منبراً عالمياً للفنون والثقافة المعاصرة، إذ سيضم مسرحاً ضخماً ومكتبة ومركز بحوث، كما سيسهم من خلال مجموعته الدائمة من الأعمال الفنية والمعارض والمطبوعات المتخصصة والبرامج التعليمية في بناء وتعزيز مفهوم عالمي لتاريخ الفن.

يعتقد آرمسترونغ أن أبو ظبي ستصبح عاصمة ثقافية ووجهة رئيسية للفنانين ومحبي الفن خاصة أن الإمارة تتوفر على بنية تحتية متطورة .

ومما لا شك فيه أن الإمارة تتطلع إلى نشر ثقافة زيارة المتاحف والترويج للمعارض الفنية والتفاعل مع الفنون بصفة عامة، وذلك من خلال تقديم برامج متعددة للفعاليات الثقافية والفنية والتعليمية، لرفد الزوّار بتجربة ثقافية فريدة من نوعها، من خلال الاستفادة من سلسلة المحاضرات والندوات بالتعاون مع متحف اللوفر أبوظبي، ومتحف زايد الوطني، ومتحف جوجنهايم أبوظبي. بالإضافة إلى التواصل مع طلاب المدارس والجامعات باعتبارهم جمهور المستقبل.

من الجانب الاقتصادي، حققت أبوظبي في عام ٢٠١٨ رقماً قياسياً فيما يتعلق بأعداد الزوار ونزلاء الفنادق، بفضل ما تمتلكه من بنية تحتية متميزة ومقومات ومعالم سياحية عالمية متطورة، ومواقع جذب ثقافية وترفيهية ، إلى جانب الفعاليات والمهرجانات العالمية التي استضافتها للمرة الأولى.

كما حققت نمواً بنسبة ١٦٪ في إيرادات الفنادق خلال الربع الأول من ٢٠١٩ مقارنة بالفترة نفسها من سنة ٢٠١٨، جاذبة خلال تلك الفترة ١,٣

مليون زائراً. وتأكيدًا على النمو المتواصل الذي يشهده قطاع السياحة الثقافية فقد فازت أبوظبي بـ ٥ جوائز عالمية خلال حفل توزيع جوائز" Golden City لتحقيقها للرقم القياسي باستقبال أكثر من ١٠ ملايين زائر سنة ٢٠١٨.

تلتزم دائرة الثقافة والسياحة بدعم الفنانين المقيمين في دولة الإمارات العربية المتحدة لمتابعة حياتهم المهنية، والترويج لهم على المستويين الوطني والدولي، وتعميق الوعي بدور الثقافة والفنون من خلال مؤسسات أبوظبي الفنية والثقافية والتاريخية وذلك بتنظيم حملات ترويجية، وبرمجة العديد من الفعاليات والبرامج والأنشطة الثقافية التي ترضي تطلعات الزوار.

وتؤكد الأرقام والدراسات نجاح الجهود الاستراتيجية لدائرة الثقافة والسياحة – أبوظبي في تعزيز مكانة الإمارة كوجهة عالمية تقدم مختلف التجارب الفريدة، من المقومات التراثية والثقافية الغنية إلى الفعاليات الترفيهية العائلية، وبيئة الأعمال التي تحتضن كافة المعارض والمؤتمرات عالمية المستوى.

من خلال كل تلك المعطيات، نستخلص أن دول الخليج، بما فيها الإمارات العربية، عرفت تحولات اجتماعية واقتصادية ترتب عنها انفتاح هذه الدول على الثقافة العربية أولا (العراق، مصر، وسوريا خاصة)، ثم على الثقافة الأوربية عن طريق البعثات الدراسية التعليمية إلى الجامعات الأوروبية والأمريكية. على إثر ذلك، وجدت دول الخليج نفسها في مواجهة عولمة ثقافية واجتماعية واقتصادية، فكثفت حكوماتها الجهود وبلورت

استراتيجيات واضحة لكتابة تاريخها الثقافي الحديث مستثمرة مداخيل ثرواتها النفطية للتأسيس لأركان اقتصاد قائم على الثقافة والفنون.

لقد نجحت إمارة أبوظبي في أن تكون مركزا ثقافيا وفنيا عالميا، إلى جانب ريادتها في الأعمال، غير أن هذا التميز يكلفها استثمارات مالية هائلة توفرها عائداتها من النفط. وتجدر الإشارة إلى أن دول الخليج بصفة عامة، تحتضن أعدادا هائلة من العمالة الوافدة، إذ أن معظم سكانها من آسيا ودول المغرب العربي، ويُرجع المسؤولون ذلك إلى قلة الكفاءات الإماراتية، مما يثير التساؤل حول موقع المتلقي الإماراتي في إطار هذا الحراك الثقافي.

كما أنه لا يفوتنا في هذا الإطار، أن نُشير إلى نتائج بعض الدراسات التي قد تنطبق من وجهة نظر الباحثة، على مسار دول الخليج، وتفسر تهافت مترفيها على اقتناء الأعمال والتحف الفنية بملايين الدولارات، كما وتُبرر جزئيا، الاستثمارات الضخمة لحكوماتها في المنشآت الثقافية وبناء المتاحف، وشراء العلامات التجارية العالمية الرائدة. هذه الدراسات، بينت أن الطبقات الغنية الصاعدة (البورجوازية الجديدة) تبحث عن الاعتراف الاجتماعي والثقافي، ويُعد امتلاك التحف الفنية والأعمال ذات القيمة الفنية العالية، من أهم الممارسات التي تقوم بها هذه الطبقات لإثبات تميزها وضمان انخراطها في الطبقة الاجتماعية الراقية، بتسجيل نفسها ضمن زمرة الجماعين الهواة، المستعدين لصرف أموال طائلة لاقتناء التحف الفنية، مما يساهم بطريقة غير قصدية، في إنعاش سوق الفن.

وفي نفس السياق، نُشرت دراسة قام بها عالم الاجتماع الفرنسي Pierre Bourdieu و Alain Darbel عام ١٩٦٦، تحت عنوان "حب الفن" "L'amour de l'art"، أظهرا من خلالها أن الفن عموما (المتاحف،

الأعمال والتحف الفنية، التظاهرات الفنية) مهم لتلك الطبقات، لأنه يمكنهم من تحقيق الصعود الاجتماعي والتميز ضمن طبقة النخبة.

إن إمارة أبوظبي، كما دول الخليج عموما، عانت لزمن طويل من العزلة الثقافية ومن مسار اجتماعي رتيب وبطيء، كما أنها كانت على هامش خارطة العالم، لكن باكتشاف النفط واغتنائها أدركت بعد حين، أن المال وحده لا يكفي، ولمست أهمية الثقافة والفنون كعامل حيوي وشرط أساسي لتحقيق التنمية الشاملة، متطلعة إلى تجارب بعض الدول المتقدمة. غير أن فجأة تلك التحولات الاقتصادية والاجتماعية، وسرعة وثيرتها، جعلت استيعابها إشكاليا بالنسبة للمجتمع الخليجي. فخلال عقود قليلة، جرى ما يشبه الانقلاب الذي نجم عنه تصدع في منظومة القيم، فتعالت بعض الأصوات التي تُندّد بسطوة الثقافة الاستهلاكية في المجتمع الخليجي، وتُحذر من الغزو الثقافي الغربي، وتطالب بالتمسك برموز الهوية الوطنية والثقافة المحلية التي أصبحت مهددة بالاندثار.

خلاصة

من خلال هذه البحث، يتضح لنا أن البُعد الاقتصادي للفن التشكيلي فرض نفسه في العقود الاخيرة، ورغم التحديات القيمية والجمالية التي يواجهها، فقد بات من أهم دعامات الاقتصاد في الدول المتقدمة وصار بمثابة بديل يزدهر خلال الأزمات الاقتصادية .

وقد أظهرت التجارب الغربية، على أنه بالرغم من أن الفن التشكيلي ممارسة فردية، إلا أنه لا يحقق وظائفه ولا يزدهر إلا في ظل رعاية مؤسسات الدولة التي يجب عليها بدورها، القيام بالخطوات الأولية لتمهيد

السبيل لمؤسسات القطاع الخاص. ولذلك فإن مؤسسات الدولة والقطاع الخاص يَضُخّون مبالغ مهمة للاستثمار في هذا المجال إيماناً منهم بالأبعاد الاقتصادية المهمة لهذه الخطوة، وقناعة بأهمية المردود الاقتصادي للاستثمار في الثقافة والفنون بشكل عام.

والاستثمار في صناعة المتاحف يحتاج إلى أموال طائلة، ويتطلب تضافر جهود وإمكانيات المؤسسات العمومية والخاصة. كما أن الفن عموما، لكي يزدهر، يحتاج إلى الاستقرار والرخاء المادي؛ كما أن مشروع المتحف الفني، كي يُكتب له النجاح، يجب أن يكون جزء من خطة أشمل، تبدأ بالتأسيس لثقافة جمالية وبصرية وتنتهي بدعم الفن واحتضانه من المؤسسات الحكومية والخاصة.

ويوما بعد يوم، تميل الأبحاث الحديثة إلى تسليط الضوء على الآثار الاقتصادية للمتاحف أكثر من وظائفها في التعليم والحفظ والبحث مما عزز التسلسل الهرمي الجديد لأهداف المتحف. غير أن العديد من المراقبين أشاروا إلى خطر إساءة استخدام المتحف والتجاوزات التجارية التي قد يرتكبها بعض الفاعلين متناسين الغرض الأساسي للمتاحف كمؤسسات ثقافية غير ربحية.

خصائص الموروث الثقافي والفني لنتاجات طلبة الصف الثالث في مادة الانشاء التصويري

م. د. جواد كاظم النجار Jwad Kadhum Alnajjar
جامعة صلاح الدين-اربيل Salahaddin University-Erbil
كلية الفنون الجميلة College of Fine Art
قسم التشكيلي Plastic Arts Department
ايميل jwad.najjar@su.edu.krd

الملخص

يهدف البحث الحاليّ إلى إظهار خصائص الموروث الثقافي والفني في نتاجات طلبة المرحلة الثالثة في مادة الانشاء التصويري في قسم التشكيلي في كلية الفنون الجميلة في جامعة صلاح الدين - أربيل. وقد اعتمد المنهج التجريبي، تمحورت إشكالية الدّراسة حول السؤال الآتي:

هل هناك حاجة لتعرف الطالب على الموروث الثقافي والفني لمجتمعه ومن ثم توظيفه في نتاجاته الفنية؟ ومن أجل الإجابة عنه تم اختيار عيّنة من (١٢) طالباً وطالبة، أعد الباحث اختبار يظهر خصائص الموروث الثقافي والفني في نتاجات طلبة المرحلة الثالثة في مادة الانشاء التصويري، وتمّ التأكد من صدقه وثباته. حيث أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائيّة بين متوسطات أفراد العينة حول نتائجهم المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم بين التطبيقين القبلي والبعدي للاختبار لصالح التطبيق البعدي. ولم تتم ملاحظة فروق ذات دلالة إحصائيّة بين متوسطات أفراد العينة حول نتائجهم المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم في الاختبار تُعزى إلى متغيّر الجنس. وفي ضوء النتائج خرج البحث بجملة من التوصيات والمقترحات.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث وأهميته

إنّ التحولات في الثقافة وحالة الاستهلاك أدت إلى بناء جدار عازل للثقافة المحلية، وازاحة للقيم، وخلخلتها واستبدالها بقيم جديدة تنصب للمجتمع

مرجعيات غالباً ما تكون هشّة، وهي مستندة لخاصيتها هذه لطمس الهوية وابعاد حالة الثقافة وجذورها لتخلق فجوة معرفية ثقافية قيمية تحقق غاياتها.

تنطلق مشكلة البحث الحالي من الحاجة الى تطوير مفردات منهج مادة الانشاء التصويري والتي تتضمن عدد من المصطلحات والمفاهيم والعناصر والاسس والعلاقات الانشائية التي تسهم في بناء العلاقات التكوينية للوحة الفنية. ويظهر البحث الحالي مفهوم الموروث الثقافي للمجتمع من خلال ابراز الخصائص الفنية للبيئة ونقل الظاهرة الجمالية المتعلقة بالعوامل المتنوعة بالموروث والتي من ضمنها (الثقافية، الاجتماعية، الاقتصادي، السياسية، والبيئية).

ومن خلال ذلك قام الباحث بتوجيه الاهداف العامة والاهداف التعليمية بما يخدم اظهار الموروث الثقافي للمجتمع وعلاقته بتكوين موضوعات لتكون اعمال فنية.

وتتلخص مشكلة البحث الحالي بالسؤال التالي:

هل هناك حاجة لتعرف الطالب على الموروث الثقافي والفني لمجتمعه ومن ثم توظيفه في نتاجاته الفنية؟

هدف البحث

يتحدد هدف البحث الحالي بالآتي:

إظهار خصائص الموروث الثقافي والفني في نتاجات طلبة المرحلة الثالثة في مادة الانشاء التصويري.

حدود البحث

الحدود الزمانية: العام الدراسي ٢٠١٧-٢٠١٨م.

الحدود المكانية: كلية الفنون الجميلة في جامعة صلاح الدين- قسم التشكيلي- المرحلة الثالثة.

الحدود الموضوعية: تطبيقات الموروث الثقافي والفني في مادة الانشاء التصويري.

٤- تعريف المصطلحات

أولاً: الموروث الثقافي

الثقافة لغويا: هي مجموع سمات الثقافية التي توجد في زمان ومكان معين وغالبا ما تشير الى تلك الثقافة التي تمهد او تيسر انبثاق المخترعات (عمر، ٢٠٠٨، ص٣١٩). واصلها "ثقف ثقفا: صار حاذقا فطنا، وثقف الشيء: اقام المعوج منه وسواه، وثقف الانسان ادبه وعلمه وهذبه... والثقافة هي مجموع العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها" (الزاوي، د.ت، ص٥٨) وعند الزمخشري "ثقف ثقافة: صار حاذقا فطنا فهو مثقف، ولقد تثاقفوا فكان فلان اثقفهم" (الزمخشري، ب.ت، ص٤٦). وجاء في المعجم الوسيط: ثقف: ثقافة فهو ثقيف. وثقف فلان: صار حاذقا فطنا، وثاقفه مثاقفة، وثقافا: خاصمه وجالده بالسلاح وثاقفه:ل اعبه،اظهار للمهارة والحذق...وثقف الشيء: اقام المعوج منه، وسواه وثقف الانسان:ادبه وهذبه وعلمه وتثاقفوا: ثاقف بعض بعضا والثقافة: العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيه". (ابراهيم وآخرون، ١٩٨٩، ص٩٨).

الثقافة اصطلاحياً: بانها "وسائل الحياة المختلفة التي توصل اليها الانسان عبر التاريخ، والمتضمن العقلي منها واللاعقلي التي توجد في وقت معين

والتي تكون وسائل ارثه توجه سلوك الافراد في المجتمع". وتعني ايضا "المخزون الحي في الذاكرة كمركب كلي ونمو تراكمي مكون من العلوم والمعارف والافكار والمعتقدات والفنون والاداب والاخلاق والقوانين والاعراف والتقاليد والمدركات الحسية والذهنية والمورثات التاريخية واللغوية والبيئية التي تصوغ فكر الانسان وتمنحه الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تصوغ سلوكه العملي في الحياة، أي انها نتاج تفاعل الناس مع الطبيعة وتفاعل بعضهم مع البعض الآخر عبر قيم وتجارب وسلوك واخلاق وعادات، وهي ايضا حصاد اجتماعي يشمل المعارف والتقاليد والفنون وكل ما يكتسبه الفرد من بيئته" (جاد وعبد العزيز، ١٩٨٩، ص٤٧). ويعرفها ك. رايت بانها "النمو التراكمي للتقنيات والعادات والمعتقدات لشعب من الشعوب يعيش حالة الاتصال المستمر بين افراده وينتقل هذا النمو التراكمي الى الجيل الناشىء عن طريق الآباء" (جان، ب ت، ص٨٥). كما يعرفها (رالف ولتون) بانها "طريقة حياة افراده وهي مجموعة الافكار والعادات التي تعلموها وساهموا فيها ثم نقلوها الى جيل اخر" (هارلمبس وهولبورن، ٢٠١٠، ص٨).

والموروث الثقافي هو تعبير عن طرق المعيشة التي طورها المجتمع وانتقلت من جيل الى جيل اخر، وهو تعبير عن سبل المعيشة وضعت من قبل المجتمع وانتقلت من جيل إلى جيل, بما في ذلك الممارسات الاجيال وتراكم سلوكها الثقافي والأماكن, وما تتضمنها من فضاءات وابنية والتعبيرات الفنية والقيم الاجتماعية الي غالبا ما يتم التعبير عنها في الموروثات الثقافية وهناك الموروث الغير المادي أو كجزء من التراث الثقافي والنشاط البشري ينتج تمثيل ملموس في نظم القيم, المعتقدات,

والتقاليد وأنماط الحياة. يمثل كجزء أساسي من الثقافة , والموروث الثقافي, يتضمن على شكل آثار مرئية وملموسة من العصور القديمة ينتقل الى الحاضر. ((Araoz ICOMOS, ٢٠١١

وتعرفه (مصطفى) بانه كل ماتركه الأسلاف من معارف وآداب وفنون وعادات وتقاليد ومعتقدات وقيم، تعكس نشاطهم المعرفي وطريقة تفكيرهم، وظل متوارثا او متصلا جيلا بعد جيل، ومن ثم يبقى حيا في ضمائر وعقول كل شعب او جماعة بشرية. (مصطفى، ٢٠١٤، https://www.azzaman.com)

التعريف الاجرائي: هو مجموع العلوم والمعارف والافكار والمعتقدات والفنون والاداب والاخلاق والقوانين والاعراف والتقاليد والمدركات الحسية والذهنية والمورثات التاريخية واللغوية والبيئية التي تصوغ فكر اللفرد الكوردي والتي تنعكس في نشاطهم المعرفي وطريقة تفكيرهم وما لهذا من تاثير الحفاظ على الموروث والهوية المحلية الكوردية في تطوير منهج مادة الانشاء التصويري واظهار ذلك في النتاجات الفنية لطلبة الصف الثالث في قسم التشكيلي/ كلية الفنون الجميلة.

ثالثاً: الإنشاء التصويري

هو "احداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم، واعادة التنظيم، والتحليل، والتركيب، والحذف، والاضافة، والتغيير في الاشكال والدرجات اللونية، وقيم الضوء والظل والمساحات، وغير ذلك من المكونات". (عبد الحميد، ١٩٨٧، ص١٤٥)

كما ان الانشاء التصويري في العمل الفني يحوي قوانين تنظيم داخلي هذه القوانين ترتبط بقوانين العلاقة مع عناصر البناء الفني الاخرى لكي تكون الناتج الكلي". (حيدر، ١٩٩٦، ص٢٤٣)

الفصل الثاني

الاطار النظري

الموروث الثقافي والفني

ينتج الموروث الثقافي عن تفاعل الانسان مع الانسان او تفاعل الانسان مع بيئته المحيطة وهذا النتاج يأخذ اشكالا وصورا متنوعة ومختلفة منها فكرية كالمعتقدات واللغات والعادات والتقاليد والطقوس، او تكون مادية تشمل ماينتج من يد الانسان من الات وادوات وابنية واي مستلزمات مادية، او يمكن ان تكون نتاجات طبيعية او مايسمى بالموروث الطبيعي كالنباتات المعمرة والتلال والجبال والبحيرات والاهوار. وهذا بمجمله تمثل سجل للنشاط البشري ومصدر لاصالة تاريخ البشرية وقوتها المعنوية.

يسهم الموروث الثقافي في اسهامه في انعكاس ثقافة المجتمعات، وهو يعد اهم مقوماتها مما يحمله من عادات وتقاليد وتراث، والتي تعتبر مصدرا تاريخيا يمكن للاجيال الحاضرة العودة اليه واستحضاره، كما ان له الفضل في بناء الحياة الحديثة والمعاصرة ويساعد هذه الاجيال في الاطلاع على حضارتهم وهذا له اهمية كبيرة في حياة الفرد.

ان حماية التراث او الموروث الثقافي بكافة انواعه هو امر في غاية الاهمية للحفاظ عليه باعتباره ثروة ويتم ذلك من خلال توفير ادوات ووسائل واطر تساعد في احيائه وجعله قيمة وطنية واجتماعية واقتصادية.

كما ان الموروث الثقافي وسيلة ثقافية ذات ابعاد بيئية تعكس تاريخ المجتمع المحيط بالافراد.

وينقسم الموروث الثقافي الى نوعين: مادي وغير مادي. (صالح، ب ت، ص، ٥٥)

التراث المادي: يشمل القطع الاثرية التي تشمل اللوحات، والرسومات، والمطبوعات، والفسيفساء، والمنحوتات، والمعالم التاريخية، والمباني، والمواقع الأثرية الأخرى، كما ويشمل جميع الأدلة والتعابير البشرية، مثل: الصور، والكتب، والوثائق، المخطوطات، والأدوات، سواء كانت فردية أو جماعية. (جوارنة، ٢٠١٨)

التراث غير المادي: وهو يعتبر المصدر الرئيس للتنوع الثقافي، والذي ظهر مفهومه بداية عام ١٩٩٠م، بعد التوصيات التي قدمت لليونسكو في العام ١٩٨٩ حول حماية الثقافات التقليدية، يشمل التقاليد، والتاريخ الشفهي، والممارسات الاجتماعية، والحرف التقليدية اليدوية، والطقوس، ويشمل التراث غير المادي او غير الملموس مجموعة مذهلة من التقاليد، والموسيقى، والرقص. ((Araoz ICOMOS News, ٢٠١١

كما ان للموروث انواعا اخرى منها ماهو عمراني او معماري او اثري او ثقافي وطبيعي وكما يلي:

الموروث العمراني: اصطلح علي أن التراث العمراني هو مجموع المباني والمنشآت والتشكيلات ونتاج العلاقات المركبة بين المباني والفراغات والمحتوي والبيئية التي استمرت وأثبتت أصالتها وقيمتها في مواجهة التغير

المستمر والمتصل أحيانا وغير المتواصل أحيانا أخيرا واكتسب القبول العام والاحترام.

الموروث المعماري: وهو لا يقتصر علي الآثار الهامة فقط ولكن يشمل أيضا مجموعة من المباني الأقل أهمية في المدن القديمة والقري المميزة في بيئتها الطبيعية والتي هي من صنع الإنسان، كما أعتبر الموروث المعماري جزء لا يتجزأ ولا ينفصل من التراث الثقافي والحضاري للعالم كله وأنه لايقتصر علي المباني ذات القيمة المتميزة ومحيطها المباشر، وإنما يشتمل ايظا علي المناطق والمدن والقري ذات الاهتمام التاريخي.

الموروث الأثري: حدد مفهوم الموروث الأثري بأنه ذلك الجزء من الميراث المادي الذي يتضمن كل ما خلفه الوجود الإنساني، والمناطق التي ترتبط بجميع ملامح النشاط الإنساني، والمنشآت المهجورة، فالموروث الأثري هو مصدر ثقافي غير متجدد لذلك فإن استخدام الأرض يجب السيطرة عليها وتطويرها لكي تقلل من تدمير الميراث الأثري.

الموروث الثقافي والطبيعي: وهو مصدر مادي وانساني يحكي قصص التطور التاريخي، كما أن له دورا هاما في الحياة العصرية، ويجب تسهيل اتصال الجمهور به ماديا وفكريا وشعوريا. فالموروث بصفه عامة هو مرجع ديناميكي ووسيلة إيجابية للنمو والتغير والتغيير، وهذا الموروث بمثابة الذاكرة الجماعية لكل منطقة محلية أو مجتمع لا يمكن إستبداله ويمثل قاعدة هامة للتنمية في الوقت الحالي والمستقبلي، وبالتالي يمكن أن تبني فكرة تعريف "الموروث" علي أنه يجب أن يشتمل علي العديد من جوانب الذاكرة الجماعية للمجتمع التي يمكن نقلها من جيل لآخر من أجل ضمان إستمرارية الممارسات المجتمعية المرغوبة .(عليان، ٢٠٠٥، ص١٢٨).

كما ويمكن تقسيم الموروث الثقافي والفني الى:

الموروث الفاعل: الذي يفعل او يمهد للفعل في الحاضر والمستقبل، كالتراث العلمي كذلك الفاعلية في بعض اللغات والفنون والآداب.

الموروث الخامل: الذي يفقد أهميته مع مرور الزمن واختلاف الأحوال الحضارية، وان كان له فى الماضي شأنٌ عظيم أدى الى اتساعه .. لكنه خامل اليوم قياسا لمقتضيات العصر، ومثاله فى التراث العربي مباحث السيمياء والكيمياء السحرية والتفرعات الكلامية نسبة الى علم الكلام التي طال الحديث فيها بين المتكلمين حول مباحث تناولت موضوعات دينية لم يعد الكلام فيها مجديا في زمننا الحاضر، كذلك بعض اساليب الكتابة الادبية كالسجع، لانها لم تعد تهم سوى اصحاب الاختصاص. (مصطفى، ٢٠١٤، https://www.azzaman.com)

كما قسمت (صبحي) الموروثات الثقافية الى:

موروثات مكانية: وتشمل جميع الفنون التشكيلية والصناعات والحرف الشعبية واليدوية كالرسم والنحت والزخرفة وفن العمارة والحدادة والنجارة والفخار والازياء التقليدية ومكملاتها ومايتبعها من اساليب زخرفة وتطريز.

موروثات زمانية: وتشمل جميع الفنون غير التشكيلية التي لاترتبط بزمان محدد كاموسيقى والغناء والرقص والشعر والامثال والقصص والاساطير والادب الشعبي والمأثورات الشعبية. (صبحي، ٢٠٠٧، ص٤)

ويمكن الحفاظ على الموروث الثقافي والفني والتي تشمل الكتب والمخطوطات والوثائق واللوحات والمنحوتات والمصنفات الثقافية الأخرى من العوامل التي تؤثر في حفظها وصيانتها وبمايسهم في عدم ضياع

هويتها. وكذلك يجب الاهتمام وحماية الموروث الموسيقي والغنائي عبر الحفاظ على الأشرطة والتسجيلات الصوتية والفلمية ورقمنتها. اما بالنسبة للبيوت التراثية فيجب ان تسهم الدولة في ذلك من خلال شرائها من اصحابها لكي لايقومون بهدمها واعادة بنائها وتحويلها الى محال تجارية او صناعية، كما يجب توثيق كل ماهو على وشك الاندثار كالحرف الشعبية مثلا من خلال التعرف على الاشخاص الذين مازالوا يمتهنونها والتوسع في تجسيد هذه الموروثات في منحوتات ولوحات تعرض في متحف يعنى بالموروث العراقي الى جانب المتحف البغدادي. كما يمكن العناية بالأرشفة الصورية من خلال الحفاظ على الصور الملتقطة لكل مايدخل ضمن الموروث كالمعالم الحضارية والشخصيات عبر مراحل زمنية مختلفة.

واشار (العزاوي) الى انه يمكن حماية التراث الثقافي من خلال عدة محاور وهي:

الحماية القانونية والتي تكون على عدة مستويات: الدولي، الاقليمي، والمحلي.

الحماية الادارية: وتكون بحسب طبيعة التنظيم او الكيان الاداري التي تدير الموروث الثقافي.

الحماية التقنية: اي استخدام الادوات والالات والاجهزة في حماية الموروث من ظروف الحرارة والرطوبة. وكذلك استخدام المعلومات الالكترونية في الحفظ والتسجيل وتوثيق المعلومات.

الحماية الامنية: اي اصدار انظمة دولية واقليمية ومحلية تعاقب على جرائم المساس السلبي بالموروث الثقافي.

الحماية الفنية: بالاضافة الى الحفظ الاصيل والممنهج للموروث الثقافي فهناك عمليات توثيقه بشكل كتابي ومرئي ايضا لحمايته من التحريف او التشويه.

الحماية الميدانية: ويتم ذلك من خلال تنقيب الاثار وعمليات الصيانة والترميم الاثارية.

الحماية المتحفية: وتتم من خلال حفظ الموروث في المتاحف والعمل على استدامته.

(العزاوي، ٢٠٢٠، ص٧٢-٧٣)

الهوية والثقافة

تمثل الثقافة نمط الحياة في مجتمع ما وطرق التفكير افراده، وهي مركبة من عناصر متعددة وكثيرة وتكتسب الثقافة من خلال التفاعل والتواصل الاجتماعي وتتسم بالانتقال الجبري والطبيعي بين افراد المجتمع من خلال التأثير والتأثر. كما انها مفهوم يرتبط بالانسان بوصفه عضوا في المجتمع فهي التي يكتسبها الانسان عند معايشة الاخرين والاكتساب عملية مستمرة بوعي او من دونه. (الميلاد، ٢٠١١)

يتاثر الانسان بالمكان المحيط به وبنوعية الثقافة التي ينتمي اليها وذلك لما لهذين الامرين دورا كبيرا في تحديد شخصية الفرد وثقافته. ان هوية الشيء وعينيته وتشخيصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له كل واحد (المعجم الفلسفي، ١٩٢٧، ص٢٠٨)، والهوية الثقافية دائمة التغير اما بسبب الانكماش او الانتشار، وهي ايضا مفهوم يتطور بحسب تجارب اهلها

ومعاناتهم، وبحسب تاثرهم سلبا او ايجابا بالهويات الثقافية الاخرى (حنفي، ب ت، ص٣٢٥).

ان علاقة الفرد بالبيئة المحيطة به وبما تحتويه من مصادر مادية تلعب دورا في تشكيل هوية الفرد، كما ان للفرد علاقات على مستويات مختلفة ببيئته التي يعيش تتجاوز موضوع العيش فيها (Wester, ٢٠٠٤, p.١١٦)، فهو يرتبط بالمكان الذي يعيش فيه ومعالمه الطبيعية والثقافية هو امر مهم في هيكلة الهوية الانسانية (Manenti, ٢٠١١, p.١٠٤). فإذا كانت تمثل الهوية عملية الإدراك الداخلي لذاتية الفرد والتي تستمد قوتها من عوامل خارجية يدعمها المجتمع، فإن الإنتماء هو الشعور بهذه العوامل الخارجية والذي يترجم من خلال افعال تتسم بالولاء لهذا المجتمع الذي ينتمون ليه. (مبروك، ١٩٩١، ص٢١٨)

وتنقسم الهوية الى:

الهوية البصرية: وهي تعتمد على ادراك الاشخاص لما يحيط به من موروث مادي كالابنية التراثية.

الهوية المعتمدة على احداث المكان: وهي مجموع الانشطة والفعاليات والاحداث التي يمارسها الافراد الذين يعيشون في مكان واحد وبمايحتويه من اسواق وشوارع. (نفس المصدر السابق)

كما تعكس الهوية الثقافية صورة الافراد والمجتمعات التي يعيشون فيها وخصائصها. ان الشعور بالانتماء الى هوية ثقافية معينة هو تعبير عن حاجات نفسية واجتماعية مهمة بالنسبة للفرد وتتكون هويته من خلال التجربة التي تنقل عبر الاجيال من خلال رموز لغوية (الداوي، ٢٠١٣،

ص٨٧). وكل هذا يسهم في رفع درجة الوعي الفردي بهويته وانتماؤه الى مجتمعه وهذا مانراه في المجتمع الكوردي حيث تعتبر اللغة والدين من المكونات الثقافية له الرابط الاساسي له والقيمتان الاساسيتان في تشكيل بنيته. وعلى الرغم من ارتباط الافراد الكورد بمجتمعهم وقيمهم وعاداتهم وتقاليدهم الا انهم على استعداد للانفتاح على التطورات الحاصلة من حولهم ولهم قدرة على التغيير والتأثر الايجابي بما تحمله العولمة من ثقافات مختلفة (الزيباري، ٢٠١١، ص٤).

ويعتبر الفرد الكوردي شخصية متمسكة بثقافته وهويته ومحافظة عليها، وهو يستمد ذلك من البيئة الغنية المحيطة به من النواحي الطبيعية والجغرافية او من الناحية الحضارية والتاريخية وكذلك من التماسك العشائري والقبلي. (شالين، ٢٠٠٦، ص١١١)

ان للفنون دور وظيفي في تداول وترويج الاشكال والرموز والعلامات التي تحمل الهوية والمحلية وتسهم بتسجيل وارشفة التراكم المعرفي والرسوم والعلامات والرموز التي انتقلت من مكانها وزمانها بسطوح مختلفة تحكي قصة حضارة، ولاشك أن دور المتاحف كان أساسيا في عملية تنظيم التاريخ وبنية خطابه المتماسك داخل صيرورته وخطابه الحضاري بعد أن أدى دوره في بناء الثوابت الشكلية الموزعة على محور الزمان وأسس لسلم إحالات داخلية في مكنونات تلك المفردات الحضارية ليعيد نسقها الفكري وتأثيرها، لقد ورثنا تاريخ الفن من خلال المتحف وتاريخ كل الخطابات التشكيلية المتداخلة مع تاريخ الخطابات النقدية كما تتضح فكرة الجمال عبر ذلك النسق في كل من الأعمال الفنية الخالدة وتاريخ الفن والنقد اللذين لا ينفصلان عن المجتمع ومراحل تطوره . وقد أنجز ذلك النسق في إطار

اشكاليته الحضارية منظومات مصطلحية جسد تلك الأنساق المفاهيمية في تلك المجتمعات وأصبح من الصعب تكوين ذلك النسق بعيدا عن أسئلة العصر الذي كانت تحيا فيه وبكل منجزاته.

وبخصوص الهوية في ظل العولمة، فتعتبر الثقافة المحرك الرئيسي والزيت الذي يدفع بعجلة الثقافة الى اظهار الهوية وتفصح عن ذاتها، إن هوية أية أمة هي صفاتها التي تميزها من باقي الأمم لتعبر عن شخصيتها الحضارية. والهوية دائماً تجمع ثلاثة عناصر: العقيدة التي توفر رؤية للوجود، واللسان الذي يجري التعبير به، والتراث الثقافي الطويل المدى. واللغة هي التي تلي الدين، ثم يأتي التاريخ وعناصر الثقافة المختلفة في صنع الهوية.

ومن خلال الهوية تنطلق المصالح حيث الناس لا يمكنهم أن يفكروا أو يتصرفوا بعقل في متابعة مصالحهم الخاصة إلا إذا عرفوا أنفسهم، فسياسة المصالح تفترض وجود الهوية. وإذا كانت هذه هي الهوية وهذه أهميتها فإن الهوية عند المسلمين أكثر أهمية، والإسلام بعقيدته وشريعته وتاريخه وحضارته ولغته هو هوية مشتركة لكل مسلم، كما أن اللغة التي نتكلم بها ليست مجرد أداة تعبير ووسيلة تخاطب، وإنما هي الفكر والذات والعنوان.

الموروث الثقافي والفني لمدينة اربيل

تعتبر مدينة اربيل من المدن القديمة والتي تكثر في نواحيها الكهوف والمغاور والتي سكنت منذ العصور الحجرية (احمد و فوزي، ١٩٩٠). وسكن انسان النايندرتال الكهوف لفترة طويلة في الدورين المستيري والبرادوستي (باقر، ١٩٧٤، ص١٧٩)، ثم خرج الانسان القديم من الكهوف الى السهول في الالف السادس ق.م (اسماعيل، ١٩٩٨، ص٥٢). وقد

نزحت اليها الاقوام الآرية وهي تعود الى احدى الدول الكردية، ثم تعرضت هذه المنطقة الى غزوات وحروب طاحنة مع السومريين والآشوريين (الجاوشلي، ١٩٨٥، ص١٨-١٩). اما في العصر الاشوري، اصبحت اربيل من اكبر المدن الاشورية (الحسني، ١٩٨٢، ص٨٧). اما في التاريخ الاسلامي فانها كانت من اهم المدن في ذلك الوقت والممتدة بين الزابين (ابو الفداء، ١٨٤٠، ص١١٣).

يتمتع موقع مدينة اربيل او مايسمى بسهل اربيل باهمية كبيرة في من النواحي الاقتصادية والسياسية باعتبارها عاصمة العراق الصيفية، فهي تقع في ملتقى العديد من الطرق المهمة التي تربط اقليم كوردستان العراق بوسطه وجنوبه، ونظرا لهذه الميزة اصبحت اربيل مركزا تجاريا لطريق القوافل عبر قرون طويلة من الزمن. وحافظت على اسمها ووجودها من الاندثار كونها مركزا سكانيا مهما نظرا لما تتحلى به هذه المدينة. (كمونة، (http//:www.gilgamish.org/printarticle

وتتميز مدينة اربيل بموروثها الثقافي الغني وهو مستمد من الحضارات القديمة التي تعاقبت على مر العصور. وهو ما يوحي ايضا بالزخم الشكلي والصوري المتنوع المتاثر بالمعتقدات والافكار واللغات والعادات والتقاليد التي يحتويها المجتمع الكوردي.

ويعكس الموروث الثقافي في هذه المدينة ايضا ثقافة المجتمع التي ظلت محافظة على اصالتها بالرغم من قدرتها على التحرك والتطور ومواكبة مستجدات عصر العولمة وهذا كان من خلال قدرة الفرد الكوردي من التمسك بعاداته وتقاليده وفي الوقت نفسه هو قدرته على مواكبة التطورات السريعة الحاصلة في مجال التكنولوجيا والعمران فهو بهذا فرد ديناميكي

متجدد قادر على استحضار الثقافة والتراث للاجيال الحالية وفي الوقت نفسه يسهم في بناء الحاضر والمستقبل مع الحفاظ على الموروث الثقافي والتراث المحلي.

وتزخر مدينة اربيل بالعديد من انواع الموروث الثقافي والفني فهي حيث توجد العديد من المواقع الاثارية والمعالم التاريخية بالاضافة الى الكتب والوثائق. كما ان المسؤولين في هذه المدينة حريصين على حماية الثقافات التقليدية والحرف اليدوية بالاضافة الى الحفاظ على الموروث اللامادي ومايشتمل عليه من الموسيقى والملابس الكوردية والدبكة الكوردية.

كما يلاحظ ان بعض المباني الحديثة تستلهم من التراث القديم بعض الزخارف او للاشكال التراثية في بناء اللاسواق الحديثة والمحال فيها وهذا ماقامت به محافظة اربيل عند تجديد سوق القيصرية القريب من قلعة اربيل التاريخية.

السوق القيصري

ان الحفاظ على الثقافة بشكل عام يرتبط بشكل كبير واساسي بافراد المجتمع انفسهم ومدى ارتباطهم بموروثهم الحضاري والثقافي. كما ان ذلك يدل على ان الفرد يمتلك وعيا ثقافيا باهمية الحفاظ على الموروث باعتباره يعكس هويته الوطنية والمحلية وبالتالي تجعله فردا ذا خصوية في مجتمع يمتك هوية ثقافية منفردة. كما ان ارتباط الفرد ببيئته المحيطة وشعوره بالانتماء والمواطنة ووعيه باهمية تطويرها مع الحفاظ على الموروث كل ذلك

يؤسس الى بناء مجتمع ذا هوية ثقافية مع ادراكه باهمية التطور ومواكبة مستجدات العصر.

الانشاء التصويري

يقوم الانشاء التصويري على اساس العلاقات القائمة بين العناصر المؤلفة للإنشاء النهائي فهو نتاج مترتب من خلال تنظيم العناصر المكونة للكل خواص معينة بحيث تعمل مجموعة الخصائص تلك والمتولدة من تفاعل مجموع العناصر في العمل الفني إلى تقديم نسق انشائي يخدم الفكرة العامة المؤسسة للإنشاء العام.

كما ان للفنان دورا في إيجاد انشاء وتنظيم للعناصر على أساس منهج أو نمط يراه معبرا عن ميوله واحاسيسه، فالإنشاء الفني يشكل منظومة متكاملة من التنويع والتوازن التي تؤدي إلى تقويم المنجز الفني لتحقيق وظيفة جمالية تشترك بها جميع عناصر الإنشاء لتشكل الفكرة المرتبطة بالمنجز الفني، ومن خلال تفاعلها مع عناصر الإنشاء تخلق علاقات متداخلة مع بعضها تطغى على العمل الفني فتجعل منه مادة بصرية ثرية ذاتَ إمكانيات تسهم في إبراز البناء الجمالي وتزيد من تجاوب المتلقي مع هذا الانشاء، فالفنون لاتخلق وانما تشكل العناصر. (رياض، ١٩٧٤، ص٩)

هناك اختلافات كثيرة يقوم بها الفنانون عند انتاج اعمالهم الفنية من خلال مايقومون به اثناء عملية تنظيم العناصر التشكيلية من نقطة وخط وشكل ومساحة وغيرها. وشكل التنظيم الذي يقومون به يحدد درجة نجاح العمل وتميزه عن غيره فالانشاء نظام بنائي محكوم بقواعد تعمل على تنظيم وترتيب العلاقات في العمل. فهو "تآلف وتعاون كل الخصائص الضرورية

كالخط والمساحة واللون والضوء والحركة والشكل في إحداث تلخيص كلي تكون كل العناصر فيه متفاعلة في نمط واحد منسق". (عبد الحميد، ١٩٨٦ ، ص٩٤)

ويستطيع الفنان التعبير عن مضمون العمل الفني ومعناه من خلال المادة التي يشكلها الفنان، لذا فان المضمون يختلف باختلاف الشكل على الرغم من الترابط الكبير بينهما (رياض، ١٩٧٤، ص٤٣). والشكل يعبر عن رموز تتحرك داخل العمل الفني تبعا للمعنى العام له وهي تخضع لقوانين تحكم الكل المكون للعمل وهي تسمى بقوانين المجموعة (بياجيه، ١٩٨٠، ص٩).

الفصل الثالث

منهجية البحث

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج التجريبي باعتباره الأنسب لطبيعة هذا البحث.

مجتمع البحث وعينته

تألف المجتمع الأصلي للبحث من طلبة المرحلة الثالثة في مادة الانشاء التصويري في كلية الفنون الجميلة في جامعة صلاح الدين بأربيل، والتي بلغ عددهم (١٢) طالب وطالبة للعام الدراسي ٢٠١٧-٢٠١٨م، تمّ اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية لتشمل جميع الطلبة في القسم التشكيلي، وبذلك يكون عدد أفراد العينة مساوياً للمجتمع الأصلي وممثلاً حقيقياً عنه، والجدول الآتي يوضّح مواصفات العيّنة:

جدول رقم (١): جنس أفراد عينة الدراسة

الجنس	العدد	النسبة المئوية
ذكور	٧	٣٣٪،٥٨
إناث	٥	٦٧٪،٤١
المجموع	١٢	١٠٠٪

يتّضح مما سبق أنَّ نسبة الذكور تفوق نسبة الإناث. والشكل البياني الآتي يؤكد ذلك:

الشكل رقم (١) يبين مواصفات العينة

اداة البحث وصدقها

اعتمد الباحث اختبار ليقيس نتاجات الطلبة المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم، حيث تم إعداده بعد الاطلاع المعمّق على أبرز الأدبيات النظرية والدراسات ذات الصلة بموضوع البحث الحالي. وللتأكد من صدق الاختبار تم عرضه على عدد من الأساتذة المتخصصين في مادة الإنشاء التصويري لإبداء آرائهم وملاحظاتهم حول سلامة صياغة الفقرات الرئيسة، ومدى ملائمة كل فقرة للموضوع، إضافة للسلامة اللغويّة والعلميّة. وتأكدت الباحث من صدق الاتساق الداخلي للاختبار من خلال تطبيقه على عينة استطلاعية مكوّنة من (٥) طلاب في القسم، وذلك للتعرّف على أهم المعوّقات التي قد تعترض الباحث أثناء التطبيق النهائي للاختبار.

وللتحقق من ثبات الاختبار قام الباحث باستخدام معامل ألفاكرونباخ (Alpha Cronbach) لإيجاد معامل الثبات لكل بند في الاختبار، وكذلك معامل الثبات الكلي للاختبار ككل، حيث بلغ معامل الثبات الكلّي بلغ (٠،٨٢) حيث تراوحت بين (٠،٧٨) و (٠،٨٤)، وفي هذه القيم دلالة على أنّ الاختبار يتمتع بدرجة عالية من الثبات، وبالتالي أصبح صالحة للتطبيق النهائي.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

نتائج البحث ومناقشتها

أولا: نتائج الفرضية الأولى

يوجد فروق ذات دلالة إحصائيّة بين متوسطات أفراد العينة حول نتائجهم المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم بين التطبيقين القبلي والبعدي للاختبار. وللتحقق من صحة هذه الفرضية تمّت المقارنة بين متوسطات درجات الطلبة في التطبيقين القبلي والبعدي للاختبار، حيث تمّ استخدام اختبار(ت) ستودنت، لتعرّف دلالة الفروق بين التطبيقين: القبلي والبعدي، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول رقم (٢): يبين نتائج الاختبار في التطبيقين القبلي والبعدي

التطبيق	العدد	المتوسط	الانحراف المعياري	قيمة (t)	القرار
القبلي	١٢	٢٦,٣٩٧	٣,٥٧٧	١١,٥٢٩	دالة إحصائياً
البعدي	١٢	٣٨,٣١٢	٢,٧٨٣		

يتبين من الجدول السابق وجود فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين متوسطي درجات طلبة المجموعة التجريبية في التطبيقين القبلي والبعدي للاختبار، لصالح التطبيق البعدي، مما يدل على زيادة نتاجهم بعد خضوعهم للتدريس في مادة الإنشاء التصويري، وبالتالي نقبل الفرضية. ويفسّر الباحث هذه النتيجة أنّ الطلبة في مادة الإنشاء التصويري للسنة الثالثة قد ارتفع لديهم مستوى وعيهم بالموروث الثقافي والفني فيها، نتيجة للثقافة التي اكتسبوها خلال حضورهم لدروسهم في القسم، حيث كانوا يخضعون لتطبيقات عملية مستمرة ويجري تقويمها باستمرار من قبل مدرس المادة، إضافة إلى التنوّع الكبير بالمفاهيم التي منحهم إياها منهاج هذه المادة، والقدرة على توظيفها في المجال الفني التشكيلي بما يثري ثقافتهم وينمّي لديها الثقة بأعمالهم الفنيّة.

ثانيا: نتائج الفرضية الثانية

يوجد فروق ذات دلالة إحصائيّة بين متوسطات أفراد العينة حول نتائجهم المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم في الاختبار تُعزى إلى متغيّر الجنس. وللتحقق من صحة هذه الفرضية تمّت المقارنة بين متوسطي درجات الطلبة من الذكور والإناث في التطبيقين القبلي والبعدي للاختبار، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول رقم (٣): يبين نتائج الاختبار المتعلقة بمتغير الجنس

الجنس	العدد	المتوسط	الانحراف المعياري	قيمة (t)	القرار
الذكور	٧	٣١,٩٩٢	٣,١٣٤	١,٣٣٢	دالة إحصائياً
الإناث	٥	٣٢,١١٢	٢,١٠٦		

يتضح من الجدول السابق، أنّ قيمة (ت) بلغت (١،٣٣٢)، وهذه القيمة أكبر من القيمة المحددة في الفرضيّة وهي (٠,٠٥)، وهذه دلالة على عدم وجود فروق تعزى لمتغير الجنس، وهذه النتيجة تتعارض مع نتائج الفرضية الثانية. ويفسّر الباحث ذلك بأنّ أفراد عيّنة الدّراسة من الذكور والإناث كلهم من بيئة واحدة (إقليم كردستان العراق)، ويدرسون المادة نفسها بكل محتوياتها من مفاهيم ومعلومات وحقائق ومعارف، ويكتسبون نفس المهارات التي يدربهم عليها أستاذ المادة في القسم، ويمارسون نفس الأعمال والمهام والواجبات الموكلة إليهم، وهذا ما يُفسّر عدم وجود فروق جوهرية بين نتائجهم في الاختبار المعد لهذا الغرض.

خلاصة النتائج

- توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة بين متوسطات أفراد العينة حول نتائجهم المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم بين التطبيقين القبلي والبعدي للاختبار، مما يدل على تحسن الموروث الثقافي والفني لهم.

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائيّة بين متوسطات أفراد العينة حول نتائجهم المعبرة عن خصائص الموروث الثقافي والفني لهم في الاختبار تُعزى إلى متغيّر الجنس.

-٣ مقترحات البحث

- إجراء دراسات تتناول تطوير الاختبارات في مادة الإنشاء التصويري على ضوء مؤشرات الجودة.

- إجراء دراسات مستقبلية تتناول تقويم منهاج الإنشاء التصويري على ضوء خصائص الطلبة الثقافية والفنيّة وأساليب تطويره.

توصيات البحث

- توجيه الطلبة في مادة الإنشاء التصويري إلى اتباع الدورات التدريبية التخصصية في المادة وأدوات تحديثها باستمرار.

- عقد ورش تطبيقية حول خصائص الموروث الثقافي والفني للطلبة في مواد الفنون التشكيلية وآفاق تطويرها بكافة مراحلها.

المصادر

ابراهيم، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط، استنبول، دار الدعوة،ج١، ١٩٨٩.

ابو الفداء، تقويم البلدان، دار الطباعة السلطانية، باريس، ١٨٤٠.

احمد، جمال رشيد، و فوزي رشيد، تاريخ الكورد القديم، اربيل، ١٩٩٠.

اسماعيل، زبير بلال، اربيل والفتح الاسلامي، مجلة شاندر، ع٥، دائرة الآثار لاقليم كوردستان، اربيل، ١٩٩٨.

باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج١، دار البيان، بغداد، ١٩٧٤.

بياجيه، جان، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير اوبري، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٠.

جاد، سهير، وعبد العزيز شرف، البرامج التلفزيونية والاعلام العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩.

جان، فريمون، تلاقي الثقافات والعلاقات الدولية، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مجلة الفكر العربي المعاصر،عدد ٢٢٩، ب ت.

الجاوشلي، هادي رشيد، تراث اربيل التاريخي، مطبعة جامعة الموصل، الموصل، ١٩٨٥.

جوارنة، محمد، ما المقصود بالتراث الثقافي. ٩ يوليو ٢٠١٨. https://mawdoo٣.com

الحسني، عبد الرزاق، العراق قديما وحديثا، دار اليقضة العربية، بغداد، ١٩٨٢.

حنفي، حسن، الثقافة العربية بين العولمة والخصوصية، الفكر السياسي العددان (٤ و ٥).

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

الدواي، عبد الرزاق، نظريات في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات دور الهوية الوطنية زمن العولمة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ٢٠١٣.

رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤.

الزاوي، الطاهر احمد، مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ميلانو، د.ت.

الزمخشري، جار الله، أساس البلاغة، تحقيق:عبد الرحمن محمود، دار العودة، لبنان، د.ت.

الزيباري، طاهر حسو ، بنية المجتمع الكوردي، ، مركز الجزيرة للدراسات، الدوحة، ٢٠١١.

شالين، جان، الإنسان نشوؤه وارتقاؤه، تر: صادق قسومة، ط١، بترا، دمشق، ٢٠٠٥.

صالح، محسن محمد، مركز زيتونة – بيروت ،ب ت.

عبد الحميد، شاكر، العملية الابداعية في فن التصوير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، مجلة عالم المعرفة، ١٩٨٧.

.....، .....، مفهوم التكوين في الفن التشكيلي، دار الفيصل الثقافية، مجلة الفيصل، العدد ١٠٨، السنة التاسعة، الرياض، ١٩٨٦.

العزاوي، عمر جسام، "اهمية الموروث الثقافي وطرق حمايته"، مقال منشور في مجلة فكر الثقافية، العدد٢٩، سبتمبر، ٢٠٢٠.

عليان، جمال ،الحفاظ على التراث الثقافي _ نحو مدرسة عربية للحفاظ على التراث الثقافي وإدارته، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٢٢ ،الكويت، ديسمبر٢٠٠٥.

عمر، احمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الاول، ٢٠٠٨.

كمونة , حيدر، "الحفاظ على الموروثات المعمارية في مدن اقليم كردستان العراق (قلعة اربيل) كنموذج" ,الحلقةالثانية , http//:www.gilgamish.org.

مبروك، سناء، الهوية والإنتماء الإجتماعي في شمال سيناء، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩١.

مصطفى، اسماء محمد، الموروث الثقافي المادي وغير المادي للعراق وأهمية حمايته: الماضي يحاور الحاضر عن المستقبل، ٢٠١٤، https://www.azzaman.com.

المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، طبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٢٧.

الميلاد، زكي، المسألة الثقافية من اجل بناء نظرية في الثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١١.

هارلمبس وهولبورن، سوسيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم محسن، دار كيوان، دمشق، ٢٠١٠.

Wester-Herbe, M., Review Underlinying concerns in land – use conflicts- the role of place-identity, in Wester-Herb, ٢٠٠٥.

Manenti, C., International Conference on Green Buildings and Sustainable Cities, Sustainability and place identity, Procedia Engineering, ٢٠١١

Araoz, Gustavo. ICOMOS News. July ١٨, ICOMOS News, Vol. , No. ١, ٢٠١١.

نماذج من الاعمال الفنية للطلبة

جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي

الباحث / أ.م.د رافد محمود ماشي

الباحثة / بيداء ثامر حسن

ملخص البحث

ان مسرحة المناهج من اهم اليات العمل التي يعتمدها مخرجي المسرح المدرسي لما لها من حضور تربوي وتعليمي لدى الطلبة حيث تعتمد, وضع المناهج الدراسية في قالب مسرحي، من خلال تتجسد المواقف والأحداث التي بداخلها، وتمثلها في مكان مخصص لذلك . اضف الى ذلك ان لمسرحة المناهج استراتيجية تعليمة تعني أن تخضع المناهج الدراسية للمعالجة الدارمية الممسرحة من خلال تقديم فقرات المنهج الدارسي للطالبات بطريقة جذابة ومسلية عن طريق التمثيل الذي يهدف إلى توصيل وتبسيط المعلومة، ووضعها في قالب دارمي محبب لهم، حيث يكون الطالب فيها مؤدياً ومتلقياً ومن خلال ماتقدم ستحاول الباحثة دراسة جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي عبر اربعة فصل تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي مشكلة البحث والتي تمثلت بالسؤال الاتي :(ماهي جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي ؟) اما هدف البحث واهمية تمثل بتسليط الضوء على جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات اما الفصل الثاني تضمن مبحثين الاول مفهوم الجمال نظرة تاريخية والثاني مفهوم مسرحة المناهج واليات عملها ثم الدراسات السابقة وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات اما الفصل الثالث اجراءات البحث تمثل بمجتمع البحث ومنهج البحث وعينة البحث واداة البحث ثم تحليل العينة والفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ثم التوصيات والمقترحات والتي جاءت النتائج كما يلي :

١-اعتمد المخرج على فاعلية مسرحة المناهج في اكتساب الطلبة المعارف العلمية والتربوية

٢- عمل المخرج على تقديم جماليات مسرحة المناهج لبث روح المشاركة والتعاون وحب الاخر

ان جمالية البناء الدرامي للنص المعد وفق اسلوب مسرحة المناهج كان سبب في شد انتباه الطلبة وتشويقهم للأحداث .

Abstract

Curriculum dramatization is one of the most important working mechanisms adopted by school theater directors because of its educational and educational presence among students. In addition to that, the dramatization of the curricula has an instructional strategy that means that the curricula are subject to theatrical dramatization by presenting the paragraphs of the curricula to the students in an attractive and entertaining way through representation that aims to communicate and simplify the information, and put it in a daring form that they like, Where the student is a performer and a recipient, and through the foregoing, the researcher will try to study the aesthetics of curriculum dramatization in school theater performances through four chapters. The first chapter

included the methodological framework of the research problem, which was represented by the following question: (What are the aesthetics of curriculum dramatization in school theater performances?) By highlighting the aesthetics of curriculum dramatization in school theater performances, then the limits of research and defining terminology And the results of the theoretical framework in terms of indicators. As for the third chapter, the research procedures are represented by the research community, the research method, the research sample and the research tool, then the analysis of the sample and the fourth chapter, the results and conclusions, then recommendations and suggestions. The :results came as follows

-The director relied on the effectiveness of curriculum dramatization in acquiring scientific and educational knowledge for students

-The director worked on presenting the aesthetics of curriculum dramatization in order to spread the spirit of participation, cooperation and love of the other

-The aesthetics of the dramatic construction of the text prepared according to the method of dramatizing the

curricula was the reason for drawing the students' .attention and exciting them to the events

الفصل الاول الاطار المنهجي

أولا :مشكلة البحث

يعتبر المسرح من اقدم النشاطات التي يمارسها الانسان منذ القدم ،حيث يعد المسرح مدخلا فاعلا في توضيح الافكار واكساب المفاهيم والقيم والاتجاهات المختلفة ،ولهذا فقد اخذت الفنون المسرحية المتمثلة بالمسرح المدرسي تتعاظم في اهدافها ومقاصدها التي تؤدي على خشبة المسرح بوصفه وسيله تربوية وتعليمية وارشادية, وتعد مسرحة المناهج منظومه تربوية هادفة متكاملة تتضمن إعادة تنظيم المحتوى العلمي للمادة الدراسية وتشكيلها على شكل انشطة هادفة مَسرحة تساعد في التركيز على والافكار المهمة المراد توصيلها لتحقيق الاهداف التربوية معتمدة على عدة عناصر منها المعلم ،المتعلم ،المادة التعليمية ،بيئة الدرس ، وان استخدام مسرحة المناهج تساعد الطالب على اكتساب ومهارة القراءة والالقاء ولها اهمية علاجية وتثقيفية واكتشافيه حيث تقوم على احياء المادة العلمية وتجسيدها في صورة مسرحية تعتمد على شخصيات تنبض بالحياة والحركة لتخرج من جمود الحروف المكتوبة على صفحات الكتب ،وان الكثير من الباحثين اكدوا على التأثير الايجابي لمسرحة المناهج ويمكن ان يستغل في تطوير الطلاب معرفيا ووجدانيا ولها ايضا دور فعال في تجسيد الوقائع والاحداث امام الطلبة وجعل المواقف اقرب الى اذهانهم ،إلا انه لا زالت توجد فجوة بين فهم قيمتها وبين التطبيق الفعلي لها ومن خلال ما تقدم ترتكز مشكلة البحث

الحالي وفق السؤال الاتي :(ماهي جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي ؟)

ثانيا اهمية البحث والحاجة إليه :-

تكمن اهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي , واما الحاجة اليه فأنه يفيد المهتمين والدارسين في مجال المسرح بشكل عام والمسرح المدرسي بشكل خاص .

ثالثا :- هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي.

رابعا :- حدود البحث

المكانية / العراق

الزمانية/٢٠١٤-٢٠١٦

الموضوعية /دراسة جماليات مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي

خامسا /تحديد المصطلحات

١- الجمال :(Aesthetice)

أ- الجمال لغة : وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحسن)،وهو يكون في الفعل والخلق ،والجمال مصدر الجميل ، والفعل ،جَمُل ،وجمله اي زينه ،والتجميل : تكلف الجميل ،والجمال على الصور والمعاني ،ومنه

الحديث النبوي الشريف (إن الله جميل ويحب الجمال) ،أي حسن الافعال ،كامل الاوصاف .

ب - الجمال اصطلاحا : الجمال عند (صليبا) مرادفا للحسن ،وهو تناسب الاعضاء وتوازن في الاشكال ،وانسجام في الحركات ،والجميل هو الكمال على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس

ج- الجمال اجرائيا : هو كل ما يبعث في النفس بالرضا والشعور بالسعادة ويكمن الجمال حولنا في كل شيء وهو نوع من الفن يوقظ الدهشة والمشاعر وأعمق أحاسيس الإنسانية داخلنا.

٢- مسرحة المناهج : (masrahat almanahij)

أ-مسرحة المناهج لغة : هو الطريق المستقيم الواضح الي يوصل الى الغاية بسهوله ويسر .

ب- مسرحة المناهج اصطلاحا :

عرفه اللقانى "المناهج الدراسية في قالب مسرحي، من خلال تجسيد المواقف والأحداث التي بداخلها، وتمثيلها في مكان مخصص لذلك "

وعرفه بريك "هي استراتيجية تعليم تعني أن تخضع المناهج الدراسية للمعالجة الدرامية الممسرحة من خلال تقديم فقرات المنهج الدارسي للطلبة بطريقة جذابة ومسلية عن طريق التمثيل الذي يهدف إلى توصيل وتبسيط المعلومة، ووضعها في قالب دارمي محبب لهم، حيث يكون الطالب فيها مؤدياً ومتلقياً"

وعرفته دعاء أنور جمعة "وضع المناهج الدارسية في قالب مسرحي أو درامي يهدف إلى اكتساب التلاميذ المعارف والقيم مما يؤدي إلى تحقيق الأهداف لتنمية القيم الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والوطنية " وعرفه النواصرة "تحويل المناهج والمقرارت الدارسية إلى مسرحية تعبر عن الأفكار والمعلومات والقيم التربوية والجمالية عن طريق الحوار الذي يدور بين الشخصيات بأسلوب جذاب متناسق الشكل والمضمون محتوياً على عناصر المتعة والفائدة" . وكذلك عرفة اللوح و عفانة "مجال من أنشطة المسرح التعليمي داخل المؤسسات التعليمية والذي يهتم بالإعداد المسرحي لجزء أو كل من مقرر ما بقصد تقديمه في إطار من المتعة الفنية لتسهل الفهم والشرح وتوضيح الجانب المعرفي به ".

مسرحة المناهج اجرائيا : هو وسيله تعليمية هامة تقدم المواد الدراسية في عروض ميسوره الفهم تزد من قوة التركيز والتذكير لتنمية الذوق الفني والجمالي لدى الطلب

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الأول :- مفهوم الجمال نظرة تاريخية

ان الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر فهي هبة الله (عزّ وجلّ) إلى الإنسان هو الكائن الوحيد الذي له القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه والجميل هو "ما بعث في نفسك عاطفة الرضا والاعجاب معا ،فكل ما استهوى قلبك واثار حسك وحرك دهشتك مع رضاك فهو جميل ", الجمال هو القيمة المطلقة العليا وهو الذي ينشأ في نفوسنا في كل لحظة من خلال رؤيتنا لأشياء كثيرة في واقع الحياة كتأمل

الطبيعة ولا يقتصر الإحساس بالجمال وتذوقه عند حدود عالم المادة بل يتعداه إلى عالم الفكر والفن ومن هنا كان الجمال وعملية تذوقه والحكم عليه يخضع إلى وجهات نظر متعددة .

فقد اختلف الجماليون في إعطاء مفهوم للجمال فمنهم من وجده في عالم الفن ، وآخرون في الطبيعة ، ومنهم من وجده مجسداً في عالم المثل " وهذا الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال ، إنما يرجع إلى أمرين اثنين : الأمر الأول : عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال ، يربط الأذواق جميعا ...الأمر الثاني : اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد " .

وان مسالة الجمال لا تخضع إلى معيار ثابت ، ذلك بسبب المتغيرات في البنية الحضارية والمجتمع ، ومظاهر السلوك الإنساني والمدركات ، ومرجعية هذه المدركات ، فكل شخص يحاول ان يندفع إلى الجميل الذي يتناسب مع معتقداته ومدركاته.

وحول هذا يقول (هيغل) : " يستحيل صوغ معيار للجمال . معلوم ان الأذواق تختلف إلى ما لا نهاية ".وقد اختلفت النظرة الى الجميل والجمال وذلك باختلاف الشعور والاحساس وتباين الاذواق والمذاهب مما ادى الى تعدد المفاهيم المتعلقة بالجمال والجميل فمنذ القديم وجدت محاولات عديدة لتعريف الجمال عند الفلاسفة من بينها تعريف الفيلسوف توماس الأكويني الذي قال فيه :"هو ذلك الذي لدى الرؤية يسر أي أنه يسر لمحض كونه موضوعا للتأمل ،سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن "

الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني

لقد شغل الوجود تفكير الانسان منذ البدء فاخذ يبحث له عن اسباب يمكن من خلالها ان يفلسف نشوءه حتى يحفظ بذلك وجوده واستقراره وسط فضاءه، وهكذا تكون الفلسفة قد بدأت تاريخها الحقيقي الذي شكل صورتها مجموعة الفلاسفة الايونيين او الطبيعيين اللذين، ردوا الاجسام المختلفة في الوجود الى اصل واحد تتولد منه هو المادة، كما اكدوا على ان هذا الوجود حي وان المادة تحمل في جوهرها الحركة والتبدل،التي كونت بنى اشكاله على اختلاف انواعها في الطبيعة .

وتناول أفلاطون الجمال في "ثلاث محاورات على نحو خاص هي:(هبياس الأكبر، فايدروس ، والمأدبة) واعتبر الجميل مستقلا عن مبدأ الشـيء الذي يظهر أو يبدو على أنه جميل. فالجميل صورة عقلية، مثل صورة الحق أو الخير".

إذ يرى أفلاطون ان "الجمال ارتبط بنزعة لا عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية ، تلجا إلى الحدس او الرؤية المباشرة ، فقد اقتصر على التأمل العقلي الذي لا شأن له بمظاهر الأشياء المحسوسة ، ذلك لأن المحسوس وهمي جزئي زائل ، أما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء هذا العالم المادي ، فقد نمت فلسفة أفلاطون وازدهرت في عصر انحدار الحضارة الاثينية، فقد رددت فلسفته صدى هذا الانحلال وأكدت الابتعاد عن الواقع المحسوس وزهدت فيه فهو ناقص .كما آمن بأفضلية الإلهام والهوس ، لأنهما يبلغان بالنفس إلى عالم المثل والجواهر الأبدية ، إذ يصف أفلاطون الجمال في محاورة فايدروس : " انه الجوهر غير ذي اللون ولا الشكل الذي لا يمكن للحس ان يدركه ، الجوهر الموجود بالحقيقة ، ولا

يكون مرئيا إلاّ لعين النفس ، وهو موضوع العلم الحقيقي ، ويشغل المكان الذي يسمو على السماء". وهذا يعني ان أفلاطون يُعنى بالجمال الحقيقي الميتافيزيقي وهو (مثال الجمال بالذات) الذي ربط بينه وبين الحق والخير .فقد رفض أفلاطون طبيعة الفن المحاكاة وعبر عنها بأنها " مرآوية ، أي ان الفنان كأن يدير مرآة ليعكس خيالات الأشياء المحسوسة".

ويرى الفن " عند الفنان يصدر من مصدر موضوعي معقول لا عن ذاتية فردية لها لونها الخاص فالفنان ما هو إلاّ ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود والجمال إذ يحاكي العالم المحسوس وما هو إلاّ انعكاس لانعكاس وظل لظل" ٦.فالجمال حين يتصل بالأشياء الملموسة فهو نسبي وحين يتخطاها إلى عالم المثل فهو جمال مطلق.

اما بالنسبة للجمال عند أرسطو فهو جمال موضوعي إذ يهتم بجمال المظهر المحسوس الواقع المادي فالجمال لديه يعنى بالتنسيق والعظمة والترتيب يقول أرسطو " الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاءه في نظام ، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ، ذلك لان الجمال ما هو إلاّ التنسيق والعظمة ".فالجمال عند أرسطو لا يخرج عن نطاق الإنسان فهو نموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس كما ان المثال ذاته موجود في الإنسان، ان الفنان يعرف جواهر الأشياء في هذا العالم المحسوس فهو يكتشفها ويعبر عنها فني , كما ان الفن عند أرسطو "هو محاكاة وتقليد وهذا التقليد يعبر عنه بالألوان والأشكال والنغم والتناسق أي ان لا تكون هذه المحاكاة نقلا (مرآوياً) لظاهر الطبيعة والفن في هذه الحالة لا ينقل ما هو كائن نقلاً حرفياً وانما ينقل ما يمكن ان يكون عليه ، أي انه يُكمل ما ينقص الطبيعة".

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : " فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها " ، والتقليد لا يعني ان ينقل الفنان المظهر الحسي للأشياء نقلاً فوتوغرافياً ، بل تصويراً لحقيقتها الداخلية".

فقد اعتمد أرسطو منهج الفحص والاستقراء والنظر (العيني) الوصفي ، الذي انتهى به قبول العالم الواقعي ، فهو الوجود الحقيقي على خلاف أستاذه افلاطون ، الذي عدّه غير حقيقي ، كما رفض أرسطو التصورات الوهمية المتخيلة للعالم الطبيعي والإنساني ، ذلك لان الطبيعة ليست صورة باهتة لعالم وهمي .

ويقول أرسطو عن مشاهدة الطبيعة في كتابه (علم الطبيعة) : " من الابتداء بفحص الأشياء التي هي اشهر لدينا ثم الصعود بعد ذلك إلى الأشياء التي هي اشهر في ذواتنا " .فالفن في نظر أرسطو لا يقلد الجزئيات ، بل يقلد الشيء الكلي في فرد ، إذ يلقي على الصورة ما يتصوره من كمال ، أي انه يرى الإنسانية في إنسان". وان الشكل عند أرسطو فاعلية ونشاط أي انه ليس التفصيلات الجزئية الموجودة بالكائن بل هو جوهر ذلك الكائن كما انه الشكل لا يقوم وحده في عالم عقلي وانه الشيء في ذاته واذا كان لكل شيء غاية فإنها تكون بالقوة وبالفعل والانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل هو الشكل الذي يحدد طبيعة الشيء

وعلى أساس ذلك فقد ركز أرسطو مهمة الفنان على الشكل الظاهري إذ يحاول الفنان الرجوع إلى التصورات المثالية التي لا توجد تحت بصره في الواقع بل توجد في عالم المعقولات فيضيف عليها ويحذف منها ليخلق شكلاً فنياً جديداً وأصيلاً

مما لا شك فيه ان العرب أفادوا كثيراً من حكمة اليونان ، ومالوا إلى أرسطو طاليس اكثر من سواه ، وسموه بالمعلم الأول ، لكنهم يديروا ظهورهم لافلاطون الحكيم ، بل وحاولوا التوفيق بينه وبين تلميذه الأعظم أرسطو ، ولعل محاولة التوفيق هذه هي من اعظم المحاولات ، بل من الأعمال الأصيلة في الفلسفة الإسلامية

والفارابي هو في طليعة الفلاسفة المسلمين الذين اعتمدوا التأويل ، محاولة للتوفيق بين آراء افلاطون وارسطو ، فقد كان المعلم الثاني ارسطو طاليس في المنطق والطبيعيات ، افلاطونياً في الأخلاق والسياسة ، فقد اعتمدت نظريته الصوفية الدراسة والتأمل العقلي ، ليس من خلال الابتعاد عن نوازع البدن وغواياته ، والحرمان من متع الدنيا فحسب ، وانما عن طريق العقل والأعمال الفكرية أولا ، وبالذات المعرفة الميتافيزيقية ، وهي أسمى الغايات الإنسانية التي ينشدها العقل ، والتي لا تبلغها إلاّ النفوس الطاهرة ، التي تكتمل لديها جودة الرؤية وقوة العزم ، والتي تستطيع الوصول إلى عالم الحقيقة.

وعن طريق الاستدلال بالموجودات او الجزئيات ، تتم معرفتنا بالعالم الأوحد ، وهو الكمال الأسمى ، فعند الله منذ الأزل صور الأشياء ومثلها ، فالفارابي يشدد على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصور الكلية ، فالمعرفة الحسية هي انتقال للعقل من القوة إلى الفعل ، على الرغم من ان الانتقال لا يتم بفعل الإنسان نفسه ، بل مرهون بفعل العقل الفعال ، والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني ، وهذا يعني " ان الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ، ومن حال الموجود

المتفرق متفرقاً ، ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ، ومن حال الموجود الجميل جميلاً ، وكذلك سائرها ".

فإدراك الجمال الإلهي ليس من اليسير إلاّ بالقياس على ما ندرك نحن من جمالات الدنيا وذلك بثلاث مراحل (بالإحساس او بالتخيل ، أو بالعلم العقلي ، كما ان سرورنا بالجميل هو سرور واغتباط الله في الوقت ذاته ، فكأن " عملية احتضان الجمال ، والعيش فيه، والانديا ح في بحره ، عملية مشتركة بين الإنسان والله ، لكن النسبة بين شعورنا بالجمال ، وإدراك الله له ، نسبة اليسير إلى العظيم ، والمحدود إلى الذي لا يتناهى أو تحدّه حدود ، وهو في نظره جمال الجمال ، هو كله ومنه يفيض ".

وعلى هذا الأساس ان الفنان إنسان يرتبط بالعالم الحسي بشرط ان ترتبط حواسه بالجوانب الصوفية أي يرتقي بالجزئيات إلى الكليات ويترك العالم المادي إلى العالم الروحي وبهذا فالفارابي يظهر نزوعاً أرسطو طاليس ،لأنه يعدّ أعمال الفن متفوقة على الطبيعة أو ان الصورة تتفوق على المادة وعند أبو حيان التوحيدي فان تقدير الجمال يتمّ من قبل الإنسان (المتلقي) ، فهو لا يعتمد على معيار معين لقياس الجمال . والجمال عند التوحيدي يسير في مجموعة قنوات ، منها الدين ، فالأخلاق والتي تؤدي به إلى الإيمان بالخالق ، ولمّا كان الجمال الطبيعي يقودنا إلى الخالق المبدع ، فيفترض التوحيدي ان يقودنا جمال العمل الفني إلى النتيجة نفسها ، فيقرر ان لا خير في عمل او صناعة لا تؤدي إلى توحيد الخالق ، " ويقسّم التوحيدي المراحل الإبداعية ، إلى مرحلة التصوير الإلهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان ، ومرحلة التصوير التعليمية التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة

التصوير " .وإذا كانت الطبيعة تقتضي النفس ، فان على الفنان ان يقتضي الطبيعة ، لأنه في هذا الحال فقط ، يستطيع ان يحقق رغبة النفس ، ويحقق الفرح ، وهو غاية العمل الفني .

فإذا ما أعدّ الفنان صوره ، فعليه انتزاعها من مادتها الحسية ، فهذه الصورة ستكون مقبولة عند النفس بل ان النفس تشتاق إلى الاتحاد بها لتستثبتها في ذاتها وتتكامل معها . عندها ترتقي الصورة بالنفس إلى الرتبة العليا والسعادة العظمى ، على ان عملية الاتحاد بين النفس والصورة المجردة ، إنما تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور ، وليس مع المادة الخامية المحسوسة من حيث ان " الطبيعة مقتنية أفعال النفس وآثارها ، فهي تعطي الهيولي والأشياء الهيولانية صوراً بحسب قبولها ، وعلى قدر استعدادها ، وتحكي في ذلك فعل النفس فيها ".ومن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة (الفن) ، التي بتأييد العقل تملي على الطبيعة استكمالاً لها ، فهو يقول : "ان الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان لان الصناعة ها هنا تستملي من النفس ، وتملي على الطبيعة ... وقد صح ان الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، وتمتثل أمرها ، وتكمل بكمالها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها " .

الجمال في الفكر الفلسفي الحديث :-

يُعدّ بومجارتن هو المؤسس الحقيقي لفلسفة الجمال الحديثة وهو أول مفكر أطلق على علم الجمال لفظة الاستطيقا ، وذلك في عام ١٧٣٥ ، التي حاول فيها الفصل بين الجماليات وغيرها من مجالات المعرفة الإنسانية ، التي كانت تعني الإدراك الحسي .ومن هنا ، ارتبطت الاستطيقا بالشعور ، والذي يصل غايته العليا من خلال الوصول إلى الكمال ، والمتمثل بالقيم العليا

الحق ، والخير ، والجمال , إذ أكدّ كانت على الجمال الحسي بوصفه كمالاً إلاّ انه أضاف إليها مبدأ الغائية (بدون غاية) إذ يصبح العمل الفني ليس نظيراً لما موجود في الطبيعة وانما جعل للفن ميدانه المستقل ويتمتع بجماله الخاص كما ان الحكم على جمال الشيء يفترض الانسجام والتوافق والغائية فمبدأ الغائية ذاتي يجري عمله بداخلنا عند إدراكنا للشيء الجميل ، فيعني " ان هذا الشيء الجميل يبدو منسقاً تنسيقاً غير موجه لأي غرض سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم ، وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة او الرضاء "

فقد أراد (كانت) الوصول إلى منطق للذوق "إذ يقرر ان الحكم على شيء بأنه جميل حكم صادر عن الذوق ، إذ فيه إرضاء للوعي الجمالي بأن ذلك الشيء مصدر متعة جمالية " وليست غاية الجمال مجرد الدلالة على الكمال الحسي او الجسمي للشيء الجميل ، بل هو رمز لما فوق الحس من الحقائق ، التي بدونها لا يكون الجمال عالميا. وبذلك فقد أسقط عليها (كانت) الأحكام المنطقية ، من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة ، وهي اللحظات الأربع للحكم الجمالي ، وهي كالآتي :

الكيف: وتعني تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق ، لا من حيث المتعة والمنفعة.

الكم: وهي عدد المعجبين به بناءً على مدى تناسق الصورة او اتساق الكيف ، وهو يطلق عليه بالكم الإعجابي والعمل الفني الجميل قوة انتشاره في داخله ، ويعم الإعجاب به عند الناس.

الترابط: أي ان العمل الفني غاية في ذاته ، أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، وبذلك تنتفي النفعية .

الحالة التي عليها الفنان او المتذوق : بمعنى ان الحكم الجمالي يتعلق بحالة واقعة حدثت في التجربة ، وأساس الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة

والجمال عند كانت نوعان : " الجمال المقيّد ، والجمال الحر . المقيّد يفترض ما ينبغي ان يكون عليه وان يتطابق معه . أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقا ما ينبغي ان يكون عليه الجميل ".

"وفلسفة (كانت) ذات شأن في تفريقها بين المعرفة العقلية ، والحكم الجمالي المؤسس على الذوق ، ولكنها فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من أي غاية " وان على الفنان ان يعجب بالشيء الجميل دون ان يلقي أهمية للغايات وانما وجعل الجمال ذاتياً في إدراكه . والجمال عند هيغل "هو مظهر لتجلي الفكرة في المحسوس ، " والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال "، اما بالنسبة إلى الفن ويقول " ان الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة ، وإنما ينتج صنعة ومهارة", فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي ، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية , وعلى هذا فالجمال الهيغلي جمال نسبي أما الفن فتنتصر فيه الفكرة على المادة ، لأنها تستخدمها لأغراضها ، وبذلك فان هيغل لا يشترط المحاكاة فيقول : " والفن عند هيكل هو الجمال الذي يرتبط بالنسب المتوافقة او المتألقة المستخلصة من الكون والعالم المحيط بنا والتي توضع

في الاعمال الفني وان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج الروح ,والفن هو محاولة لكشف الشيء الروحاني الباطني , كما أكدّ هيغل على مسألة وعدّها الفاصل عنده في مشكلة الجمال والقبح ويمكن تطبيق ذلك على الموجودات "فالجمال "في الجماد اقل نسبياً منه في النبات ، وهذا بدوره يقل جماله عن الحيوان من جهة حيويته ، فيما يكون الإنسان ، وبسبب تمتعه بأكبر قدر من الحياة ، اجمل المخلوقات " وبذلك" فالروح المطلق هو محور مذهب (هيغل) ، فكل الموجودات سواء أكانت طبيعية او مادية او نظم إنسانية او فكرية ، هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكلات الروح وقانونها هو الجدل ، كما يسميه (هيغل) ، وقوام الجدل حركة مستمرة" .

المبحث الثاني

مفهوم مسرحة المناهج واليات عملها :

ان مسرحة المناهج من اهم اليات العمل التي يعتمدها مخرجي المسرح المدرسي لما لها من حضور تربوي وتعليمي لدى الطلبة حيث تعتمد" وضع المناهج الدراسية في قالب مسرحي، من خلال تتجسد المواقف والأحداث التي بداخلها، وتمثلها في مكان مخصص لذلك "

اضف الى ذلك ان لمسرحة المناهج " استراتيجية تعليمة تعني أن تخضع المناهج الدراسية للمعالجة الدرامية الممسرحة من خلال تقديم فقرات المنهج الدراسي للطالبات بطريقة جذابة ومسلية عن طريق التمثيل الذي يهدف إلى توصيل وتبسيط المعلومة، ووضعها في قالب دارمي محبب لهم، حيث يكون الطالب فيها مؤديا ومتلقيا" .

كما هدفت مسرحة المناهج إلى" اكتساب التلاميذ المعارف والقيم مما يؤدي إلى تحقيق الأهداف لتنمية القيم الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والوطنية "viii. تعتمد مسرحة المناهج على تحويل المناهج والمقرارت الدارسية إلى مسرحية تعبر عن الأفكار والمعلومات والقيم التربوية والجمالية عن طريق الحوار الذي يدور بين الشخصيات بأسلوب جذاب متناسق الشكل والمضمون محتويا على عناصر المتعة والفائدة".

ان من اهم اليات العمل في مسرحة المناهج هي تقديم العرض في إطار من المتعة الفنية لتسهل الفهم والشرح وتوضيح الجانب المعرفي به وفق مجال من أنشطة المسرح التعليمي داخل المؤسسات التعليمية والذي يهتم بالإعداد المسرحي لجزء أو كل من مقرر ما بقصد ".

ان اعتماد مسرحة المناهج على معالجة أجزاء من المنهج الدراسي بأسلوب دارمي، في ضوء خطوات محددة ،لتجسد الطالبات الأدوار المتضمنة في المحتوى الممسرح داخل الفصل الدراسي، تحت إشراف وتوجيه المعلمة"

اضف الى ذلك ان عروض مسرحة المناهج "وضع المناهج الدارسية في قالب مسرحي، من خلال تجسيد المواقف والأحداث التي بداخلها، وتمثيلها في مكان مخصص لذلك"ix, كما ان إعادة تقديم الموضوع التعليمي بشكل غير مباشر من خلال وصفه في خبرة حياتية وصياغته في قالب دارمي، لتقديمه إلى مجموعة من التلاميذ أو الطلبة داخل المؤسسات التعليمية في إطار من عناصر الفن المسرحي بهدف تحقيق مزيد من الفهم والتفسير عادة تنظيم محتوى المنهج المدرسي، وطريقة التدريس في شكل مواقف حوارية

طبيعية ، ويمثل التلاميذ الأدوار التي تألف منها المواقف التعلمية الجديدة لاستيعاب المادة التعلمية وتفسيرها ونقدها لتحقيق أهداف المنهج الدراسيx.

أهمية مسرحة المناهج في العملية التربوية: -

يرى التربويون أن تحويل المناهج الدارسية من سياقها الجامد التقريري المباشر إلى بنية جمالية ناطقة متحركة في قالب مسرحي مشوق، مع إعطاء الطلاب فرصة المشاركة والتواصل سيزيد من قدرتهم على التحصيل العلمي لهذه المواد الممسرحة، فالكلمة المؤداة تمثيلا والمعايشة لها في مجتمع الأطفال تقوي الرابطة بينها وبين معناها لغويا، كما تيسر على الطلاب الفهم والاستيعاب بسهولة التذكر النابعة من الشكل الدارمي الممتزج بين المعلومة المسموعة والمتعة البصرية الجمالية، وهذا بلا شك له المردود الإيجابي على الطلاب في إكسابهم العملية التعليميةxi.

ايضا لمسرح المناهج أهمية أخرى يمكن توضيحها على النحو الآتي

تحويل التعلم من واجب مفروض على التلميذ إلى متعة مرغوبة.

تحقيق الرغبة عند التلميذ للمدرسة.

توسيع آفاق التلميذ ومداركه.

تعزيز قيم المشاركة والتفاعل مع الآخر من خلال الدرس.

تبسيط وتسهيل عملية إيصال المعلومات والمضامين التربية من المعلم إلى التلميذ.

ترسيخ المعلومات في ذاكرة التلميذ بطريقة غير مباشرة.

أن مسرحة المناهج تساعد الطلاب على اكتساب المعلومات وفق قدارتهم حيث يختلف ذلك من طالب لآخر كل حسب قدارته، وتساعد مسرحة المناهج الطالب في اكتساب العديد من الخبرات ، وتبسيط الدروس بأسلوب شيق وممتع، وبث روح التعاون بين الطلاب، وتهذب المشاعر والسلوك.

أهداف مسرحة المناهج: -

عند توظيف مسرحة المناهج يمكن تحقيق الكثير من الأهداف ومنها

تنويع طرائق التدريس وتحسينها، والبعد عن التقليدية منها.

تحويل المناهج الدارسية، التي تتسم بالصعوبة وجفاف الأسلوب إلى مواقف وخبرات ذات معنى.

تنمية التذوق الفني لدى المتعلمين.

صقل مواهب الطلاب من خلال الكشف عن قد ارتهم المتنوعة.

إكساب المتعلمين القيم المتنوعة، التي تتمثل في القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية ،والتي تنادي بها التربية الشاملة للمتعلم.

إثارة الخيال، وتنميته لدى التلاميذ.

تنمية قد ارت المتعلمين على التفكير الابتكاري.

إتاحة الفرصة المناسبة أمام المتعلمين لتقويم المعارف والاتجاهات والمها ارت والقيم التي اكتسبوها في مواقف سلوكية حية ملموسة.

تدريب التلاميذ على العمل الجماعي التعاوني.

تزويد المتعلمين بالتجارب الحية الجديدة فتصبح المدرسة إعداداً للحياة، بل هي الحياة نفسها.

وقد ذكر (جمال النواصرة ، ٢٠١٠) أن مسرحة المناهج تحقق مجموعة من الأهداف ومنها

تقديم المعلومات بأسلوب مشوق وجذاب.

ترسيخ القيم التربوية لدى المتعلمات.

توضيح ونقل الخبرات والمفاهيم المختلفة.

مساعدة المعلمة على التفكير.

طرق مسرحة المناهج

لمسرح المناهج طريقتان في التنفيذ:

الدارما المبتكرة : هي فكرة يحاول أن يستخرجها المدرس من التلاميذ، أو أن يطرحها عليهم، ثم يبدأ الجمع من خلال ذواتهم ابتكار مواقف وشخصيات وحوار في إطار هذه الفكرة – موضوع المقرر الد ارسى – بصورة مرتجلة في الحوار والحركة ويمكن أن تتحول إلى نص مسرحي

ب - النماذج : تقوم طريقة النماذج على وضع نماذج درامية، تتناول المناهج التي تُدرَس ويضعها متخصص فنى، أو يحاول وضعها المدرس نفسه، إذا كان قد زود بأسس كتابة المسرحية. أو تقوم على اختيار مسرحية ملائمة من المكتبات، ويؤديها طلاب المدرسة بمساعدة المدرس.

دور المعلم في مسرحة المناهج: -

لابد للمعلم عند مسرحة المناهج أن تكون لديه مهارات متنوعة في هذا المجال كي يتمكن من مسرحة المناهج بكفاءة، لتحقيق الأهداف التربوية المنشود ، وتتمثل تلك المها ارت في الاتي

١-مهارات إعداد الدرس الممسرح : وتتمثل في:

تحديد الدروس التي يمكن مسرحتها.

قراءة الدرس قراءة جيدة لتحديد أهدافه وكيفية تحقيقها.

مراعاة مناسبة الأهداف لزمن الحصة.

وضع تصور لما يمكن أن يحدث خلال الدرس الممسرح مراعاة التسلسل الزمني والمنطقي للأحداث.

تحديد أدوار المتعلمين المشاهدين.

٢-مهارات تطبيق الدرس الممسرح : وتتمثل في:

إثارة دافعية المتعلمين للمشاركة في الدرس الممسرح.

إعداد حجرة الفصل لأداء الدرس الممسرح.

توظيف مها ارت المتعلمين لخدمة الدرس الممسرح.

إدارة الفصل إدارة جيدة أثناء تمثيل الدرس.

توجيه المتعلمين أثناء أدوارهم برفق.

إتباع أساليب تقويم تساعد على تنمية الخيال والإبداع لدى المتعلمين.

٣- مهارات تقويم الدرس الممسرح : وتتمثل في:

التأكد من أداء المتعلمين لأدوارهم بإتقان.

التأكد من انتهاء الدرس الممسرح بانتهاء زمن الحصة.

الوقوف على مدى تحقيق الدرس لأهدافه الموضوعة.

الوقوف على مدى انضباط الفصل أثناء الدرس الممسرح.

تحديد إيجابيات وسلبيات الدرس الممسرح.

توظيف المناهج الدراسية في المسرح المدرسي:-

التعليم ومنذُ بداياته الأولى في البلدان المتطورة، عمل على تطوير الوسائل التعليمة من اجل إفهام الطالب وتوصيل المادة الدراسية بطرق سهلة، ومرنه، وواحدة من هذه الوسائل اعتماده على المسرح المدرسي في تعليم وتطوير قابليات التلميذ والطالب على حد سواء ، دون النظر الى جماليات العروض ، وابعادها الفلسفية ، بل كان الهم الاكبر ان يكون هذا المسرح وسيلة لفهم التلميذ وتوعيته ،ودفعه للكتابة والتعبير عن نفسه ، وتطوير قابلياته الذهنية ، والجسدية ، والحسية ،حيث "أكد علماء النفس، كلما ازداد عدد الحواس التي يمكن استخدامها في تلقي فكرة معينة أدى ذلك إلى دعمها وتقويتها وتثبيتها في ذهن المستقبل والمتلقي، وتشير بعض الدراسات إلى إن ٩٨٪ من معرفتنا نكتسبها عن طريق حاستي البصر والسمع وان استيعاب الفرد للمعلومات يزيد بنسبة ٣٥٪ عن استخدامه الصورة والصوت وان حدة احتفاظه بهذه المعلومات تزداد بنسبة ٥٥٪"

لذلك ركز" جاردنر في الذكاءات المتعددة، فان استراتيجية مسرحة المناهج تعد من أفضل استراتيجيات التعليم والتعلم المحققة لأهداف تنمية ألذكاءات المتعددة لدى المتعلمين، حيث تقوم المسرحيات المنهجية بتحقيق

ألذكاءات الآتية: الذكاء اللغوي، المنطقي ألرياضي ، الذكاء المكاني، الذكاء ألحركي، الذكاء ألموسيقي ، الذكاء ألتكويني , يقصد جاردنر باستراتيجية (مسرحة المناهج) ليس كأسلوب من اساليب المسرح ، او اسلوب عرض مسرحي ينتمي الى مسرح الطفل او المسرح المدرسي ، بل هو تحويل مادة الدرس المنهجية الى نص مسرحي ، يعني هو طريقة كتابة لها علاقة بالأدب وليس بالمسرح ,اما Dale فقد اكد على ان الفرد في الخبرة المسرحية ، اما ان يكون مشاركا ، او ملاحظا، وهنا تكون الخبرة اكثر مباشرة وذات معنى للشخص الذي يلعب جزءا من المسرحية عن الشخص الذي يكون ملاحظا فقط. فالملاحظ يكون خارج التجربة والمشارك يكون داخل التجربة المسرحية، لذلك هو يرتبط بواقع او حقيقة مباشرة، وكل المسرحيات هي في الاصل عمليات اتصال متشابكة لكل من المشاركين والنظارة، والمسرحة هي عوض عن الخبرة الحقيقية

فالدرس المسرح له اثاره الايجابية على العديد من الطلبة، لكون مسرحة المناهج تحول المسرح المدرسي الى ميدان علمي ثقافي ترفيهي محبب الى نفوس هؤلاء الطلبة، حيث تنقل عن طريق اعادة المادة العلمية في صورة شيقة وجذابه، مما يسهل عملية استيعاب مادة الدرس وفهما، ففي الوقت الذي يشاهد فيه الطالب بعينيه ويسمعه بأذنيه فانه يتفاعل معه بحواسه ووجدانه، مما يجعل المادة المقدمة مسرحيا مادة راسخة ومؤكده، لذا تعتبر مسرحة المناهج من انجح الوسائل التربوية لتحقيق الخبرة المباشرة سواء للمؤدي او المتلقي، لان المادة العلمية التعليمية خرجت من كونها معلومات تملأ بها عقول الطلبة، وانما هي خبرات يكتسبها الفرد لكي يتفاعل مع حياته بشكل افضل. هذا لان المسرح المدرسي مهمته تحويل الكلمات الجامدة الى

صور متحركة ، وبالتالي تصبح لنا مادة الدرس من كلام مجرد ، جامد على الورق ، الى صور متحركة على المسرح، داخل الفصل الدراسي ، وعندها يتحول التلميذ من مستمع فقط الى معايشة المادة المقررة .وهذا يحصل فيما إذا وجد من يحول مادة الدرس إلى نص مسرحي، حيث يتحول إعطاء مادة الدرس المقررة في المنهج إلى عمل مسرحي له عناصره، واشتراطاته، وتعليماته في التقديم وتحويل موضوع الدرس من وسيلة الإيضاح الاعتيادية (الصبورة)،أو(الصور)،أو (السلايدات) إلى وسيلة إيضاح جديدة بطرحها وبشكلها، هذه الوسيلة الجديدة هي من (ربت الشعب الاغريقي) ، قالها ارسطو في حينها ، وكان صادقا ، في فالمسرح يربي ويعلم ، لذلك كانت اهميته في كل عصر وزمان ، واستفاد منه في كل مجالات الحيات العلمية والفنية والسياسية والدينية , ومن هذه الاهمية انطلق الباحثين والدارسين للمسرح المدرسي والمعنيين بمسرحة المناهج بوضع تعاريف وسياقات من اجل اعتمادها من قبل الدارسين، لذلك ذكر البعض إن مفهوم مسرحة المناهج ألدراسية هو إعادة تنظيم محتوى المنهج ألدراسي ، وتحويله كما اسلفنا من حالة الجمود الى حالة الصور المتحركة ، كما ويغير طريقة التدريس وتحويلها من التلقين الى الحوارات المتبادلة بين التلاميذ انفسهم على شكل شخصيات يتقمصونها ويلعبون ادوارها ، حيث يقوم التلاميذ بتمثيل الأدوار التي تشكلت نتيجة تحويل النص من السرد الى الحوارات المتتالية ، والتي تتضمن صراع يعيشه التلاميذ بطريقتهم التي يفهمونها. وهي بالتالي – أي العملية المسرحية- تمنحهم فهم المادة بسهولة ويسر وبوقت قصير ووصف البعض الاخر مسرحة المناهج بانها "تنظيم المناهج الدراسية وتنفيذها في قالب مسرحي أو درامي، بهدف اكتساب

الطلاب المعارف، والمهارات، والمفاهيم، والقيم، والاتجاهات، بصورة محببة ومشوقة، وهي نموذج لتنظيم المحتوى ألدراسـي، وطريقة للتدريس، والتعلم تتضمن إعادة تنظيم الخبرات التعليمية في صورة حوارات ومشاهد درامية يتم تنفيذها من قبل الطلاب للتعلم

ووفق كل هذا نفهم ان المناهج التي هي مصدر المسرح المدرسي تخرج من الاطار التلقيني الى اطارها الدرامي من خلال استخدام عناصر المسرح من ادهاش واثارة ومتعة، بغض النظر عن العناصر المسرحية الاخرى مثل الديكور والازياء والاضاءة ، فان ما يحتاجه المعلم من استخدامه لوسيلة المسرح هي ليس تعليمهم هذه المهنة او هذا العلم بقد ما يحتاجه لتوصيل مادة الدرس, وبهذا تكون مادة الدرس عالقة بذهن التلميذ مدة اطول، حيث ان التلميذ لم ينفك من ترديدها مع زملائه او في الشارع او في البيت، لذلك تعلق كل الافكار التي طرحت في الصف بشكل عمل مسـرحي في ذهنه لمدة اطول , لذلك يجب على ألمعلم/ المؤلف، إن يكون له خبرة بعناصـر ألعرض المدرسـي، التي تمكنه من ايصال التلميذ لما يريد ، ومن اقناعه بالطريقة التي يعمل بها ، لذلك عليه ان يطلع ولو بشكل بسيط ، من اجل كسب معلومات اولية عن الموسيقى ، لتمكنه من اختيار موسيقى للعرض او للأغاني التي ضمنها للنص الذي كتبه (مادة الدرس) ، وعن الازياء والديكور ، ليتكن من تأثيث مكان العرض بما توفر لديه داخل الفصل الدراسي, اي إن النص المسـرحي كتب لكي يعرض على خشبة المسـرح لا إن يقرأ، مع انه ينتمي إلى ألأدب، هكذا هو الحال بالنسبة إلى المواد الدراسـية التي تتحول إلى نصوص مسـرحية، تتحول من مادة للقراءة إلى مادة تعرض على خشبة المسـرح من خلال المسـرح المدرسـي باعتباره

وسيلة تعليمية، لا بوصفه مسرحا للكبار او مسرح للأطفال ، ولكي يرسل برسالته التعليمية والتوجيهية، من خلال ألمبثوثات ألتي رسم بها النص المسرحي، ينتج عن ذلك تقصير عملية الفهم والحفظ للطالب للموضوع ألذي عرض إمامه، بطريقة تبتعد عن الوسائل ألتقليدية، كالسبورة، أو الرسومات , اضف الى ذلك هناك ان هنالك نقطة مهمة في تنفيذ مسرحة المناهج لابد من الاشارة اليها، وهي ليس بالضرورة تنفيذ النص الذي يكتبه الطلبة، او معلم المادة او أي شخص يكلف بهذه المهمة، عن طريق توزيع الادوار على التلاميذ مثل ما يحصل بمسرح الكبار او مسرح الطفل، حيث يوزع النص على ممثلين محترفين، او موهوبين، بل بالإمكان تنفيذ النص من خلال مسرح العرائس، أو مسرح الدمى، أو مسرح خيال الظل، وكل هذه المسارح يكون التلميذ هو المؤدي، هو الذي يقوم بعملية تحريك الدمى أو العرائس، وهذا لا يغير من أهمية الوسيلة ألتعليمية للمسرح المدرسي ألمطلوب تنفيذ المواد ألمقررة في المنهج ألدراسي، مازال مادة العرض هي من المنهاج المقرر, لذلك عملية تحويل المواد ألدراسية جميعها إلى نصوص مسرحية، ولا يقتصر على مادة محددة، كما بالإمكان استخدام هذه الوسيلة (المسرح المدرسي) في ألمرحلة المتوسطة والإعدادية، ولا تقتصر على المرحلة الابتدائية، لما لها من أهمية كبيرة. في الختام لا بد ان نذكر اهم الامور التي يمكن ان تفيدنا في العمل كمعلمين او مدرسين او مشرفين، وقبل هذا ان نؤمن بها لكي تكون سياقا في عملنا من اجل استعمال الدراما في شرح وتعليم المواد الدراسية، بطريقة تساعد التلميذ/الطالب على الفهم السريع والاستيعاب والحفظ الذي يمكن ان يبقى في الذاكرة كون ان الدرس قدم من قبل التلميذ/ الطالب نفسه.

ومن اهم هذه الامور هي:

اولا -الوسائل التعليمية تعمل على تسهيل العملية التعليمية وتطورها. وذلك من خلال اختزال الزمن، فبدل إن تعطى المادة(الدرس) في محاضرتين، أو ثلاث، سيكتفي المعنيون بإعطاء المادة نفسها في محاضرة واحدة عند استخدام الوسائل التعليمية.

ثانيا – يعد المسرح المدرسي وسيلة مهمة في تدريس المناهج للتلاميذ والطلبة في العديد من المدارس الأوربية، لذلك يعد من أهم الوسائل التعليمية، التي تستعمل لتدريسهم ، وثبت كمنهج للتعليم.

ثالثا– يكون المعلم، المؤلف، والمخرج كما ويكون هو المسؤول عن تجهيز التقنيات الأخرى التي يحتاجها في العرض المسرحي، ليس المقصود بالتقنيات هنا تقنيات العرض المسرحي كما هي موجودة في المسارح الاحترافية، بل التقنيات المتوفرة من (داتا شو او حاسوب) او غيره من الامور البسيطة والمتوفرة لدى المعلم او ادارة المدرسة، اذ يلعب المعلم في المسرح المدرسي الدور الأساسي في تنفيذ العمل من بدايته حتى العرض، لكونه الوحيد القادر على استعمال هذه الوسيلة – المسرح المدرسي- فمن الممكن ان يكون مؤلفا ومخرجا، واذا اقتضى الامر ان يكون ممثلا لاحد الادوار، كان يكون شخصية الراوي او معلم او مدرس او دكتور او اب...الخ وهذه المشاركة ستعطي الطالب طاقة ايجابية باتجاه العمل وحب المعلم والمادة في ان واحد.

رابعا– تكون مهمة المسرح المدرسي لإفهام التلميذ مادة الدرس حصرا، المسرح المدرس يعتمد على مسرحة المناهج، وغير ملزم المعلم الذي

يستعمله كوسيلة تعليمية، بتأليف نصوص مسرحية خيالية، أو من قصص لمؤلفين محترفين، أو جلب نصوص مسرحية جاهزة من خارج المدرسة، لان المقصود "بمسرحة المناهج احياء المواد العلمية، وتجسيدها في صورة مسرحية تعتمد على شخصيات تنبض بالحركة والحياة، لتخرج من جمود الحروف المكتوبة على صفحات الكتب .

خامسا– يهدف المسرح المدرسي إلى اكتشاف الطاقات لدى التلميذ وتطويرها، ومن أهم ما يشتغل عليه المسرح المدرسي بعد إيصال مادة المنهج، كشف المواهب، في الإلقاء، والتمثيل، والخطابة، والابتكار.

سادسا– ينتمي المسرح المدرسي إلى المدرسة. حدوده هي (الصف، ساحة المدرسة، القاعة الداخلية للمدرسة، حديقة المدرسة).

سابعا– المسرح المدرسي يحقق الغايات المنشودة في التعليم بسرعة أكثر من عدم استخدامه، كونه معني بتعليم مادة المنهج المقررة إلى التلميذ، من خلال أشراكه في العمل المسرحي الذي يؤلف لهذا الغرض.

ثامنا– إن حاجة المتحدث المعلم/ المدرس، الراوي إلى التمثيل، دليل على إن مخاطبة الحواس البصرية له الأثر الكبير في فهم وحفظ المعلومة، ولذلك نرى البعض من المتحدثين يوصف الأشياء التي يتحدث عنها بكلتا يديه أثناء الحديث.

الدراسات السابقة :-

بعد اطلاع الباحثة على الدراسات والرسائل والاطاريح ذات العلاقة بنفس موضوع بحثها والتي استطاعت الحصول عليها تبين ما يأتي :-

١- دعاء أنور جمعة : أثر توظيف مسرحة المناهج على تنمية القيم في مادة التربية الوطنية لدى طالبات الصف السادس الأساسي (غزة : كلية التربية ، الجامعة الإسلامية ، ٢٠١٦) وقد ابتعدت الدراسة عن الدراسة الحالية كونه اعتمدت على دور مسرحة المناهج في تنمية القيم الوطنية بينما اعتمدت الدراسة الحالية على جمالية مسرحة المناهج في عروض المسرح .

٢- محمد أحمد بريك : تأثير إستراتيجية مسرحة المناهج على تنمية القيم البيئية والتحصيل في التربية الاجتماعية والوطنية لدى طالبات الصف السادس الابتدائي غزة : كلية التربية ، الجامعة الإسلامية ، ٢٠١٦) وقد ابتعدت الدراسة عن الدراسة الحالية كونه اعتمدت على دور مسرحة المناهج في تنمية القيم البيئة بينما اعتمدت الدراسة الحالية على جمالية مسرحة المناهج في عروض المسرح .

ما اسفر عنه الاطار النظري

١- تعتمد مسرحة المناهج على بث التعاليم الدينية والأخلاقية والتربوية وتسهم في أنهاض قابليات الطلبة اللغوية والعلمية والأدبية ، فضلاً عن دوره الجمالي في أحياء المثل العليا في نفوس الطلبة وتنمية روح المشاركة بينهم عبر جماليات الاداء الممسرحة والتي تقدم سلوكاً جماعياً مشتركاً.

٢. تزود مسرحة المناهج المسرح المدرسي بالسلوكيات الصحيحة وخصوصاً في كيفية التعلم من الأخرين من خلال عروضها الادائية .

٣. يستخدم المسرح المدرسي مسرحة المناهج لغناء الطلبة بالمعارف والثقافات المختلفة، وينمي الذوق الأدبي والفني والعلمي من خلال تطوير قابليات الطلاب على جماليات الألقاء الصحيح وعلاج العيوب اللسانية.

٤. ترتكز اساليب مسرحة المناهج على تقديم عروضها مفعمة بحب الانتماء الى الوطن والاعتزاز والفخر به.

٥. تستخدم مسرحة المناهج الدراما كوسيلة للتدريس من أجل التخلص من قيود التعليم المفروضة على الطلاب وتوسيع مداركهم وتعزيز ثقتهم بأنفسهم.

٦. تعتمد مسرحة المناهج في عروض المسرح المدرسي على أحدث الوسائل في مجال العلاج النفسي، فضلاً عن دوره في أيجاد الحلول للظواهر الاجتماعية الغير صحيحة ونبذ الظواهر المخالفة للقانون كالعنف والجرائم الجنائية.

٧. تعد مسرحة المناهج وسيلة تعليمية تربوية تقدم المواضيع بأسلوب جمالي

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث :- اعتمدت الباحثة على ثلاثة عروض مسرحية كونت مجتمع بحثها اختارها قصديا كونها انسجمت مع هدف البحث وهي كما يأتي:

ت	المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	الفتى نزار والبلبل الهزار	فاروق محمد علي	فاروق محمد علي	بغداد	٢٠١٤
٢	وفاءالاصدقاء	سهيل ياسين	محمد شماسي	بغداد	٢٠١٥
٣	الامير العادل	سمية عداي حسن	سمية عداي حسن	بغداد	٢٠١٦

منهج البحث :- اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة بحها

اداة البحث :- اعتمدت الباحثة على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لبحثها

عينة البحث :- اختارت الباحثة مسرحية الامير العادل كعينة قصدية وذلك للأسباب التالية:

١- حصول الباحثة على العرض بشكل متكامل وواضح

٢- ان العينة تتناسب مع هدف البحث

٣- تواصل الباحثة مع مؤلفة العمل ومخرجته

تحليل العينة :- مسرحية: الامير العادل , اعداد واخراج: سمية عداي حسن*

شخصيات المسرحية: (الامير. الحارس. القروية . الماه القروية. والد القروية. المرأة الغنية. الشاب. الاخ الصغير. الاخ الكبير.)

ملخص المسرحية:

امير ولاية من الولايات يخرج بجولة خارج الولاية، فجأة يرى نفسه داخل كوخ من الاكواخ وعندما يسأل اين انا تجيبه ابنة صاحب الكوخ انت هنا في كوخنا لقد وجدتك ملقياً فاقد الوعي قرب التلة المرتفعة التي تقع على مشارف القرية ومن المحتمل انك سقطت من هذه التلة وفقدت الوعي، بعد ان يتعرف على ابيها الشيخ الكبير، يقدمان له الطعام والشراب ويعدهما بانه سوف يرد جميلهم هذا، وبعدما تخبر البنت ان ابيها مريض وبحاجة الى علاج، يخبرها ان في قصره طبيب ماهر، لكنها تخبره ان علاج ابيها عند حكيم وهذا الحكيم لا يستقبل أي شخص الا اذا كان عادلاً فيخبرها انه امير عادل ولم يظلم احداً في حياته، في هذه الاثناء يأتي حارس الامير الذي كان

يبحث عن سيده، عندها يتفقان بالخروج من الكوخ والوصول الى الحكيم، في طريقهما يقومان بحل بعض المشاكل لأناس صادفوهما وهما في طريقهما الى الحكيم، عند وصولهما يطلبان منه علاجاً للرجل صاحب الكوخ ويلبي الحكيم هذا الطلب ولكن بشرط ان يقول له كيف حل مشاكلهم وباية طريقة. وعندما يجيبه الامير عن الكيفية التي حل بواسطتها مشاكل هؤلاء وكيف حكم عليهما، بعدما يقتنع الحكيم يعطيهما الدواء ويرجعان به الى صاحب الكوخ ومن ثم الى القصر.

تحليل العرض:

عند رفع الستارة يبدأ المشهد الاول داخل الكوخ يظهر الامير والفتاة واب الفتاة الذي تخبره ابنته ان الامير قد استيقظ يرحبان به ويقدمان له الطعام في هذا المشهد يتم التعرف على الشخصيات، الامير، الحارس، الاب خلال حوار البنت والامير والاب تظهر المشكلة وهي ان الاب مريض وعلاجه عند حكيم والوصول اليه صعب والذي يصل اليه المفترض به ان يجتاز اختباراً يخوضه وهو في طريقه الى الحكيم. الامير يقرر الوصول الى هذا الحكيم عندما يأمر حارسه بمرافقته حينها يخرجان من الكوخ. ما عدى البنت، كلها شخصيات اجتازت مرحلة الطفولة، الممثل هنا يجبر على اداء شخصيات اكبر من سنه الحقيقي بكثير والمطلوب منه اداؤها بشكلٍ مقنع، هذا لا يتطابق مع ممثل مبتدئ وتلميذ في المرحلة الابتدائية، وهو ازاء هذه الحالة تحرك على وفق التعليمات التي أخذها من مخرج العرض بقى يتحرك على هذا الاساس بشكلٍ خالٍ من الروحية والاحساس بالشخصية هنا يضطر الى المبالغة والافتعال. وهنا تتضح جمالية البناء الدرامي للاحداث عبر معالجة موضوع ادبي موجود لدى طلبة المرحلة الاول متوسط حيث تم

معالجة الموضوع عبر تحويل المادة التعليمية الى نص مسرحي عبر العناصر الجمالية الدرامية للاحداث والشخصيات وهنا عملت المخرجة على اليات مسرحة المناهج لبث التعاليم الدينية والأخلاقية والتربوية ، فضلاً عن دوره الجمالي في أحياء المثل العليا في نفوس الطلبة وتنمية روح المشاركة بينهم عبر جماليات الاداء الممسرحة والتي تقدم سلوكاً جماعياً مشتركاً.

المشهد الثاني: في الطريق الى الحكيم، تحدث مشاجرات بين امرأة غنية وامرأة فقيرة ومشاجرة اخرى بين فتى وشيخ يقوم الامير بحل مشاكلهم ويعطي كل هؤلاء الاشخاص حقه ان كان محق ويعاقبه اذا كان معتدياً، تجري هذه الاحداث بشكل سريع ولم يعطِ للممثل المساحة من الوقف للفعل ورد الفعل واعطائه ايضاً ساحة للحركة، لقد حجم في مساحة ضيقة حركته وادائه جاء في ضمن المساحة المعطاة له. يتضح ان جمالية الحدث واليات عمل الممثلين اعتمدت على اظهار جماليات مسرحة المناهج عبر الاداء التمثيلي والعناصر البناء الدرامي لاحداث المسرحية والصراع الذي يدور في هذا المشهد يوح مدى اضافة عنصر الاثارة والدهشة وشد الطلبة الى احداث العرض وفق اسلوب جمالي يعتمد عبر النص المعد وفق طريقة مسرحة المناهج التي تزود الطلبة بالسلوكيات الصحيحة وخصوصاً في كيفية التعلم من الأخرين من خلال جماليات الاداء التمثيلي

المشهد الثالث: هذا المشهد لا يختلف عن سابقه من ناحية نوع الحدث، اذ يحسم فيه الامير شجاراً بين اخوين يتشاجران على قطع ذهبية تركها لهما ابوهما قبل ان يتوفى بشكل سريع يحل الامير المشكلة. الانتقال من مشهد الى مشهد جعل تنامي الحدث بشكل متدرج جعلت الممثل يؤدي بشكل تلقائي وبشكل مقنع، هذه الحالة تنطبق على المشاهد التي سبقت هذا المشهد ايضاً.

وهو ما يبين مدى استثمار المخرج الى اليات عمل مسرحة المناهج وجماليات عمله عبر اظهار المتن الحكائي للقصة ومدى تصاعد الاحداث مما جعل الطلبة الممثلين كتفاعلين مع ثيمة المسرحية اضف ايضا ان المخرجة استخدمت النص المعد وفق اسلوب مسرحة المناهج لغناء الطلبة بالمعارف والثقافات المختلف وبحب الأنتماء الى الوطن والأعتزاز والفخر به لتطوير قابليات الطلاب على جماليات الألقاء الصحيح وعلاج العيوب اللسانية

المشهد الرابع: جمع هذا المشهد الامير الحارس بالحكيم، الذي ظهر فيه شخصية حكيمة عبر حركاتها واسلوب القائها وقد توضح ذلك من خلال تعامله مع الامير والحارس، ظهر الممثل كاداة يؤدي ما يملى عليه وبشكل جمالي لظهار روحية النص وجمالية الموضوع عبر الحركات والايماءات التي كانت تبث روح التعاون والمحبة وحب الاخرين وهي اهم الاهداف التي نادت بها مسرحة المناهج لبثها وايصالها الى المتلقي الطالب وهنا يتضح ان الاعتماد على مسرحة المناهج كوسيلة تعليمية تربوية تقدم المواضيع بأسلوب جمالي جعلت من العرض المسرحي له حضوره الجيد لدى الطلبة الممثلين والمتلقين

الفصل الرابع

النتائج :-

١-اعتمد المخرج على فاعلية مسرحة المناهج في اكتساب الطلبة المعارف العلمية والتربوية

٢- عمل المخرج على تقديم جماليات مسرحة المناهج لبث روح المشاركة والتعاون وحب الاخر

٣- ان جمالية البناء الدرامي للنص المعد وفق اسلوب مسرحة المناهج كان سبب في شد انتباه الطلبة وتشويقهم للأحداث

الاستنتاجات :

١- فاعلية مسرحة المناهج في اكتساب الطلبة السلوكيات الصحيحة وخصوصاً في كيفية التعلم من الأخرين من خلال جماليات الاداء التمثيلي والحوار بين الممثلين

٢- عملت المخرجة على تقديم جماليات مسرحة المناهج لبث التعاليم الدينية والأخلاقية والتربوية ، فضلاً عن دورها الجمالي في أحياء المثل العليا في نفوس الطلبة وتنمية روح المشاركة بينهم عبر جماليات الاداء الممسرحة والتي تقدم سلوكاً جماعياً مشتركاً.

٣- ان جمالية الحدث واليات عمل الممثلين اعتمدت على اظهار جماليات مسرحة المناهج عبر الاداء التمثيلي والعناصر البناء الدرامي لاحداث المسرحية والصراع الذي يدور في العرض المسرحي

٤- ان اضافة عنصر الاثارة والدهشة وشد الطلبة الى احداث العرض وفق اسلوب جمالي يعتمد على احداث النص المعد وفق طريقة مسرحة المناهج التي تزود الطلبة بالسلوكيات الصحيحة وخصوصاً في كيفية التعلم من الأخرين .

التوصيات:-

١- اقامة ورش ودورات تدريبية لتعليم الطلبة على العمل في اعداد نصوص تعليمية وفق اسلوب مسرحة المناهج

المقترحات:-

١- دراسة فاعلية مسرحية المناهج في تنمية مهارات طلبة المرحلة المتوسطة التعليمية

واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية

م. بيداء انور رزوقي

Asst.Inst.Baidaa Anwar Rzuqi

baidaaza@gmail.com

ملخص البحث

في ظل التطور المعرفي الهائل في عصرنا الحالي , دخلت التقنيات الحديثة في جميع مجالات الحياة , واصبح من الضروري العمل على اعداد اطفالنا مع معطيات هذا العصر . (الملحم , ٢٠٠٨ , ٣٠) وان استخدام التكنولوجيا هو السبيل لتحقيق ذلك , ولكن لازالت غالبية مدارسنا تنأى بنفسها عن ذلك التطور , ولازالت طرائق التدريس المتبعة هي الطرائق التقليدية التي تعتمد بشكل مباشر على المعلم , اذ ان استخدام التكنولوجيا في المدارس لازال في ادنى درجاته , ولكن لو نطلق العنان للتلاميذ ليلعبوا , نراهم يذهبون مباشرة للهواتف المحمولة ويلعبون بها لأنها تبعث في انفسهم المرح والسعادة .

يمكن تلخيص المشكلة بالتساؤل الاتي :

ماهو واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية

هدف البحث الحالي الى التعرف على واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية .

تكونت عينة البحث من ٥٠ معلم ومعلمة من محافظة (بغداد وديالى ,والحلة) تم اختيارهم بالطريقة العشوائية لتطبيق الاستبانة عليهم , حيث تم التواصل معهم عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي .

وقامت الباحثة ببناء استبانة مكونة من ٢٠ فقرة وتم ارسالها للمعلمين وبعد جمع البيانات واجراء الاحصاء عليها توصلت الباحثة للاستنتاجات التالية :

ان غالبية المعلمين معدومي الخبرة للتعليم الالكتروني .

ولم يتم ادخال المعلمين في دورات تدريبية اثناء وباء كورونا .

ولعدم خبرتهم بالتكنولوجيا ادى الى عدم قدرتهم على اعداد المحاضرات الفيديوية , ولهذا لم يرغبوا باستمرار التعليم الالكتروني .

٤ - ولكن القليل منهم من يرغب باستمرار التعليم الالكتروني لأنه يقلل من عبء المعلم في القاء المحاضرات وكذلك السيطرة على التلاميذ لكثرتهم افضل بكثير من الحضوري ولديهم المعرفة بالحاسب الالكتروني

ولهذا توصي الباحثة بإدخال جميع المعلمين والمعلمات بدورات تدريبية مكثفة على البرامج التعليمية التي تساعدهم في اعداد المحاضرات الفيديوية , وتحسباُ لأية ازمة قد يمر بها البلاد لاسامح الله , ونتامل من وزارة التربية ان تساعد المدارس بالدعم المالي لشراء الحاسبات ولعمل مختبرات في المدارس .

الفصل الأول

مشكلة البحث :

في ظل التطور المعرفي الهائل في عصرنا الحالي , دخلت التقنيات الحديثة في جميع مجالات الحياة , واصبح من الضروري العمل على اعداد اطفالنا مع معطيات هذا العصر . (الملحم , ٢٠٠٨ , ٣٠) وان استخدام التكنولوجيا هو السبيل لتحقيق ذلك , ولكن لازالت غالبية مدارسنا تنأى بنفسها عن ذلك التطور , ولازالت طرائق التدريس المتبعة هي الطرائق التقليدية التي تعتمد بشكل مباشر على المعلم , اذ ان استخدام التكنولوجيا في المدارس لازال في ادنى درجاته , ولكن لو نطلق العنان للتلاميذ ليلعبوا , نراهم يذهبون مباشرة للهواتف المحمولة ويلعبون بها لانها تبعث في انفسهم المرح والسعادة .

وللتعليم الالكتروني دور مهم في انجاح العملية التعليمية لما فيه من وسائط متعددة مثل ((الصوت , والصورة ,الفيديو)) تساعد على تلقي التعليم عن بعد وباقل وقت وجهد .(دعدوع (٢٠١٦ , ٢٠)

ووجدت الباحثة ان استخدام الفيديو في تعليم مادة التربية الفنية لخطوات رسم شكل معين ا و القيام بعرض فديو للاشغال اليدوية لطريقة صنع بيت من العيدان بهذه الحالة نجعل الطفل متشوقا للعمل افضل من توجهه نحو الالعاب بالحاسوب او الهاتف وهذا بنفس الوقت يمكن الاستفادة منه لتعليم مواد اخرى صعبة مثل الاحياء او الرياضيات او اللغة الانكليزية والخ ..

ويمكن تلخيص المشكلة بالتساؤل الاتي :

ماهو واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية

هدف البحث

هو معرفة واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية.

اهمية البحث :

يوجه هذا البحث الانظار حول واقع التعليم الالكتروني في المدارس العراقية

توجيه مجموعة من التوصيات التي تسهم في زيادة الوعي لأهمية التعليم الالكتروني في المدارس .

معرفة مستوى التعليم الالكتروني بالنسبة لمعلمات التربية الفنية .

يساعد هذا البحث على تحسين اداء الكوادر التدريسية ووضع خطط مستقبلية للتعلم الالكتروني .

سرعة التدفق المعرفي في الوقت الذي تعتمد فيه المدرسة على الكتاب المدرسي فقط .

وتكمن اهمية البحث في الاستفادة من نتائج البحث في حالة وجود ظاهرة مشابهة لوباء كورونا ا و الحروب او الازمات لا سامح الله.

حدود البحث:

الحدود الزمانية : ٢٠٢١- ٢٠٢٢

الحدود المكانية: اقتصر البحث على محافظة (ديالى , بغداد , بابل)

الحدود البشرية : اساتذة قسم التربية الفنية

الحدود العلمية : اعتمدت الباحثة على الاستبانة

تعريف المصطلحات:

التعليم الالكتروني : تعني ادخال الاجهزة والادوات الحديثة في البيئة التعليمية للإصلاح النظم التعليمية عن طريق التحليل والتصميم والتطوير والادارة والتقويم بهدف تحسين وتحديث اساليب التعليم والتعلم والتغلب على المشكلات التعليمية .(عبد الحميد , ٢٠١١, ١٧)

التعليم الإلكتروني: منظومة تفاعلية ترتبط بالعملية التعليمية التعلمية، وتقوم هذه المنظومة بالاعتماد على وجود بيئة إلكترونية رقمية تعرض للطالب المقررات والأنشطة بواسطة الشبكات الإلكترونية والأجهزة الذكية . (Berg, Simonson, ٢٠١٨)

وتعرفه الباحثة اجرائيا : هو نقل المعلومة صورة وصوت بواسطة التقنيات الحديثة والانترنيت من مواقع بعيدة لتعليم التلاميذ بوقت وجهد اقل .

معلم التربية الفنية : هو من يقوم بتدريس مادة التربية الفنية بعد اعداده اكاديميا , وتخرجه من كلية التربية او كلية الفنون الجميلة او معهد الفنون الجميلـــة .(النجادي , ١٩٩١ , ١١٥)

تعريف الباحثة اجرائيا : هو الشخص المعد تربويا وثقافيا ولديه مهارة فنية ويمكنه تدريس مادة التربية الفنية بمجالاتها المختلفة .

الفصل الثاني

التعليم الالكتروني

تعددت تعريفات التعليم الالكتروني تبعا للمجال الذي يتناول ذلك المصطلح فالمتخصصون في النواحي التقنية يهتمون بالأجهزة والبرامج بينما التربويون يهتمون بكيفية استخدام هذه الاجهزة والبرامج في العملية التعليمية , ويمكن ان نعطي تعريفا مبسطا للتعليم الالكتروني " بانه اسلوب حديث من اساليب التعليم , توظف فيه آليات الاتصال الحديثة سواء اكان ذلك الاتصال عن بعد او في الفصل الدراسي .(هاشم ,٢٠١٧ ,ص١٤)

تاريخ التعليم الالكتروني

مر التعليم الالكتروني بمراحل عدة ولكن هناك مرحلتين لابد من التوقف عندهما :

المرحلة الاولى (من سنة ١٩٩٣- ٢٠٠٠)

بدأت هذه المرحلة بظهور الانترنيت وبعدها ظهور البريد الالكتروني والبرامج الالكترونية لعرض افلام الفديو .

المرحلة الثانية (من سنة ٢٠٠١ وما بعدها)

ظهر الجيل الثاني والثالث للانترنيت اذ اصبح تصميم المواقع على الشبكة اكثر تقدما , وذو خصائص اقوى من ناحية السرعة وكثافة المحتوى . (هاشم ,٢٠١٧ ,ص٢

فوائد التعليم الالكتروني

زيادة امكانية الاتصال بين الطلبة .

المساهمة في وجهات نظر الطلبة المختلفة .

الاحساس بالمساواة .

امكانية تحوير طريقة التدريس .

سهولة الوصول للمعلم .

ملائمة لمختلف اساليب التعليم .

توفر المناهج طول اليوم وفي كل ايام الاسبوع .

عدم الاعتماد على الحضور الفعلي .

تعدد طرق تعليم الطالب .

١٠-الاستفادة القصوى من الزمن .

١١-تقليل الاعباء الادارية بالنسبة للمعلم .

١٢-تقليل حجم العمل في المدرسة . (الحنين ,٢٠١٩ ,٤-٧)

استراتيجيات التعليم الالكتروني

ويقصد بها الاجراءات التدريسية التي يخططها القائم بالتدريس مسبقا بحيث تساعده على تنفيذ الدرس .ومن هذه الاستراتيجيات هي :

المحاضرة الالكترونية / وهي طريقة لتقديم الحقائق والمعلومات الكترونيا بعدة طرق من خلال ملفات الصوت او ملفات الفديو او النص المكتوب , واهم مايميز المحاضرة الالكترونية امكانية اختيار الوقت المناسب له لمشاهدة المحتوى العلمي او تكرار تلك المشاهدة مرات عدة .

التعليم المبرمج الالكتروني / يتم اكتساب الطالب الخبرة التي تؤدي للتعلم عن طريق التفاعل الايجابي بينه وبين برنامج حددت فيه وبعناية فائقة كل الخبرات التعليمية التي يحصل عليها , واكثر مايميز هذا التعليم هو المشاركة الايجابية من جانب المتعلم والمعرفة الفورية بنتيجة الاستجابة .

التعلم التعاوني الالكتروني / يتم فيه تنظيم وتهيئة بيئة تعليمية مناسبة تسمح للطلاب ان يعملوا معا في مجموعات صغيرة غير متجانسة لإنجاز مهام تعليمية محددة , وتتميز اجاباتهم بمستويات عليا للتفكير وتساعد هذه الطريقة على تنمية الاهداف المعرفية الخاصة بالتذكر والتحصيل والاهداف الوجدانية

الالعاب التعليمية / تهدف الى تعليم مواضيع دراسية من خلال الالعاب المسلية بغرض توليد الاثارة والتشويق التي تحبب التلميذ في تعلم المادة الدراسية .

المنافسة الجماعية / هي استراتيجية تسمح للمستخدمين بالتواصل من خلال ارسال موضوعات للطلاب كي يقرؤونها ويعلقون عليها , وهي من اكثر

ادوات الاتصال تفاعلا حيث يشارك الطلاب بعضهم البعض في الافكار ويضيف كل منهم خبراته الشخصية للاخرين .

الاكتشاف الالكتروني /استراتيجية تجعل المواقف التعليمية تحتوي على مشكلات تثير لدى المتعلم الحيرة والتساؤل وتدفعه للبحث والاستقصاء عن المعلومات لفهم هذه المشكلة وحلها .

العصف الذهني الالكتروني / هو اسلوب يهدف الى اثارة التفكير وقدح الذهن وحسب قواعد معينة مثل : قبول جميع الافكار وعدم السماح بتوجيه اي نقد وتشجيع المتعلمين كي يبنوا على افكار الاخرين واستخراج الافكار من الطلاب الصامتين واعطائهم تعزيز ايجابي .

حل المشكلات الكترونيا / وهي تطبيق استراتيجية حل المشكلات عن طريق طرح مشكلة بحثية على الطلاب ويطلب منهم توظيف ما تعلموه لحل هذه المشكلة ولكن بشكل فردي ويمكن للطالب مناقشة المعلم بواسطة البريد الالكتروني وبعدها تجمع الاجابات وتحديد انسب هذه الحلول .

المحاكاة / وهي تمثيل لموقف او مجموعة من المواقف الحقيقية التي يصعب على المتعلم دراستها على الواقع . (هاشم ,٢٠١٧ ,ص٣٨)

الاهداف العامة للتربية الفنية

معرفة الطلاب بالمفاهيم الفنية والخامات المختلفة .

تنمية التربية الجمالية والتذوق الفني .

الكشف عن الابداع والابتكار بين الطلبة .

معرفة الطلبة بالتراث العراقي .

تنمية القدرة على التجميع بالخامات المختلفة .

تنمية روح التعاون بين الطلبة بمشاركتهم بأعمال جماعية .(الحيلة , ٢٠٠٢ , ١٠٢)

اهداف التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية

الكشف عن الموهوبين والمبدعين والعمل على تشجيعهم .

التنفيس عن الانفعالات والمكبوتات .

من خلال تدريب الحواس تنو لديهم الحساسية الفنية والتذوق الفني .

تنمية الاتجاه التعبيري لدى التلاميذ .

تنمية الرؤية البصرية لديهم .

استغلال اوقات الفراغ بالمنفعة للتلاميذ .

الاهتمام بالفروق الفردية .

تقدير الاعمال اليدوية للتلاميذ .

تعويد التلميذ للعمل بخامات البيئة المختلفة .

١٠-تزيد التلاميذ بالمعلومات المصاحبة للأدوات لزيادة ثقافتهم بتاريخ الفن .(البنا , ٢٠٠٣, ٥-٦)

وترى الباحثة ان من خصائص هذه المرحلة العمرية هي حب الاستكشاف وتقليد الكبار وسرعة الحفظ , فلماذا لا نستغل هذه الصفات ونقوم بتدريب التلاميذ على الحاسب الالكتروني في المدارس وبتوجيه من المعلم لان التعلم

من الصغر كنقش على الحجر وذلك لمواكبة التطور العالمي ومواكبة تلاميذ الدول الاخرى الذين هم بنفس الاعمار تحسبا لأية ازمة جديدة .

الابتكار ورفع الكفاية الانتاجية للمعلم

وسنبين ادناه سلوك المعلم المبتكر :

يثق في نفسه الى حد كبير وفي قدرته على تحقيق اهدافه .

يحاول ان يبتعد عن كل ما هو روتيني في تدريسه , ويميل الى كل جديد

مثابر لا يسلم بسهوله بل يصمم على ايجاد حل لما يوجهه من مشكلات

لا يريد ان يفرض سلطته على الغير .

لا يعتقد بوجود الصواب المطلق او الخطأ المطلق .

يميل الى البحث والتفكير في الامور الغير مؤكدة والتي يصعب التنبؤ بنتائجها , مثل استخدام طريقة جديدة في التدريس كالتعليم الالكتـروني .(زيدان ,٢٠٠٧, ٥٢)

الدراسات السابقة

دراسة (Aljaser,٢٠١٩) التي هدفت إلى التعرف على فاعلية بيئة التعلم الإلكتروني في تطوير التحصيل الأكاديمي الاتجاه نحو تعلم اللغة الإنجليزية لدى طلاب الصف الخامس الابتدائي. حيث تم تصميم بيئة التعلم الإلكتروني وإعداد اختبار ومقياس لتقييم الاتجاه نحو تعلم اللغة الإنجليزية، وتم تطبيق المنهج شبه التجريبي على عينة من طلاب الصف الخامس، مقسمة إلى مجموعة ضابطة تدرس من خلال الطريقة التقليدية، ومجموعة تجريبية تدرس من خلال بيئة التعلم الإلكتروني. وأظهرت نتائج الدراسة وجود

فروق ذات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية في كل من اختبار ما بعد التحصيل ومقياس الاتجاه نحو تعلم اللغة الإنجليزية.

وفي دراسة أجراها (Bashir,٢٠١٩) هدفت إلى نمذجة تفاعل التعلم الإلكتروني ورضا المتعلم ونيات التعلم المستمر في مؤسسات التعليم العالي الأوغندية، واعتمدت هذه الدراسة على المنهج المسحي، ودرست فاعلية التعلم الإلكتروني التي تم ربطها برضا المتعلم ونيات التعلم المستمر، وتم جمع البيانات باستخدام استبيان مكون من ٢٨ فقرة، وتم تطبيقه على ٢٣٢ متعلمًا. كشف النتائج أن تفاعل التعلم الإلكتروني يتألف من هيكل ثلاثي العوامل: وهو واجهة المتعلم، وتفاعل التغذية الراجعة، بالإضافة إلى محتوى التعلم.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته

يتضمن هذا الفصل منهجية البحث وعينة البحث ووصفا لأدواتها وإجراءاتها والمعالجة الاحصائية التي استخدمت

منهج الدراسة :

اعتمدت الباحثة في إجراءاتها على البحث الوصفي الذي يعتمد على جمع البيانات باستخدام الاستبانة المعدة لهذا الغرض , ودراسة استجابات الهيئة التدريسية في التربية وتحليلها .

مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث من جميع معلمي التربية الفنية في كل من (ديالى , بغداد ,الحلة)

حيث كان عدد الاساتذة كبير جدا لعام ٢٠٢١-٢٠٢٢ ولا يمكن تطبيق الاستبانة على هذا العدد الكبير .

عينة البحث :

تكونت عينة البحث من ٣٠ معلم ومعلمة تم اختيارهم بالطريقة العشوائية لتطبيق الاستبانة عليهم , حيث تم التواصل معهم عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي .

اداة البحث : لتحقيق اهداف الاستبانة قامت الباحثة ببناء استبانة من (٢٠) فقرة وتم ارسالها للمعلمين وبعد اجراء جميع التعديلات عليها ويقابل كل فقرة نعم او لا

صدق الاداة :

تم عرض الاستبانة بصورتها الاولية على عدد من المحكمين من ذوي الاختصاص في ميدان البحث العلمي لغرض تحكيم فقرات الاستبانة ومعرفة مدى وضوح فقراتها وشموليتها من وجهة نظر معلمي التربية الفنية , وكان راي المحكمين في اعادة الصياغة اللغوية لبعض الفقرات وحذف فقرات اخرى , وقامت الباحثة بتعديل الاستبانة حتى اصبحت بشكلها النهائي .

ثبات الاداة :

تم تطبيق الاستبانة على عينة استطلاعية مكونة من ٢٠ معلم غير عينة الدراسة وتم استخدام اختبار كرونباخ الفا لاختبار ثبات الاستبانة , وقد بلغ

معدل الثبات (٠,٨٠٤) , وقد تراوحت معدلات الثبات لمحاور الاستبانة بين (٠,٨٩٥) و (٠,٧٣١) .

الوسائل الاحصائية

قامت الباحثة بجمع البيانات باستخدام أداة الدراسة وهي الاستبانة، ومن ثم تفريغها وتنظيمها وإدخالها إلى البرنامج الاحصائي (SPSS) لتحليل بيانات الدراسة. حيث تم استخدام الإحصاء لحساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية.

الفصل الرابع

نتائج البحث : سوف يتم عرض نتائج التساؤل المعروض بمشكلة البحث وهو((ما هو واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية))

وقد اعتمدت الباحثة على التكرارات والنسب المئوية لاستجابات عينة البحث وكما موضح في الجدول رقم (١)

واقع استخدام التعليم الالكتروني في المدارس العراقية من وجهة نظر معلمي التربية الفنية

ت	الفقرات	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
١	زيادة امكانية الاتصال بين الطلبة بينهم وبين الطلبة والمدرسة				
٢	تأهيلك في التعليم الالكتروني جيد				
٣	عقد دورات تدريبية للتعليم الالكتروني في التربية				
٤	ترغب في استخدام التعليم الالكتروني في درس التربية الفنية باستمرار				
٥	يساعد الفيديو على ايضاح عمل المشغولة بشكل افضل وذلك الامكانية التكرار بالنسبة للتلميذ				
٦	توفر التربية الدعم الكامل للتعليم الالكتروني				
٧	يساعد التعليم الالكتروني ايصال المادة العملية اسهل واسرع لكثرة اعداد التلاميذ				
٨	المعلمين لديهم الخبرة والمهارة الكافية لاستخدام الحاسوب				
٩	يواجه المعلمين صعوبة في اعداد المحاضرات الفيديوية لمادة التربية الفنية				
١٠	يتفاعل التلاميذ مع التعليم الالكتروني بشكل مستمر				
١١	التعبير عن وجهات النظر المختلفة للطلاب بفضل مجالس النقاش وغرف الحوار				
١٢	التعليم الالكتروني اكثر فاعلية من التعليم التقليدي				
١٣	يقلل التعليم الالكتروني الفروق الفردية بين التلاميذ				
١٤	قدرة التلميذ على طرح التساؤلات والاستفسارات وبدون خجل				
١٥	يتيح التعليم الالكتروني للتلميذ الوصول للمادة التعليمية في أي وقت				
١٦	احساس التلاميذ بالمساواة				
١٧	تقليل الاعباء الادارية للمعلم والادارة				
١٨	تلقي التلميذ للمادة العلمية بطريقة التدريس التي تناسب التلاميذ				
١٩	يشجع التعليم الالكتروني على التعليم التعاوني والعمل الجماعي وعلى تحقيق التواصل افضل بين المتعلمين				
٢٠	يوفر التعليم الالكتروني للتلاميذ الذين لا تسمح لهم طبيعة عملهم وظروفهم الخاصة من الالتحاق بالمادة الدراسية				

من خلال الجدول السابق نستنتج مايلي :

ان غالبية المعلمين معدومي الخبرة للتعليم الالكتروني .

ولم يتم ادخال المعلمين في دورات تدريبية اثناء وباء كورونا .

ولعدم خبرتهم بالتكنولوجيا ادى الى عدم قدرتهم على اعداد المحاضرات الفيديوية , ولهذا لم يرغبوا باستمرار التعليم الالكتروني

٤ - ولكن القليل منهم من يرغب باستمرار التعليم الالكتروني لأنه يقلل من عبء المعلم في القاء المحاضرات وكذلك السيطرة على التلاميذ لكثرتهم افضل بكثير من الحضوري

التوصيات

توصي الباحثة بما يلي :-

١-القيام بدورات تدريبية مكثفة لجميع المعلمين والمعلمات على البرامج التعليمية التي تساعدهم في اعداد المحاضرات الفديديوية , وتحسباُ لاية ازمة قد يمر بها البلاد لاسامح الله . ٢- ونتامل من وزارة التربية ان تساعد المدارس بالدعم المالي لشراء الحاسبات ولعمل مختبرات في المدارس .

المقترحات

اجراء بحوث اكثر تخص المعلمين تحثهم على استخدام التعليم الالكتروني .

والقيام بدورات تدريبية في الكليات للمعلمين للتوضيح لهم كيفية القيام بالمحاضرات الفيديوية

المصادر

ابو شخيدم . سحر سالم , واخرون , " فاعلية التعليم الإلكتروني في ظل انتشار فيروس كورونا من وجهة نظر المدرسين في جامعة فلسطين التقنية (خضوري)" فلسطين , ٢٠٢١ .

هاشم ,مجدي يونس , التعليم الالكتروني , دار الزهو المعرفة والبركة , ط١ , السعودية , ٢٠١٧ .

عبد الحميد , عبد العزيز طلبة , تطبيقات تكنولوجيا التعليم في المواقف التعليمية ,المكتبة العصرية ,ط١ , مصر , ٢٠١١ .

زيدان , محمد مصطفى ,الكفايات الانتاجية للمدرس , دار الشروق للنشر والتوزيع ,بيروت ,٢٠٠٧ .

الحنين , كمال , التعليم الالكتروني والتعليم عن بعد , ٢٠١٩ .

الحيلة , محمد , التربية الفنية واساليب تدريسها ,كلية العلوم التربوية ,ط٢ , دار المسيرة , عمان , ٢٠٠٢ .

البنا , حمدان , دليل المعلم في التربية الفنية للمرحلة الابتدائية , مركز التطوير التربوي , فلسطين ,٢٠٠٣ .

-

تقنية التشكيل الرقمي ودوره في عملية التذوق الفني

الباحثة: سلام ابو قيس

لبنان

ملخص البحث

شهد القرن الحادي والعشرون تطوراً كبيراً في تكنولوجيا تقنيات الالكترونية والتجهيزات الفنية المعاصرة، وما صاحب ذلك من تطورات في مجال البصريات والالكترونيات، منها الفن الرقمي التشكيلي لاعتماده على لغة الكمبيوتر الرقمية، لتعمل التقنيات الرقمية كتقنيات فنية رقمية جديدة تضفي نتاجات على العمل الفني. يهدف البحث الكشف عن آليات التشكيل الرقمي ودوها في تربية التذوق الفني، اذ تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث ،مشكلة البحث واهميته وهدفه ، كما تضمن حدود البحث وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني احتوى على: المبحث الأول: تقنيات واساليب الفن الرقمي، والمبحث الثاني تناول: تربية التذوق الفني .أما الفصل الثالث اشتمل على منهجيه البحث واجراءته ، تضمن الفصل الرابع النتائج وتفسيرها ومن اهمها:- توفر آليات التشكيل الرقمي مجموعة إمكانيات لإنشاء أعمال فنية رقمية، تقنيات بينها جدل يعتمد على التطوير العلمي للكمبيوتر و البرامجيات والذي انعكس على ذائقة الفنان الجمالية، اختتم البحث بمجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ثم قائمة بالمصادر والمراجع

Abstract

The twenty-first century witnessed a great development in the technology of electronic technologies and modern technical equipment, and the accompanying developments in the field of optics and electronics,

including digital plastic art due to its reliance on the digital computer language, so that digital technologies work as new digital technical techniques that add products to the artwork. The research aims to reveal the mechanisms of digital formation and its role in educating artistic taste, as the first chapter dealt with the methodological framework of the research, the research problem, its importance and its goal, and also included the limits of the research and defining terms, while the second chapter contained: The first topic: techniques and methods of digital art, and the second topic dealt with: The education of artistic taste. As for the third chapter, it included the research methodology and procedures. The fourth chapter included the results and their interpretation, the most important of which are: - The mechanisms of digital formation provide a range of possibilities for creating digital artworks, techniques among which are controversy based on the scientific development of computers and software, which was reflected on the artist's aesthetic taste, The research concluded with a set of conclusions, recommendations and suggestions, then a list of sources and references

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

أدى التطور السريع في تكنولوجيا المعلومات إلى أشغال اللوحة الفنية الرقمية أهم المواقع في المنظومة الاجتماعية والمؤسسات التعليمية ، وصاحبت ذلك تغييرات عدة في العلم والتكنولوجيا ، وأصبح استعمال الحاسوب ضروريا لدعم الأنشطة العلمية كافة، لذا طرح الفن الرقمي الكثير من المفاهيم الجديدة و التي لم تكن فاعلة في التقنيات الفنية التقليدية، فأصبح الفن الرقمي أحد الاتجاهات المعاصرة، في طرح أعمال تشكيلية رقمية الفنية، باستخدام تقنية الكمبيوتر والمؤثرات المتطورة في بنية الصورة الفنية وأشكالها، وتحكمها آليات تشكيلية موضوعية، وهنا يبرز دور الفن الرقمي (Digital Art)، لتسهيل ظهور الابداع والخيال الفني في ابهى صورة ، أستخدم الكمبيوتر كأداة تشكيلية مستعينا بالخيال، والاستحداث والتجريب ليفعل العملية التشكيلية ليخطط شكل ما وانشائه بطريقة فاعلة لإنتاج لوحة فنية تشكيلية من الناحية الوظيفية والتربوية والجمالية، وتدعمه للتكنولوجيا والابداع، وثقافة التعبير لبناء لوحة فنية ساهمت في بناء شخصية المتعلم ،فأخذت الصورة الفنية التشكيلية أشكالاً وتنوعاً وأفكاراً مختلفة، كما تعددت مفاهيمها ، تأرجحت بين الواقع والخيال ومحاكاتها للواقع ، فارتبطت الصورة بالواقع وعكسته .

ان لآليات التشكيل الرقمي دور في صياغة مفاهيم جمالية جديدة، تميز هذا الفن عن غيره من الفنون وتقنيات الفن الرقمي التشكيلي خاصة من خلال تربية الذوق الفني ، فالفن موهبة وإبداع لكل فنان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر، الذين يتميزون منهم بالقدرة الإبداعية , لإنتاج منجز يحمل

قيمة جمالية، من خلال(المهارة، الخبرة، الإبداع، الحدس، المحاكاة) والدلالة الجمالية في العمل الفني هي التي تفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وتحكم الفنان بوسائطه ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع , وبين انتاجه للوصول لعملية الابداع الفني، من خلال استخدام آليات تقنيات رقمية تضفي على المنجز الفني طابعاً جمالياً يتعدى حدود المألوف في جودته وإخراجه، أدى إلى إثارة اهتمام المتلقي ودهشته، ومغادرة المألوف من السياقات الفنية وبما يضفي على المنجز التشكيلي الرقمي أبعاداً جمالية جديدة، بذلك وجدت الباحث ضرورة دراسة اليات التشكيل الرقمي وعلاقتها بالتذوق الفني ومن هنا تبرز مشكلة البحث التي يمكن إجمالها بالتساؤل الآتي: ماهو دور اليات التشكيل الرقمي بتربية الذوق الفني ؟

أهميـة البحث والحاجة إليه: تحدد اهمية البحث بالآتي:

تسليط الضوء على اليات التشكيل الرقمي وتقنياته و توضيح أهم المفاهيم الفكرية للفن الرقمي وأثرها على التذوق الفني، وبناء افضل الاساليب لديهم من أجل استثمار قدراتهم وقابلياتهم العقلية في ظل اليات التشكيل الرقمي

٢-يسهم البحث في تطوير تربية التذوق الفني والاساليب المعرفية الادراكية لتعبر عن طريقة المتعلم في تنظيم ما يمارسه من نشاط معرفي عن طريق تلقي المعلومات آليا

هدف البحث :يهدف البحث الحالي إلى: الكشف عن آليات التشكيل الرقمي ودوها في تربية التذوق الفني

حـدود البحث :يقتصر البحث الحالي على :

الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي زمانياً بين (٢٠٠٢-٢٠١١)

الحدود المكانية : صالات العرض الفنون التشكيلية لدول مختلفة من العالم

الحدود الموضوعية: أعمال الفن الرقمي للفنانين لمنفذة في برامج الكمبيوتر.

تحديد مصطلحات :

آليات(Mechanisms)

عرفه جميل(١٩٨٢): بانه شيء مركب من أجزاء محكمة الترتيب، تسمح بنقل الحركة أو بصنع بعض الأشياء ، المنسوب إلى الآلة ، تكون تلقائية الأداء تتصف بالإتقان والجودة والدقة والسرعة الواجبة أي ما ينتج منها. (١)

التشكيل(formation)

٢- عرفه (عبد المنعم):على انه سمة التشكيل بمفهومها الخاص والدقيق تطلق على فن الرسم ، نظراً لان الرسام يفيد من مرونة وطواعية مادته اللونية ، فيصنع منها شكلاً معيناً ذا معنى خاص به ينبع من طريقة تشكيله ، فالرسام بهذا المعنى حين يرسم لوحة ،فانه يصنع شيئاً ، وهو يصنعه صنعاً حقيقياً أي ين٩شاؤه انشاءً ، أو هو يبدعه. (٢)

الفن الرقمي(Digital Art)

٣- عرفه (السعدي) :هو الفن المنشأ بواسطة الكمبيوتر بشكل رقمي، ومنها الفن الرقمي الصور المأخوذة بواسطة الماسح الضوئي أو الصور المرسومة ببرامج الرسم باستخدام الفأرة أو لوحة الرسم البيانات الرقمية ، تعد فنا رقميا و أنّها قد تدخل في تعديل أو إنشاء عمل ما مما يمكن أن يطلق عليه فناً رقمياً.

التذوق الفني(artistic taste)

٤-عرفه (ناظم): على انه معنى يرتبط بالإدراك الجمالي الحسي والذهني والوجداني لعمل فني تذوقه للعلاقات الجمالية التي تقوم عليها ، فعل استقبال جمالي لمعطيات العمل في وعي المتذوق يؤدي إلى استمتاع ولذة جمالية واكتفاء .(٤)

الإطار النظري

المبحث الاول: تقنيات واساليب الفن الرقمي

معطيات الثورة العلمية التكنولوجية التقنيات والوسائل والمواد التي اسهمت في اعطاء صياغة تشكيلية للعناصر التي تسهم في بناء اللوحة التشكيلية من خلال التقنيات والمستحدثات التشكيلية للفنون الرقمية وفق نظام تعليمي مستحدث واسس جديدة ومبتكرة ذات طبيعة تبادلية تغير الصور الذهنية التي يتخيلها الفنان ليعبر عن الواقع الجديد مما انعكس ذلك من خلال النتائج التي ظهرت نتيجة لتلك الرؤية الفنية والتجربة الجمالي والتذوق الفني والتي تولدت من خلالها اعمال تشكيلية فنية متنوعة وظفت فيها تقنيات فنية مختلفة تواكب أو تعاصر الاكتشافات العلمية من خلال العلم والفن، عبر معالجة متغيراته بقيم شكلية ترتقي إلى شمولية التلقي بأسلوب متميز يحقق مقتضيات التشكيل المعاصر، ويوصل رسالة واضحة المعالم من النواحي الوظيفية والتعبيرية والجمالية، فالثورة الرقمية توحي للابداع و استنطاق الذات اذ تتيح للإنسان التعبير عن نفسه أو محيطه بشكل بصري أو صوتي أو حركي، ولترجمة الأحاسيس والصراعات التي تنتابه في ذاته الجوهرية.

التطور الذي شهدته التقنية الرقمية أصبح بمقدورها الان تنفيذ العديد من المتطلبات الفنية على مستوى الأداء، مما خلق قدرات تسمح بتكوين اعمال فنية متكاملة وعرضها من خلال تحويلها إلى نتاجات فنية جمالية ، فالنتاج الفني يتأثر بشكل مباشر بما يطرأ على التقنية من تطورات وتحولات ضمنية، منشؤها التقدم التكنولوجي في معظم الأحيان أو التبدل الأسلوبي لذات الفنان أو بين الفنانين، وان هناك اتجاهات فنية يمكن اعتبارها مؤثرة على مولد الفن العصر التكنولوجي مثل المستقبلية والدادائية ، وان المستقبلية تمجيدها للديناميكية والسرعة حاولت التوصل الى معادلات تجريدية لجميع الاشكال وعناصر العالم هذا جانب دفاعها عن الاتجاه الى دمج الفن بالعلم وتأييدها له، إن بدايات الفن الرقمي في مطلع الخمسينات من القرن العشرين ، فالفن والتكنولوجيا كانت بداية جديدة مع تطور كلوحات فنية تعد تنظيما للعناصر المتحركة والتعبير عن الوقت والفراغ من خلال عرض تجريدي للحركة .

اذ بدأ تطور الفكر الفني التكنولوجي التقني منذ الانطباعية وتحفز الرسامين على أثر التطورات العلمية والتكنولوجية، بما يملكون من إدراك للون والضوء، ودراسات التي وضعها الفيزيائيين المعاصرين في تحليلهم للألوان وعلاقتها بالضوء، وفقاً لما توصلت إليه النظريات العلمية ، يعتقد (إن بداية استخدام التقنية الرقمية مع الفنان (بنيامين لابوسكي)، أظهر لأول مرة له (الذبذبات)، في عام ١٩٥٣، تقنية الذبذبات، وأطلق عليها (أوسيلون) شكل (١) فأصبح الفن الرقمي أحد الاتجاهات الحديثة في

شكل(١) لابوسكي (أوسليون)

طرح أعمال الفن، ويطلق

على الحركة الفنية التشكيلية، التي تستخدم تقنية الكمبيوتر، والمؤثرات المتطورة لبرنامج فوتوشوب الإلكتروني، أو غيرة من برامج التصميم، وآلية التفاعل بين رؤيا الفنان الذهنية والرؤية الرقمية على شاشة الكمبيوتر في محاولة لإيجاد البعد الرابع للصورة يمكن أن يطلق عليه (البعد الرقمي) (٥)، تعد التقنيات الرقمية ركنا مهما في بناء التشكيل الفني والمتمثل بالحاسوب الالكتروني والذي يعد وسيطا فعالا وضروريا في عملية انتاج المنجز الفني والتواصل بين اطراف العملية الابداعية إذ ان الثورة الرقمية تفتح للفنان افاقا جديدة وأنعكاس الثقافة المعاصرة على الابداعه، كان له الدور البارز في أعطاء الحرية في التعبير لتجعلنا نبحر في عالم التشكيل التقني الرقمي المعاصر، وبذلك تنوعت المتغيرات التقنية التكنولوجية على مستويات الفن والتشكيل الفني بناءاً على تأكيد فكرة التجديد والبحث عن الغريب والمميز وعلى وفق آليات وتقنيات متطورة انطلاقاً من استثمار التقدم التقني والعلمي والتكنولوجي، هو نتاج التقدم المتسارع للحضارة الإنسانية في مجال المعلوماتية وعلوم الحاسوب والبرمجيات) التي بدأت تقود النشاط الإنساني في مختلف مجالات الحياة المعاصرة، أي إن الصورة الرقمية وبصيغتها الرقمية كمجموعة من المفاهيم والعلاقات الرياضية، تنقل إلينا من خلال الوسائط الرقمية المتخصصة في التعامل مع الصور الرقمية و إحالتها إلى مجموعة من الأنظمة لتتمكن الحواس البشرية من التقاطها كمكون مادي أو كتغير في خصائص مكون مادي، (يمكن تقسيم مصدر إنشاء الصورة الرقمية إلى مصدرين هما:

أ-صورة مولدة بشكل كامل في الحاسوب (Computer-Generated Image) وهي الصورة التي تنشأ رقمياً بشكل كامل ، و بعدة طرق و أدوات.

ب-الصورة المحولة إلى الحالة الرقمية (Digitized Image): الصورة التي تلتقط من الواقع من ثم تحول إلى الصيغة الرقمية و يتم هذا التحويل عن طريق أجهزة الإدخال الصوري كالكاميرا الرقمية (Digital Camera)، أو الماسح الضوئي (Photo Scanner) ،ينقسم الفن الرقمي كغيره من الفنون الى عدة أقسام، احد أهم و اكبر هذه الاقسام هو الفن الرقمي المرئي (Digital Visual Art) وينقسم الفن الرقمي المرئي الى (مجموعة من الأقسام و الأجناس الفنية ، كالفنون التشكيلية مثل الرسم و التصميم و النحت و الفنون السينمائية و الفنون المسرحية، والتي تتحول ضمن الفن الرقمي الى الرسم الرقمي (Digital Painting) والتصميم الرقمي (Digital Design) والنحت الرقمي (Digital Sculpture) والسينما الرقمية (Digital Cinema)) (٦)، كانت هذه الخطوات بدايات الحوسبة الرقمية من خلال استخدام الكمبيوتر، اذ يقوم الفنان من خلال الكمبيوتر بالدمج بين تقنيات إنتاج الصورة الرقمية و البرامج المعدة مسبقاً لهذا الغرض، وأجهزة الإدخال و الإخراج، و بتفاعل هذه المفردات مع بعضها يمكن إنتاج عمل فني رقمي متكامل، من حيث الإنتاج و التعديل و الإخراج الفني.

(النص التشكيلي متاح بفعل الوسائل الالكترونية المعاصرة، متغير بتغير نسقية العلاقة ومتأثر بوسائل الاتصال الالكترونية كمنظومة نصية فنية تشكيلية، نتيجة لإسهامات التقنية المعاصرة في الفن أصبح مدخل جديد

لتحديث الممارسات الفكرية والتقنية في مجال الاعمال الفنية التشكيلية ما ادى الى تحديث بنية الفن شكلا ومضمونا بما يتوافق مع التحولات التقنية للفن والعلم)(٧)، ظهور نتاجات الفن المعاصر ذات تقنيات وسمات تميزت بملامح جديدة، نتيجة لاستخدام التقنية كأداة في تنفيذ الاعمال الفنية وتختلف عن السمات والتقنيات الفنية التقليدية في بناء العمل الفني ادى الى ظهور اتجاهات مختلفة للفن التشكيلي تتضمن الفنون المعاصرة معنى للتزامن والمواكبة وتدعو الى اساليب تعبيرية جديدة للأبداع الفني والارتقاء بثقافة المجتمع من خلال امكاناتهم التقنية وأساليبهم الفنية التي تحدث في إظهار وإخراج منجزهم الفني، كـ(فنون الهولوجراف، والفيديو، والفن الرقمي)، لذا فالتشكيل الفني منتج مبتكر وقائم بذاته و مقدرته للتعبير عن تلك التغيرات السريعة التي شهدها المجتمع في الحياة الاجتماعية، (فظهرت صياغات جمالية فنية جديدة وضمن اتجاهات فنية متعددة من اجل بلوغ هدفها للتواصل مع المجتمع بكل متغيراته على كل من المستوى الأدائي والفكري والمعرفي، إذ ان السياق التكنولوجي له أثار حتمية في توجه الفنون التشكيلية, لطبيعة التقارب التكنولوجي وفتح عالماً جديد من الإمكانات) (٨)، الى ما وصلنا اليه اليوم من وسائل واساليب الالكترونية في الفن التشكيلي المعاصر.

أن التقدم مع دخول النظام الرقمي في عالم التقنية والعلم التجريبي في بعض الأجهزة التكنولوجية كأجهزة الحاسوب هو تعبير لاهم ادوات الثقافة والتطّور والتطلع والابتكار, وان له دلالاته في عديد من مظاهر الحياة الاجتماعية، والثقافية، والشخصية، وكشكل من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني والتبادل الثقافي والمعرفي ، ليعكس الواقع في صور فنية،

فضلا عن ان واحد من أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي والمعرفي للعالم التي أصبحت بمثابة ثقافة المتلقين للتشكيل الفني تسهم الوسائل الالكترونية الاتصالية الرقمية في اشتغالها وديمومتها, فضلاً عن ارتباطها بالمؤسسات التعليمية, اي تلك (التغذية المرتدة على الواقع الطبيعي وبواسطة فنانين محترفين لهم تاريخ طويل في استعمال الوسائل الالكترونية المتقدمة, تتوافق مع بنية الفن الحالية التي تعتمد الصناعات الابداعية ، فالإبداع الفني وسيلة من أجل الاقناع والتأثير , ويلعب دوراً مهماً ومركزياً في التواصل الاشهاري) (٩) ، لذا طرح الفن الرقمي الكثير من المفاهيم الجديدة، والتي لم تكن فاعلة في التقنيات الفنية التقليدية، من هذه المواضيع موضوع فردانية العمل الفني، ان افضل من عرف دور الفردانية في العمل الفني هو والتر بنجامين، في مقالته العمل الفني في زمن اعادة الانتاج الميكانيكي حيث تم التركيز الكثير من الانتباه على تصور ان تميز العمل له علاقة بفردانيته، اذ ساهم الفنان التشكيلي المستخدم للتقنية الرقمية بتحويل لغة الفنون التشكيلية التي يصعب تحليلها وفهمها الى فضاء وآليات افتراضية رقمية مداعبا قيمة التواصل الشامل التي وفرها الأنترنيت خلف شاشة الحاسوب اعماله الفنية التي احتكت بجمالية الرقمي وحول الفنان التشكيلي الألوان، والاشكال والمفاهيم الى رموز رقمية تكتسي جمالية ابداعية للتشكيل الرقمي(١٠) ، لذا افاد الفنان التشكيلي الرقمي من قدرات التقنيات الرقمية ما تحتويه من وسائل ووسائط فتحت آفاقا جديدة في الرسم والتصميم والتصوير واسهمت في حرية التنظير والتذوق الفني لديه وتعدد الرؤى و الاعتماد على الذائقة الجمالية، لذا فالتنوعات التقنية التصميمية عديدة تحمل كل واحدة منها خصوصية تميزها عن الأخريات وعلى الفنان

التشكيلي المزاوجة بينها داخل العمل الفني الواحد، وأن يراعي عند استخدامه لتقنيات متنوعة، الانسجام الذي يفضي إلى ناتج تصميمي متكامل وجذاب يحمل من القيم الجمالية ما يحقق الغرض الوظيفي منه.

اضحى العمل الفني الرقمي نتاج لتقنية تحمل في نتاجها خصوصيات ومميزات تنفرد بها في صياغة العمل الفني كما يتضح ان الحداثة كانت فترة من التغيير السريع الى نظام الحياة الرقمي وتأثر الحركات الفنية والاتجاهات لفن ما بعد الحداثة تأثيراً واضحاً بالتطورات التكنولوجية والتقدم الهائل في علوم الكمبيوتر والثورة المعلوماتية وأنظمة الاتصالات) ، تجسد التحول الى الرقمية باستحداث التقنيات والاساليب التصميمية من خلال الوسائط الرقمية مثل فن الرسوم المتحركة، والفن البصري، والفن التجميعي، وفن التلاعب بالصور، وفن الفيديو (Video Art)، (١١) من اساليب تقنيات الرقمية التي تتيح للفنان التشكيلي الرسم رقميا هي جديدة ، التي تتيح للفنان بالرسم المباشر من خلال (القلم الضوئي) المتصل به ويتعامل مباشرة مع اللوحة الرقمية من خلال الرقمي المباشر على الشاشة، ليعطي أكثر تحكما بالخطوط من خلال وظيفة اللمس، يعتمد الفنان التشكيلي الرقمي

والخبرة الجمالية (الفن الرقمي مركب من مجموعة عناصر وحدات تصاغ وفق رؤيا الفنان مستخدما الفنون الرقمية المفعمة بالخيال والتكنولوجية القادرة على البناء والاستحداث والتجريب لتفعيل المنجز التشكيلي) (١٢) كما في شكل (٣،٢)، ويتم من خلال رسم وتحويل وتقطيع الصورة وتجزئتها الى عينات من خلال الماسح الضوئي او الكاميرات الرقمية وتحويل وحدات (الفوتون) على شكل مربعات تسمى عناصر الصورة

تعرف بـ(البيكسل) وكل صورة فنية تحتوي على الالف او ملايين من هذه البيكسلات تحتوي على قيمة الصورة الرقمية وتوضع على شكل خريطة رقمية تستند العمل الفني الرقمي تقنياً إلى احد او كلا تقنيتين أساسيتين هي كما يأتي:

١-تقنية إنشاء الصورة الرقمية (Digital Image Generating) وتشمل عمليات إنشاء العمل الفني من خلال توليد الصور المكونة للعمل ضمن الحاسوب.

٢-تقنية معالجة الصورة الرقمية (Digital Image Processing) وتشمل معالجة الصور المكونة للعمل الفني، وتشمل هذه المعالجة الصور المولدة في الحاسوب ، والصور المحولة الى الحالة الرقمية(Digitized Image) (١٣)، تتفاعل هاتان التقنيتان فيما بينهما لإنتاج أعمال الفن الرقمي من خلال مجموعة من البرامج و الأدوات المادية التي تمكن المستخدم أو الفنان من إدخال وتكوين ومعالجة أفكاره الفنية و من ثم إخراجها إلى المتلقي ، تخضع عمليات الإدخال و المعالجة هذه إلى مجموعة من العوامل التي تجعل من الكمبيوتر أداة تحاكي الواقع، من هذه العوامل إمكانية و كيفية تعامل وخزن الحاسوب للصورة الرقمية، وإخراجها إلى المتلقي، و(التطور التقني اسهم بشكل فعال في فتح المجال امام الفنان لاختبار خياراته في معالجة الصور والأشكال وحركتها والوانها بطريقة تفاعلية على شاشة الحاسوب بنحو سريع وسهل والذي اسهم بدوره في اضافة معايير جديدة في نظرية الفن والجمال ، لذا أضحت ذاتية الفنان منفتحة لذاتية المتلقي بفعل انفتاح العمل على شتى الاحتمالات في أطار اللعبة التشكيلية, لذلك فأن هذا النمط الفني سيتأثر حتماً بتفاعل المتلقين,

وسيحفز الفنان لمزيد من البحث عن تعابير تتناغم مع المنجز الفني وانفتاح العمل الفني على المتلقين, واستيعاب دلالات الفنان المعرفية و الجمالية) (١٤) بوصف الفن وسيلة للجمال والاتصال والتعبير ،لكن الكمبيوتر قدمها بصورة وسيط اثيري.

اصبحت التكنولوجيا الرقمية تتحكم في تفاصيل الصفات والعناصر البصرية، فضلا عن إمكانية إضافة عناصر ومفردات تشكيل العديد من الأشياء داخل الصورة الرقمية، إذ ان هنالك تقنيات ظهرت في تحسين الصورة الرقمية التي هي(عبارة عن تقنيات تستخدم لتحديد الفوضى والتشدد أو تحديد الحدود الموجودة في الصورة لابراز مميزات الصور وخصائصها، وتستخدم التقنية في تطبيقات متعددة باستخدام ما يسمى بالتغذية الرجعية والتي تبدأ من إدخال الصورة إلى معالجتها الى إخراج الصور) (١٥) تتمثل الفكرة العامة لعمل نظم معالجة الصور رقميا، في تحويل ووضع الصور الفوتوغرافية بذاكرة النظام بواسطة جهاز الإدخال، ثم استرجاع المعلومات لعرضها على الشاشة باستخدام وحدة التشغيل أو المعالجة ، كونه فناً يعتمد التقنيات العلمية ورؤية جمالية قد ارتكزت على هذه المعطيات العلمية الجديدة

ومن انواع التقنيات الرقمية : اولا: الفن التجريدي الرقمي : يتم استخدام لغات البرمجة المعروفة كلغة Basic

(Fotran,)، فن جميل عرفت (بداياته كأحد الفنون التقليدية واحتل مكانته في الفن الرقمي المعاصر، يتصف بالخروج عن الطبيعة بتداخلات لونية وشكلية

شكل (٥)

الفنان المباشر مع أشكال العمل الفني، اكد(ماندلبروت)، في أغلب الاحيان يستحيل رسم الطبيعة من دون باستخدام الهندسة التقليدية، بحدود الخطوط المستقيمة، والدوائر، المكعبات وما تشبهها يمكن ان استخدام الاشياء الواقعية للرسم، كالأشجار، الرعد، تموجات النهر ولكن عدداً قليلاً جداً يفعل ذلك مع الأسلوب المعقد للفن الكسوري ومن خلال الحسابات الرياضية للأجسام واشكال بطريقة عشوائية ، قد لايكون رسم متعينا ، لكنه قد يحتوي رسالة تعبيرية ما كإيصال لمشاعر الرسام بطرق تحويها الأشكال والألوان كما في شكل(٥)

شكل (٦) نتاج فني لتقنية الكسيري

ثانيا: الفنالرقمي (الرسم الكسوري أو الكسيرات) في الفن الرقمي ان كلمة كسيرات استحدثت من قبل (بينيوت ماندلبروت)، الذي يعرف أحياناً بأب الكسيرات، ان في هذه التقنية يكون النتاج الفني منتجاً بشكل كامل رقمياً، بذلك تتميز عن باقي التقنيات الرقمية كما ان هنالك اختلاف بينها وبين بعض التقنيات التي تعتمد إنشاء الصورة ضمن الحاسوب بشكل مباشر ذلك بأن النتاج في هذه العملية يخضع لمعالجات رياضية و هندسية، لا لتصرف

هندسية مماثلة ذاتيا، التي يتم عرضها بصريا يتحقق الفن الكسوري،(١٦) كما في الشكل (٦) فضلا عن استخدام التحولات المشابهة ذاتيا التي يتم

إنشاؤها والتلاعب بها مع خصائص هندسية محددة مختلفة، لإنتاج أشكال متعددة من شكل في أنماط متناقصة متكررة، هذه المعادلات تخلق بعضاً من أكثر الأعمال الفنية إلهاماً وفتنة لتبرز في الساحة الفنية الرقمية، تعد تقنية الكسيرات التقنية الأكثر انتشاراً ضمن تقنيات الرسم بالحاسوب، الأمر الذي جعل من اعمال الكسيرات اتجاهاً فنياً إرتبط بالظهور الاول للفن الرقمي.

تعد هذه التقنية إحدى الأمثلة على عمليات إنشاء الصورة بشكل غير مباشر في الكمبيوتر، إذ إن ناتج هذه العملية لا يتم التحكم به بشكل مباشر، أي لا توجد واجهة تفاعلية بين الفنان و العمل الفني، إذ يتم التحكم من خلال هذه التقنية بواسطة مجموعة من المعادلات الرياضية توضع ضمن خوارزمية معينة، و بوساطة إحدى لغات البرمجة أو التطبيقات الخاصة. (١٧)

ثالثاً: تقنية الرسم الرقمي : تقنية انبثقت من تقنيات الرسم التقليدية، بالألوان المائية والزيتية، إلا أنها تطبق بشكل رقمي، تعد تقنية الرسم الرقمي من اشكال الفن، ويستخدم الفنان الكمبيوتر كأداة ، في تفصيلاته، وذلك كونه لا يستخدم ترجمة الكمبيوتر للنموذج، أو المعادلات الرياضية التي تفضي الى اشكال فنية بل إن الفنان يستخدم أليات الرسم التقليدية لينشئ اللوحة الرقمية مباشرة على الكمبيوتر، عن طريق أجهزة الإدخال المعدة لهذا الغرض (مثل الفأرة و القلم الرقمي) لأنشاء العمل الفني ضمن تقنية الرسم الرقمي، يستخدمها مع برنامج التلاعب بالصورة، عن طريق مجموعة من الخطوات تختلف جزئياً باختلاف أسلوب الفنان و التطبيق المستخدم من حيث آلية التعامل الضمنية مع تفاصيل العمل الفني، والتطبيقات المعدة لهذه التقنية، فهي تطبيقات كثيرة ،لا تشمل تطبيقات الرسم الرقمي فقط و انما تتعداها

لإستخدام تطبيقات المعالجة الصورية حيث تسمح معظم تطبيقات المعالجة الصورية بإجراء عمليات الرسم الرقمي ضمنها . (١٨)

رابعا: الكولاج الرقمي: تعد تقنية الكولاج الرقمي تقنية رقمية مستوحاة من التقنية التقليدية والتي تقوم على استخدام مواد مصنعة، او مطبوعة، أو موجودة، مثل قطع صغيرة من جريدة أو نسيج أو ورق حائط ..وغيرها، على حامل أو قطعة من القماش المحضر للرسم، (استخدم الفنان بابلو بيكاسو و جورج براك ، ورينه مارغريت هذه التقنية، بتجميع قطع من الورق والخشب والجرائد مع الألوان على القماش المحضر للرسم ، لإنشاء تكوينات تجريدية وشبه تجريدية، مثيرة للاهتمام وغاية في الدقة)(١٩).

برنامج الفوتوشوب،إذ يعد أداة(تمتاز بالعديد من الإمكانيات الأوامر التلقائية ولكن عملية دمج الصور تتطلب جهد فضلا عن ذلك يكون لدى الفنان فكرة عن الهدف المطلوب الوصول اليه، ويقوم بالتخطيط لكيفية تنفيذ العمل الفني، وإظهار قدرته الإبداعية) ،كما في الشكل(٧) المتمثلة لمعالجة النصوص وتوزيع الموسيقى لفن الصور المتحركة، ومونتاج الأفلام، و تغيير الإضاءة والمناظر وعرض المؤثرات الفنية المختلفة (٢٠)

خامسا: تقنية المونتاج الرقمي: فهي تقنية تحاكي تقنية المونتاج التقليدية، إلا ان الوسيط المادي للصور التي يتم المزج بينها هو الوسيط الرقمي، حيث يتم إدخال الصور بشكل مباشر من الواقع عن طريق اجهزة الادخال

الصوري، ليتم التعامل معها بشكل رقمي. فضلا عن ذلك يمكن تعريف للمونتاج الصوري الرقمي كإنتاج الأعمال الفنية من خلال إلصاق شرائح الصور بعضها فوق بعض للخروج بنتيجة تختلف عن الصور الأصلية، كتقنية تشبه تقنية الكولاج، الا إن النتيجة ضمن تقنية المونتاج يجب تدل على تغييرات حصلت فيها نتيجة مزج الشرائح، فالنتاج عملية مزج لمجموعة من المكونات، وحذف و معالجة كل مناطق الإلصاق، تتم عملية تقطيع الصورة الرقمية وإلصاقها والتلاعب بالصور باستخدام برامج المعالجة الصورية مثل برنامج الفوتوشوب، اداة تمكن أمكانية عملية التلاعب بالصور تتطلب وجود فكرة يحاول الفنان تطبيقها، لتكوين عمل فني رقمي متكامل معرفياً جماليا، كما في الشكل(٨)

شكل(٨) مونتاج رقمي

سادسا: الفيكتور الرقمي : نوع من الرسومات الاتجاهية، تعتمد على الاتجاهات والمحاور الرياضية، وتختلف عن البيكسل التي تعتمد عليه الأنواع السابقة، ويستخدم فيه القلم الرقمي كأداة أساسية للرسم، وهو فن يتصف بالبراعة والدق مهما تم تكبير الصورة يمكن تقسيم أنظمة تمثيل الصورة الرقمية إلى نوعين رئيسين:

شكل(٩) تقنية رسم اتجاهي

تمثيل الرسم الاتجاهي ، ونظام تمثيل الرسم الحيزي:ان الصور متولدة من قبل الحاسوب سواء بشكل كامل أو محولة من الصور الواقعية، وبسبب طبيعة تكوينه التراكبية، اذ تصعب عليه محاكاة الواقع بشكل دقيق، إن

الرسوم الاتجاهية متكونة من مجموعة من برامج الحاسوب الخاصة على شكل عناصر جاهزة أولية والأساسية للرسم، كالخط والمستطيل والشكل وغيرها، وبسبب طبيعة تكوينه التراكبية، فإن (هذه الصور تصعب عليه محاكاة الواقع بشكل دقيق وله جمالية بتكوين الأشكال والألوان ودقتها وتراتبها، تتكون الرسومات المتجهة من

المسارات، والتي يتم تعريفها من قبل نقطة بداية ونهاية، كالمنحنيات، والزوايا، ويمكن أن يكون خطاً، مربعاً، مثلثاً، أو شكلاً متعرجاً. هذه المسارات يمكن استخدامها لإنشاء رسومات بسيطة)شكل(١٠) (٢١) بحيث يمكن تغييرها الى حجم أكبر او اصغر ولا تفقد جودة الصورة، وتبقى حواف كل شكل داخل الرسم على نحو سلس ونظيف، وهذا يجعلها رسومات مثالية للشعارات والتي

شكل (١٠) صورة نظام الرسم الحيزي

يمكن أن تكون صغيرة، لتظهر على بطاقة الأعمال، ولكن يمكن أيضا أن تكبر لملء لوحة إعلانات فالصورة تستهلك كمية قليلة من الذاكرة نسبياً وتشمل الأنواع الشائعة من الرسومات المتجهة.أما الرسم الحيزي: إنشاء الصورة الرقمية بواسطة مربعات صغيرة تدعى عنصر الصورة الرقمية تبدو وكأنها نقاط تسمى أيضاً (نقاط رقمية) قد يصل عددها إلى مئات الآلاف أو ملايين النقاط الصغيرة (Pixels)، ضمن مصفوفة ثنائية الأبعاد ،تحدد مكان كل نقطة فان جهاز الكمبيوتر تستخدم لتمثيل الصورة الرقمية، ثم يقوم الحاسوب باستخدام القيم المخزونة في ملف الصورة الرقمية لتحديد شدة السطوع و لون

شكل (١١)

كل نقطة (Pixel) من هذه الشبكة، تشبه هذه الطريقة مبدأ تكوين اللوحة الانطباعية في المرحلة التنقيطية التي تشكل بواسطة ضربات فرشاة صغيرة، فيقوم جهاز الحاسوب باستخدام هذه النقاط الصغيرة لتمثيل الصورة الرقمية حيث يقوم على وفق حجم الصورة، كما في شكل(١٢) ، تمتاز صورة التمثيل الحيزي بأنّها صورة ذات عدد محدد من النقاط الرقمية للمحورين العمودي والأفقي. فضلا عن ذلك ان النقطة الرقمية تحدد بالبعد العمودي و الأفقي عن الزاوية العليا اليسرى عند تجسيدها على الشاشة أو ما يعادل ذلك في الذاكرة، أي إن الصورة متكونة من مجموعة من النقاط المنفصلة على شكل مصفوفة ثنائية الأبعاد،)(٢٢)، يمكن إنتاج هذا النوع من الصور في الكمبيوتر، تكون صوراً ملتقطة من الواقع عند إدخالها إلى الحاسوب وتحويلها إلى النوع من التمثيل تتكون الصورة الحيزية لمجموعة من النقاط الرقمية تحمل كل نقطة قيم معينة يتحدد من خلالها لون و موقع هذه النقطة و العديد من الصفات الاخرى.

اللون في التقنية الرقمية (Color in Digital Technique): يعد التباين اللوني المرئي أساسا في إدراك الصوري الرقمي، إذ يستند (التباين المرئي إلى اختلاف في قيمة و نوع الضوء المنعكس من الأجسام التي نراها، و لولا هذا الاختلاف في نوع وقيمة الضوء المنعكس لما استطعنا تمييز الأشياء و التفاصيل الضمنية فيها)، تدعى القيمة الضوئية المنعكسة عن الأجسام و الداخلة إلى جهاز أبصارنا (اللون) (Color)، اللون ظاهرة طبيعية تحدث

حين تستلم العين أطوال موجية مختلفة من الضوء، و التي هي الجزء المرئي من الطيف الكهرومغنطيسي ، هي خارج قدرتنا على رؤيتها ، وتسمى ما فوق البنفسجية (UV)) (٢٣) ،الضوء هو طاقة تنتقل كموجات، ومن خلال الطول الموجي يمكن التعرف على مستوى الطاقة لمصدر ، عند تخزين الصورة الملونة في الحاسوب بوصفها مصفوفة (Pixels) ثنائية البعد يتم قياس صورة تدرج الرمادي بشدة الضوء فقط ، كل بكسل هو العددية متناسبة مع سطوع، الحد الأدنى للسطوع يسمى الأسود، ويسمى أقصى سطوع أبيض. شكل (١٣) أما الصورة الملونة فتقاس بكثافة وتلون الضوء يأخذ كل بكسل ثلاث قيم تمثل الألوان الأساسية الثلاث(RGB) فاللون في الصور الرقمية أما (الأحمر والأخضر والأزرق)، و (سماوي، أرجواني، أصفر، أسود)، والذي يستخدم في الطباعة، كل بكسل في نطاق صورة يمثل قياس عمق المسافة إلى كائن في المشهد(٢٤) شكل(١٤)

شكل (١٤)صورة نموذجية لدقة التدرج اللوني شكل(١٣) صورة نموذجية لدقة التدرج اللون الرمادي

اللون في نظام تمثيل الرسم الاتجاهي:

يستند نظام الألوان في الرسم الاتجاهي على تحديد القيمة اللونية لكل عنصر من العناصر التي تكون الشكل ، حيث ان القيمة اللونية للشكل تخزن ضمن المعادلة الجزئية لتكوين هذا الشكل، إلا ان النتيجة التي نراها على شاشة الحاسوب ضمن التقنيات الرقمية بأنواعها بالكمبيوتر ،نسخة حيزية للرسم

الاتجاهي، أي إن البرامج و المعالجات الصورية الخاصة بإخراج الصورة على الشاشة أو على الورق من خلال الطابعة ، تقوم بتحويل القيم الآنية للرسم الاتجاهي و تترجمه إلى صورة حيزية لتسهيل عملية عرضها، ذلك إن معظم أجهزة الإخراج الرقمي تستند إلى أساس حيزي في التمثيل، الا ان هذا لا يعني عدم وجود اجهزة اخراج تستخدم الصيغة الاتجاهية بشكل مباشر الى انها في مجال الانتاج الفني غير مستخدمة على نحو واسع.(٢٥)

اللون في نظام تمثيل الرسم الحيزي:

يشتمل تمثيل اللون ضمن النظام الحيزي وعلى مختلف المستويات (أي مستوى الادخال أو مستوى المعالجة أو مستوى الإخراج) على ثلاثة أنظمة لونية رئيسة يتم تمثيل اللون من خلالها و إكساب الصورة الرقمية ما تحمله من خصائص لونية تحمل التغريب

مما سبق يمكن استنتاج ان آليات التشكيل والاساليب قد تطور استخداماتها مع التطور الحاصل في مجال العلمي والابداع الفني بحيث واكبته بشكل ضمن حصول توظيف متمايز يخدم اظهار الفن التشكيلي بتقنيات رقمية تسهم في اثراء الفن التشكيلي الرقمي من الناحية الفكرية على مستوى المعنى ومن الناحية الجمالية على مستوى التأثير بذائقة المتلقي وتحقيق عصر الادهاش قدر الامكان .اذ أن النص التشكيلي مشروط بجذور تعد مصدرا للصورة حيث يمكن تلمسها في الخيال والواقع لذلك تتشكّل قيّم جديدة من التذوّق للأعمال الفنية تتوافق مع طبيعة الوسيط ومكتسبات الفرد الذي يصنع ذائقته باستمرار, أذاً عملية التذوّق تتحدد نتيجة طبيعة الوسيط الرقمي ذاته , فالوسائط القائمة أخذت تغيّر علاقتنا بالنتاج الثقافي وفنونه , فهي لم تعد مجرد وسائل للحفظ والنشر, وانما أصبح لها أثرها وفاعليتها في

المنتوج الثقافي نفسه , لأنها تتيح بواسطة الحواسيب اصطناع عوالم محتملة بتركيب الأعداد الالكترونية وتنمية الوعي وقوة الملاحظة والحكم الجمالي والنقد أو القياس الفني للتذوق الفني، كقيمة إيجابية أي انه إحساس بوجود شيء حسن وانه يحس إدراكا للحقيقة مواقعه دائماً ، ويستند الفن الرقمي على اساس تقني، يقوم بإكسابه خصائصه ومميزاته، اذ تمثل التقنية الرقمية، المادة والوسيط الاساسي لإنتاج العمل الفني الرقمي، تشمل التقنية الرقمية، اليات انتاج وتكوين ومعالجة العمل الفني الرقمي، عبارة عن مجموعة من المكونات المادية ومكونات برمجية تعمل ضمن بيئة تشكيلية رقمية، وتوفر الإمكانية لإنتاج أعمال الفن الرقمي. فتقنيات الفن الرقمي التشكيلي سمة من سمات التشكيل الفني ومنجزه (الفنان) تظهر في معالجة الأشكال وتفاصيلها الفنية الدقيقة التي تكمن في محتوى العمل الفني, إذ تشمل بمجملها على الإمكانات والقدرات الفنية المكتسبة الداخلة في الفن ,كما تتضمن النواحي الجمالية المستحدثة التي تساعد على انتخاب جميع سمات المعنى والشكل والاسلوب وما توحي أليه من انفعال واتجاه ، فالأساليب الفنية تختلف في كيفية التعامل مع عمل الفن الرقمي.

المبحث الثاني : تربية التذوق الفني

يعد التذوق الفني من اهم اهداف التربية الفنية فالخبرة الفنية يكتسبها المتعلم من خلال الممارسة التجريب لتنمي لديه القدرة على التذوق ،فالتذوق الفني بمفهومه العام اتصالاً وتواصلاً بين أعمال الفنان والمتذوق والمستمتع به يتفاعل معها برؤية تأملية حين تعرضه لعمل فني ما ، فالتذوق حالة استمتاع يغلب فيها الطابع الوجداني من خلال تفاعل ضمني بين الشيء الجميل والشخص المستمتع به ، فالتذوق الفني هو قدرة عقلية وعملية حسية

وإدراكية ووجدانية صادرة من المتلقي ، فأي فعل يصدر عن الإنسان كمتلقي يتكون من وجهتين يتمثلان بالمكون الهادف والمكون التعبيري ، فعملية التذوق الفني يشترك فيها طرفان ، الأول منهما هو المؤثر والذي يتمثل بالأثر الفني ، والثاني هو المتلقي المتأثر بذلك الأثر الفني حسياً وفكرياً ،فالأثر يعتمد في مهمته إثارة نفس المتلقي في استجابة ذاتية تعد أساسا للحكم على الفنون فيصبح هذا الحكم وسيطاً للتفاهم والتواصل بين العمل الفني والمتلقي ،لذا فان العمل الفني الرقمي يعد من المثيرات الذهنية التي تحفز الفنان لنتاج تقنية قد تقترب أو تبتعد أو تحاكي تقنيات الإنتاج الفني التشكيلي التقليدية، بذلك فهي تحمل في طيات نتاجها خصوصياتها و مميزاتها التي تنفرد بها و تجعل من العمل الفني المنتج من خلالها هوية لها، ومثاراً لما تحمله من خصوصية في صياغة العمل ضمن سياقاتها. جاءت الصورة الفنية لدى الكثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد برؤى متعددة ، فهي في الفلسفة تعد فكرة يراد منها الاقتراب من فكرة وجود الشيء بطريقة محددة وبما يسهل وصفها وحصرها في إطار يكون من الممكن من خلالها تكوين صور ذهنية عن هذه المقترحات المؤطرة ، الأمر الذي يجعل من إمكانية استرجاع هذه الصور لاحقا ، لأن اللوحة الفنية الرقمية ما هي إلا صورة مادية تعتمد المخيلة ، فـ(سقراط) يرى "أن الصور العقلية التي ترتسم في الذهن بعد تجريد المفردات من المادة هي حقيقة الشيء وجوهره الذي يقوم به وجوده " (٢٦) ، وهذه الصورة المادية ينظمها المتعلم الى مرئيات ويتذوقها من خلال علاقات جمالية التي يقوم عليها يعد عاملا مهما في تكوينه ويؤثر في سلوك المتعلم، ويمكن ان يجعل هذا السلوك اكثر تكاملا فقد يرتقي هذا التذوق يصبح اسلوبا من اساليب معالجة الشخص لكل

ما يقع تحت يديه، أما (أفلاطون) فقد عارض سقراط من حيث أن الصورة الذهنية ليس لها وجود في العالم الخارجي ، بل أن لها حقيقة خارجية مستقلة عن الإنسان، فالإدراكات الكلية التي يصل إليها العقل تعد أسماء لها تمثيلاتها في الواقع ،لذا فإن صور الحس والمخيلة لدى (ديكارت) يؤسسها العقل، في حين الصور الذهنية تؤسسها الإرادة، فالصورة تعد البؤرة التي تنتتج ما هو مرئي وما هو محسوس ، وما هو يتجلى ضمن منظومة تخيلية ذات فعالية لتحقيق توازن بين الصورة الواقعية الحسية وبين الصورة الذهنية المتجسدة في الخيال، ويعتبر التذوق الفني بمثابة خلق وإبداع لخبرة المتذوق للعمل الفني بعد أن كان ذلك العمل متمثلا في خبرة الفنان التي(تتصف بطابع حركي يتجلى على تطورها صورة المتغير المتصل المستمر وهكذا تكتسب الطابع الجمالي، وان التذوق الفني يدرك من قبل الفنان من خلال أربع نواحي أساسية تفسر عناصر التشكيل الفني والعلاقات الجمالية والعلاقات التعبيرية والشكل والمضمون والأداء والتقنية .وفي مجال حرية الابداع والتذوق دعا (روسو) في نظريته الى الحرية التربوية) (٢٧) فالتربية هي تشجيع النمو فالنمو لا يبتدئ الا بالتعبير سواء كانت رموز او علامات.

لقد طرح (كانت) مسألة التذوق الفني، ملكة عليا للتجربة الجمالية للفن والوظائف العملية والمتعة الحسية إذ(رسخت هاتان الفكرتان المرتبطتان بالذوق بوصفه حكراً على اقلية الناس وكانت النظرة الجمالية مجردة من المصلحة وغير مجسدة لا تحضر الا في التلقي الفن وتستأثر النخبة الثقافية ،عبر (هربرت ماركوزه) عن الذوق بقوله: ان (النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل ، وأنه في ادخاله هذا المفهوم الى

الفلسفة المعاصرة فأنه يتجه الى تحرير الحواس فأنها تقدم لها قاعدة اشد أحكاما وتزيد الى حد من ممكناتها)(٢٨) ، لأن التذوق الفني اتخذ اشكالا متعددة في الطروحات الفنية والفكرية لدى الفلاسفة والمفكرين مما يدل على استجابة الجمالية والادراك الحسي او الاحساس بالجمال والتفاعل مع الآخر انفعالياً ونفسيا عم طريق المدركات الشكلية والموضوعية المعرفية والقيم الجمالية المؤسسة على اعمال الحواس البصرية والسمعية واللمسية والمعرفية والعقلية ،يمكن ان نلمسها من خلال مخرجات تشكيلية فنية أم تعتبريه تشكيليه ام تشكيلية رقمية تقنية وصولا لأحكام قيمية على وفق معايير الذائقة الجمالية، فان وسائل التعبير في الصورة الرقمية يتم تكييفها من قبل الفنان الى كليات الادراك وحواسه المختلفة، إذ ان التذوق الفني والخلق يحملان معنى لإيجاد شيء ما كتكوين مادي أو في صيغة تترك آثرا مدركا بالحس البشري يحمل في صياغته وان كانت عناصره موجودة من قبل من عمل فني مضمونا لأفكار يقوم الفنان بإنتاجها لذلك (يتباين النشاط الفني وتتعد اوجهه، له اصل هو الادراك أو الفكر، وما تباين واختلاف الوسيط سوى اختيار الوسيلة للتعبير، ودخول الكمبيوتر في اشكال التعبير الفني, وتنوع الذائقة الفنية بسبب اختلاف الوسائط والأدوات والحوسبة والانظمة الرقمية)، هدف الفن الرقمي إحداث حركة انفعالية جمالية للحالة التي يعيشها المبدع وبذلك تكون الصورة تآلف بين الذات والموضوع ، فهي تنطلق من نظرة المبدع الجديدة إلى العالم الواقعي حيث تنبثق عن إيقاعه الروحي الجديد ومن هدفه الذي يتسامى إلى الإبداع الحق. وبذلك فان جذور الصورة ما هي إلا "محاولة لرصد آفاق المخيلة طبقا لعلاقة الذات بالموضوع (٢٩)، المعالجات الرقمية في الصورة التشكيلية التي يمكن ان

تتم للصور وفقا للإمكانات الكبيرة لبرامج معالجة الصور التي إتاحتها تقنية الإنتاج الرقمي للوحه، والتي لن تجدي بمفردها دون رسام مؤهل (يتمتع بالحس الإبداعي والقدرة على تحويل الأفكار إلى قوالب جذابة تراعى الأسس البصرية في الرؤية والأسس النفسية والمعرفية في الانتباه والفهم والتذكر)(٣٠) للصورة أنواعا متعددة بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية ،والصور العقلية الداخلية، والصور التي تجمع بين الداخل والخارج، ومن أمثلة هذه الصور نذكر منها الصورة البصرية وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة والمحسوسة)، ويعد الخيال النشاط الذهني المؤثر الذي يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة، فهو يوحد بين المتباعدات ويجمع بين المتناقضات ويكون منها معطى فنياً. (٣١).

تحدد الحالة للتذوق الفني في العمل الرقمي للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية والسلوكية وكذلك تؤثر فيها الشروط العامة كالجنس أو السلالة والبيئة أو الوسط الاجتماعي، أو للمرحلة التاريخية ، والفن وسيلة لتحقيق المشاركة الوجدانية والتعاطف بين الأفراد فتضيف خبرة التعبير عن طريق الفن سلوك يسلكه الإنسان، شيء فطري يدعمه استعداد الفرد وموهبته، وقد تجد حاجات الإنسان اللاشعورية مشقة في نقل مطالبها إلي مجال الشعور لإدراكها ، وكثيراً ما تصطدم بالعقبات عند الرغبة في تحقيقها ، وإيجاد الحلول المناسبة لإعادة الاتزان النفسي إليهم وحيث لا مجال لغير التعبير الفني كوسيلة للتنفيس نجد ما تميز به التربية الفنية كموجه للسلوك الذي يجمع في أدائه بين الشعور واللاشعور ، فضلا عن ذلك ان الأبداع الفني ناتج عن الذائقة الجمالية إّذ تتدخل عوامل عدة مستندة على ثقافة الفرد وميوله ومزاجه وبيئته وما يحتويه بشكل عام يجب أن يتوافق مع ما يدركه

الفرد مسبقاً عن (عوالم مصطنعة يعيشها هو ذاته في بيئة مألوفة ومعارف ووجدان مكتسبة , ينسجم مع تجاربه وتوقعاته وتأملاته السابقة وفق وعيه المتشكل , بفعل تلك الوسائل التواصلية يتشكل وعيه وسلوكه التواصلي الالكترونية, بأنشاء بنى ومنافع جديدة, ليشكل وعي من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنّية، وهو واحد من أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم)(٣٢)

فنرى الفنان الرقمي استطاع بفعل ثقافته وخبرته الفنية التقنية الرقمية و تجسيد المرحلة التي ظهر فيها ، لان الاسلوب والتقنية و وظيفة العلوم و التكنلوجيا هي اللحاق به ومجاراته ، هو ناتج فعل الثقافة وتطورها في أي مكان وزمان هو نابع من اثر الثقافات وطرق التفكير والسلوك والشخصية ،(والاسلوب يكون نوعين اسلوب فردي واسلوب جمعي ، الاسلوب الفردي له بعد خيالي وحسي ذاتي للمدركات والتصورات سواء أكانت بيئية او واقع سياسي او اجتماعي والتي تتدرج ضمن صفات الابداع والتفرد في التعبير) (شاكر، ٢٠٠٥،ص٣١)(٣٣)، والذي يتطلب نوعا من الخبرة لكي ينمو ويتطور الى جانب الوعي الفكري والأصالة الاشكال ومضامينها ووظائفها التعبيرية، فالاستجابة الجمالية تتم بدافع ذاتية منبعها الاستعدادات الداخلية للمتلقي بما فيها مستوى الثقافة والتعلم والمحيط والبيئة ، والتي تتحقق من خلال التقنية الرقمية لإظهار القوى الفعالة في البناء التكوين للعمل الفني فالتقنية الرقمية تعد من أساسيات المعالجة الأسلوبية والتعبير عن الموضوع لدى الفنان ووظيفته الجمالية يعرض فنه أهميته المعرفية ويمارس تأثيره الايديولوجي والتربوي ومد وإثراء المعرفة الجمالية وتحويله الجمالي فالذائقة الجمالية هي ثمرة التربية الجمالية

نستنتج مما سبق .. ان معطيات الثورة العلمية التكنولوجية وفرت التقنيات والوسائل والمواد التي اسهمت في اعطاء صاغية تشكيلية للعناصر التي تسهم في بناء اللوحة التشكيلية من خلال التقنيات والمستحدثات التشكيلية للفنون الرقمية وفق نظام تعليمي مستحدث واسس جديدة ومبتكرة ذات طبيعة تبادلية تغير الصور الذهنية التي يتخيلها الفنان ليعبر عن الواقع الجديد ثمة علاقة تفاعلية متعددة الجوانب نشأت بين مكونات عالم الفنون بفعل ظهور التقنية الحديثة، تسهل اتصال الفنانين ببعضهم بعضاً، لتبادل الآراء والخبرة وتسهيل إقامة المعارض المشتركة أو حتى إقامة المعارض الافتراضية الذين يتميزون منهم بالقدرة الإبداعية للفن الرقمي التشكيلي لاعتماده على لغة الكمبيوتر الرقمية، وأتخذ العديد من الأشكال والاتجاهات التي تقوم على اساس اعتماد الكمبيوتر كوسيلة مباشرة ورئيسية في إنتاج العمل الفني لتعمل كتقنيات فنية جديدة ومجموعة مفاهيم يتم تصورها لتضفي على العمل الفني من الجوانب و الخواص ما تضفيه أية تقنية على نتاجها، فالفنان الرقمي يعنى بالسعي دائما لتطوير بنية المعرفية الأدائية متخذا من التذوق الجمالي والفني مركزا لنظام المعرفي والجمالي، الصورة الرقمية بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها وأثرها في تكوين شخصية الفرد وتلقيه وذائقته التي أصبحت مرتبطة بشكل واضح تكشف اليات التشكيل الفني من شكل ولون ، ومن علاقات آليات التشكيل الرقمي وكيفية التعبير من المضمون الفكري الكامن وراء العمل الى المتلقي من خلال البناءات الشكلية او اللونية، والتي تبدأ من صياغة الفكرة وانتاجها الى وصولها الى المتلقي وتذوقها ، محصلة تأثير الحوسبة الرقمية على كل أشكال الفن والثقافة ، فالحكم الجمالي فهو مرحلة لاحقة عند

المتلقي تحصل عندما يكون الفرد لديه ذائقة عالية تؤهله لان يصدر حكما جماليا للأثر الفني، فالتذوق قبل الحكم الجمالي ولكنه مرحلة من مراحله المتقدمة أي بعد عمليات ادراكية حسية معقدة تتفاعل في الذهن بدأً من الانتباه مرورا بعمليات نشاط ذهني ، يتم من خلال التجربة الجمالية الادراكية و بتراكمات ذهنية مخزونة بالذاكرة ثم التفاعل مع عمليات الانشطة الذهنية المتمثلة بالفهم والمقارنة والتميز ،ما انعكس ذلك من خلال النتائج التي ظهرت نتيجة لتلك الرؤية الفنية والتجربة الجمالي والتذوق الفني والتي تولدت من خلالها اعمال تشكيلية فنية متنوعة وظفت فيها تقنيات فنية مختلفة تواكب أو تعاصر الاكتشافات العلمية من خلال العلم والفن، عبر معالجة متغيراته بقيم شكلية ترتقي إلى شمولية التلقي بأسلوب متميز يحقق مقتضيات التشكيل المعاصر، ويوصل رسالة واضحة المعالم من النواحي الوظيفية والتعبيرية والجمالية

مؤشرات الاطار النظري:

١- اسهمت اليات التشكيل القمي اضفاء جمالية للصورة الفنية من حيث الدقة والوضوح للتوافق مع اليات واشتغال التشكيل الرقمي

٢- التذوق حالة استمتاع يغلب عليها الطابع الوجداني من خلال تفاعل ضمني بين الشيء الجميل والشخص المستمتع به

٣-تلعب التقنية الرقمية دورا مهما في انتاج تشكيلات فنية عالية الدقة هي نتاج التقدم المتسارع للحضارة الإنسانية في مجال المعلوماتية وعلوم الحاسوب والبرمجيات

٤-تتيح التقنية الرقمية امكانية اعادة تشكيل أي لوحة فنية والخامة التي يرغبها الفنان

٥-للحاسوب دور هام في اثراء التقنيات الفن المعاصر ومنها التشكيل الرقمي وما وفر من وسائط وادوات ساعدت الفنان على انتاج اعماله

٦-الفنان الرقمي استطاع بفعل ثقافته وخبرته الفنية التقنية الرقمية و تجسيد المرحلة التي ظهر فيها

٧-الفن الرقمي امتداد وتواصل فكري للفن التقليدي والتشكيلي عبر االيات تشكيل مفكرة للخلق والابداع

الفصل الثاني

منهجية البحث وإجراءاته :

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي كمنهج للتحليل عينة البحث ، كونه أنسب المناهج لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث :تحدد مجتمع البحث بالأعمال الفن الرقمي للفنانين العالمين الواقعة والبالغ عددها (٤٠) عملا فنيا ، من مصادر مختلفة (مواقع الشبكة

العالمية للمعلومات (الانترنيت) التي تعنى بالفن الرقمي، المواقع الشخصية للفنانين وصالات العرض الخاصة بالفن الرقمي)

عينة البحث : تم اختيار نماذج عينة البحث, بما يتناسب مع حدود البحث (الزمانية والمكانية) تحققا لهدف البحث, وقد تم اختيار عينة البحث البالغة (٤) عملا فنياً، والتي تغطي وتعكس خصائص المجتمع الاصلي

أداة البحث : لتحقيق هدف البحث، تم بناء أداة التحليل المقترحة بصيغتها الأولية,

صدق الأداة: يعد الصدق من الشروط اللازمة التي ينبغي توافرها في أداة البحث المعتمدة لتحقيق الأهداف والإجراءات التي يتطلبها اي بحث علمي, لذا اعتمدت الباحثة المؤشرات الفكرية والفنية التي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري في بناء أداة البحث ،المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها

نموذج(١)

اسم العمل : الغروب في يوكيو

Nightfall in Ukiyo

اسم الفنان : مريام لوزادا - جارفس

(Myriam Lozada-Jarvis)

تقنية التنفيذ : تقنية الرسم الرقمي

سنة الإنجاز: ٢٠٠٢

الوصف البصري: يظهر العمل الفني لتقنية التشكيل الرقمي، اذ يتكون من مجموعة من أشكال تجريدية وخطوط ذات ألوان متنوعة، يمكن ترجمة بعض الأشكال اشبه بالكائنات

الطفيلية على هيئات حيوانية كالسمكة والفراشة وتكوينات أخرى إلى أشكال أجزاء بشرية، نلاحظ وجود كتل و اشكال متداخلة تجمع ما بين التشكيل المستمد من الخيال وبعض الاشكال المستمدة من الواقع بالإضافة الى وجود

اشكال وطيور مائية مع وجود اشكال صغيره في اعلى العمل الفني اما بالنسبة للألوان فقط اللون الاحمر في وسط وبعض جوانب العمل الفني، واللون الاخضر الفاتح والأخضر الغامق واللون الاسود والابيض ان هذا التداخل اللوني بين الالوان الحارة والالوان الباردة والالوان المحايدة اعطي للوحه دلالات رمزيه كثيره تجمع ما بين التمرد والاستقرار وما بين الطبيعة والخيال وما يدور من حركه وصراع طيلة اليوم من الشروق الى الغروب ، ان يتفاعل معها الفنان خلال مسيره حياته وتصبح جزءا من ذاكرته هو مخيلته وتنعكس في التاكيد على اعماله الفنيه اذ نلاحظ ان هناك اشكال بيضوية كبيره بجانب نفس الشكل لكن بحجم اقل او اشكال مستطيله كبيره بجانب اشكال مستطيله صغيره و خطوط منحنيه وهذا الصراع بين هذه الثنائيات في الحجوم والاشكال يولد احساس بقوه الصراع من اجل الحياه وليس الغروب مفهومها المتعارف انها تعبر عن مشاعر متاججه و فيض من الاحاسيس التي تعبر عن الصراع بين المتناقضات الالوان والاشكال والخطوط ويظهر هذا التفاعل واضحا من خلال ثنائيه اللون وثنائيه الشكل.

ملاحظة السمات المشتركة بين الأشكال من حيث آلية التشكيل و طريقة تطبيق اللون على كل شكل من هذه الأشكال، التي تمازجت ضمن فضاء العمل الفني مع باقي التكوينات متخذة صيغاً لونية و اليات تشكيل مشابهة، يوضح لنا ما أضفته تقنية التشكيل الرقمي على هذا العمل من خلال التحكم المباشر بالخطوط الرئيسة للعمل و طريقة ملء المساحات اللونية وآلية تنفيذ وتجسيد الظلال، حيث ظهرت الظلال في بعض التفاصيل مثل التكوين الاحمر على يسار الفراشة المركزية و التكوين الاخضر الموجود في اسفل يسار العمل، وطبقت بشكل حر دون الاعتماد على آلية تحد موقع وشكل هذه

الضلال تستند الى اساس رياضي، و انما كان للفنان الحرية في تحديد درجة الظل ولونه ومساحته و كيفية رسمه على تفاصيل الشكل ، فآليات التشكيل استطاع الفنان يتحكم بالقلم الضوئي في رسم الاشكال والكتل المتداخلة التي ظهرت تفاصيلها في جميع اجزاء العمل الفني، اما تقنيه الفوتوشوب وكان استخدامها قليل عناصر وهذا يعني ان الفن ان تمكن مخيلته وقدرته على استخدام هذه التقنيات في انتاج جمالية العمل الفني، من خلال طريقة رسم الاشكال و الية تطبيق الظلال و توزيع اللون، ووجود امكانية اختيار حجوم والاشكال و توزيع المساحات بشكل حر، يمكن التوصل الى استنتاج ان تقنية الرسم الرقمي لا تتيح محاكاة الواقع بشكل دقيق و مطابق، و ان درجة الاقتراب ان وجدت ستكون معتمدة على غاية الفنان ودقته و مهارته في التنفيذ آليته اشتغاله

نموذج(٢)

اسم العمل : كرسي ، Green and Cardboard

اسم الفنان :جميس فور ووكر

تقنية التنفيذ : تقنية الرسم الرقمي

سنة الإنجاز: ٢٠٠٢

الوصف البصري يتألف العمل الفني من كرسي خشبي على ارضية زرقاء ويوجد اطار يحتوي على اشكال نباتية واشكال هندسية موزعة على ارضية خضراء

ويطغي على

هذه الاشكال الاللوان الحارة مثل (الاحمر والبرتقالي) ولون اخضر اشبه بالبساط الذي تتوزع عليه هذه الاشكال والكتل . ولو تأملنا بمكونات هذه اللوحة نلاحظ ان شكل الكرسي يميل الى الرسم الواقعي لانه يشبه الكراسي المتعارف عليها في حياتنا اليومية وقد وضعه مصمم اللوحة في اتجاه جانبي يوحي بأن الشخص الذي يستخدمه قد غادر المكان واعطى ظهره للجمهور ومايحيط بالكرسي عبارة عن ارضية زرقاء وجدار بلون بني خالي من التفاصيل وهذا يوحي بعدم وجود هوية واضحة للمكان وكأن هذا الكرسي وسط عالم مجهول بعيد عن الواقع وقد اضاف الفنان اطار يحيط بالكرسي وهو اشبه بالنافذة التي نطل من خلالها على الكرسي وعالمه وهذا الاطار مزين بالألوان حمراء وخضراء والبرتقالي لهذا التشكيل سمات وخصائص موجودة في حياتنا اليومية لان تجارنا الحياتية تتعامل مع هذه الالوان والاشكال، وتمكن الفنان من توظيف التكنولوجيا الرقمية في بناء هذا التشكيل الذي يجمع مابين الواقع والخيال لان شكل الكرسي هو واقعي وما يحيط به عبارة عن اشكال والالوان وزعها الفنان بشكل متناسق ضمن تكوين اللوحة وهذا يعطينا احساس بأن اللوحة فيها ابعاد فكرية وجمالية ترتبط بأبداع الفنان وقدرته على التحليل والتجريب في بناء هذا الشكل الفني لان هذه الاشكال والخطط مستوحات من خيال الفنان وفكره وثقافته .

ان القدرة في التعبير عن اي شكل فني لايأتي من فراغ وأنما يأتي من ثقافة الفنان ومخيلته وتحسسه للمشكلة وكلما كانت المخيلة خصبة يكون الأنتاج افضل لأن الخيال يختلف عن المعرفة فالمعرفة هي الآطلاع على شيء او اشياء معينة قريبة من البيئة التي نعيش فيها ويمكن أن نتحسسها أما الخيال

فهو اوسع بوصفه يرتبط بالأشياء التي نلمسها وبأشياء غير موجودة في الواقع لكن قدرة الفنان على اعادة تشكيل المخيلة يمكنه من أنتاج اعمال تتسم بأصالة والابداع .

لذ عمل الفنان من خلال اليات التشكيل على دمج رسومات الكمبيوتر في لوحاته، التي ترتبط بالصورة الرقمية هي من وحي الخيال ويمكن ان تجمع ما بين الواقع والخيال لأنتاج عمل فني يتسم بالاصالة والابداع . ان قدرة الفنان على فهم التكنولوجيا واستثمارها بشكل واعي يمكنه من تنفيذ أفكاره واحاسيته على شكل اعمال فنية لها علاقة بالواقع والخيال والموروث الحضاري والثقافي الذي يمتلكه الفنان . لكن هذا التشكيل يعتمد بالاساس على التكنولوجيا الرقمية وكلما كان هناك فهم وادراك لمزايا هذه التكنولوجيا ومهارات عالية في توظيفها فنيا وجماليا فأن الفنان قادر على تحويل هذه المزايا الرقمية على عمل فني يمتلك قدرة عالية على التعبير الجمالي والفني والثقافي وهذا مانلمسه في تجسيد هذه اللوحة .

نموذج(٣)

اسم العمل : سلست (اغنيس مارتن)

اسم الفنان : جان بيير هيبرت

تقنية التنفيذ : حبر على ورق طباعة رقمية

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

الوصف البصري: يتكون العمل لوحدات هندسية وخطوط وهناك الوان بارزة صريحة في هذه اللوحة لانها

شغلت مساحات واسعة وخاصتا اللون البنفسجي والوردي والاخضر والابيض

نلاحظ في لوحة سلست تناولها موضوعا تجريديا وسيادة الاشكال الهندسية مثل المستطيلات والمثلثات والخطوط المائلة بالاضافة الى الاخضر والابيض والاسود وهذه الاشكال لها دلالات ومعاني فالخطوط المائلة تدل على القلق وعدم الاستقرار والمثلث الذي تكون قاعدته الى الاسفل ورأسه الى الاعلى يعبر عن القوة والانطلاق وتداخل الالوان الحارة مع الباردة يعبر عن الصراع ما بين القوة المتناقضة التي تعبر عن الصراع الداخلي والخارجي للانسان المعاصر .يوضح عمل جان كيفية اشتغال اليات التشكيل الرقمي بخلق احتمالات بصرية جديدة وطرح استفسارات تخليلية جمالية واعطاء انطباعا بحركة السطح توالدية للمتلقي وحرية التأويل والانفتاح والقراءة للتذوق الجمالي واداة لتفعيل افكاره

ان اليات التشكيل الرقمي اعطت القيم الفكرية والفنية الموجودة في هذه اللوحة قد لا تكون واضحة ومباشرة لان الفنان اعتمد الجانب الانطباعي التجريدي من خلال توظيف الدلالات والرموز للخطوط والاشكال والالوان من خلال هذه اللوحة والمتذوق الفني يستطيع ان يحلل هذه اللوحة من خلال تفسيره للرموز ومقارنتها بما موجود في الحياة من تجارب وافكار وقيم فمثلما ذكرنا ان هذه الاشكال والخطوط تعبر عن الصراع بين المتناقضات وكذلك تعبر عن القلق وعدم الاستقرار ففي حياتنا وتجاربنا الحياتية نلاحظ الكثير من الافعال التي نعيشها تتسم بهذه الصفات وبهذا الصراع .

ونظرا للتطور الهائل للتقنيات الرقمية ودخولها في كافة مجالات الحياة وخاصتا الفنون نلاحظ ان العديد من الفنانين اعتمدوا على هذا الاتجاه في تحويل افكارهم ومخيلتهم الى اعمال منتجة بواسطة التكنولوجيا الرقمية ومن خلال دراستنا لتلك الاعمال الفنية نجد ان اغلب الفنانين تعاملوا بحس مرهف وخيال واسع وافكار جديدة لتجسيد هذه الاعمال وبالرغم من المميزات العالية للتقنيات الرقمية لكن يبقى للإحساس ومخيلة الفنان الدور المهم في بناء التشكيل داخل هذه اللوحات فبدون المخيلة والقدرات الابداعية للفنان فأنه لا يمكن انتاج اي عمل فني متميز .

نجد ان الدور الاساسي والفعال لأي عمل فني تشكيلي رقمي يعود بالأساس لقدرة الفنان بالتعامل مع التكنولوجيا الحديثة والانفتاح الذهني لتشغيل وممارسته لسلطة جمالية وذهنية وكيفية توظيفها في اي عمل فني مبدع وهذا يتطلب معرفة عالية من الفنان بالمستحدثات التكنولوجيا كي يواكب التطور الحاصل في هذه العلوم ويحاول توظيفه في الانتاج الفني .

نموذج(٤)

اسم العمل: الطريق الطويل - The Long Hard Road

اسم الفنان : Mohrah Sakr

تقنية التنفيذ : تقنية التصوير الرقمي

سنة الإنجاز: ٢٠١١

الوصف البصري : يتكون العمل الفني من مساحات لونية طاغية معظم مساحة السطح البصري تتراوح بين اللون الرمادي

الفاتح والغامق وكذلك اللون البرتقالي مائل الاصفر والاحمر عندما نتأمل لوحة الطريق الطويل نلاحظ سيادة الالوان الحمراء والصفراء وتداخلها مع الالوان البنية والرمادية الغامقة فأننا نشعر بالضبابية وعدم الوضوح وتميلهذه اللوحة الى التجريد والابتعاد عن الواقعية. ربما اراد الفنان ان يعطي احساس بعدم الوضوح بنهاية الطريق فقد يمر الانسان بحالات من الصراع النفسي او الصراع مع قوى خارجية . لكن لايوجد امل للوصول الى نهاية لهذا الصراع وهذا الشكل التجريدي يوحي بعدم الوضوح في الرؤيا لبداية ونهاية الطريق . ان اعتماد الفنان على الاسلوب التجريدي يقودنا الى الثقافة العامة والتجارب الحياتية التي تتسم بالصراع الازلي مابين المتناقضات مثل الظل والضوء – الحياة والموت – الحزن والفرح – وجميع هذه المتناقضات تسير في اتجاهات قد تتناسب مع البعض واحيانا تتناقض مع الاهداف التي يطمح لتحقيقها الانسان، وربما اراد الفنان ان يرمز لهذه الاشياء من خلال هذه اللوحة الطرق الطويل (فليس هناك طريق واحد في الحياة ، بل هناك عدة طرق متداخلة ومتشعبة قد لا يدركها الفرد ولا يصل الى نهايتها وسط هذه الفوضى . استطاع الفنان ان يوظف التكنولوجيا الحديثة في توظيف الافكار التي تدور في مخيلته لتنفيذ هذا العمل ومن مزايا هذه التكنولوجيا انك تستطيع ان تظيف وتحذف ماتراه مناسبا للتعبير الجمالي والفني لهذه الفكرة مثل برامج الفوتوشوب والكولاج والكرافيك ،

وهذه التقنية ساهمت بشكل فعال في تحويل كل ما يدور في مخيلة الفنان الى عمل فني له ملامح الجمال ولاصالة والتكوين الفني المدروس .

لذا نلاحظ ان بعض الفنانين الذين يمتلكون خيال واسع واحساس مرهف قد استطاعوا التعامل مع هذه التكنولوجيا بشكل علمي مدروس ساهم في ايصال هذه المشاعر والاحاسيس الى المتلقي والمتذوق الفني بنفس قوة التاثير للعمل الفني الذي ينفذه الفنان على القماش والزيت او الالوان الاخرى بدون الاعتماد على التقنيات واذا كان الفنان سابقا لايعتمد على التقنيات بل يعتمد على مهاراته الذاتية لكن في الوقت الحالي يحتاج الفنان الى مهارات علية للتعامل مع التكنولوجيا الرقمية . وهذا يتطلب من الفنان ان يمتلك الوعي الكامل بخصائص هذه التكنولوجيا الحديثة كي يستطيع ان يقدم عمل فني ملموس له تأثير على الجمهور ويمتلك نفس القوة الفنية والجمالية التي يمتلكها العمل الفني المنتج بدون الاعتماد على التقنيات (الاساليب القديمة في الرسم) ومن خلال انتشار اسلوب التصوير الرقمي نلاحظ ان هناك الكثير من المؤسسات الفنية والثقافية قد تبنت هذه الموجة الجديدة التي تعتمد على التكنولوجيا الرقمية

النتائج ومناقشتها

اولا :نتائج البحث : ظهرت نتائج البحث كالآتي :

تتجسد الاعمال الفنية الرقمية احاسيس ومخيلة الفنان من خلال تشغيل اليات الرقمية للفنان الحداثوي واعادة انتاجها ليتحقق الابداع كما في انموذج (١-٢-٣-٤)

توفر آليات التشكيل الرقمي مجموعة إمكانيات لإنشاء أعمال فنية رقمية، تقنيات بينها جدل يعتمد على التطوير العلمي للكمبيوتر و البرامجيات والذي انعكس على ذائقة الفنان الجمالية(١-٢-٣-٤)

بالرغم من المزايا الكبيرة التي تتميز بها التكنولوجيا الرقمية الا انها لا تعطينا اعمال فنية الا من خلال الفنان الذي يمتلك الموهبة والقدرة على التعبير من خلال استخدام هذه التكنولوجيا .من خلال التجميع والكولاج انموذج(٢-١)

يستمد الفنان افكاره ومواضيعه من البيئة التي يعيش فيها ومن موروثة الحضاري والثقافي ، اذ يجمع بين البساطة و التعقيد، ليعمل كميزة تكوينية لها قيمتها الجمالية انموذج(٢)

تتميز هذه الاعمال بالمزاوجة ما بين الواقع والخيال ويمكن توظيف الرموز والدلالات لأعطاء العمل الفني قيمته الجمالية والفنية .(١)

الاطلاع الكامل على موصفات التكنولوجيا الحديثة تساعد الفنان على تقديم ماهو افصل والجهل في فهم هذه التقنيات قد يؤثر على النتيجة النهائية للعمل الفني .(٤-٣)

ثانياً : الاستنتاجات

بناء على النتائج التي أسفر عنها البحث الحالي خرجت الباحثة بعدة مؤشرات أهمها :

ان الفنان يجب ان يستمر مخيلته وثقافته في انتاج اعمال فنية رقمية

يجب على الفنان التعامل بشكل واعي مع الاجهزة والمعدات الرقمية والتعرف على كيفية استثمارها في العمل الفني .

بنيت التقنية الرقمية على انها قادرة على تفعيل الذاكرة وتنشيطهافي خلق واجهة للتفاعل الانساني مع التكنولوجيا

على الفنان ان يكون موسوعي ويملك مهارات فنية عالية ، وخلق مهارة التفاعل بين العمل والفني والمتلقي.

ان الاعمال التشكيلية الرقمية لها خصائص ومميزات تختلف عن الفن اليدوي (الذي لا يعتمد على التكنولوجيا الحديثة) .

على الفنان ان تجمع مهارات فنية وتكنولوجيا كي يستطيع ان يواكب التطور الحاصل في التقنيات الرقمية .

المصادر والمراجع

التركي، رمزي: التجربة الرقمية للفنان التشكيلي نور الدين الهاني ،مجلة الحياة الثقافية ،تونس،العدد٣٠٢، ٢٠٠٩.

جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، جـ ١ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢

حسنين شفيق: التصوير الصحفي دليل المصور الصحفي لتصوير ومعالجة الصور رقميا، القاهرة، ٢٠٠٩

سانتلانا ، دافيد : المذاهب اليونانية الفلسفية في العالم الإسلامي ،ت: محمد جلال شرف ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨١.

سكوت، روبرت جيلام: اسس التصميم، ترجمة :عبد الباقي محمد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،١٩٦٨

شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،٢٠٠١.

شاكر عبد الحميد: عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة (٣١١) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٥.

شعبان هند رستم محمد : اساسيات معالجة الصورة الرقمية،دار الكتب والوثائق الوطنية، العراق،٢٠٠٨.

طمان، محمد سامح: الفن الرقمي كأحد اتجاهات فنون ما بعد الحداثة وتطبيقاته في مجال التصوير المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤.

عبد المنعم تليمة، مدخل الى علم الجمال الادبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨

القاضي، زياد عبد الكريم وبلال محمد: معالجة الصورة الرقمية والتصميم المنطقي ، مكتبة المجتمع العربي وتوزيع ، سوريا ، ٢٠٠٨

كلود عبيد: جمالية الصورة ، ط١ ، دار مجد ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١١

كيلش, فرانك, ثورة الانفوميديا, ت:حسام الدين زكريا, عالم المعرفة,الكويت , ٢٠٠٠

ماجد محمد حسن،التذوق الجمالي، الحوار المتمدن ، العدد ١٠٥٤، ٢٠٠٤/١٢/٢١

DAM متحف الفن الرقمي

Digitalart

Museum(http://digtalartmuseomorg/essays/frank.htme٠١

htm

https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_F._Laposky

)مدونة /https://mohrahsakr.wordpress.com/٢٠١٠/١٢/٠٨

التصوير-الرقمى-هل-يمكن-اعتباره-فنا؟)

https://www.smashingmagazine.com/٢٠٠٨/١٠/٥٠-

/phenomenal-fractal-art-pictures

الدعم النفسي وعلاقته بالصحة النفسية لدى الطلبة النازحين

أ.م. نور جبار علي

م.م علي جعار لفتة

jaara١٤٨٨@gmail.com

noor.ps @uodiyala.edu.iq

المستخلص

يهدف البحث الحالي الى تعرف:-

الدعم النفسي وعلاقته بالصحة النفسية لدى الطلبة النازحين من خلال التعرف على :-

مفهوم الدعم النفسي .

انواع الدعم النفسي .

مفهوم الصحة النفسية .

مظاهر الصحة النفسية .

مناهج الصحة النفسية .

اهمية الصحة النفسية .

جمعية الهلال الاحمر العراقي .

الاثار النفسية الناجمة عن الحروب .

الحرب واعمال العنف واثارهما النفسية .

النظريات التي فسرت الدعم النفسي .

النظريات التي فسرت الصحة النفسية .

وفي ضوء نتائج البحث الحالي خرج البحث بعدد من التوصيات والمقترحات

Abstract

Psychological support and its relationship to mental health among displaced students

Keywords: psychological support, mental health, displaced students .

Assistant Prof . Noor Jabbar Ali (Ph.D) M.M Ali Jaar Lafta

The current research aims to know :-

١- Psychological support and its relationship to mental health among displaced students by identifying:

-The concept of psychological support.

-Types of psychological support.

-The concept of mental health.

-Manifestations of mental health.

-Mental health approaches.

-The importance of mental health.

- The Iraqi Red Crescent Society.

-The psychological effects of wars.

-War and violence and their psychological effects.

-Theories that explain psychological support.

-Theories that explain mental health.

In light of the results of the current research, the research came out with a number of recommendations and suggestions.

الكلمات المفتاحية : الدعم النفسي , الصحة النفسية , الطلبة النازحين

المبحث الأول

اولا : مشكلة البحث Problem of the Research:

تسعى كافة الدول والمجتمعات الحديثة على اختلاف نظمها وفلسفاتها وتوجهاتها الى بناء ودعم وتنمية افرادها , وتعظيم ثرواتها ورؤوس اموالها البشرية والاجتماعية باعتبارها اهم واغلى واغنى مواردها واستثماراتها واصولها , ويعد التعليم دعامة اساسية في تطوير الافراد ومن العمليات المهمة التي تقوم على مبدأ تكافؤ الفرص بصورة عامة , والفرص التعليمية بصفة خاصة لكافة الافراد في المجتمع فكرا وممارسة (صبحي , ١٩٩٤ : ٨) .

ان المساندة النفسية مهمة جدا اذ تعطي المتضررين من ابنائها دعما نفسيا يشعرهم بأنهم ليسوا وحيدين في هذا العالم الذي يعاني من المشكلات النفسية وان هنالك اخرين قبلهم مما يترك اثرا طيبا في التخفيف من وطأة اضطرابهم كما انه يكون فرصة لتعلم اساليب جديدة في التعبير عن انفسهم وفي الاختلاف مع غيرهم دون ان يؤذي مشاعرهم (شعبان , ٢٠١٣ : ٢٢) .

ان الحروب وما يرافقها من اعمال عنف تعد من ابرز العوامل المسببة لفقدان الثقة والطمأنينة اذ يؤدي هذا الفقدان الى تفاقم الضغوط النفسية وسوء التكيف الاجتماعي ومن هنا يأتي اهمية تقديم برامج الدعم النفسي والتي يفترض انها تكون فعالة بأن تبنى على مفاهيم وانشطة حيادية ليطمئن لها الشخص المخصوص بالدعم حيث ان الاشخاص الناجين من الموت او من ظروف صعبة استنفذوا طاقاتهم على خوض اي جديد ليستعيدوا انفاسهم (شعبان , ٢٠١٣ : ١٠) .

يعد الاهتمام بالصحة النفسية للفرد من القضايا الملحة التي تفرض نفسها على المجتمع الانساني ككل , ومن اهم الاهداف التي يسعى لتحقيقها كل من علماء النفس والطب النفسي , اذ تتجلى اهميتها في جعل الفرد يعيش بسلام داخلي مع نفسه وسلام مع الناس وتوافق نفسي واجتماعي تجعله يستطيع مواجهة الضغوط الحياتية وتجعله يحقق النجاح بمختلف نواحي حياته وتدفعه نحو تحقيق غاياته بأفضل الطرق وايسرها وتجنبه عناء الصراعات والتوترات وما تؤدي اليه من اضطرابات نفسية وجسدية (لبد , ٢٠١٠ : ١٠) .

ان من الضروري ان نضع في حسابنا اهمية الصحة النفسية في المجتمع بمؤسساته المختلفة الطبية والاجتماعية والدينية والاقتصادية ... الخ , وان نعمل على تحقيق التناسق بين هذه المؤسسات وبصفة خاصة بينها وبين الاسرة والمؤسسة التعليمية , وهذا يحتم تطبيق اتجاهات الصحة النفسية في المجتمع لتجنيب افراده وجماعاته كل ما يؤدي الى الاضطراب النفسي حتى يتحقق الانتاج والتقدم والتطور والسعادة (زهران , ٢٠٠٥ : ٢١) .

وتعد جمعية الهلال الاحمر العراقي احد اهم المنظمات الانسانية التي تسعى الى تحسين صحة مجتمعاتهم المحلية ورفاهيتها كما تهدف نشاطاتهم الى تخفيف المشاكل الصحية والنفسية الرئيسية والقضاء عليها من خلال برامجها الصحية والارشادية المنتشرة في كافة ارجاء البلد والتي تسعى من خلالها لتعزيز الدعم النفسي للذين يعانون من اضطرابات ومشاكل نفسية اثناء ازمات الحروب وما ينتج عنها , اذ يتجاهل الكثير من الأشخاص الصحة النفسية ، معتبرين أنها ليس لها أي أهمية ، ولكن في حقيقة الأمر فإن صحة الإنسان النفسية قد تكون أهم من الصحة الجسدية ، وذلك لما تمتلكه من تأثير قوي على الإنسان لأنها من الشروط اللازم توفرها للفرد لكي يتمكن من التوافق مع نفسه و الاخرين بشكل عام وتوافقا يحقق السعادة للفرد والمجتمع (العناني , ٢٠٠٥ : ١١)

وبما ان احد الباحثين في البحث الحالي متطوع في جمعية الهلال الاحمر العراقي وكان يعمل عضو هيئة ادارية ورئيسا لفرع ديالى بالوكالة ومن خلال زيارته الميدانية الى مخيمات المهجرين والنازحين وجد هنالك الكثير من الطلبة الجامعيين الذين يعانون من مشاكل واضطرابات نفسية نتيجة اختلاف اوضاعهم المعيشية والاجتماعية والاقتصادية مما اثر سلبا على تكيفهم مع الواقع الجديد لهم مما دعا الباحثان الى التفكير في استثمار الدعم النفسي المعد من قبل جمعية الهلال الاحمر العراقي / المركز العام في تعزيز الصحة النفسية من خلال تقديم الدعم النفسي للطلبة النازحين والتخفيف من اضطراباتهم ومعاناتهم النفسية لجعلهم افراد فاعلين في المجتمع .

ونتيجة لذلك كله فقد اثار ذلك تساؤلا يحدد مشكلة البحث هل توجد علاقة بين الدعم النفسي والصحة النفسية لدى الطلبة النازحين ؟

ثانيا : اهمية البحث The Important of the Research :

ان اهمية البحث الحالي تنبثق من ضرورة مجتمعية وانسانية قصوى اوجبت علينا نحن كتربويون في مجال عملنا الوقوف عليها ومعالجتها انطلاقا من مبدأ الانسانية السامية التي تؤكد على ان كل انسان على وجه الارض هو انسان مكرم له وجوده وكيانه ودوره في عمارة الارض وتحقيق الوظائف الحياتية المختلفة , وله الحق في تكافؤ الفرص والمساواة وان ينال نصيبه في التربية والتعليم .

اذ ان من ابرز غايات برامج الدعم النفسي تتلخص في العمل على التوافق النفسي وذلك من خلال تعديل ما يمكن تعديله في السلوك وفي تقبل جو البيئة الطبيعية والاجتماعية الجديدة التي فرضت على من تعرضوا لتغيير وسطهم المادي المحتوي لذكريات تكوينهم النفسي الاولي وذلك من خلال العمل على تقبل ما لا يمكن تعديله بسرعة من خلال خلق روابط نفسية اجتماعية مع البيئة الجديدة فالجو الانساني في البيئة الجديدة اهم من البيئة الجغرافية من اجل زيادة المناعة النفسية ضد الانهيار النفسي ومتطلبات البيئة الجديدة (شعبان , ٢٠١٣ : ٢٣) .

ان الدعم النفسي هو عملية مساعدة الافراد والعائلات والمجتمعات المحلية على تحسين رفاههم واستعادته خاصة في اوقات الشدة مثل العنف والحرب والكوارث الطبيعية وحيث تم تسجيل نكبات وصدمات نفسية , لذلك فان الدعم النفسي ليس عملية مباشرة وواضحة المعالم وهو يتضمن مجموعة من

الشروط كي يتم القيام به , اذ يجمع الدعم النفسي ما بين المواضيع النفسية للصحة النفسية والرفاه العاطفي والمعايير السلوكية المقبولة في التفاعلات الاجتماعية مع الاخرين وادراك الشخص لذاته في المجتمع (كاسوحة , ٢٠١٨ : ٩٠) .

ان الصحة النفسية لها اهمية كبيرة في بناء الشخصية المتكاملة واعداد الانسان الصحيح نفسيا في اي قطاع من قطاعات المجتمع وأيا كان دوره الاجتماعي بحيث يقبل على تحمل المسؤولية الاجتماعية ويعطي للمجتمع بقدر ما يأخذ او اكثر مستغلا طاقاته وامكاناته الى اقصى حد لذا فان الصحة النفسية تساعد في ضبط سلوك الفرد وتوجيهه وتقويمه في الحاضر بهدف تحقيق افضل مستوى ممكن من التوافق النفسي كمواطن صالح في المجتمع (زهران , ٢٠٠٥ : ٢١) .

ويعد موضوع الصحة النفسية من الموضوعات الحيوية في علم النفس وقد نال اهمية كبيرة في بحوث المختصين في العلوم التربوية والنفسية , كما يعتبر مصدر اهتمام لجميع الافراد على اختلاف مواقعهم سواء كانوا متخصصين او مربين فالإنسان يسعى في حياته الى ان يحقق اعلى درجة من درجات الصحة النفسية واحة البال والتكيف , وتحقيق هذا الهدف ليس سهلا ولا يمكن بلوغه دائما ومن هذا المنطلق فان الصحة النفسية نسبية وكل فرد من افراد المجتمع يواجه عددا من المشكلات او الضغوطات او الكدمات النفسية خلال حياته , البعض منهم يتعامل معها ويحلها ويحقق التكيف والبعض الاخر لا يستطيع ذلك فيقع في بحر الاضطرابات النفسية , كما ان الانسان يعيش عصرا مليء بالتعقيدات والضغوط النفسية والاضطرابات

السلوكية مما يؤكد على اهمية موضوع الصحة النفسية وبانها هامة لكل افراد المجتمع (الختاتنة , ٢٠١٢ : ١٤) .

ثالثا : اهداف البحث Aims of the Research :

يهدف البحث الحالي الى تعرف :-

الدعم النفسي وعلاقته بالصحة النفسية لدى الطلبة النازحين من خلال التعرف على :-

مفهوم الدعم النفسي .

انواع الدعم النفسي .

مفهوم الصحة النفسية .

مظاهر الصحة النفسية .

مناهج الصحة النفسية .

اهمية الصحة النفسية .

جمعية الهلال الاحمر العراقي .

الاثار النفسية الناجمة عن الحروب .

الحرب واعمال العنف واثارهما النفسية .

النظريات التي فسرت الدعم النفسي .

النظريات التي فسرت الصحة النفسية .

رابعا : حدود البحث The Research Of Limits :

يتحدد البحث الحالي بالدعم النفسي وعلاقته بالصحة النفسية لدى الطلبة النازحين للعام الدراسي ٢٠٢١ - ٢٠٢٢ .

خامسا / تحديد المصطلحات Terms Limitation :

١- الدعم النفسي : تعريف الدعم النفسي اصطلاحا وعرفه كل من :-

(احمد , ٢٠١٧)

ويقصد به عملية التشجيع على القدرة ومقاومة الافراد والعائلات والمجتمعات من خلال احترام الرأي والكرامة واليات تأقلم الافراد والمجتمعات ويهدف الى تحسين الاوضاع والعودة الى الوضع الطبيعي بعد المرور بالخبرات وتلافي السلبيات بقدر الامكان (احمد , ٢٠١٧ : ٤) .

(حجازي , ٢٠١٠)

وهو مصطلح مركب يستخدم في دليل الصحة النفسية لوصف اي نوع من الدعم المحلي او الخارجي الهادف الى حماية وتعزيز العافية النفس اجتماعية او لمنع او علاج المشاكل العقلية (حجازي , ٢٠١٠ : ٣٦) .

التعريف النظري

ويعرف الباحثان الدعم النفسي بأنه تعزيز القدرة على التكيف للأفراد الذين تعرضوا لازمات في حياتهم ومساعدتهم على التكيف في في المواقف المشابهة .

الصحة النفسية : تعريف الصحة النفسية اصطلاحا وعرفه كل من :-

(الزبيدي . ٢٠٠٠)

وهي سعي الفرد المتواصل لحالة من الوئام والانسجام والاتزان النفسي بينه وبين مجتمعه وبيئته في ابعاد الشخصية جميعها ومتطلباتها التي تشعره بالرضا والسعادة (الزبيدي , ٢٠٠٠ : ٢١) .

القوصي , ١٩٥٢)

وهي التوافق التام بين الوظائف النفسية المختلفة مع القدرة على مواجهة الازمات النفسية العادية التي تواجه الانسان مع الاحساس بالسعادة والكفاية (القوصي ,١٩٥٢ :٧) .

التعريف النظري

ويعرف الباحثان الصحة النفسية بانها حالة من التوازن والتكامل بين الوظائف النفسية للفرد تجعله متقبلا لذاته بحيث يشعره ذلك دوما بالرضا والكفاية

٣- جمعية الهلال الاحمر العراقي :-

هي جمعية إنسانية وطنية مستقلة عملها تخفيف الآم ومعاناة أبناء المجتمع من دون تمييز في أوقات السلم والحرب أثناء الكوارث الطبيعية وغير الطبيعية وتعد الجمعية واحدة من الجمعيات الفعالة في الحركة الدولية للصليب الأحمر والهلال الأحمـر (دليل المتطوعين في جمعيات الصليب الاحمر والهلال الاحمر , ٢٠٠٦ : ١٤)

المبحث الثاني

الفصل الثاني

مفهوم الدعم النفسي

يشير مفهوم الدعم النفسي إلى الترابط المشترك بين العمليات النفسية والاجتماعية ، وإلى حقيقة أن كل منهما يتفاعل مع الآخر ، باستمرار ويؤثر فيه ، ويستخدم مصطلح "الصحة النفسية الدعم النفسي الاجتماعي في هذه الوثيقة لوصف أي شكل من أشكال الدعم المحلي أو الخارجي الذي يهدف إلى حماية الرفاه النفسي الاجتماعي أو تعزيزه ، و الوقاية من الاضطرابات النفسية أو معالجتها (شعبان , ٢٠١٣ : ١٩) .

تعطي الجماعة في ظل عيش الأحداث الاستثنائية ،المتضررين من أبنائها دعمًا اجتماعيًا يشعرهم

بأنهم ليسوا وحيدين في العالم الذي يعاني من المشكلات النفسية ، وأن هناك آخرين قبلهم ، مما يترك

أثرًا طيبًا في التخفيف من وطأة اضطرابهم ، كما أنه يكون فرصة لتعلم أساليب جديدة في التعبير عن انفسهم ، وفي الاختلاف مع غيرهم دون أن يؤذي مشاعرهم , إن المساندة المجتمعية مهمة جدا لمواجهة ومساعدة المصابين باضطراب الشدة ما بعد الصدمة ، إنه لمن المهم لأفراد أسرة المصاب

العناية بأنفسهم لما يعود بالنفع عليهم وعلى عزيزهم المصاب (مراد , ٢٠١٥ : ٢٢) .

إن من أبرز غايات برامج الدعم النفسي تتلخص في العمل على التوافق النفسي ، وذلك من خلال

العمل على تعديل ما يمكن تعديله في السلوك ، وفي تقبل جو البيئة الطبيعية والاجتماعية الجديدة ،

التي فرضت على من تعرضوا لتغيير وسطهم المادي ، المحتوي لذكريات تكوينهم النفسي الأولى ،

ويتم ذلك من خلال العمل على تقبل مالا يمكن تعديله بسرعة ويكون ذلك مثلا من خلال:-

- خلق روابط نفس اجتماعية ، مع البيئة الجديدة فالجو الانساني في البيئة الجديدة أهم من البيئة الجغرافية ، ومن هنا يبدأ العمل على تلبية بعض الإشباعات ، للحاجات الداخلية الوجدانية لتزيد المناعة النفسية ، ضد الانهيار النفسي من جراء أعباء ، ومتطلبات البيئة الجديدة (شعبان ,٢٠١٣: ٢٣) .

نواع الدعم النفسي

الدعم النفسي الوجداني : وهو اظهار مشاعر الثقة والحب والحنان للأخرين , كما يعرف على انه دعم وسند نفسي يجده الانسان في وقوف الناس معه ومشاركتهم له افراحه واحزانه وتعاطفهم معه مما يجعله يشعر بالثقة في نفسه وفي الناس فيزداد فرحا في السراء ويزداد صبرا وتحملا في الضراء .

الدعم الادراكي : وهو دعم نفسي يجده الانسان في كلمات التهاني والثناء عليه في السراء وفي عبارات المؤاساة والشفقة في الضراء فيجد في تهنئة الناس له الاستحسان والتقدير والتقبل ويجد في مواساتهم له التخفيف من مشاعر التوتر والقلق والسخط .

الدعم المعلوماتي : ويشمل تقديم المعلومات ووجهات النظر او الآراء والنصائح بحيث تجعل هذه المعلومات الفرد اكثر تبصرا بعوامل النجاح او

الفشل فيزداد قدرة على مواصلة النجاح وعلى تحمل الفشل والاحباط بل قد يجد في النصائح ما يساعده على تحويل الفشل الى نجاح .

الدعم السلوكي : ويشير الى المشاركة في المهام والاعمال المختلفة بالجهد البدني .

الدعم المادي : ويتمثل في امداد الفرد بالمساعدة المادية او العون المادي .

الدعم النفسي الاجتماعي الرسمي : ويقوم بتقديمه اخصائيون ومرشدون نفسيون واجتماعيون مؤهلون في مساعدة الناس في الازمات والنكبات والمشاكل اما عن طريق مؤسسات حكومية متخصصة او جمعيات اهلية متطوعة حيث يهرع هؤلاء الاخصائيون الى تقديم الدعم للمتضررين لتخفيف الامهم ومعاناتهم ومشاكلهم في مواجهة الازمات .

الدعم النفسي الاجتماعي غير الرسمي : وهي مساعدة يحصل عليها الانسان من الاهل والاصدقاء والاقارب والزملاء والجيران بدوافع المودة والمحبة والالتزامات الاسرية والاجتماعية والاخلاقية والانسانية حيث يساند القريب قريبه او الصديق صديقه او الجار جاره مساندة متبادلة ويقدم الدعم غير الرسمي بعدة طرق منها تبادل الزيارات والاتصالات التليفونية والتجمع في الاعياد والمناسبات (خميسة , ٢٠١٢ : ٩١) .

الصحة النفسية

يمكن النظر للصحة النفسية على انها حالة دائمة نسبيا يكون فيها الفرد متوافقا مع نفسه شخصيا وانفعاليا واجتماعيا اي مع نفسه ومع المجتمع , ويشعر فيها بالسعادة مع نفسه ومع الاخرين ويكون قادرا على تحقيق ذاته واستغلال قدراته وامكاناته الى اقصى حد ممكن ويكون قادرا على مواجهة

مطالب الحياة وتكون شخصيته متكاملة سوية ويكون سلوكه عاديا بحيث يعيش في سلامة وسلام (زهران , ٢٠١٣ : ٩) .

وتعتبر الصحة النفسية الشرط او مجموع الشروط اللازم توفرها حتى يتم التكيف بين المرء نفسه وكذلك بينه وبين العالم الخارجي تكيفا يؤدي الى اقصى ما يمكن من الكفاية والسعادة لكل من الفرد والمجتمع الذي ينتمي اليه هذا الفرد (القوصي , ١٩٥٢ : ٧) .

٦-٢ مظاهر الصحة النفسية

يوجد عدد من الأمور، التي في حالة تواجدها عند الإنسان فإنه يتسم بصحة نفسية وهي:-

١- التوافق الذاتي :-

يعد هذا التوافق واحدة من مظاهر تحقيق الصحة النفسية، فهو يشير إلى مدى توافق الشخص مع نفسه، بالإضافة إلى قدرته على التكيف مع قدراته ومهاراته.

كما أن التوافق الذاتي، يدل على استيعاب الإنسان لنقاط القوة، وكذلك نقاط الضعف التي يمتلكها، بالإضافة إلى مهارته في استغلال هذه النقاط لصالحه.

٢- التوافق الاجتماعي :-

وهو يشير إلى قدرة الإنسان على التعامل مع الأحداث الخارجية، في البيئة التي يعيش فيها، ويؤكد على أن الإنسان قادر على التعامل مع كافة الأشخاص في المجتمع، مثل الأسرة، والمدرسة، والعمل.

٣- النجاح في العمل :-

هو أكبر دليل على الصحة النفسية للإنسان، فالإنسان القادر على النجاح في عمله، وتحقيق نجاحات مختلفة، من خلال استغلال قدراته، هو شخص ذو فاعلية (فوزي , ٢٠٠١ : ٢٢) .

مناهج الصحة النفسية

١- المنهج الانمائي: وهو منهج انشائي يتضمن زيادة السعادة والكفاية والتوافق لدى الاسوياء والعاديين خلال رحلة نموهم حتى يتحقق الوصول بهم الى اعلى مستوى ممكن من الصحة النفسية ويتحقق ذلك عن طريق دراسة الامكانات والقدرات وتوجيهها التوجيه السليم نفسيا وتربويا ومهنيا .

٢- المنهج الوقائي: ويتضمن الوقاية من الوقوع في المشكلات والاضطرابات والامراض النفسية ويهتم بالأسوياء والاصحاء قبل اهتمامه بالمرضى ليقيهم من اسباب الامراض النفسية بتعريفهم بها وازالتها اولا بأول ويرعى نموهم النفسي السوي ويهيئ الظروف التي تحقق الصحة النفسية .

المنهج العلاجي: ويتضمن علاج المشكلات والاضطرابات والامراض النفسية حتى العودة الى حالة التوافق والصحة النفسية ويهتم هذا المنهج بأسباب المرض النفسي واعراضه وتشخيصه وطرق علاجه وتوفير المعالجين والعيادات والمستشفيات النفسية (زهران , ٢٠٠٥ : ١٢) .

اهمية الصحة النفسية

اهمية الصحة النفسية للإنسان :

تساعده على حياة خالية من التوترات والصراعات وبما يؤدي الى الشعور بالطمأنينة والراحة .

تزيد قدرته على مواجهة الشدائد والازمات والاحباط والتعامل معها بكفاءة بدلا من الهروب منها .

المساعدة في زيادة نشاط الفرد وقدرته على الانتاج .

تساعده على اتخاذ القرارات المناسبة بسهولة .

تساهم في زيادة قدرة الانسان على السيطرة على انفعالاته ورغباته بما يحقق توازن وسلوك مقبول .

اهمية الصحة النفسية للمجتمع :

الصحة النفسية عنصر مهم في تحقيق التكيف الاجتماعي .

المساهمة في بناء اسري مستقر الذي هو اساس البناء الاجتماعي .

تساهم بشكل ايجابي في الحياة الاجتماعية بجوانبها المختلفة كالعلم والصحة والاقتصاد فكلما كان العاملون في المجالات متمتعين بصحة نفسية كان الاداء ايجابي .

تساهم في زيادة انتاج المجتمع (الموصلي ومحمود , ٢٠٠٧ : ٢٢) .

جمعية الهلال الاحمر :-

هي جمعية إنسانية وطنية مستقلة عملها تخفيف الالام ومعاناة أبناء المجتمع من دون تمييز في أوقات السلم والحرب أثناء الكوارث الطبيعية وغير الطبيعية وتعد الجمعية واحدة من الجمعيات الفعالة في الحركة الدولية للصليب الأحمر والهلال الأحمر. ويعتمد عمل الجمعية على مبدأ العمل التطوعي حيث يعتبر القاعدة الأساسية في عمل جمعية الهلال الأحمر العراقي وقد التزمت الجمعية منذ بداية تأسيسها بمبدأ العمل التطوعي الذي

يعتبر من المبادئ الأساسية للحركة الدولية , والخدمة التطوعية هي تجسيد للمبادئ الأساسية للحركة الدولية والهلال الأحمر حيث يعتبر المتطوعين الركيزة الأساسية لعمل الجمعية فالإغاثة التطوعية لا تعمل لأجل أي مصلحة وتهدف الى توفير الإغاثة التطوعية دون أن تسعى إلى تحقيق أي ربح(كراس تعريفي خاص بالجمعية , ٢٠٠٠ : ٧) .

تأسست جمعية الهلال الاحمر العراقي في عام ١٩٣٢ برعاية وتشجيع ودعم مباشر من الملك فيصل الاول , فقد دعا في اوائل عام ١٩٣٢ امين عام العاصمة بغداد آنذاك ارشد العمري نحو (١٥٠) شخصية من وجهاء المملكة واشرافها ومفكريها الى الاجتماع وعرض عليهم فكرة تأسيس جمعية الهلال الاحمر العراقي اسوة بالبلدان الاخرى , وبعد المداولة والبحث تقرر انتخاب هيأة تأسيسية مكونة من (١٦) عضوا يؤكل اليهم امر تدقيق انظمة الجمعيات المماثلة ووضع مسودة للنظام الاساسي للجمعية ليقدم على اساسه طلب تشكيل الجمعية الى وزارة الداخلية العراقية لإجازتها رسميا (الفكيكي, ٢٠٠٠ :

٧٥)

وافقت وزارة الداخلية العراقية في ٢٩ شباط ١٩٣٢ على طلب تأسيس جمعية الهلال الاحمر العراقي وعد هذا التاريخ هو تأريخ تأسيس الجمعية وعقد اجتماع للهيئة العامة وتم بموجبه انتخاب امين عام العاصمة بغداد السيد ارشد العمري رئيسا للجمعية وبتأريخ ١٩٣٤/٦/١٦ نالت اعتراف اللجنة الدولية للصليب الاحمر والهلال الاحمر بجمعية الهلال الاحمر العراقي وبتاريخ ١٩٣٤/٦/٢٣ انظمت الجمعية الى عضوية الاتحاد الدولي لجمعيات الصليب الاحمر والهلال الاحمر (الورد , ١٩٨٩ : ٢٩٤) .

وهكذا تأسست جمعية الهلال الاحمر العراقي بوصفها واحدة من الجمعيات الانسانية الوطنية المستقلة لتأخذ دورها الانساني في تقديم الخدمات في السلم والحرب ولجميع العراقيين وحتى الاجانب المقيمين في العراق , بغض النظر عن الدين او القومية وشملت خدماتها العناية بالنساء والاطفال ، وتقديم الخدمات الصحية حيث تسعى الجمعية الى مساعدة الجرحى وتخفيف الآمهم والبحث عن المفقودين والاسرى وتقديم المعونة الصحية الى مرضى وجرحى الحرب دون تمييز بين صديق وعدو حسب الاتفاقيات الدولية , في حين تسعى الجمعية الى اسعاف المتضررين من جراء الكوارث الطبيعية داخل وخارج البلاد مثل الفيضانات والزلازل والبراكين والاوبئة حيث تقوم بفتح مستوصفات ومراكز الاسعاف الاولي واعداد كوادر المتطوعين على اعمال الاسعاف الاولي والتمريض لتهيئتهم لحالات الطوارئ (عبدالله , ٢٠١٤ : ٤٥) .

لجمعية الهلال الاحمر العراقي علامة فارقة وهي عبارة عن هلال رفيع تكون فتحته على يمين الناظر ويكون باللون الاحمر القاني يحيط به اطار اخضر اللون ويكتب فيه اسم الجمعية باللغتين العربية والانكليزية باللون الابيض . وتوضع هذه العلامة على جميع ممتلكات الجمعية ومذاخرها ومستشفياتها ومراكزها ووسائط نقلها وحتى وسائل نشرها او اي مشروع عائد لها ولا يحق للمؤسسات الاخرى استعمالها (فولدر تعريفي عن جمعية الهلال الاحمر العراقي , ٢٠١٠ : ١٨) .

تعمل جمعية الهلال الاحمر العراقي وفق المبادئ السبعة للحركة الدولية للصليب الاحمر والهلال الاحمر وهي كما يلي:-

١- الانسانية :- تسعى الحركة الدولية للصليب الاحمر والهلال الاحمر التي انبثقت في اغاثة جرحى الحرب دون تمييز ضمن قدراتها الدولية والوطنية الى منع المعاناة الانسانية والتخفيف منها اينما وجدت وغرضها هو حماية حياة البشر وصحتهم وضمان احترام الانسان .

٢- عدم التحيز :- لا تفرق الحركة بين الاشخاص على اساس جنسياتهم او عرقهم او ديانتهم او انتمائهم الطبقي او السياسي وكل ما تسعى اليه هو تقديم المساعدة الى الاشخاص حسب معاناتهم مع اعطاء الاولوية لأشد حالات الضيق الحاحا .

٣- الحياد :- لكي تحتفظ الحركة بثقة الجميع تمتنع الحركة عن الاشتراك في الاعمال العدائية وعن التورط في اي وقت في المجادلات ذات الطابع السياسي او العرقي او الديني او المذهبي .

٤- الاستقلال :- الحركة مستقلة ورغم ان الجمعيات الوطنية تعمل كأجهزة مساعدة للسلطات العامة في بلادها في ما تضطلع به من نشاطات انسانية وتخضع للقوانين السارية فيها فانه يجب عليها ان تحافظ على استقلالها حتى يمكنها التصرف بموجب مبادى الحركة في جميع الاحوال .

٥- الخدمة التطوعية :- ويعني بها تقديم الاغاثة الطوعية ولا تسعى لتحقيق اي ربح باي شكل من الاشكال .

٦- الوحدة :- لا يجوز ان توجد سوى جمعية واحدة للصليب الاحمر او الهلال الاحمر في البلد الواحد ويجب ان تكون ابوابها مفتوحة للجميع وان تشمل بأنشطتها الانسانية كامل اراضيه .

٧- العالمية :- الحركة الدولية للصليب الاحمر والهلال الاحمر حركة عالمية تتمتع فيها كل الجمعيات الوطنية بوضع متساو وتتحمل واجبات ومسؤوليات متساوية في مساعدة بعضها البعض (دليل المتطوعين في جمعيات الصليب الاحمر والهلال الاحمر , ٢٠١٢: ٨٠-٨١) .

الاثار النفسية الناجمة عن الحروب :-

لعل الشعب العربي عبر تاريخه من أكثر الشعوب تعرضا للأزمات والصدمات النفسية الناجمة عن الحروب والكوارث التي صنعتها يد الإنسان فقد وجدت الحوادث الصدمية منذ وجد الإنسان ونتج عنها الاضطرابات ومنها اضطراب شدة ما بعد الصدمة وهو اضطراب يحدث للشخص ويتبع تعرضه لحدث مؤلم جدا (صدمة) تتخطى حدود التجربة الإنسانية لانها تجعل الشخص يعايش الصدمة نفسها من حروب أو رؤية أعمال العنف والقتل والاغتصاب والفيضانات والزلازل بعد فترة زمنية من تعرضه للصدمة وكانه يعايشها الان (مراد , ٢٠١٥ : ٢) .

الحرب واعمال العنف وآثارهما النفسية :-

إن مظاهر العنف والدمار في بلادنا وفي بلدان أخرى عاشت أحداثًا مشابهة ، راكمت أثارا نفسية عديدة تتفاوت من حيث الشدة ما بين عيش الصدمة الى الاضطرابات العارضة البسيطة ، ولكن الوهن النفسي بات سمة المرحلة المعاصرة ، من تاريخ بلدنا التي تتجلى بانخفاض الدافعية ، و البعد عن تقبل معطيات الواقع المضنية بقسوتها من حيث الدمار واعمال التخريب التي قل أن حيدت عن هذه الآثار اسرة على امتداد البلد ، فالكل يعيش الصدمة بمؤشرات ومعطيات متفاوتة . هكذا علمتنا كل أبجديات سيكولوجيا العنف

قديمًا وحديثًا فمثلا يلاحظ بان العنف الأسري يزداد شدة في ظل ظروف عدم الاستقرار ، كما أن العنف الجسدي يتصاعد بين الأقران في المدارس والعمل ، كما يلاحظ أن ردود أفعال الناس تتباين تجاه الأزمات الكبيرة التي قد يعيشها الافراد فرادى او كمجموعات عبر عثرات الزمن والاحداث الكارثية المفاجئة سواء كانت طبيعية كما هو الحال عند تعرض بعض الدول و المدن للزلازل والبراكين والفيضانات ، او كانت من صنع البشر كالحروب واعمال العنف ، والصعوبات الحياتية تتباين تبعا لطبيعة الأزمة وظروفها وشخصية الإنسان المتعرض لهذه الازمات وتبعا لما مر معه من أحداث ، كل ذلك يسهم في تحديد المدى الذي يستطيع الإنسان التكيف مع مثل هذه الأحداث المفاجئة والقوية التأثير عليه في فترة معينة في حياته ، وإلى أي مدى سيتأثر بعواقبها

فمن الآثار النفسية التي لا تخفى على العامة والخاصة من المتخصصين لعلم النفس والطب النفسي إن الحروب تنشر ثقافة الخوف والقلق والفرار ، مما يعطل عند الأجيال التي تعاصر الحرب كيفية التواصل مع الحياة بشكل جيد ، وقد يمتد التأثير لبقية حياتهم فيما بعد ، حتى بعد انتهاء أحداث العنف وتوقف الحرب ، من كون هذه الذكريات يمكن أن تبقى في دواخلهم ، وتخلق أزمات نفسية ناتجة عن الخوف من مواجهة أحداث عنف مماثلة ، ففي ظل الحروب والكوارث تتعرض الشعوب لأبشع أنواع الظروف الصادمة والضاغطة والتي تترك بصماتها على معظم نواحي الحياة من بعد عيشها ان لم تدرج برامج دعم نفسي متخصصة وداعمة لذلك (شعبان , ٢٠١٣ : ٩) .

ويبقى السؤال الرئيس حول كيفية التخلص من آثار المشاكل النفسية هذه عندما تقع علينا ؟ إذ أن رواسب الحرب والصدمات النفسية ، من جراء تجارب الشعوب معها، تظهر أنه لا يمكن لأية تدابير أن تمحو الصدمة من النفوس بشكل نهائي . ولكن هناك اجراءات تخفف من الضرر النفسي الحاصل ، وضمن هذا البحث سوف يتم تقديم عدة أفكار للعمل النفسي المجتمعي الداعم والمتمثل بمجموعة منهجيات واجراءات عملية ميسرة للتطبيق المباشر في الحالات المشابهة للوصف الوارد للحالات

المتأذية من جراء اعمال العنف والناجين من الموت ومن خطر الحروب .

من هنا تأتي أهمية تقديم برامج الدعم النفسي التي يفترض بها لتكون فعالة أن تبنى على مفاهيم يطمئن لها الشخص موضوع الدعم ، وأنشطة حيادية ليس فيها مغامرات ، حيث الاشخاص الناجين من الموت أو من ظروف صعبة استنفذوا طاقاتهم على خوض أي جديد حتى يستعيدوا أنفاسهم .

النظرية المفسرة للدعم النفسي

- نظرية الاتساق الاجتماعي :-

ترتبط فكرة النسق ارتباطا وثيقا بمفهوم البناء الاجتماعي والنظام الاجتماعي ونعني بذلك تصور المجتمع كوحدة واحدة متكاملة متماسكة تتمتع بدرجة عالية من الاستمرار في الوجود ولكنها تنقسم في الوقت ذاته من الداخل الى عدد من الوحدات الصغيرة المكونة التي تتفاعل معا وتتساند تساندا وظيفيا بطريقة تكفل المحافظة على كيان المجتمع واستمرار بنائه .

لذلك فان كلمة نسق تشير الى ما يقول عالم الاجتماع الامريكي تالكوت بارسونز Telcott Parsons الى وجود نوع من التساند او الاعتماد

المتبادل الذي يهدف الى تحقيق وظائف معينة ايضا بين عدد من الافراد او الزمر الاجتماعية الذين يقومون بادوار مرسومة محددة .

ويمكن تحليل المجتمع كنسق وفقا للخصائص الاتية :-

١- تتكون الجماعة كنسق اجتماعي من الاعضاء المكونين لها والنظم الاجتماعية القائمة بينهم .

٢- ان الجماعة كنسق جزء من نسق اكبر تتفاعل معه ويوجد تأثير متبادل حيث تتاثر الجماعة بالمؤسسة واهدافها وامكانياتها المتاحة كما تؤثر فيها .

٣- تحاول الجماعة كنسق اجتماعي تحقيق اهدافها ومن ثم تحاول الاستمرار والبقاء لاطول وقت ممكن وتعمل على ان يكون لها حدود واضحة تميزها عن غيرها من الجماعات.

٤- ان الجماعة مجموعة من القيم والتي تشكل الضبط الاجتماعي داخل الجماعة وتوجه السلوك بما يحافظ على تكامل النسق .

٥- الطاقة هي العنصر الاساسي لأي نسق ونعني بها القدرة على العمل او القوة التي تحدث التغيير ولكي تحقق الجماعة اهدافها فانها يلزمها ان توفر وتختزن الطاقة ويمكن توفير الطاقة من الداخل او الخارج لتحقيق الاهداف الداخلية والخارجية للنسق .

٦- يمثل عنصر التنظيم اهمية وحيوية لتحقيق اهداف الجماعة ويتأثر التنظيم داخل الجماعة بوضوح ادوار الاعضاء وعدم تعارض هدف العضو مع الجماعة . (احمد , ٢٠١٧ : ٢٨ – ٣٤)

النظريات المفسرة للصحة النفسية

النظرية الانسانية لـ ماسلو

ترى النظرية ان الانسان في حالة من النشاط والنمو المستمر وهو دائما ما يسعى الى الافضل فهو يستطيع ان يحقق انسانيته ولذلك ظهرت مصطلحات ارتبطت بالصحة النفسية مثل تحقيق الذات والعطاء والتلقائية وان الانسان حر بما يناسبه من اوجه النشاط في تحقيق اتزانه الانفعالي وضمن حدود معينة مما يساعد على ظهور مصطلحات اخرى في مجال الصحة النفسية كالإرادة .

وان الصحة النفسية وفقا للمدرسة الانسانية هو تحقيق الفرد الانسانية تحقيقا كاملا وهذا لا ياتي الا بممارسة حريته وان يدرك مداها وحريتها ويتحمل مسؤوليتها ويكون قادرا على التعاطف مع الاخرين وكذلك حبهم ملتزما بقيم عليا مثل الحق والخير والجمال وان تشبع حاجاته الفسيولوجية والنفسية اشباعا متزنا .

يرى ماسلو ان الشخص الذي يتمتع بصحة نفسية هو فرد حظي بإشباع حاجاته الاساسية وحقق لذاته وهو فرد انجز مستوى عالي من التوافق ويستطيع ان يصدر احكاما جديدة ويمتلك القدرة على النمو الشخصي ومثل هؤلاء الاشخاص يحصلون على المصدر الرئيسي للرضا من خلال نموهم وتطورهم الفردي كما انهم لا يعانون من قلق وتهديد وصراعات وتوتر .

يرى ماسلو أن الإنسان يتمتع بالصحة النفسية عندما يكون قادرا على إشباع حاجاته المختلفة والوصول إلى ما يسمى بتحقيق الذات, وعلى ذلك فإن ماسلو يرى بان الإنسان قد يحتاج أشياء معينة, وفي حالة عدم إشباعها فانه

يشعر بالكدر والضيق وهذا يترتب عليه صحة نفسية متدنية (التميمي . ٢٠١٣ : ٩١) .

نظرية المجال لـ ليفين

يعتبر العالم النفساني كيرت ليفين مؤسس نظرية المجال التي استمدت فكرتها من المدرسة الجشطلتية التي نشأت مع مطلع هذا القرن على ايد العالم كوفكا وكهلر وغيرهما , وازدهرت في فترة قصيرة في امريكا ورغم قصر مدة ازدهارها فقد قدمت مجموعة الافكار والنظريات وساهمت في اثراء التراث السايكولوجي بشكل عام .

ولكل فرد مجاله الحيوي الذي يتكون من مكونات ثلاثة هي :

الشخص : وهو مجموعة من الخلايا المركزية المحيطة .

البيئة النفسية : وهي المنطقة الفاصلة بين الشخص وعالمه الخارجي ومن خلالها تنفذ المثيرات الخارجية القادمة من العالم الخارجي لتتلون بلون خاص بالفرد ذاته قبل ان تصل الخلايا الى الخلايا المكلفة بالتعامل معها .

العالم الخارجي : وهو كل ما يحيط بالفرد ونعني بذلك البيئة الطبيعية مثل المناخ ,الارض , العمران ... الخ والبيئة الاجتماعية الثقافية مثل الناس بعاداتهم وتقاليدهم وقيمهم .

الصحة والمرض عند نظرية المجال

يعتمد تحقيق الصحة النفسية عند الفرد على اداء الوظائف التي يفرضها عليه المجال الحيوي عنده والمتمثلة في تلقي المثيرات والاستجابات الناجحة لها , اما الانسان المريض فهو الذي يعاني اضطرابا ما في الوظيفة الناتجة

عن خلل ما , او في احدى مكونات المجال الحيوي , فالفرد غير القادر على اداء الاستجابة الناجمة عن المثيرات المنبعثة من العالم الخارجي لا يمكنه ان يتوافق مع ذلك العالم وبالتالي لا يمكنه التمتع بالهدوء النفسي (المطيري , ٢٠٠٥ : ٦٦) .

الدراسات السابقة

اجرى الباحثان مسحا في ميدان الاختصاص والتخصصات القريبة لمعرفة الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الدراسة او جانبا منه للإفادة , وجد الباحثان هناك دراسات تناولت الموضوع بشكل عام بيد ان هناك دراستين كانت الاقرب الى الدراسة الحالية واحدة تتعلق بالدعم النفسي والثانية تتعلق بالصحة النفسية .

الدراسات التي تناولت الدعم النفسي

دراسة (احمد , ٢٠١٧)

(تقييم دور المنظمات الطوعية في تقديم الدعم النفسي الاجتماعي للمتضررين من الكوارث والازمات) .

هدفت الدراسة الى تقييم دور المنظمات الطوعية تقديم الدعم النفسي الاجتماعي للمتضررين من الكوارث والازمات والكشف عن المنهجية والخدمات المستخدمة من قبل تلك المنظمات .

توضح الدراسة في فرضياتها العلاقة بين البرامج والاليات التي تعمل بها المنظمات والدعم النفسي الاجتماعي ,ومعرفة الطرق والوسائل لمواجهة الازمات.

اعتمدت الرسالة على المنهج الوصفي التحليلي وعلى البيانات الاولية التي تم جمعها من الاستبانة كأداة رئيسية لجمع المعلومات من العينة.

خلصت الدراسة على نتائج اهمها, قدمت المنظمة برنامج نفسي اجتماعي استوعبت الحاجة الفردية للدعم النفسي الاجتماعي, ضعف اليات التنسيق بين المنظمات المقدمة لخدمات الدعم النفسي الاجتماعي في نفس الموقع الجغرافي وتأخر الاستجابة .

اوصت الدراسة , تقوية اليات التنسيق بين المنظمات التي تقدم الدعم النفسي الاجتماعي مع الاشخاص ذوي الاحتياجات الخاصة والعامة مـــــع الاطفال (احمد , ٢٠١٧ : ١٢)

الدراسات التي تناولت الصحة النفسية

دراسة (الشمري , ٢٠٠٣)

(المظـاهر النفسيـة للتحديث وعلاقتها بالصحة النفسية لدى طلبة جامعة تعز)

هدفت هذه الدراسة الى عدة اهداف اهمها :-

بناء مقياس للمظاهر النفسية للتحديث لدى طلبة جامعة تعز .

قياس المظاهر النفسية للتحديث لدى طلبة جامعة تعز .

قياس الصحة النفسية لدى طلبة جامعة تعز .

التعرف على العلاقة بين المظاهر النفسية للتحديث والصحة النفسية لدى طلبة جامعة تعز وتحقيقا للأهداف تم تطبيق بعض الإجراءات اهمها :-

تم إعداد وصياغة (٥٦) فقرة تمثل مقياس المظاهر النفسية .

تم توزيع فقرات المقياس على خمسة مجالات وردت في الأدبيات والدراسات وهذه المجالات هي : (الاستعداد لتقبل الخبرات والأفكار الجديدة ، النزعة الديمقراطية ، التخطيط والتنظيم والتوجه للحاضر والمستقبل ، الاتجاه نحو المرأة، أسلوب المعيشة) .

تم إعداد تعليمات المقياس ومفتاح التصحيح على وفق مدرج خماسي .

تم استخراج معامل الثبات عن طريق إعادة الاختبار على عينة طبقية عشوائية مؤلفة من (٦٠) طالباً وطالبة من كلية التربية – جامعة تعز (علمي – إنساني) موزعين بالتساوي على وفق متغيري الجنس و التخصص ، وقد بلغ معامل الثبات (٠,٨١) .

وقد أظهرت مجموعة من النتائج اهمها النتائج الآتي :

١- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث على مقياس المظاهر النفسية للتحديث .

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث على مقياس الصحة النفسية ولصالح الذكور (الشمري , ٢٠٠٣ : ٨) .

٢- دراسة (نادية , ٢٠١٨)

(الصحة النفسية وعلاقتها بالضغوط النفسية لدى طلبة الجامعة)

هدفت الدراسة الى الكشف عن العلاقة بين الصحة النفسية والعلاقة النفسية لدى طلبة الجامعة , ولتحقيق اهداف الدراسة تم استخدام مقياس الصحة النفسية وبعد التحقق من الخصائص السايكومترية لهذا المقياس في الدراسة الاستطلاعية التي تم تطبيقها على عينة قوامها (٢٠٠) طالب وطالبة

واظهرت نتائج الدراسة بعد تحليلها احصائيا باستخدام معامل ارتباط بيرسون رفض الفرضية الاولى للدراسة حيث تبين وجود علاقة ارتباطية عكسية دالة احصائيا بين درجات ابعاد الصحة النفسية ودرجات ابعاد الضغوط النفسية في حين تم قبول الفرضية الثانية والتي تشير الى وجود علاقة ارتباطية طردية دالة احصائيا بين درجات ابعاد سلبيات الصحة النفسية ودرجات ابعاد الضغوط النفسية لدى طلبة الجامعة واوصت الدراسة الى ضرورة الاهتمام بطلبة بالطلبة الجامعيين عن طريق المتابعة والكفالة النفسية للحفاظ على صحتهم النفسية وضرورة اعداد برامج ارشادية وعلاجية للتخفيف من تاثير الضغوط النفسية على حياتهم (نادية , ٢٠١٨ : ٤٠) .

التوصيات:-

تعزيز ودعم الصحة النفسية للطلبة النازحين من خلال برامج الدعم النفسي .

دعم البرامج المقدمة من قبل جمعية الهلال الاحمر العراقي في تعزيز الدعم النفسي للطلبة النازحين .

دعم المنظمات الانسانية والتي من ضمنها جمعية الهلال الاحمر العراقي لما لها من دور فاعل في تعزيز الدعم النفسي للنازحين .

اعتماد برامج تربوية توجيهية للطلبة النازحين لتحسين صحتهم النفسية التي هي من مسؤوليات التربية والمربين, لخلق شخصية ايجابية في المجتمع .

ضرورة اهتمام الجامعات عبر برامجها التربوية والارشادية بالصحة النفسية للطلبة عامة والنازحين خاصة ، وتقوية العلاقة بين الجامعة

ومؤسسات المجتمع المختلفة من خلال الزيارات الميدانية والندوات والبحوث العلمية وإشراك طلبة الجامعة فيها .

المقترحات :-

إجراء دراسة مماثلة على الطلبة النازحين للمراحل الدراسية الأدنى(اعدادية- متوسطة).

اجراء دراسات تتناول الصحة النفسية وعلاقتها بالتوافق .

المصادر

احمد, ساره محمد (٢٠١٧) : تقييم دور المنظمات الطوعية في تقييم الدعم النفسي الاجتماعي للمتضررين من الكوارث والازمات , بحث منشور .

جمعية الهلال الاحمر العراقي , كراس تعريفي خاص بالجمعية (٢٠٠٠) , بغداد , العراق .

حجازي , مصطفى (١٩٨٩) : الحرب واثارها النفسية والاجتماعية والتربوية على الاطفال والناشئة في لبنان , المركز العربي للدراسات الامنية والتدريب , الرياض .

دليل المتطوعين في جمعيات الصليب الاحمر والهلال الاحمر (٢٠٠٦) .

دليل المتطوعين في جمعيات الصليب الاحمر والهلال الاحمر (٢٠١٢) , بغداد , العراق .

الزبيدي , كامل علوان (٢٠٠٠) : الضغوط النفسية وعلاقتها بالرضا النفسي والصحة النفسية لدى اعضاء هيئة التدريس في الجامعة , اطروحة دكتوراه , كلية الآداب , جامعة بغداد .

شعبان, مرسيليا حسن(٢٠١٣) : الدعم النفسي ضرورة مجتمعية, اصدار شبكة العلوم النفسية العربية .

الشمري , صادق حسن غالب (٢٠٠٣) : المظاهر النفسية للتحديث وعلاقتها بالصحة النفسية لدى طلبة جامعة تعز , رسالة ماجستير , كلية الآداب , جامعة بغداد .

صبحي , تيسير (١٩٩٤) : رعاية ذوي الاحتياجات الخاصة ,منشورات جامعة القدس المفتوحة , عمان , الاردن .

عبد الرحمن , انور حسين , زنكنة , عدنان حقي (٢٠٠٦) : الانماط المنهجية وتطبيقاتها في العلوم الانسانية والتطبيقية , دار الكتب والوثائق , بغداد .

عبد الله , محمد جدعان (٢٠١٤) : جمعية الهلال الاحمر العراقي ١٩٣٢-١٩٥٤ دراسة تاريخية , رسالة ماجستير , كلية التربية للعلوم الانسانية , جامعة ديالى .

العناني , حنان عبد الحميد (٢٠٠٥) :الصحة النفسية , دار للفكر للطباعة , عمان , ط ٣ .

عيدان , ذوقان , واخرون (١٩٩٨) : البحث العلمي مفهومه واساليب , دار الفكر ,عمان , ط١.

الفكيكي , اديب توفيق (٢٠٠٠) : تاريخ اعلام الطب العراقي الحديث , شركة السعدون للطباعة . ط١ , ج٣ , بغداد .

الورد , باقر امين (١٩٨٩) : حوادث بغداد في ١٢ قرنا , ط١ , مكتبة النهضة , بغداد .

فوزي , ايمان (٢٠٠١) : في الصحة النفسية , مكتبة زهراء الشرق , ط١ , القاهرة , مصر جمهورية مصر العربية .

فولدر تعريفي عن جمعية الهلال الاحمر العراقي (٢٠١٠) , بغداد , العراق .

مراد , وحيدة محمد (٢٠١٥) : اضطراب ما بعد الصدمة وعلاقته بالدعم النفسي , رسالة ماجستير, كلية التربية , قسم الارشاد النفسي , جامعة دمشق .

أثر انموذج بايبي (Bybee) في تنمية الخطاب الجمالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النحت

أ.م.د. فاطمة محمد عبد اللّه

م.د.وليد علي حبيب

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية / قسم التربية الفنية

Dr.fatma.m.alanbaki@uomustansiriy.edu.iq Walid.alkhalisi@yahoo.com

ملخص البحث

ان ماهية الخطاب الجمالي لفن النحت له تداعياته وإيحاءاته تجاه المتلقي والذي يكون مدخل مميز ومهم لمعرفة الربط المتلقي بالتكنولوجيا.

وفي ضوء ما تقدم يرى الباحثان ان صياغة مشكلة البحث تتم بالتساؤل الاتي:-

ما أثر انموذج بيبي (Bybee) في تنمية الخطاب الجمالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النحت؟

اما هدف البحث معرفة أثر انموذج بيبي (Bybee) في تنمية الخطاب الجمالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النحت.ويتم ذلك من خلال :-

بناء اختبار تحصيلي معرفي لمادة النحت .

بناء أداة تحليل محتوى لتحليل الخطاب الجمالي.

بناء خطة تدريسية في ضوء انموذج بيبي (Bybee).

الكلمات المفتاحية: انموذج بايبي (Bybee)، تنمية، الخطاب الجمالي، مادة النحت.

The effect of the Bybee model on developing the aesthetic discourse among students of the Department of Art

Education in the subject of sculpture

Asst. Prof. Dr. Fatima Muhammad Abdullah

Al- Mustansiriyah University, Baghdad, Iraq

Walid Ali Habib, PhD, Institute of Fine Arts / Diyala

Abstract

The nature of the aesthetic discourse of the art of sculpture has its repercussions and suggestions towards the recipient, which is a distinctive and important entrance to know the recipient's connection with technology.

In light of the foregoing, the researchers see that the formulation of the research problem is carried out by the following question:-

What is the effect of the Bybee model on developing the aesthetic discourse among students of the Department of Art Education in the subject of sculpture?

The aim of the research is to know the effect of the Bybee model in developing the aesthetic discourse among students of the Department of Art Education in the subject of sculpture. This is done through:

Building a cognitive achievement test for sculpture.

Building a content analysis tool to analyze the aesthetic discourse.

Building a teaching plan in the light of the Bybee model.

Keywords: Bybee model, development, aesthetic discourse, sculpture material.

الفصل الأول

مشكلة البحث

ان للتقدم العلمي الكبير في العالم شاهد تطور النظم التعليمية فهو يطورها ويتطور عليها وهذا النوع من العلاقة المتبادلة بين النظم التربوية والتعليمية والتقدم العلمي والتكنولوجي يفرض على المؤسسات التربوية النظرة العلمية المتجددة للبرامج التعليمية.

ونتيجة لهذه الثورة العلمية والتكنولوجية حدثت تغيرات هائلة في مجالات الحياة المختلفة ؛حيث أصبح من الضروري على المؤسسات التربوية والتعليمية تعمل بالوسائل الحديثة لتحقيق أهدافها ومعالجة تحديات العصر.(الحيلة، ٢٠٠٠،ص١٩)

وفي ظل تلك التغيرات واجهت التربية تحديات كبيرة فلم يعد بمقدورها ان تتجاهل ما يحدث في المجتمعات الامر الذي يحفزها الى إبتكار نماذج جديدة في التعليم والتعلم لمواكبة ذلك التطور وتحقيق فاعليتها ودورها في قيادة عملية تشكيل المستقبل.

والأهتمام بتطوير التعليم والابتعاد عن التعليم التلقيني الذي يكرس سلبية المتعلم ومن ابرز هذه الفلسفات الفلسفة البنائية وهي فلسفة تهتم بطبيعة التعليم والتعلم والعمليات المعرفية والتركيز على ما يعرفه المعلم بالفعل .(زيتون،٢٠٠٠، ص٥٠)

وفي هذا النموذج جاء يسلط الضوء على نموذج بيبي (Bybee) الذي يهدف الى يبني الطالب معرفته العلمية بنفسه من خلال عملية الاستقصاء التي تؤدي الى التعلم وتنمية العديد من المفاهيم العلمية والمهارات العلمية.(الحافظ، ٢٠٠٧،ص١٢)

هذه المهارات العلمية بين المعلم والمتعلم تتفاعل فيما بينها عوامل عديدة داخل العملية التعليمية تبعاً لطبيعة وشكل الرسالة التي يحملها العمل الفني بهدف تبادل الافكار والاراء فالعملية التواصلية الموجودة في العمل الفني هي رسالة موجهة الى العقل الإنساني وتكون خاضعة الى نسق يحكمها ،فالفن يتكون من مجموعة من الاتساق يتحقيق من خلالها الخطاب الإبداعي الذي لايكون إلا بتوفر المنجز البصري والمتلقي وهذا شرط في أي عملية فنية تواصلية.

وان ماهية الخطاب المفاهيمي في الفن وخاصة في فن النحت له تداعياته وإيحاءاته تجاه المتلقي والذي يكون مدخل مميز وفهم المعرفة لربط المتلقي بالتكنولوجيا الحديثة عند أساليب التعبير الفني المعاصر.

وفي ضوء ما تقدم يرى الباحثان ان صياغة مشكلة البحث تتم بالتساؤل الاتي:-

ما أثر انموذج بيبي (Bybee) في تنمية الخطاب الجمالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النحت؟

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى :-

معرفة أثر انموذج بيبي (Bybee) في تنمية الخطاب الجمالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النحت.

ويتم ذلك من خلال :-

بناء اختبار تحصيلي معرفي لمادة النحت .

بناء أداة تحليل محتوى لتحليل الخطاب الجمالي.

بناء خطة تدريسية في ضوء انموذج بيبي (Bybee).

فرضية البحث:-

لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية والضابطة في اختبار تحصيلي معرفي بعدياً.

أهمية البحث

يطبق البحث الحالي على الفنانين ولا سيما الفن التشكيل العراقي المعاصر.

يطبق البحث الحالي على طلبة كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة والمؤسسات الثقافية .

ان معرفة الخطاب الجمالي للنحت ومقارباته في المنجز البصري العراقي المعاصر ستساهم في التركيز على مظهر العمل الفني والذي يمكن رؤيته وملاحظة ثم العمل للوصول الى المستوى العريق للفهم.

ان انموذج بيبي(Bybee) يساعد الطالب ان يتبنى وعرفته بنفسه من خلال عملية الاستقصاء والتي تؤدي الى التعلم وتنمية العديد من المفاهيم العلمية والمهارات الخطابية الجمالية.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: الخطاب الجمالي لفن النحت العراقي المعاصر- انموذج بيبي(Bybee) الذي يتضمن خمسة مراحل هي (مرحلة التشويق – شد الانتباه – الاستكشاف – التفسير والتوسع - التقويم)

الحدود البشرية: طلبة قسم التربية الفنية – المرحلة الثانية.

الحدود المكانية:كلية التربية الاساسية – قسم التربية الفنية.

الحدود الزمانية:٢٠٢٠ – ٢٠٢١م.

تحديد المصطلحات:-

١- نموذج بيبي:

عرفه الحافظ٢٠١١ بانه:- نموذج يستخدمه المعلم مع طلابه ويهدف الى ان بيبي الطالب معرفته بنفسه من خلال عمليه الاستقصاء التي تؤدي الى التعلم

وتنميه العديد من المفاهيم العلميه والمهارات العمليه. (حافظ،٢٠١١،ص١٢)

عرفتة امال احمد٢٠٠٦بانه:- انموذج يتكون من خمس مراحل تدريسيه يستخدمها المعلم مع طلابه ويهدف الى ان يبني المطالب معرفته بنفسه. (امال احمد،٢٠٠٦،ص٢٥٨)

عرفه النجدي واخرون ٢٠٠٥بانه:- نموذج يقوم على الافكار والتشويق وجذب الانتباه للمتعلم من خلال البيئه. (النجدي واخرون،٢٠٠٥،ص٤٢٠)

عرفه ٢٠٠٦ Bybee بانه:- نموذج تعليمي يشير قدره الطالب على الاستكشاف والايقاع والتفكير والتقويم الذاتي لتقديم افكار ومهارات عمليه افضل. (Bybee,٢٠٠٦,p٣٠)

يعرفه الباحثان اجرائياً بانه:- نموذج تعليمي يتكون من خمس مراحل ابتدائاً من التسويق ،شد الانتباه،الاستكشاف والتفسير والتوسع والتقويم يهدف استكشاف وتفسير الخطاب الجمالي لفن النحت العراقي المعاصر.

٢-الخطاب اصطلاحاً:-

عرفه سامي ٢٠٠٧ بأنه:- تعبير عن الافكار بالكلمات او محادثه بين طرفين او اكثر او معالجه مكتوبه لموضوع ما او حوار او كلام . (سامي،خشيه،١٩٩٧،ص١٢٣)

عرفه دانيال شاندلز بأنه:- نظام من التمثل المعرفي يتكون من منظومه من الشفرات التخيلية المعرفيه يشمل ايضاً ذخيره او مخزون تفسيرياً مميزاً من المفاهيم والتعبيرات المجازيه والاساطير. (عبدالغني،محمود،٢٠١٧،ص١٨)

عرفه ميجان والبازعي٢٠٠٧ بانه:- شبكه معقده من العلاقات الاجتماعيه والسياسيه والثقافيه التي تبرز الكيفيه التي ينتح بها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنه والمخاطر في الوقت نفسه. (ميجان والبازعي سعد،٢٠٠٧،ص٨٩)

يعرفه الباحثان بانه:- هو الخطاب الجمالي المتضمن للانجاز البصري والتي يبنى عليها النص حامل المعنى وفيها يؤول الطالب الخطاب بحسب طبيعه المنحوتات وما تتضمنه من خطاب جمالي حسب الخبرة والوعي التي يمتلكها الطالب (المتلقي).

الفصل الثاني

الاطار النظري

سيتضمن عرض لثلاث مباحث كما يأتي:-

١- نموذج بايبي Bybee المبحث الاول.

٢- المبحث الثاني الخطاب الجمالي.

٣- المبحث الثالث الخطاب الجمالي النحت العراقي المعاصر.

المبحث الاول: نموذج بايبي Bybee:-

يعرف النموذج بانه طريقه تدريس يحتذى بها المعلمون في تدريسهم موضوعات دراسيه معينه وهو موجه لافعال المعلم اثناء التدريس. (زيتون،٢٠٠١،ص٤٠)

مراحل انموذج بايبي البنائي:-

كما ذكره Bybee وهي:-

١- مرحله التشويق وشد الانتباه:- وهذه المرحله تسمى (مرحلع الاندماج) ايضاً لانها تعمل على دمج المتعلم في عمليه التعلم حيث تشار الاسئله المتعلقه بالمشكله المحدده مسبقاً في هذه المرحله وفيها يقوم المعلم بتحفيز الطلاب وشد انتباههم الى مشكله او حدث او توزيع الطلاب الى شكل فردي او في مجموعات تعاونيه وهنا يتم ايجاد ترابط بين الانشطه الماضيه والمستقبليه وذلك يشغل الطلاب وجعلهم يركزون على المهمه التعلميه وبذلك سيجيبون بطريقه استكشافيه بانفسهم كما ان الانشغال الناجح سيجعلهم حائرين ومتحفزين بصوره فاعله في التعلم.

٢- مرحله الاستكشاف:- مجرد تفاعل الطلاب مع الخبرات الجديده التي ستثير لديهم التساؤلات التي قد يصعب الاجابه عنها وسيكتشفون من خلال الانشطه اشياء وعلاقات كانو يجهلونها وهنا يأتي دور المعلم مشجعاً ومدرباً ومشرفاً ومساعداً والطلاب في المرحله يتعاملون مع المواد من جهة ومع بعضهم بعضاً من جهة اخرى في صوره عمل مجموعات تعاونيه محاوله البحث عن اجابه لاسئلتهم حتى يتم التوازن المعرفي عند المتعلم وحالما ينشغلون بالتعلم تبدأ الصوره الصحيحه للمفهوم العلمي.

٣- مرحله التفسير او الشرح:- قد يسميها البعض مرحله الابداع المفاهيمي او مرحلة تصحيح الفهم الخطأ. وهي تعني العمليه التي يتم فيها جعل المفاهيم او العمليات او المهارات سهله ومفهومه وواضحه في هذهِ المرحله يتوصل الطلاب الى الافكار الجديده التي يعرضها المعلم على الصبورة اوغيرها من ادوات العرض بعد ان يعيد صياغتها بصوره علميه وتعرض الاساليب التي استخدموها للتوصل الى هذهِ الحلول وهذا لا يتم الا من خلال مناقشه جماعيه حتى تنمو الاستدلالات العقليه للمفاهيم العلميه بشكل صحيح

حيث سيتم الاستخدام المشترك للمصطلحات وعلى المعلم ان يوجه الطلاب لتجربتي الاشغال والاستكشاف ويربط تفسيراتهم مع هذه الخبرات حتى يتأكد المعلم من ان الطلاب قادرون على تفسير الاعمال الفنيه (النحتية) باستخدام المصطلحات العلميه بشكل صحيح.

٤- مرحله التوسع او التفكير التفصيلي :- وتلعب هذه المرحله دوراً مهماً في توسيع مدى فهم التلاميذ المفهوم او المبادئ الاساسيه المقصود تعلمها من خلال المراحل السابقه. هنا يتوسع الطلاب في التفكير في الموضوع (النحتي) فيفكرون تفكيراً تفصيلياً محكماً وبذلك سيتناولون الموضوع بكافه جوانبه مما يسمح لهم بالتفكير المرن والتفكير الاكثر اصاله والتمثل الذي يعد من قدرات التفكير العليا وهنا سيتم عندما يشرعون بتجارب وانشطه جديده لتوسيع فيها حتى تعينهم على تعميم خبراتهم السابقة على مواقف جديده ولهذا السبب تسمى ايضاً مرحله التطبيق المفهوم.

٥- مرحله التقويم:- وفيها يتم تقويم ما توصل اليه المتعلمون من حلول وافكار عن طريق وسائل التقويم المختلفه مما يساعدهم في الحكم على ما توصلو اليه ومعرفه مدى الافاده من هذه الحلول سواء كان التقويم ذاتياً ام نهائياً وبالطبع فان التقويم يبدأ من بدايه اول مرحله ولكنه تقويم غير رسمي ويكون التقويم هنا رسمياً وهو يؤكد مدى فهم التلاميذ المفهوم العلمي والانشطه كذلك يتم هنا تقويم مدى نجاح كل مرحله من مراحل هذا النموذج اي ان التقويم آني ومستمر وتكويني يصاحب لتعلم الطلاب.

مفهوم النظريه البنائيه:-

وجد منظروا البنائيه صعوبه في ايجاد وتعريف محدد للبنائيه وذلك لعده اسباب ان مصطلح البنائيه يعد جديد نسبياً في الادبيات الفلسفيه و النفسيه والتربويه مما ان منظري البنائيه بانها(رؤيه في نظريه التعلم ونمو الطفل قوامها ان الطفل يكون نشيطاً في بناء انماط التفكير لديه نتيجه تفاعل القدراته الفطريه مع الخبرة . (جح،٢٠٠٣،ص٧٠)

وترى () Mercer ٢٠١٠,ان البنائيه نظريه تقوم على فكره ان الطالب متعلم نشط بطبيعته وقادر على تكوين بنيه معرفيه من خلال ربط ما يتلقاه من معلومات جديده بما لديه من معرفه سابقه.

وتعرف البنائيه بانها:- عمليه البحث عن المعاني فهو عمليه تكيف المخططات العقليه لموائمة الخبرات الجديده ،ولذلك فهو عمليه مستمره من بناء المعاني . (الهاشمي والغراوي،٢٠٠٧،ص١٥٢)

وتلاحظ بعد استعراض التعاريف السابقه انها:-

_ المتعلم هو جوهر العمليه التعليميه في النظريه البنائيه.

_ المتعلم نشط وفعال في النظريه البنائيه.

_ يستخدم المتعلم خبراته السابقه من اجل الوصول الى المعرفه الجديده .

الاسس التي تقوم عليه النظريه البنائيه:-

_ يبنى على التعلم.

_ تشجع و تقبل استقلاليه المتعلمين.

_ تجعل المتعلمين كمبدعين.

_ تجعل التعلم كعمليه.

_ تشجع البحث والاستقصاء للمتعلمين.

_ تؤكد على الدور الناقد للخبره في التعلم.

_ تؤكد على حب الاستطلاع.

_ تأخذ النموذج العقلي للمتعلم في الحسبان.

_ تؤكد على الاداء والفهم عند تقييم المتعلم.

_ تؤسس على مبادئ النظريه المعرفيه.

_ تعمل على استخدام المصطلحات المعرفيه مثل (التنبؤ-الابداع-التحليل) .

_ تأخذ في الاعتبار كيف يتعلم الطلاب.

_ تشجع المتعلمين على الاشتراك في المناقشه مع المعلم.

_ تركز على التعلم التعاوني.

_ نضع المتعلمين في مواقف حقيقيه.

_ تؤكد على المحتوى الذي يحدث التعلم .

_ تأخذ في الاعتبار المعتقدات والاتجاهات للمتعلمين.

_ تزود المتعلمين بالفرص لبناء المعرفه الجديده والفهم من الخبرات الواقعيه.

(محمد،٢٠٠٤،ص٩٩-١٠١)

دور المعلم البنائي:-

- يضع المتعلم في مواقف اختباريه تتحدى خبراته.

- يعد عدداً من المصادر المختلفه لكي يتفاعل معها المتعلمون.

- يضع المتعلمين في مواقف يستثير تفكيرهم وتساعدهم على توليد اسئله ويشجعهم على طرح الافكار.

- يطرح اسئله مفتوحه النهايه وتولد فرص للحوارات والمناقشه.

- يهئ فرص للمتعلم ليمارس تفكيره واساليب بنائه للافكار .

نموذج بايبي Bybee:-

هو نموذج تدريسي يساعد الطالب على بناء مفاهيم ومعارفهم العلميه وفق عده مراحل وهي التهيئه والاستكشاف والشرح والتفسير والتوسع والتقويم ونلاحظ من التعريف ان النموذج بايبي Bybee .

١- احد نماذج النظريه البنائيه.

٢- يتألف من خمسه مراحل.

٣- يهدف نموذج بايبي الى بناء المتعلم المعرفه بنفسه.

٤- تركز بشكل اساسي على نشاط المتعلم وفاعليته.

اهميه انموذج بايبي Bybee :-

١- يعتبر نموذجاً تدريسياً فعالاً قائماً على البحث يساعد الطلاب على تعلم المفاهيم العلميه الاساسيه من خلال اشتراكهم وعملهم.

٢- يمكن نموذج من تفعيل التعلم النشط اثناء تعلمهم وبناء معرفتهم.

٣- يضع الطلاب في بيئه اكثر تفاعلاً ونشاطاً.

٤- يساعد على تطوير مهارات عمليات العلم كالملاحظه والتفسير والتنبأ.

٥- يعطي الفرصه للطلاب للمرور بخبرات حقيقيه وكذلك المشاركه في الانشطه العلميه في مرحله الاستكشاف.

٦- ينمي الذكاء لدى الطلاب من خلال استخدامه لعمليات القياس والتصنيف

٧- يعمل النموذج على تعديل المفاهيم الخطأ.

٨- يعتبر النموذج شاملاً لعده خطوات تعتمد مهارات التفكير.

٩- يزود النموذج الطلاب بوسائل تقويم مختلفه.

١٠- يسمح النموذج لاستخدام العديد من الانشطه والتجارب .

١١- يجعل التدريس يتم بشكل افضل بحيث يهتم بماذا يعرف المتعلمون وكيف يتعلمون مما يجعل التعلم ذا معنى.

المبحث الثاني: الخطاب الجمالي :-

يعد مفهوم الخطاب من المفاهيم التي اثبتت جدارتها وفرضت نفسها على الحقلين الادبي والنقدي وباقي الحقول ، وازدهر هذا المفهوم بقوه بظهور مباحث علم اللسانيات والتي جعلت من الخطاب آليه لفهم وتحليل النصوص والافكار المطروحه على وفق ما تحليه ميكانزمات التلقي والتأويل و التفكيك وافاق الحوار والتواصل.

ان الخطاب يخضع للحقل المعرفي الذي ينتمي اليه، لذلك نجد الخطاب الادبي والنقدي والديني والفلسفي والايدولوجي.

من هنا يجب ان يكون الخطاب بمعناه الواسع هو مشهد مقروء او مكتوب من وجهة نظر المعتقدات والقيم والمقولات التي تجسدها هذه المعتقدات . (كامل،٢٠٠٣،ص١٢)

تحليل الخطاب:-

كل خطاب يملك خصائص تواصليه لها ابعادها وهذهِ حقيقه لا تغيب عن اي عمل تحليلي اي خطاب لا يتم الا بالنظر اليه كشكل من اشكال استخدام اللغه اي التعبير عن الشكل والمعنى والاداء.

الاصل التاريخي لتحليل الخطاب:-

بظهور في القرن التاسع عشر كانت هنالك القواعد العامه التي تبحث عن مفهوم وتفسير للاستعمالات للغه وفق معيار وقاعده عامه تبنى حول المنطق.

ركز فوكو في فكره تحليل الخطاب وبين ان هذه العمليه تحتاج الى عاملين رئيسين هما الوصف والتأويل التاريخي على ان يكون الجانب الاصعب والدقيق في اختيار دلاله الوصف والتأويل عن طريق الوصف. (بقوره،٢٠٠٥،ص١٦٥)

وقد اعلن فوكو في كتابه (حفريات المعرفه١٩٦٩) انه اعطى كم هائل من التعريفات للخطاب.

وان الخطاب الجمالي يجمع اشكاله بمثابه ثوره فنيه تعبيريه وتشكيليه اتت تزامناً مع قيام الثوره العلميه والتي كان لها دور كبير على الانسان من حيث التفكير ، اذ لم يكن للمضمون اي قيمه بل اصبحت نتائج الفنان وتجاربه هدفها التعبير الفني لدى الفنان.

لقد حظى المشهد التشكيلي العراقي بنظر قام به عدد من الفنانين منذ الستينات القرن الماضي بموازاه حركه نشطه سعت الى تكريس الحداثه الفنيه التي توظف موروثاً بصرياً منذ مئات السنين.

حاول الفنان العراقي ان يتواصل مع الانجازات العلميه كفرد وغير منفصل عن جديه الحياة ومتغيراتها الابداعيه والفنيه وتغيرت معها كل الافكار والثوابت المدرسيه القديمه .مقدم الفنان ابراهيم رشيد مجموعه من الاعمال القديمه لانماط الفن العراقي التقليديه حريصاً على ان يكون تعامله مع البيئه المحيطه من منظور تفاعلي وليس من منظور انعكاسي .

ان التهجين الذي تعرضت له الثقافه العراقيه والفن في العراق ادى الى اغتراب شخصيه الفنان والمتفق مما اثر في انتاج واستعمالات الفن ومقاصده، فكانت اللوحه والنحت غربيه بمرجعيات شرقيه مما ادى الى كسر العلاقه بين الفنان و المتلقي ، فغرابه وفرادة العمل الفني تأتي تغيره لفضاء الاطار المرجعي وبطبيعه تشكيلياً لتفعيل الحرف والانزياح وتحويله من سياق الاخباري الى وظيفه التأثريه والجماليه المشحونه بالانفعالات والحماس (الزبيدي،٢٠١١،ص٩٩)

المبحث الثالث: الخطاب الجمالي في الخزف المعاصر:-

من الفنون التي نصل فيها الى مجموعه من المهيمنات،هو فن الخزف كونه يتحكم برساله تقدم الى المتلقي،دون وضع مؤشرات تعمل على نحو منعزل عن غيرها وانما هناك عامل مهم يشتغل،بآلية متفاعلة تشكل انساق منتظمة وتؤكد في نفس الوقت بلاغا فكريا معينا يصل به الفنان الى خطاب تواصلي يكون محملا بالمفاهيم السائدة(البيئة،المعتقد،الشعائر،الفعاليات) في نتاجاته الفنيه وكانت وصفا مباشرا ،يبحث مع المتلقي وينبش مناطق النص والأثر من خلالنظم علاقات بصرية،كونت ابلاغا فكريا بثته اعماله الخزفيه الفنيه،وبما ان للفنان الخزاف نوعمن التعامل الفلسفي مع ماده الطين والاكاسيد،وانعكاسات الطبيعه على الافكار واعتماده على خامات وفرتها

البيئة(طين،رخام،معادن،اكاسيد،حرارة) هذه كانت عامل مساعد في الافصاح عما يدور في ذهن الفنان. ومن خلال تحليل اعماله الفنيه في الخزف يرى الكاتب، هناكتشكيل لرسالة بالمفهوم التقني الاحترافي شكل كل ادواته نوع من التمايز عن بقيه اقرانه،وكانتغايه الاداء عنده هو سبب وجود افكار في المخيلة هي الاخرى باتت متميزة،وهذه الافتراضاتلم تبعده عن الحسيه الواقعيه بالرغم من اعماله الواقعيه ولكنه سعى للتبسيط والتجريد،وزاد ادراكه من خلال الجريب وفهمه الذي غير مسار بوصلته نحو التركيب والانشاء بالاكاسيد اللونيه،واصبح يعتمد على نتاجاته الخزفية بأفكار موضوعية مستمدة من، البيئة البغداديه مرة ومن البيئة البابليه مرة اخرى، هذه النظم بدأت تعمل وفق عناصر مهمة ضغطت باختلاف المهيمنات الضاغطة في بنية الخزف العراقي المعاصر. كون اعمال الفنان هي بمثابة رسائل للمتلقي بالرغم من تنوع وظيفه الابلاغ لفن الخزف والشابه والاختلاف كونه استخدامي او استعمالي او مابين هو خطاب ابلاغ فني جمالي خاضع الى ضغوط فكرية هي التي تقرر نوعية الابلاغ الفكري والشكلي عند الخزاف (قاسم حمزة) في اعماله الخزفيه هناك خطابات مرسومه،كونت نوع من التحول في مسار الفن الخزفي العراقي المعاصر،بالرغم منكثرة التماثل والتشابه والتكرار في الاشكال، ولأنها استعارات فنيه بدأت تعطي خطابات تشكيلية ثابته في الفكر المعاصر انها ليست موضوع تفرد بقدر ماهو وظيفة بنائية جمالية متفاعلة لعبت دورا فاعلا في التكوين الشكلي الخزفي عنده، وبالتالي نظام الصورة في فن الخزف بدأ يشتغل عنده بصورة تضمن اشكال القيم التعبيريه ذات المفاهيم التي تنشط فيها الافكار ليش الارضاء حاجات تعبيرية عنده فحسب وانما

تركز اهمية الافكار كونها مختارة من قبل الخزاف نفسه،وبالتالي تحقق الرؤيه الاخراجيه التشكيليه لمواضيعه والتي كانت جزءا اساسيا في ابلاغ صورية الشكل الخزفي.

ومن الاوليات التي لابد التطرق فيها في النتاجات للفنان الخزاف(قاسم حمزة) هي الاشكال الكرويه وتؤكد الحدث الاساسي للكثير من الخزافين وكذلك الصحون المدورة هي الاخرى اخذت حقيقه واضحه وكاملة من العديد من اعمال الفنانين في الخزف العراقي المعاصر،لتصل الى مرحله مهمه وهي مرحله التشابه والتماثل، ولكن الخزاف موضوع الكتابه ابتعد عنهذا الامر ليقترب من موضوع الخطاب البصري الذي زاد اهميه الاشكال الكرويه عنده والصحون بدلالة التقابل والتضاد الحركي في الاكاسيد اللونيه اكثر من دورانيه الحركه،وبالتالي وظف عناصر الحركه والتكرار دون المبالغه بالتفاصيل، ليعلن ان الحرارة فنها اثناء التلوين والخطوط والاشكال هي جزء اساسي من قيمة البناء المعماري للعمل الخزفي. وبذلك يبلغ الخزاف ان فن الخزف هو مهاري باستخراج الاكاسيد اللونية، والتدرج في الافكار هو موضوع وحدات تقنيه فعلت الاسلوب عنده واخرجته من الواقعية مرة باتجاه التجريدية مرة اخرى دون الاهتمام بالكثرة في الافكار والتفاصيل بالرغم من انها لا تكتمل الا بالحديث عنها ولكن(قاسم حمزة) كان مباشرا في الاعتماد على بنيه افكاره واستمراره ببسط نفوذه على اعماله ليس بقوة الدلالة اللونيه فحسب وانما بقوة حرصه على تمثيله تلك الافكار.

الخزف العراقي المحاصر:-

تعتبر صناعه الفخار والخزف من اقدم الفنون الانسانيه التي ورثوها الحضارات الحاضره من اسلافها، صنعت الاواني في بعض الحضارات من الحجر المنحوت مثل الكرانيت والبازلت والحجر الجيري،الى جانب الفخار الذي كان معروفه في كل بقاع العالم ،فاليوم يكتشفون احفاد تلك الحضارات قطعاً من اعمال اجدادهم في المقابر والبنايات والمعابد والتي تعتبر من التحوف الفنيه الفاخره والمتمثله بالتماثيل الخزفيه الجنائزيه والاواني المستخدمه في المطبخ والخواتم وغيرها .

اما في بلاد ما بين النهرين الذي هو معهد الحضارات والفنون ،ظهر فن الخزف والفخار في عصور ماقبل التاريخ. زينت جدران المعابد باوتاد صغيره من الفخار المزجج الذي يستخدم في تغليف جدران المقابر ايضاً والقصور في مدينه الوركاء الواقعه في جنوب العراق في محافظه الناصرية، وهي من المدن التاريخيه العريقه لما لها من ارث عظيم، ابتدأت هذه المدينه بالفن منذ ٤٥٠٠ق.م اي قبل التاريخ ومروراً بعصر فجر السلالات كالعصر الاكدي والسومري والبابلي القديم والحديث .

جذور نشأته:-

كانت دراسه الدكتور العراقي بهنام ابو الصوف الرائدة في الخزف العراقي القديم الذي اختاره موضوعاً لدراسته واعتبره الماده الاساسيه والحيويه لتقدير عمر الموقع الاثري، او البناء الاثاري، او ربما العصر باكمله .فدراسته لفخار الوركاء تعد المدخل النظري للتطبيقات العمليه ولدراسات النظريه اللاحقه ،فتوضح له بان فخار الوركاء بانواعها(الحمراء/ الرماديه/ السوداء) كلها انواع الصناعه واحده تعود الى اواخر عصر العبيد .

كما ان بعضها قد عرفته تقاليد صناعات الفخار العريقه في العراق منذ الالف السادس ،كما هو معروف من مواقع (حسونه،نينوى،تل الصوان) كل هذه الانواع عملت محليه من طينه محليه واحرقت بكور فخار محلي .انتشر الفخار بشكل كبير في كل ارض الرافدين فعبر عن تاريخ ومستوى تلك الحضارات ،فوجد هذا الفن في مداخل شارع المواكب في بابل العظيمه ،وفي جداريات بارزه على البنايات المطله على هذا الشارع ،وكذلك على شكل اعمال فخاريه جميله ومتقنه تمثل الاواني الفخاريه المستخدمه للزينه والاعمال المنزليه مزينه بالزخارف نقشت على سطح الاواني . (البستاني،ص٤٧٧)

في القرن الحادي عشر الميلادي كانت اعمال الخزف في العراق متأثره في الطابع الساساني ،فكانت الزخارف المستخدمه تشابه مثيلاتها في الشام ومصر ، كانت الزخارف تخلو من رسوم الاشخاص،وكان الفخار غير لامع يزخرف بالحز والدهان وباختام خاصه او بضغط عجينه من الطفل على سطح الاناء الفخاري التزيين، وما زالت تستعمل هذه الزخارف على الاواني الفخاريه حتى اليوم.بدأ الخزافون في اعطاء سطح الفخار طبقه،لامعه وذلك منحه طلاء ابيض يحتوي على ماده قصديري .

نشأته حديثاً:-

اما فن الفخار العراقي الحديث الذي ابتدأ قبل منتصف القرن الماضي وبعد تأسيس معهد الفنون الجميله في بغداد عام ١٩٣٥ والذي بدأ فيه تدريس الفنون التشكيليه الحديثه ،بعد عام ١٩٣٩ كان اول من درست فن الفخار في العراق هي زوجه الاثاري(سيتن لويد) وهي في الاصل نحاته،دريت النحت في ١٩٤٨_١٩٤٩ وبعدها جاء الخزاف البرطاني(ايان اولد) الذي طلب منه

تأسيس فرع الخزف في المعهد فأسسه عام ١٩٥٥ ودرس فن الخزف عام ١٩٥٥_١٩٥٦ .ولدى مغادرته العراق الى لندن،التقى بزميل دراسته في (المدرسه المركزيه للفن والتصميم) الخزاف القبرصي المعروف عراقيه (فالانتي نوس خر الامبوس) فعرض عليه وضيفه شاغره في معهد الفنون في بغداد .اقتنع بالعرض واستقل اول طائرة قادمه الى بغداد لكي يصلها في شهر تموز الحار.

بقي مدرسه للخزف في معهد الفنون الجميله الى عام ١٩٦٨ وبعدها انتقل الى كليه الفنون الجميله ، احب فالنتينوس العراق كثيره فتعلم لغته وانغمر في تدريس اجيال من الطلاب ولم يترك بغداد الى فتره الثمانينات بسبب الاوضاع السياسه في البلاد. له طلاب كثيرون ومنهم الخزاف العراقي الاول سعد شاكر الذي تعرف على عائله استاذه في قبرص والمنحدره من اجيال متعاقبه من الخزافين المحترفين هناك .

انزوى فالانتينوس في مشغله على قمه جبل وعلى مسافه من مدينته بعد موت والديه واخته لكي يعيش منعزلاً كراهب بعيد عن ضوضاء المدينة، لم يكن في معهد الفنون الجميله فرناً للسيراميك.

واول فرن بني بالقرب من استوديو الرسم الا انه لم يعمل كما ينبغي ،فاستبدل بفرناً كهربائياً لمده مؤقتة ،ثم بفرناً محليه(كوره) يعمل بالنفط الاسود مع الماء ليصل الى الحراره المطلوبه في الخزف والتزجيج وهي الالف درجه مئويه . عمل هذا الفرن بشكل جيد حتى استوردت الدوله في السبعينات عدداً من الافران الكهربائيه الحديثه ، اما بالنسبه الى الطين ففي العراق مقالع كثيره منها في النجف والبعقوبه وغيرها.

كان(لافالانتي نوس) اسلوب فنيه معاصره تبلورت منه الهويه الفنيه العراقيه الحديثه لفن الفخار وسيراميك فظهر هذا الطابع في اعمار تلاميذه من الفنانين كسعد شاكر الذي كان يتمتع بذكاء ودقه في الانجاز واستطاع ان يضع لطلابه اساسات الاتقان والمثابره لوضع الخزف العراقي بمصاف الفنون الاخرى.

اهم الفنانين العراقيين:-

(١) عبله العزاوي: التي درست الخزف في بغداد وباريس، كانت اعمالها تميل الى الحداثه .

ونها الراضي وسهام السعودي وطارق ابراهيم وشنيار عبدالله الذي امتاز باسلوب (الراكو الياباني القديم) الذي يعتمد على الحرق المباشر للخزف مع اختزال الاوكسجين في الفرن.

وماهر السامرائي ومحمد عريبي وغيرهم اللذين يذكروننا بالتقاليد الفنيه الحديثه والرصينه والتي تعبر عن ازدهار حركه فن الخزف في العراق. وادى جانب القواعد والاسس استخدم في العراق هذا النوع المتزاوج بين الفنين لعطاء الخزف بعده الموجوده في فن الخزف تداخل ايضاً هذا الفن مع نحت منذ القدم ،وحديثه تعبيريه اعمق واكثر جمالاً وهيبه عندما يعمل منه اعمالا كبيره وشاهقه ، ابدع النحات العراقي اسماعيل فتاح الترك في هذا المجال.

(٢) سعد شاكر: عبر الفنان سعد شاكر عن مسار فن الخزف في العراق بانه اتخذ خط بيانيه في التقدم والتطور خلال فتره قصيره من الزمن.. وغدت هذه الحركه قابليات شابه وطموحه متميزه استطاعت ان تغذيها بحيويه

وتحفز .. فخرج الخزف من حرفيه الموضوع الى حقول الفنون التشكيليه المثابره .. ومنحت هذه الطاقات الشابه للخزف الدفء والحراره البشريه المتمازجه مع روح العصر لتتحد معاً باحثه في الشكل والمضمون .

الفصل الثالث

منهجيه البحث

اولاً: منهجيه البحث:- اعتمد الباحثان المنهج التجريبي في تصميم اجراءات البحث ؛كونه اكثر ملائمه كما يعد هذا المنهج من ادق المناهج في العلوم التربويه والنفسيه فهو لايقف عند مجرد وصف المواقف او تحديد الحاله التي تخضع للدراسه،بل يقوم الباحث فيه باستعمال العوامل المستقله وتحديدها وكيفيه تأثيرها في العوامل التابعه. (القيم،٢٠٠٧،ص١٩٢)

ثانيا:التصميم التجريبي:- يعد التصميم التجريبي مخططا يساعد على عمل اجراءات البحث والوصول الى نتائج حول العلاقات بين المتغيرات المستقله والتابعه، وان اختيار التصميم التجريبي الملاءم يعطي ضماناً لامكانيه تذليل الصعوبات التي تظهر عند التحليل الاحصائي. (ولسيت جون:١٩٩٢:ص٩٢)

بناء على ذلك اعتمد الباحثان على النضم التجريبي ذي المجموعتين التجريبيه والضايقه وكما موضح في الجدول(١)

الجدول (١)

التصميم التجريبي المتبع في البحث الحالي

المجموعة	المتغير المستقل	المتغير التابع	اختبار تحصيلي معرفي
تجريبية	نموذج بايبي	تنية الخطاب الجمالي	بعدياً

ضابطة	الطرقة الاعتيادية	تنية الخطاب الجمالي	بعدياً

ثالثاً: مجتمع البحث:- يعرف المجتمع الاحصائي بانه جمع مفردات وحدات الظاهره موضوع الدراسه سواء كان المجتمع مكون من افراد او بيانات . (السماك:١٩٨٦:ص٥٠)

يتكون مجمع البحث الحالي طلاب قسم التربيه الفنية المرحله الثانيه والبالغ عددهم(١٢٠) طالباً وطالبه.

رابعاً: عينه البحث:- يمكن تعريف العينه بانها ذلك الجزء من المجتمع التي يجري اختيارها وفق قواعد وطرق علميه بحيث تمثل المجتمع تمثيلاً صحيحاً.

فاختار الباحثان عينه عشوائيه واحده للمجموعه التجريبيه والثانيه للمجموعه الضابطة بعدد (٦٠) طالباً وطالبه.وكما موضح في الجدول(٢).

الجدول (٢)

عينة البحث

المجموعة	ذكور	اناث	المجموع
تجريبية	٣٠	٣٠	٦٠
ضابطة	٣٠	٣٠	٦٠

خامساً: متغيرات البحث:-

اولاً:- المتغير المستقل:-

١-انموذج بايبي Bybee.

٢-الطريقه الاعتياديه.

ثانياً:- المتغيرات التابع:-

ويشمل الخطاب الجمالي لماده النحت وتمكن قياسها عن طريق استماره تحليل محتوى .

ثالثاً:- ضبط المتغيرات:-

قام الباحثان بتحديد وضبط المتغيرات التي يمكن ان تؤثر في التجربه وعلى المتغير التابع وكما يأتي:

- الاندثار التجريبي:-

هو الاثر الناتج من ترك عدد من الافراد او انقطاعهم في اثناء التجربة. (زوبعي:١٩٨١:ص٩٥)

ولكن تم متابعه الطلبه وتأكيد عدم انقطاعهم من الدوام .

- التكافؤ بين المجاميع:-

التكافؤ حسب العمر الزمني :- وهو احتساب عمر الطالب بالاشهر بعد الحصول على معلومات من القسم، استعمل الباحثان اختيار T.Test.

الجدول (٣)

نتائج الاختبار التائي للتكافؤ بالعمر الزمني محسوباً بالاشهر بين مجموعتي البحث

المجموعة	عدد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية عند مستوى (٠,٠٥)
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	٣٠	٢٠١,٣	١٤,٣٩	٢٠٧,٠٧	٥٨	٠,٧٤	٢,٠٠٠	غير دالة احصائياً
الضابطة	٣٠	٢٠٠,٨	١٢,٦٦	١٦٠,٢٧				

تكافؤ ذكاء:- استعمل الباحثان اختبار رافن للمصفوفات الاربعه ،طبق اختيار رافن لكلا المجموعتين التجريبيه والضابطه.

الجدول (٤)

نتائج الاختبار التائي لدرجات طلبة المجموعتين (ض،ت) للتكافؤ في اختبار الذكاء

المجموعة	عدد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية عند مستوى (٠,٠٥)
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	٣٠	٣٨,٦	٥,٢٠	٢٧,٠٤	٥٨	١,٠٧	٢,٠٠٠	غير دالة احصائياً
الضابطة	٣٠	٣٧,٠٦	٤,٩٦	٢٤,٦٠				

التحصيل الدراسي:- اعتمد الباحثان في تكافؤ مجموعتين البحث في مستويات التحصيل الدراسي للوالدين وقد قسما محتويات التحصيل الدراسي الى خمسه مستويات (يقراء ويكتب،ابتدائيه، متوسطه، اعداديه، معهد، بكالوريوس) ويقع من الجدول(٥) ان مجموعتي البحث تكافئات احصائياً في التحصيل الدراسي اذ ظهرا نتائج التحليل باستعمال مربع كا، ان القيمه المحسوبة (٥,٠٨) أصغر من قيمة كا^2 الجدوليه البالغه (٩٠٤٩) وعند مستوى دلاله (٠,٠٥) وبدرجه حريه (٤) مما يدل على تكافؤ المجموعتين.

نتائج اختبار كا^2 للتكافؤ بين طلبة المجموعتين (ض،ت) في التحصيل الدراسي للوالدين

المجموعة	عدد العينة	التحصيل الدراسي للوالدين						درجة الحرية	قيمة كا^2		مستوى الدلالة (٠,٠٥)
		يقرأ ويكتب	ابتدائية	متوسطة	اعدادية	معهد	كالوريوس		المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	٣٠	٣	٤	٥	٥	٧	٦	٤	٥,٠٨	٩,٤٩	غير دالة احصائياً
الضابطة	٣٠	٤	٢	٧	٥	٦	٦				
المجموع	٦٠	٧	٦	١٢	١٠	١٣	١٢				

الخبره السابقه:- لغرض التعرف على ما يمتلكه طلاب المجموعتين التجريبيه والضابطه من خبرات سابقه حول الماده العلميه للتجربه والتأكد من كونهم على خط شروع واحد قبل تطبيق تجربه البحث وقام الباحثان بتطبيق اختبار التحصيلي المعرفي قبلياً باستعمال اختبار تائي T.Test لعينتين مستقلين لمعرفه دلاله الفروق بين مجموعتي البحث حيث بلغ المتوسط الحسابي لدرجات المجموعه التجريبيه(٦٥,٩) بانحراف معياري(١١,٥١) في حين بلغ متوسط الحسابي لدرجات المجموعه الضابطه (٦٣,٨٦) وبانحراف معياري (٩,٣٩) كما في الجدول (٦) وقد اظهرت النتائج انه لا توجد فروق ذات دلاله احصائية عند مستوى(٠,٠٥) اذ كانت القيمه التائية المحسوبة (٠,٨٨) اصغر من القيمه التائية الجدوليه والتي تبلغ (٢,٠٠٠) بدرجه (٥٨) مما يدل على تكافؤ المجموعتين في هذا المتغير.

الجدول (٦)

نتائج الاختبار التائي لعينتين مستقلتين لدرجات طلبة المجموعتين (ض،ت) للتكافؤ في الاختبار التحصيلي المعرفي في الخبرات السابقة قبلياً

المجموعة	عدد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية عند مستوى (٠,٠٥)
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	٣٠	٦٥,٩	١١,٥١	١٣٢,٤١	٥٨	٠,٨٨	٢,٠٠٠	غير دالة احصائياً
الضابطة	٣٠	٦٣,٨٦	٩,٣٩	٩٣,٥٥				

سادساً: مراحل اعداد الخطه التدرسيه:-

اعتمد الباحثان انموذج بايبي Bybee اطاراً نظرياً استند اليه في ضوء نظريه البنائية لتصميم المحتوى التعليمي للخطه الدراسيه التي طبقت على المجموعه التجربيه بينما تم اعتماد الطريقه الاعتياديه في تصميم الخطط التي طبقت على المجموعه الضابطه وفيما يأتي وصفاً لهذه الخطوات لتصميم الخطه الدراسيه:-

١- تحديد حاجات المتعلمين.

٢- تحديد المحتوى التعليمي، تم تحديد (٥) اهداف تعليميه قابله للملاحظه والقياس.

٢- تحديد الاهداف السلوكيه،تم تحديد (١٧)هدفاً سلوكياً على وفق تصنيف بلوم للاهداف التعليميه وتم بناء الخارطه الاختباريه لها.

جدول(٧)

جدول المواصفات للأهداف السلوكية

الاهداف السلوكية / المحتوى	عدد الصفحات	الأهداف النسبية	الأهداف السلوكية			عدد الفقرات
			معرفة ٣٠٪	فهم ٥٠٪	تطبيق ٢٠٪	
الفصل الأول	٢٩	٥٩٪	٤	٦	٢	١٢
الفصل الثاني	٢٠	٤١٪	٢	٤	٢	٨
المجموع	٤٩	١٠٠٪	٦	١٠	٤	٢٠

سابعاً: بناء الاختبار التحصيلي المعرفي:-

قام الباحثان بناء اختبار التحصيلي المعرفي على وفق المحتوى التعلمي للخطط الدراسيه حيث تضمنت هذه الاختبارات من سؤال من نوع اختيار من متعدد ، وبذلك يصبع عدد الفقرات الكليه (١٠) بصيغه اوليه تناول محتوى ماده النحت مثل (اصل الطين وتصنيف الاطيان وعناصرالعمل الفني التشكيلي وعمليه تحضير وتصفيه الطين وطرائق التشكيل الفخاري).

صدق الاختيار:- يعد الصدق من الخصائص المهمه التي يجب الاهتمام بها في بناء الاختبارات،فعندما يريد الباحث تقييم اختيار يقيس به ظاهره سلوكيه في التحصيل مثلاً ؛فلا بد من تحويل هذه الظاهره التي يريد دراستها او تشخيصها ، فعندئذ يعد الاختبار صادقاً.(الجلبي،٢٠٠٥،ص٨٤)

قام الباحثان بعرضه على مجموعه من الخبراء الاختصاص في مجال التربيه الفنيه وطرائق التدريس والقياس والتقويم لغرض التعرف على مدى صلاحيه مكونات الاختبار فقد حظيت الفقرات بالاتفاق شبه التام من قبل الساده الخبراء.

التجربه الاستطلاعيه:- تم اختيار عينه استطلاعيه بلغت(١٠٠) طالب تم اختيارهم عشوائياً من طلبه الصف الثاني كليه الفنون الجميله وتم معرفه مدى وضوح الفقرات ولغرض معرفه متوسط الوقت المستعرق للاجابه على فقرات الاختبار واحتساب متوسط الوقت من خلال المعادله الاتيه :-

متوسط زمن الاجابه = زمن الطالب الاول + زمن الطالب الاخير

وبعد الانتهاء من تطبيق التجربه الاستطلاعيه ،اتضح للباحثان ان جميع فقرات الاختبار واضحه لافراد العينه الاستطلاعيه وان متوسط الوقت المستغرق للاجابه هو(٣٥)دقيقه .

التحليل الاحصائي لفقرات الاختبارالتحصيلي:-

طبقا الباحثان الاختبار على عينه حجمها (٦٠) طالبا وطالبه لمعرفه الخصائص السايكومتريه والتأكد من صحه الفقرات وبعد تطبيق الاختبار قام الباحثان بالاتي:-

- تصحيح الاجابات.

- تم اخذ اوراق الاجابات أعلى٥٠٪ وأدنى ٥٠٪ من مجموع الطلاب تم تحليل الفقرات لايجاد معامل الصعوبه وقوه تمييز الفقرات وفاعليه البدائل.

- معامل صعوبه الفقرات:-

تم حساب معامل الصعوبه لفقرات الاختبار التحصيلي اذ تراوح معامل صعوبه الفقرات بين(٠,٣٨-٠,٥٣) وان معاملات الصعوبه لفقرات الاختبار تعد مقبوله اذا تراوحت ما بين(٠,٨٠-٠,٢٠).

قوه تمييز الفقرات:-

قام الباحثان بحساب القوه التميزيه لكل فقره من فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي وان قيمها تتراوح بين(٠,٣٧-٠,٦٧) وبذلك تعد فقرات الاختبار جيده ومعامل تميزها مقبولاً،اذ تعد الفقره المقبوله اذا كان معامل التميز (٠,٢٠) فاكثر. لذا تعد فقرات الاختبار مقبوله من حيث قدرتها التميزيه.

فعاليه البدائل الخاطئه:-

اجرى الباحثان تحليلاً احصائياً لاستخراج فعاليه البدائل الخاطئه لفقرات اختيار من متعدد من خلال قسمه العينه الصيغه اعلى (٥٠% وادنى ٥٠%) من الدرجات لتجد فاعليه البدائل، الخاطئه تتراوح ما بين (٠,٠٧٠-٠,٤) واتضح من ذلك ان بدائل فقرات الاختبار التحصيلي جميعها فعاله.

علاقه الفقره بالدرجه الكليه:-

قام الباحثان باستخدام العلاقه الارتباطيه بين درجه كل فقره من فقرات الاختبار والدرجه الكليه للاختبار وذلك بالاعتماد على درجات افراد العينه البالغه(٦٠) استماره وبعد استعمال معامل ارتباط بوينت بايسيريل للفقرات لكون الفقرات ثنائيه الدرجه (الاختيار من متعدد صح وخطأ) اتضح ان معامل الارتباط كلها داله احصائياً عند موازنتها بالقيمه الحرجه والبالغه(٠,٢٥٤) عند مستوى دلاله(٠,٠٥) وبدرجه حريه (٥٨) .

ثبات الاختبار:-

تم احتساب ثبات الاختبار باستخدام معادله كيودر ٢٠ اذ اعتمد الباحثان على الاتساق الداخلي في ايجاد ثبات الاختبار وهي طريقه تعتمد على الارتباط بين فقرات الاختبار وضبطها وجدا الباحثان ان قيمه ثبات الاختبار هو (٠,٨٥) وبذلك تعد قيمه جيده ومناسبه لذا يعد الاختبار ثابتاً

١- استماره تحليل محتوى:-

قام الباحثان باعداد استماره تحليل محتوى للخطاب الجمالي بصيغتها الاوليه وتم عرضها على مجموعه من ذوي الاختصاص في مجالات النقد الحديث وتربيه فنيه وذلك لبيان صدق قياس الظاهره التي وضعت من اجلها وكانت نسبه اتفاق الخبراء (٨٥%) وهي نسبه مثالية.

٢- تم تطبيق الباحثان الاداه على عينه استطلاعيه مكونه من (١٠٠) طالب وطالبه مع محلل الاول وذلك للتأكد من حاله الثبات بعد مرور اسبوعين من بنائها وكانت نتيجه الاتفاق بين الباحث والمحلل الاول هي (٧٨%).

وتم تحليل الصيغه مع المحلل ثاني وكانت نسبه الاتفاق ايضا (٧٨%) وكذلك نسبه الاتفاق بين المحلل الاول والثاني (٦٩) ونسبه الباحثان مع نفسها (١٠٠) وبالتالي فان النتيجه النهائيه بين التحليلين الاول والثاني هي (٨١,٢٥) وبعد اجراء التعديلات اصبحت الاداه جاهزه بصفتها النهائيه كما في الجدول الاتي:-

الجدول (٨)

يوضح نسبة اتفاق المحللين

المحللين	النسبة
بين الباحث والمحلل الأول	٪٧٨
بين الباحث والمحلل الثاني	٪٧٨
بين المحلل الأول والثاني	٪٦٩
بين الباحث ونفسه	٪١٠٠
معدل الثبات	٨١,٢٥

الفصل الرابع

نتائج البحث

يستعرض الباحثان في هذا الفصل النتائج التي توصلا اليها باستعمال الوسائل الاحصائيه بين المجموعتين الضابطه والتجريبيه وفقا للدرجات التي حصل عليها في الاختبار المعرفي واستماره تحليل المحتوى من خلال الاجابه عن فرضيه البحث وهي:-

النتائج

-لاتوجد فروق ذات دلاله احصائيه بين متوسط درجات المجموعه التجريبيه والضابطه في الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي.

تم تطبيق الاختبار التحصيلي المعرفي على مجموعتي البحث التجريبيه والضابطه فكان المتوسط الحسابي للمجموعه التجريبيه (١٧,٠٦) والانحراف المعياري(٦,١١) والتباين(٣٧,٣٣) اما المجموعه الضابطه فكان المتوسط الحسابي (٩,٧٠)والانحراف المعياري(٤,٥٨) والتاين (٢٠,٩٧) ولمعرفه الدلاله الاحصائيه للفرق بين المتوسطين الحسابيين استعمل الباحثان الاختبار التائي (T.Test) ليعنتين مستقلتين وتبين ان القيمه

المحسوبه تساوي (١٣,٨٤) وهي اكبر من القيمه الجدوليه والبالغه (٢,٠٠٠) للاختبار التائي بمستوى دلاله (٠,٠٥) وبدرجه حريه(٥٨)

الجدول (٩)

نتائج الاختبار التائي لعينتين مستقلتين لدرجات طلبة المجموعتين (ض،ت) في الاختبار التحصيلي المعرفي بعدياً

المجموعة	عدد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية عند مستوى (٠,٠٥)
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	٣٠	١٧,٠٦	٦,١١	٣٧,٣٣	٥٨	١٣,٨٤	٢,٠٠٠	دالة احصائياً
الضابطة	٣٠	٩,٧٠	٤,٥٨	٢٠,٩٧				

وبذلك يوجد فرق ذو دلاله احصائيه بين متوسطي الدرجات لصالح طلبه المجموعه التجريبيه التي تدرس باستعمال انموذج بايبي Bybee والمجموعه الضابطه التي تدرس على وفق الطريقه الاعتياديه في ماده النحت عند مستوى دلاله(٠,٠٥) في الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي.

لاستخراج قياس اثر نموذج بايبي تم استخدام معادله مربع ايتا لاستخراج حجم الاثر على متوسط المجموعه التجريبيه في الاختبارالتحصيلي المعرفي والموضحه في الوسائل الاحصائيه وقد تبين ان حجم الاثر(٠,٧٦) .

الجدول (١٠) نتائج قياس الاثر

القيمة التائية المحسوبة	مربع القيمة التائية	حجم الأثر	المستوى
١٣,٨٤	١٩١,٥٤	٠,٧٦	كبير

يوجد اثر انموذج بايبي في متوسط المجموعه التجريبيه في الاختبار التحصيلي المعرفي لان اقل مستوى للقبول حجم الاثر هو(٠,٦٠).

مناقشة النتائج

بعد عمليات تحليل العينات توصل الباحثه الى النتائج التالية:-

١- شهدت نتاجات الخزف لطلبة قسم التربيه الفنيه لسنه(٢٠٢٠-٢٠٢١) تحولا على اصعدة الشكل والمضمون والقنيه وحصلت هذه الفقرة على نسبه اتفاق ٨٥% من المحلل الاول و ٧٨% من المحلل الثاني.

٢- ان للعلاقه الوظيفيه في العمل الخزفي المعاصر يبرز هيمنة الفعل الجمالي ويكشف عن طاقته العبيريه من طريق بنيه الشكل حصلت هذه الفقره على نسبه اتفاق(٦٩٪) من المحلل الاول و (٧٨٪) من المحلل الثاني.

٣- يتحرر الشكل من واقعه وحقيقته البصريه الى مجرد اشكال قد تكون عشوائية،من خلال تناغم الالوان والتركيب،ممثلة قوام التحول في الشكل الخزفي المعاصر ما بين الوظيفه والجمال حصلت هذه الفقره على نسبه اتفاق(٧٨٪) من المحلل الاول و(٧٨٪) من المحلل الثاني.

٤- ان بعض فنون ما بعد الحداثه دحرت الاشكال الفنيه الواقعيه رافضه لأي انعكاس لذلك الواقع في محاوله لتجاوز الاشكال التقليديه الثابته وغير المتحركه لتعبر بطريقه اخرى عن الواقع وصولا لابعد مناطق ووسائل التعبير حصلت هذه الفقره على نسبه اتفاق (٨٥٪) من المحلل الاول و(٨٥٪) من المحلل الثاني.

الاستنتاجات:

١- التطوير التكنولوجي المعاصر كان حافز في الخطاب الجمالي للخزف المعاصر وتقنيته في اعمال طلبة قسم التربيه الفنيه.

٢- ان نتاجات التشكيل الخزفي المعاصر خرجت عن مألوف الخزف في علاقاتها الشكلية وجماليات التشكيل.

٣- التنوع التقني في صياغه المنجز الخزفي المعاصر يثري هذا المنجز شكلية وحجميه وملمسية ويعد صفه ابتكاريه جماليه...

٤- الخروج عن الاشكال التقليديه نحو افق جديده تحاكي الفنون المعاصره وتضيف جماليات العمل الفني.

التوصيات:

توصي الباحثه بما يأتي:

١- زياده الحصص الدراسه المقررة لمادة الخزف لانها من المواد العملية التي تستلزم وقتا في اتقان مهاراتها،ليعطي للطالب فرصه اكبر لاتقان كيفية التعامل معها.

٢- وضع مادة الخزف لسنه دراسية اخرى ليغطي كافه مستلزمات العمل الخزفي بالنسبه للطالب وليتمكن التدريسيون من تغطيه الجوانب العملية والنظرية فيها.

المقترحات:

يقترح الباحث اجراء دراسات عن:

١- جماليات الاظهار في الشكل للخزف العراقي المعاصر لدى طلبه قسم التربيه الفنيه.

٢- التقنية الرقمية والية اشتغالها في الخزف المعاصر لدى طلبة قسم التربيه الفنيه

المصادر:-

١- الحيله.محمد محمود. ٢٠٠٠ .تكنولوجيا التعليم بين النظريه والتطبيق ، ط٢،دار الميسره للنشر والتوزيع.عمان.

٢- زيتون، كمال .٢٠٠٠.تكنولوجيا التعليم في عصر المعلومات والاتصالات.ط١،القاهره،عالم الكتب.

٣- الحافظ،محمود عبد السلام.العتبي،حسين كتاب ٢٠٠٧.انموذج بايبي للتعلم البنائي في تنميه بعض مهارات التعبير الشفوي لطلاب الصف السادس بدوله الكويت ،الجامعه الخليجيه،كليه التربيه،مملكه البحرين.

٤- احمد،امال محمد محمود.٢٠٠٦.اثر استخدام نموذج بايبي في تدريس العلوم لتعديل التطورات البديله حول بعض المفاهيم العلميه وتنميه عمليات العلم الاساسيه لدى تلاميذ الصف الاول الاعدادي ،المؤتمر العلمي العاشر،التربيه العمليه تحديات الحاضر ورؤى المستقبل.الجمعيه المصريه للتربيه العمليه.القاهره،عين سحس.

٥- النجدي ،احمد٢٠٠٣.طرق واساليب واستراتجيات حديثه في تدريس العلوم،القاهره،دار الفكر العربي.

٦- Bybee .R.W.C.E. Buchwald .S. Crissman (١٩٨٩): Science and Technology .Education for the elementary years frame works for curriculum and instruction. The .Natial center for improving science Education.

٧- سامي خشبه.١٩٩٧.مصطلحات فكريه،القاهره،الهيئه المصريه،للكتاب العامه.

٨- عبد الفتي محمود٢٠١٧.معجم المصطلحات،الاساسيه في الترجمه الادبيه،ط١ ،منشورات المتوسط،ميلانو،ايطاليا.

٩- ميجان والبازعي،٢٠٠٧، دليل الناقد الادبي ، ط٢ بيروت،المركز الثقافي العربي .

١٠- زيتون،حسن،حسين. ٢٠٠١.تصميم التدريس رؤيه منظوميه. م١،ط٢ مصر،عالم الكتب .

١١- جح، فاطمه،٢٠٠٣ .فاعليه منهج النشاط الاطفال الرياض بغزه على تنميه بعض جوانب نموهم في ضوء الفلسفه البنائيه ، اطروحة دكتوراه،جامعه الاقصى غزه .

١٢- الهاشمي والغراوي،٢٠٠٧. المنهج والاقتصاد المعرفي،عمان،دار المسيره.

١٣- محمد،مصطفى.محمود حسين،يونس،ابراهيم،٢٠٠٤.تكنولوجيا التعليم مفاهيم وتطبيقات.الاردن،دار الفكر.

١٤- كامل،لفته ،غليم،٢٠١٥.اسس التداخل بين مفهومي الثقافه والهويه في الرسم العراقي المعاصر. (رساله ماجستير غيرمنشورة) ،وكليه الفنون الجميله،جامعه البصره .

١٥- بقوره، الزاوي،٢٠١٥ .الخطاب، ط١، مكتبه لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.

١٦- الزبيدي. قصي طارق .٢٠١١، الفن بعد الحرب ، مطبعه الواعظ ، بغداد .

١٧- الحطاب، قاسم. ٢٠١٦ . فلسفه الجمال والفن . مكتبه ومطبعه الرحمن. العراق.

١٨- الدليمي،رياض هلال . ٢٠١٣ ، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري ،ط١،دار الرضوان للنشر والطباعه ،عمان.

١٩- صاحب، زهير ،٢٠٠٣.الفنون السومريه ، سلسله عشتار الثقافيه، بغداد،٢٠٠٥.

٢٠- البدوي ،علي حيدر صالح،٢٠٠٠.التقنيات العلميه لفن الخزف ، ط١، المغرب للطباعه والنشر، العراق.

٢١- كجه جي، صباح ،٢٠٠٢.الصناعه في تاريخ وادي الرافدين ، مطبعه الاديب ، بغداد .

٢٢- مجاهد عبد المنعم ،١٩٩٨.علم الجمال في العصر الحجري .مجله افاق عربيه دار الشؤون الثقافيه العامه،العدد (١٣)،بغداد.

٢٣- البستاني، بطرس ، معجم قطرالمحيط ،مكتبه بيروت .د.ب.

٢٤- القيم،كامل حسون ،٢٠٠٧. مناهج واساليب كتابه البحث العلمي في العلوم التربويه والانسانيه. وزاره التعليم العالي،جامعه بابل . كليه الفنون الجميله.

٢٥- ويست جون،١٩٩٣،القياس والتقويم . ترجمة:محمد سعيد،دار العوده،الاردن.

٢٦- السماك ،محمد ازهر واخرون،١٩٨٦ .اصول البحث العلمي . ط٢، مطبعه جامعه صلاح الدين، العراق.

٢٧- زوبعي،عبدالجليل ابراهيم. ١٩٨١ . الاختبارات و المقاييس النفسيه.ط١ ، دارالكتب. جامعه الموصل.

٢٨- الجلبي، سوسن شاكر. ٢٠٠٥.اساسيات بناء الاختبارات والمقاييس النفسيه والتربويه ، ط١، مؤسسه علاء الدين ، دمشق، سوريا.

الملاحق

(ملحق١)

اختبار تحصيل معرفي

س/اختر الاجابه الصحيحه من بين البدائل الاربعه للفقرات الاتيه:-

١- ان ناتج طبيعي لتحول الصخور التي يتكون اساس معادنها من الفلسبار بتأثير العوامل الجيولوجيه عبر ملايين السنين هو:-

١- التربه. ٢- الكأووين. ٣- الفخار ٤-الفلسبار

٢- يعد_____ احد معادن الصخور الرسوبيه يطلق عليه تركيبا سيليكيات الالمنيوم المائيه على وفق الصيغه الجزئيه لاكاسيده:-

١- الطين. ٢- الرمل. ٣- الحصى. ٤- الصخور.

٣- يعد_____ المصدر الاساس لمعادن الطين وهو من اهم الصخور المعدنيه المتصله بدرجه حراره تقدر (٧٠٠) وبعدل تبلور بطئ:-

١- البازلت. ٢- الفلسبار. ٣- الاجرانيت. ٤- الطين الرسوبي.

٤- ان الطين الذي لم ينقل بواسطه الطبيعه بل يبقى في موقع تكوينه والذي يوجد دائما مع صخور الكرانيت و الفلسبار التي تحول فيها يمثل:-

١- الطين الحجري. ٢- الطين الكروي. ٣- الكاؤولين والطين الصيني.

٤- الطين الترابي.

٥- من مميزات الطين الابتدائي هي:-

١- لونه ابيض وحبيباته كبيره الحجم. ٢- هو طين لم ينقل بواسطه الطبيعه.
٣- اجسامه مساميه متوسطه الصلابه والقوه. ٤- معامل انكماش عالي.

٦- ان الطين الرسوبي الذي سمي بهذا الاسم نسبه الى الطريقه التي استخرج بها اولا من مناجمه يمثل:-

١- الطين الكروي. ٢- الطين الترابي. ٣- الطين الحجري. ٤- الطين الفلسبار.

٧- ان الطين الرسوبي ذو الحراره المرتفعه يمثل:-

١- الطين الناري. ٢- الطين الصيني. ٣- الطين الحجري. ٤- الطين الصخري .

٨- من مميزات الطين الترابي:-

١- يحرق بدرجه حراره متدنيه لاتتجاوز ١١٠٠م٢.

٢- يميز بلون ازرق مسود رمادي.

٣- يحرق بدرجه حراره متدنيه لا تتجاوز ١٢٠٠م٢.

٤- مساميته قليله.

٩- من مميزات الطين الناري:-

١- حدوث التصلب والتزجج طويله

٢- مقاومه للحراره العاليه

٣- درجه الاحتراق تصل الى درجه الصلابه ٩٥٠م٢.

٤- ليس له درجه نضج حاده ودقيقه

١٠- ان ما يوحي في العمل الفني الفخاري لاحساس التجسيم هو :-

١- الشكل. ٢- الماده. ٣- اللون. ٤- الملمس

(ملحق٢)

أ: استمارة بناء اداة تحليل الخطاب الجمالي في الخزف المعاصر (بصيغتها الأولية)

ت	الفقرات		تصلح	لاتصلح	تحتاج الى تعديل	المقترحات
١	الشكل	الوحدة في التنوع				
		التجريد والأختزال				
		انفتاح التأويل				
		انسيابية الحركة				
		ثلاثي الابعاد				
		حرية التعبير				
		التفرد				
		اخرى				
٢	الخط	مستقيم				
		منحني				
		اخرى				
٣	اللون	حار				
		بارد				
		اخرى				
٤	الملمس	خشن				
		صقيل				
		اخرى				
٥	العلاقات	تكرار				
		تقاطع				
		تواصل				
		تناغم				
		تناظر				
		اخرى				
٦	الفضاء	محيط بالشكل				
		متداخل مع الشكل				
		اخرى				

ب: استمارة بناء اداة تحليل الخطاب الجمالي في الخزف المعاصر (بصيغتها النهائية)

ت	الفقرات		تظهر	تظهر الى حد ما	لاتظهر
١	الشكل	التنوع			
		التجريد والأختزال			
		تعدد القراءات			
		انسيابية الحركة			
		ثلاثي الابعاد			
		حرية التعبير			
		التفرد			
٢	الخط	مستقيم			
		منحني			
		حلزوني			
٣	اللون	حار			
		بارد			
		محايد			
٤	الملمس	خشن			
		صقيل			
٥	العلاقات	تقاطع			
		تواصل			
		تناغم			
		تناظر			
٦	الفضاء	محيط بشكل			
		متداخل مع الشكل			

(ملحق٣)

نموذج خطه تدريسيه وفق نموذج بايبي Bybee للمجموعه الترجيبيه:-

- الهدف التعليمي:- اكساب الطلبه مفهوم وطريقه التشكيل الفخاري

- الهدف السلوكي:- يكون الطالب في نهايه الدرس قادراً على ان :-

١- يتعرف على طريقه التشكيل بالضغط بصوره صحيحه.

٢- يوضح طريقه التشكيل بالحبال الطينيه بشكل جيد.

٣- يحدد طريقه التشكيل بالصفائح الطينيه جيدا.

٤- يفهم طريقه التشكيل بالدولاب الكهربائي بصوره جيده .

- المستلزمات:- طين- ادوات الفخار- اسفنجه - دولاب كهربائي- شيبك- سلك معدني للقطع

- ا لمرحله الاولى التشويق وشد الانتباه :-

بعد القاء التحيه سيكون الدرس لهذا اليوم طرائق التشكيل الفخاري وانواعه هي:-

- التشكيل بالضغط - بالحبال- بالصفائح الطينيه- بالدولاب الكهربائي .

وسنشرح كل واحده منها على انفراد.

- المرحله الثانيه مرحله الاستكشاف :-

ان التشكيل بالضغط يتم تكوين كتله الطين واحاطتها باصبع اليد من الاسفل تضغط بواسطه الابهام اليد من اعلى على تدور القطعه اثناء الضغط عليها من الاعلى الى ان تصل الى السمك المطلوب

- مرحله الثالثة تفسير والشرح:-

بالحبال الطينيه ويفضل ان تكون لينه وثم تشكيلها عن طريق اخذ قطعه من الصلصال وعجنها جيداً ثم تعمل قاعده للشكل وذلك لتشكيل كره صغيره وبسطها على سطح املس او لوح من الخشب حتى يضع سماكتها مناسبه وبعد ذلك يتم قص اطرافها بواسطه سكين للحصول على الشكل الذي تريده ثم لفها بين اليد ووضعها على السطح الخشبي .

- مرحله الرابعة التوسع او التفكير التفصيلي:-

بالدولاب الكهربائي ويتم وضع اناء فيه ماء واسفنجه ،خزاف،سكين،سلك قاطع.

يعجن الطين جيداً ليخرج منه الهواء المحصور وتاكد من انه مطاط ورطب . يتم البدأ بتقسيم الطين المعد للعمل الى كرات بقدر قبضه اليد وتاخذ احد هذه الكرات وتغطي الباقيات بقطعه قماش تضرب هذه الكره على قرص الدولاب الميل لكي تلتصق الطينه جيداً بعدها تشغل الدولاب ويدوران سريعاً ،وتكرر عمليه ضغط الطين من الاعلى تاره ومن الاسفل لاجل انزلاق الطينه بشكل بين اليدين.

بعد اتمام الشكل يتم تعديل حافته وقد تحتاج الى قص جزء منها او تعديلها بعدها يتم ترك الشكل فوق الدولاب لكي يتصلب ويتماسك جيدا وبعد ذلك يتم عزله بالسلك من فوق القرص ويتم رفعه برفق على شفا فوهته ورفع الطين الزائد من منطقه القاعده.

- المرحلة الخامسة التقويم :-

من اجل معرفه استيعاب الطلاب لموضوع الدرس يقوم المدرس بتوجيه بعض الاسئله التي تخص اهداف الدرس وهذه الاسئله تكون مجهزه ومطبوعه من قبل المدرس ويتم الاجابه عليها من قبل الطالب وهي:-

س/بين كيفيه التشكيل بالحبال الطينيه؟

س/وضح كيفيه التشكيل للصفائح الطينيه؟

س/ ماهي خطوات عمليه التشكيل بالدولاب الكهربائي؟

س/كيف تقوم بعمليه التشكيل بالضغط؟

من خلال سير الدرس اشرف المدرس على عمل المجموعات من خلال التوجيه والارشاد لغرض تحقيق اهداف الدرس .

الواجب البيتي:- اعداد تقرير موجز عن عمليه تشكيل الفخار.

النحت الحضري والهوية الحضارية: دراسة اثر التحولات السياسية على الصورة المشهدية للفراغات العامة في مدينة غزة

د.عاهد صبحي حلس

قسم الديكور والتصميم الداخلي / كلية الفنون الجميلة-جامعة الاقصى فلسطين

Ah.helles@alaqsa.edu.ps

ملخص البحث

تلعب الفراغات العامة في المدن دورا حيويا في تشكيل المجتمعات وتعزيز الإحساس بالهوية الوطنية والانتماء للمكان، وقد شهدت الفراغات العامة في مدينة غزة خلال فترة الانقسام الفلسطيني وزيادة وتيرة الحروب على غزة نشاطا متزايدا في النحت الحضري بدعوى تعزيز الصمود ورفع الروح المعنوية وتحدى الاحتلال الأمر الذي أدى إلى عسكرة الفراغ وتطبيع الحرب في المشهد البصري للمدينة. ورغم أهمية النحت الحضري في تعزيز الإحساس بالفخار الوطني والهوية إلا أن التعامل مع الفراغات العامة في المدن يجب أن يتم وفق رؤية تخطيطية واعية تستند على دراسة الأثر النفسي والاجتماعي للأنصاب التذكارية وان لا تكون أداة في يد السلطة تستخدمها لإحكام السيطرة وفرض الولاء وإقصاء الآخر المختلف. تهدف الدراسة إلى إبراز أهمية النحت الحضري كانعكاس لعلاقة السلطة بالمجتمع وإلى إمكانات توظيفها في الفضاء العام أما كوسيلة لتعزيز الهوية الوطنية والتعبير عن الذاكرة الحضارية أو لأحكام سيطرة السلطة الحاكمة وفرض الولاء وذلك تطبيق على مدينة غزة، ولتحقيق هذا الهدف فقد اتبع البحث منهجية محورين:

المحور الأول فيه تمت مراجعة مفهوم الفراغات العامة والنحت الحضري ودورها السياسي والثقافي والاجتماعي.

المحور الثاني ويقوم على حصر الأنصاب التذكارية في مدينة غزها وتصنيفها بحسب أهدافها والوقوف على دلالاتها السياسية والثقافية وذلك في ضوء المفاهيم المستخلصة من محور المراجعة الأدبية ومن ثم صياغة استنتاجات البحث وتقديم التوصيات.

الكلمات المفتاحية:

الفضاء العام ، النحت الحضري ، الهوية الحضارية ، الذاكرة الجماعية، عسكرة الفضاء العام

المقدمة

يعتبر النحت الحضري إحدى وسائل استعادة الذاكرة الجماعية واستنطاق ذاكرة المكان في الفضاء العام، فعبر التاريخ كانت الأنصاب التذكارية ولا زالت هي الوسيلة التي تلجأ لها الدول لتخليد الانتصارات والأحداث العظيمة، فالأنصاب التذكارية ليست شكلا لتجميل الميادين فحسب بل للتأثير في انطباعاتنا الذهنية عن المكان وصورته البصرية كما أنها تعتبر انعكاسا لعلاقة السلطة بالمجتمع والمشهد الثقافي للمدن، يتناول البحث أهمية النحت الحضري في إعادة إنتاج صورة الفراغ العام وبمزيته وعلاقته بالهوية الوطنية والذاكرة الجماعية وإمكانات التوظيف السلبي للنحت الحضري كأداة في يد السلطة لإحكام السيطرة وفرض الولاء.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في التوظيف السياسي غير المدروس للفضاء العام والنحت الحضري في مدينة غزة وإخضاعها للأساليب الدعائية والاستقطاب السياسي بين الأحزاب والفصائل المتصارعة وتجاهل الحمولة الحضارية للمكان ومتطلبات تعزيز الإحساس بالهوية الوطنية

هدف البحث

إبراز أهمية التواصل بين النحت الحضري والذاكرة الجماعية كوسيلة لترسيخ بنية ذاكرة المكان وتعزيز الدور الاجتماعي والثقافي للفضاءات العامة في مدينة غزة.

مفهوم الفراغ العام

يعرف الفراغ العام على أنه الشوارع، الميادين، الحدائق، الأرصفة المفتوحة والمتاحة لكافة أفراد المجتمع

Vander)، ٢٠٠٦(فالفراغ العام هو المكان الذي يتفاعل فيه فراد المجتمع مع بعضهم البعض، وهو مساحة التمثيل Representations of Space المتاحة للعامة والتنظيمات السياسية للتعبير عن آرائها بحرية فدون الفراغ العام لا يكون ذلك ممكنا، وتنقسم الفراغات العامة إلى قسمين (١٩٩٥, Mitchell)

فراغات عامة رسمية

وهي البرلمانات ومواقع الحكومة والوزارات والتي تمارس فيها أنشطة الحكم وإدارة الدولة وقد تتضمن هذه الفراغات أيضا أنصابا تذكارية أو جداريات فنية ولوحات تعبر عن فكر وتوجهات الدولة، ففي حال أنظمة الحكم المستبدة تعلق صور الزعيم القائد وتصنع له التماثيل والأنصاب التذكارية لإنجازاته في حديقة المبنى أو فراغاته الداخلية.

فراغات عامة غير رسمية

وهي الميادين والساحات التي جرت العادة أن تنطلق منها الاحتجاجات والثورات والاحتفالات الوطنية مثل ميدان تيانمان في الصين، ميدان التحرير في القاهرة، ساحة المنارة في رام الله، ساحة الجندي المجهول في غزة والساحة الحمراء في روسيا... إلخ، وعادة ما تتضمن هذه الفراغات تماثيل أو أنصابا تذكارية تخلد شخصيات أو أحداث عظيمة في حياة الشعوب معبرة بذلك عن روح الشعب واعتزازه بماضية وتطلعاته، ويميز لوفيفر Lefebvre بين نوعين من الفراغات العامة غير الرسمية وهي الفراغ المجرد Abstract Space والفراغ المطلق Absolute Space، الأول يتم صياغته وفق تدابير الدولة وتحت إشرافها ويعكس توجهاتها والثقافة الرسمية السائدة، أما الأخير فهو الفراغ كما يرتئيه ويتفاعل معه لأفراد بمنطق الحواس ويعبر عن حياتهم اليومية، فهو مكان تحدث فيه الممارسات الاجتماعية وتمارس العادات والتقاليد بعفوية دون أي حضور لرموز الدولة (Lefebvre and Levich ,١٩٨٧)، ويعطي لوفيفر مثالا عن الفراغ المطلق بالفراغات العامة في الأندلس فقد تطورت بطريقة عضوية عكست احتياجات السكان في ذلك الزمان دون تدخل من الدولة، وبهذا المفهوم يمكن أن تطلق علي الفراغات العامة في البيئات التقليدية فراغات مطلقة لكونها لا تتشكل بعفوية وتلقائية دون تخطيط مباشر من الدولة. هذا التصنيف للفراغ العام يرتبط بشكل قوي ومباشر بمفهوم الهوية المصنعة/ الموجهة والهوية التلقائية/ غير الموجهة.

شكل (١) تصنيف هوية المكان - المصدر

٢,٢,١- الفراغ العام الموجهة Intentional Place identity

ويقصد بها الهوية التي تصاغ وتصمم عن قصد وإرادة مسبقة على المستوى المؤسساتي\ الرسمي، ويزخر التاريخ القديم والمعاصر بالكثير من الأمثلة التي تعبر عن استراتيجيات الدولة في إعادة إنتاج المكان وفق رؤية سياسية ممنهجة.

هوية الفراغات العامة غير الموجهة

وتتحقق في البيئات التقليدية والقرى البعيدة عن الإشراف المباشر من قبل أجهزة الدولة أو المدن في ظل أنظمة حكم ديمقراطية تترك للعامة التعبير عن أنفسهم بمطلق الحرية

الفراغات العامة والحرية العامة

يرى لوفيفر أن الدولة هي نتاج التفاعل بين الاجتماعي والفراغي، وان في الأصل يكون الفراغ ثم يأتي الأفراد ويتفاعلون داخل هذا الفراغ منتجي دولة – مجتمع، أجهزة الدراية، مع الوقت وكنتيجة لامتلاك الدولة أدوات القمع والسيطرة فإنها تعيد إنتاج المكان وفق رؤيتها Charnock، ١٩٩٧((، يرى توماس كالليلي أن من مظاهر صحة المجتمعات الديمقراطية وجود أماكن متحررة من سُلْطَة الدولة، فالحريات السياسية تحتاج إلى الفراغات العامة

لتمارس فيها، ذلك أن العملية السياسية نفسها من وجهة نظر كاريلي أشبه بعرض سياسي (Parkinson,٢٠٠٦)، وبالتالي فإن إي عملية تغيير للمجتمع يعقبها عملية تحرير للفضاء العام من علاقات القوة التي فرضتها عليه أنظمة الحكم المستبدة (Moloch, ١٩٩٣)، فالفراغات العامة وصورتها وذاكرتها هي حق للمواطنين، وبالتالي فإن امتلاك القدرة على المشاركة في صياغة شكل الفراغ العام وصورته هو معيار من معايير تحقق الحريات العامة في المدينة. يقارب هابرماس ذلك بأسلوب مدرسة التحليل النفسي لفرويد في إتاحة المجال للمريض التعبير للحصول على المعلومات الكامنة في اللاوعي، فالتحرر من تدخلات النظام الحاكم في التأثير على وجدان العامة يساعد في الإحساس بالحرية والحوارات المفتوحة والأنشطة التي تعبر عن الهوية الثقافية بحرية وعفوية تامة. "لذا فحياة الإنسان الحر تتطلب وجود الآخرين وهذا يتطلب وجود مكان عام يجتمع فيه الناس سواء كان هذا المكان ساحة عامة مكشوفة أو سُوقًا عامة أو مجالا مَدَنِيًّا أو سِيَاسِيًّا"(ارتدت، ٢٠١١: ص٣٨) .

النحت الحضري كلغة تعبير عن الخطاب الثقافي والسياسي في الفراغ العام

للنحت الحضري دور مماثلا لدور اللغة المنطوقة في حفظ المغزى الحضاري للشعوب والتعبير عن تطلعاتها، وفيما كتبه يعقوب لوكهارت عن العمارة المصرية ما يشير إلى التناظر بين دور النحت الحضري ودور اللغة في حفظ الذاكرة حيث يقول" :إن التماثيل والآثار المصرية هي بمثابة الكتب التي سجل فيها المصريون تاريخهم ولكن بخط عملاق (أسمن ٢٠٠٣، ص٣٥٥)" ، كذلك يقارن يان أسمن دور الفن المصري القديم المتمثل في التماثيل الضخمة في تحقيق الاندماج الحضاري للأفراد بدور التوراة في

صياغة ذاكرة اليهود، كما شبه أفلاطون دور المعبد المصري بدور النحو الذي يصوغ لغة الحضارة حيث وصف النحت الحضري بأنة "النحو التصويري الإيقونى للحضارة"(أسمن، ٢٠٠٣)، وبوجه عام فإن التناظر بين اللغة والنحت الحضري ينبع مما لدى فن النحت الخضري من قابلية في تخزين المعاني الحضارية ونقلها لمستخدمي الفضاء العام، ويمكن توضيح علاقة التناظر بين النحت الحضري واللغة من خلال قدرتهما على نقل المعنى، فعلى الرغم من أن المعاني تكمن في ذهن الإنسان وليست في الأشياء، إلا أن العناصر المادية في البيئة هي التي توقظها في ذهن الإنسان، فالنحت الحضري ينقل المعاني للمتلقي من خلال ثلاثة مستويات (الشريف، ١٩٩٥):

مستوى المعنى المرئي

وندركه من خلال أبسط مستويات الإدراك، كأن نرى مثلثا ونتعرف على مواصفاته من ملمس ولون وندرجه في قائمة كل الأشكال المثلثة..

مستوى المعنى المعرفي

وهذا المستوى من المعاني ينبع من خلال البعد الرمزي للشكل، ومثال ذلك المثلث، فالمعنى المرئي يشير إلى أنه شكل هندسي ينتمي إلى المثلثات بينما المعنى المعرفي ينتقل إلى دلالة المثلث كان يكون إشارة مرور أو رمز ديني يشير إلى علاقة السماء بالأرض في حال كان رأسه للأسفل.

مستوى المعنى التفاعلي:

بعد عملية تصور الأشياء وربطها بأشياء أُخْرَى (كدلالة المثلث) تدخل عملية استيعاب المعاني إلى المستوى الثالث الذي يؤدى إلى التفاعل الوجداني، كأن نشعر بالانبهاراو لسكينيه أو الفخار الوطني... إلخ.

وبذلك فإن هذه المعاني المتضمنة في النحت الحضري تسهم في نشوء الوعي الجماعي، وكما يقول دوركهايم فإن "الرمز ليس مجرد أداة للتعبير، بل هو لازم لنشوء الوعي الجماعي"(المحواشي، ٢٠١٠)، مما يجعله عاملاً في خلق الاعتبارات الجماعية أو تغييرها، فالنصب التذكاري إما أن يكون تعبيريا ويحمل معنى مباشرا من خلال أشكال واضحة ومفهومة لدى العامة كما في شكل (٢) الذي يصور رجلا تحرر من قيوده تعبيرا عن استقلال الشعب الطوغولي،وهناك اشكال رمزية تتطلب قدرا من الوعي والفني والثقافي لفهم المعنى المتضمن، ففي الشكل (٣) مثالا لنصب تذكاري في ألمانيا أقامه مركز الجمال السياسي في منتصف المسافة بين مبنى البرلمان الألماني "رايشستاغ" ومبنى المستشارية (Website: ١) حيث جاء التصميم شديد الرمزية وكان الهدف التذكير بفترة حكم هتلر لألمانيا حين وضع الشعب ثقته في حزب المحافظين من خلال انتخابات ديمقراطية إلا أنه أباد الملايين وعاث في الأرض فساد وكان الهدف منه هو التذكير بخيانة المحافظين الألمان للديمقراطية. وجاء تصميم النصب على هيئة عمودا أطلق عليه عمود الذكرى من الفولاذ المقاوم للصدأ بارتفاع ٢,٥ متر وبوزن أربعة أطنان، جزء من هذا العمود يحتوي على رماد ضحايا جرائم القتل الجماعي للنازيين. وربما في شكل العمود وثقله ما يرمز إلى قوة ذاكرة الشعب الألماني لتلك المرحلة التي لن يطالها النسيان كما لا يطال الفولاذ الصدأ (Website: ١).

شكل (٢) نصب الاستقلال في لومي شكل (٣) عمود الذكرى – المانيا

النحت الحضري : الهوية والقيمة والمعنى

من أهم وظائف النحت الحضري أو الأنصاب التذكارية خلق إحساس محدد وتعزيز الانتماء الإحساس. بالمكان، فعندما يكون هناك انسجام بين المعاني المتضمنة في النحت الحضري والبيئة المحيطة يتحقق نوع من الرضا والراحة النفسية لشاغلي الفراغ (Shahhosseini, ٢٠١٥) .

يعد النحت الحضري من بين العوامل الفيزيائية المهمة التي يمكن لمخططي المدن توظيفها في خلق وتحسين مظهر الحياة الاجتماعية والإنسانية في المدن، حيث يمكن أن تنقل المعاني المعززة للقيم الإنسانية كاحترام وتمجيد من يدين لهم المجتمع من الرموز الثقافية والعباقرة الذين أسهموا في ارتقاء الأدب والفكر في المجتمع أو أولئك الذين ضحوا بحياتهم من أجل الوطن أو إعلاء قيم إنسانية تتعلق بحقوق واحترام ذوي الإعاقة والطفل وكبار السن وغير ذلك من القيم التي ترتقي بالمجتمع. ومن جانب آخر قد يوظف النحت

الحضري لتعزيز أركان النظام الحكم وفرض السيطرة، وفيما يلي يستعرض البحث هذه النقطة على نحو مفصل.

النحت الحضري كاجراء تصميمي لتعزيز القيم الانسانية

إن زرع القيم الإنسانية في النفوس يتطلب جهدا ورؤية واعية سواء من الأسرة أو الدولة، ومن خلال الفراغات العامة تستطيع الدولة والمؤسسات الاجتماعية والثقافية توظيف النحت الحضري للإسهام في تحقيق هذه الغاية، من أمثلة ذلك تعزيز قيم التضامن مع الفئات الهشة، الشكل (٤) هو مجسم في أحد ميادين مدينة غزة أقامته مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي للتضامن مع فئة الصم، حيث رسمت على المكعبات الرموز التي تستخدمها هذه الفئة في التخاطب كما تم تدشين مجسم آخر لتعزيز احترام فئة المعاقين حركيا في مدينة غزة وذلك بمبادرة من الاتحاد العام للمعاقين حركيا (شكل ٥).

شكل (٤) شكل (٥)

النحت الحضري كأجراء تصميمي في الفراغ العام لبناء وتعزيز الهوية الوطنية

إن الاهتمام بالهوية البصرية للفراغ العام وما يتركه من انطباعات وتصورات في الذهن ليس منفصلا عن موضوع الاهتمام بهوية الأمة،

فصناعة الفضاء العام تعتبر إستراتيجية إدماجية بالمفهوم الاجتماعي الحضاري للأفراد في هوية موحدة. ويزخر التاريخ بالعديد من الأمثلة التي تعبر عن دور النصب التذكاري في إبراز الهوية السياسية والدينية للحضارات، وفي قصة بناء برج بابل كما ورد في سفر التكوين إشارة إلى أهمية الأنصاب التذكارية كأداة إدماج حضاري ووسيلة للتعبير عن هوية الجماعة، حيث ورد في سفر التكوين الفقرة التالية:

"وقالوا: تعالوا نبن لنا مدينة وبرج رأسه في السماء ونقم لنا اسما ، فلا نتشتت على وجه الأرض كلها."(أسمن، ٢٧٦:٢٠٠٣)

فالرغبة في البناء العملاق الضخم جاءت بدافع الخوف من الشتات وبدافع الرغبة في تحقيق الهوية والوحدة والاندماج الاجتماعي الحضاري، وفي عام ١٨٠٠ كانت هناك دعوة بتشييد هرم ضخم ينصب في مدينة لندن وذلك انطلاق من الاعتقاد بأن المقاسات الضخمة لهرم ينصب في مدينة لندن هي وحدها القادرة على حمل حواس الشعب الإنجليزي على أن يضحي من أجل وطنه، وعلى أن يمثل رمزاً حضاريا تتأسس عليه الهوية الجمعية للشعب الإنجليزي، فالحرص على تخليد ذكرى الاستقلال بإقامة الأنصاب التذكارية هو من الاستراتيجيات التي تتبعها الدولة للتعبير عن هويتها السياسية ودمج مكونات الشعب في هوية واحدة، فالاهتمام بإنشاء الأنصاب التذكارية وصرح الجندي المجهول وبوابات المدن والقصور الملكية يندرج في إطار الأساليب والسياسات الرامية إلى خلق روابط مشتركة بين فئات اجتماعية لا رابط بينها، وفيما يطرحه بندكت أندرسون (أندرسون، ١٩,١٤:١٩٩٩) ما يضيء هذه النقطة، فهو يرى أنه لما كانت الروابط المشتركة في الدول الحديثة مستحدثة ومصنعة فإن المجتمعات التي تقوم على هذه الروابط هي

مجتمعات متخيلة، فأبناء أصغر القوميات لا يعرفون أغلب أفراد قوميتهم ولا يقابلونهم ولا حتى يسمعون بهم، ومع ذلك ففكرة توحدهم تكون هي هدف الدولة التي تقوم بانتهاج تفعيل ذاكرة متخيلة تنقل صورها الأنصاب التذكارية في الميادين والفراغات العامة ولا تعتبر صدقية هذه الذاكرة أمرا ذو أهمية طالما أنها تحقق شعورا جماعي بالفخار الوطني والروابط المشتركة بين الأفراد، ويفرق أندرسون بين الجماعات التي تحقق الوحدة والاندماج الحضاري من خلال الالتفاف حول الذاكرة الجماعية المتخيلة وبين الجماعات القائمة على اللغة المقدسة أو الأديان، حيث يعتبر أندرسون أن الجماعات الحقيقية\ الفعلية هي التي تتأسس على وحدة الدم\ العرق أو الدين (أندرسون، ١٩٩٩) وما سواها هي جماعات متخيلة تقوم على رموز ودعائم متخيلة، ومثال ذلك أيضا النحت النسبي في جبل راشمور في داكوتا الجنوبية الذي يضم تماثيل ضخمة من الجرانيت لوجوه أكثر أربعة رؤساء تاثيرا في تاريخ الولايات المتحدة وهم جورج واشنطن وتوماس جيفرسون وثيودور روزفلت وأبراهام لينكولن (شكل ٦)، وذلك لتاسيس هوية واعتزاز بتاريخ الدولة التي تجمع خليطا متنوعا من الاثنيات والقوميات لم يشهد العالم له مثيلا عبر التاريخ (website: ٢)

النصب التذكاري على جيل ارشمور للرؤساء الاكثر تاثيرا في تاريخ الولايات المتحدة

كما أصبح تمثال الحرية في نيويورك يرمز إلى الهوية الثقافية التي تسعى الولايات المتحدة إلى ترسيخها في الأذهان على أنها موطن الحريات الإنسانية المتجاوزة لكل الاختلافات العرقية والدينية في مكونات الشعب الأمريكي.

استلهام الذاكرة الجماعية في فن النحت الحضري كاستراتيجية لتحرير الفضاء العام وتعزيز الهوية

تعتبر الأعياد والأنصاب التذكارية والطقوس والفنون واللغة من الأطر الحضارية الرابطة للقوميات والشعوب، فهي تمثل القناة التي تسري فيها الذاكرة الجمعية، فمن خلالها تستعيد الشعوب ذاكرتها الجماعية وتتصل بماضيها المشترك، يأخذ النحت الحضري دورا مشابها لدور الأعياد في ارتباط كل منهما بوظيفة واحدة وهي تخليد الحدث، فالأعياد يمكن النظر إليها على أنها أنصاب تذكارية قائمة في الزمان، وكذلك الأنصاب التذكارية هي طقس احتفالي متحجر في المكان، وتكاد لا تخلو حضارة قديمة أو معاصرة من الحاجة إلى تخليد الأحداث العظيمة التي تمر بها أو الشخصيات الهامة في تاريخها عبر إنشاء الصروح والتماثيل في الميادين، ويكاد يختفي حضور الذاكرة الجماعية في المجتمعات المعاصرة نتيجة تعقد بنية المجتمعات والتعددية الثقافية والاثنية والانفتاح عبر منصات التواصل الاجتماعي فيأخذ محيط الذاكرة الجماعية في الانحسار وتختفي الرابطة المعنوية النابعة من الوحدة النفسية ووحدة الذاكرة وتستبدل برابطة تقوم على المصالح المتبادلة، ويحل الإحساس بالاغتراب مكان الإحساس بالانتماء، وهنا يكون اللجوء إلى استدعاء الذاكرة الجماعية ورموزها سواء في إحياء الاحتفالات القومية أو تشييد الأنصاب التذكارية المستلهمة من الماضي المشترك والتراث الحضاري إحدى وسائل مواجهة الاغتراب واضمحلال الهوية، في الشكل (٧) نجد نحت نصبي للنحات محمد عبد الغني يجسد كهرمانة من قصة على بابا والأربعين حرامي وهي تصب الزيت في القدور حيث اختبأ فيها اللصوص، وهنا تم توظيف الفضاء العام

ليومض في الوعي بصور مختزنة في الذاكرة ولخلق نوع من الألفة والانتماء للمكان. وتمثل الأساطير أيضا منبعا خصبا للاستلهام وابتكار تصاميم النحت الحضري، الشكل (٨) يجسد عملا فنيا لفانوس علي بابا وهو من القصص الشعبية في الذاكرة العربية، كما نجد مثالا آخر لنحت نصبي يتوسط ميدان المنارة في مدينة رام الله (شكل ٩) ويستدعي ذاكرة المكان ويتمثل في نحت لخمسة سود ترمز إلى الجد وأبنائه الأربعة الذين شكلوا العائلات الأولى التي سكنت المدينة قبل أكثر من مائة عام.

شكل رقم ٧

شكل رقم ٨

النحت الحضري كاجراء تصميمي لاحكام السيطرة وفرض الولاء

الفراغات العامة ليست مساحات محايدة أو مجرد وعاء للأنشطة الحضرية في المدينة بل مكانا تحقق من خلاله أهداف بعض الفئات في المدينة ويتجاهل فئات أخرى، فهو إنتاج اجتماعي لتفاعلات السكان يتم الصراع عليه لكونه يعبر عن نمط من الوجود يسعى الجميع لنسبه لنفسه ونفيه عـــــن الآخرين (Molotch ١٩٩٣) وهنا تجتهد أنظمة الحكم الشمولي في استخدام الأنصاب التذكارية لتدعيم أركانها من خلال إعطاء صورة تقديسية للزعيم أو للحزب الحاكم وعسكرة الفراغ وأبرز علاقات القوة في الفراغ العام.

الرؤية التقديسية للحاكم

تعمل أنظمة الحكم التوليتاريه على توظيف الفراغات العامة في المدينة لفرض صورة تقديسية للزعيم أو للحزب الحاكم وتصويره بصورة المنقذ المخلص الذي بدأ تاريخ البلاد من عنده ولا تاريخ قبله. وفي ذلك نوع من الاستيلاء على الوعي وإلغاء لدور الفراغ كمكان للتعبير عن الإرادة الحرة للجماهير وذلك من خلال الحضور المستمر للحزب الحاكم حتى في حالة الغياب. مثالا على ذلك إقامة ضريح "لينين" في موسكو وضريح "ماوتسي تونج" في بكين الذي شارك في بنائه قرابة سبعمائة ألف عامل جاؤوا من جميع أنحاء العالم، فبقاء الضريح بمزيته بعد موت الزعيم يمثل تصدياً لخطر أي انهيار سياسي محتمل فيما بعد (أسمن، ٢٠٠٣).

شكل (١٠) قبر فلاديمير لينين في موسكو شكل (١١) ضريح ماوتسي تونج في بكين

كما لا تقف إجراءات فرض الرؤية التقديسية للزعيم أو الحزب الحاكم عند هذا الحد بل تمتد إلى اتخاذ تدابير لجعل سياستها فوق النقد وذلك بإقامة أنصاب تذكارية في الميادين تعبر عن تحالفاتها وسياستها الخارجية، فالنصب التذكاري في الميدان العامة يشير إلى ما هو عظيم ويستحق الإجلال والوفاء وفي ذلك نوع مشابهة إلى أساليب الدعاية التجارية

والتضليل الإعلامي الذي يعتمد على قوة التأثير على الوعي والعاطفة من خلال الصورة البصرية.

عسكرة الفراغ

يتعسكر الفراغ العام حين يصبح سلاحاً بيد السلطة، تصوغه وفق رؤية تخدم مشاريعها في إحكام السيطرة وضمان ولاء المواطنين، ويعتمد التخطيط العسكري للفضاء العام على مُقَوِّم الخوف المدايني، فمن خلال الخوف يمتلئ النسيج المديني بحالة من القلق وعدم الإحساس بالأمان(Graham ٢٠٠٣,) ، وهو ما يبرر للنظام الحاكم إجراءاته البوليسية في الحكم والإقصائية للمعارضة، وتلعب الأنصاب التذكارية الدور الأكبر في تحقيق هذا الهدف والذي يم بطريقتين: فرض علاقات القوة وتطبيع الحرب.

النحت الحضري كتعبير عن علاقات القوة في الفراغ العام

يناقش ميشيل فوكو فكرة عسكرة الفراغ من خلال ما طرحه لمفهوم المكان وعلاقات القوة، حيث يتحول المكان إلى قوة انضباطية لسلوك الأفراد مشابهة " البانوبيتكان " (Foucault,٢٠٠٨) ، وهو نمط من التصميم المعماري للسجون يتوسط فيه برج مراقبة دائري به العديد من النوافذ لمراقبة المساجين ويحيط به المباني التي تضم حجرات المساجين، وبهذه الطريقة يتمكن السجانون من جعل المساجين يشعرون بأنهم مراقبون طوال الوقت وكنتيجة لذلك يقوم المساجين بالسلوك المتوقع منهم دائما. وفي تصميم الأنصاب التذكارية التي تتوسط الميادين ما يمكن تشبيهه بالبانوبيتكان بجعل الأفراد يشعرون باستمرار بقوة الدولة وهنا يطلق فوكو

على هذه العملية القوة الانضباطية للمكان .Power Disciplinary فالبانبيتكون يجعل الأفراد دائما في حالة مراقبة ويمارسون قوة انضباطية (Foucault,٢٠٠٨)وبهذا يتم تشكيل سلوك الفرد بمعزل عن إرادته ويكون الأمر أقل تكلفة بالنسبة للدولة في تطبيق نهج البانبيكون في تصميم الفراغ العام. فالدولة كما يؤكد لوفيفر تحاول بسياساتها التعامل مع الفراغ بشكل جامد ومنظم يمكن قياسه والتحكم فيه بسهولة بغض النظر عن مدى ملاءمة هذا التصور لحياة الأفراد وذلك في مواجهة رغبات كامنة للأفراد في خلق فراغات تعبر عن إرادتهم الحرة.

تطبيع الحرب

يشير) ستيفن غراهام (Graham) إلى أن عسكرة الفراغ العام تبدأ عندما جلب الحرب إلى فراغات المدينة اليومية وتكثيف مظاهر الحياة العسكرية بما يغير الثقافة المدينية عبر تطبيع العسكرة، ما يعني بدوره تطبيع الحرب نفسها، فهي عملية استهدف وسيطرة على الفراغ اليومي وشبكات الحياة اليومية، وذلك بجعل الفراغات العامة مجرد ساحات لا تشير لشيء سوى أجواء الحرب وذاكرتها وإشاعة الإحساس بتوقعها في أي وقت (Graham,٢٠٠٣)

التطهير أو الإبادة الثقافية

يرى بعض الباحثين أن فرض ال «تجانس» هو شكل من أشكال الإبادة، يسمونه الأوربسايد (Urbicide)، في محاولة لمحاكاة مفهوم الإبادة الجماعية، الجينوسايد (Genocide)، من منطلق عمراني، الاوبايسيد هي حرب لا تُعلن على المدن من أجل السيطرة عليها جيوسياسياً، بل حرب

تخاض من خلال المدن، تتلاعب بها، وتتخذ من شوارعها وساحاتها ومساكنها وشبكات الكهرباء والماء فيها أدوات تطوّعها لتقضي على إحدى جماعاتها المختلفة دينياً أو عرقياً أو قومياً أو سياسياً أو حتى اقتصادياً (Graham,٢٠٠٣) ، وبالتالي فإن فرض صورة نمطية على الفضاء العام تكرس صورة النظام الحاكم ورموزه هو نوع من أنواع التطهير الثقافي وصولاً إلى مجتمع متجانس، لا مكان للآخر المختلف.خلاصة واستنتاجات الإطار النظري

حددت الطروحات الوظيفة السياسية للنحت الحضري متمثلة فيما يلي: صناعة الهوية الوطنية، الاندماج الحضاري القائم على الذاكرة الجماعية، إحكام السيطرة وفرض الولاء، ومن خلال هذه المحددات استخلص الباحث إطارا استرشاديا لقراءة تحولات الفراغ العام في مدينة غزة ودلالاته المستندة على رمزية النحت الحضري بدءا من مرحلة قيام السلطة الوطنية الفلسطينية في العام ١٩٩٤ وصولا إلى مرحلة الانقسام السياسي وأحكام حركة حماس على مقاليد الحكم في قطاع غزة.

الدراسة التطبيقية

تم حصر الأنصاب التذكارية في ميادين مدينة غزة الرئيسية وتصنيفها بحسب الموقع وفترة الإنشاء والجهة الراعية المنفذة، مرحلة إنشائها، الجهة المنقذة، وبلغ عددها ثلاثة عشر نصبا تذكاريا باستثناء الأنصاب التذكارية في مخيم الشاطئ كونه يقع خارج النطاق التنظيمي لبلدية غزة.

جدول (١) حصر الانصاب التذكارية في مدينة غزة

	نصب	الموقع	فترة الانشاء	الجهة المبادرة والراعية
١	الجندي المجهول	ميدان فلسطين	السلطة الفلسطنية	السلطة الفلسطينية / بلدية غزة
٢	العنقاء	ميدان فلسطين	السلطة الفلسطينية	بلدية غزة
٣	سوسن فقوعة	دوار الشاليهات	عهد حكومة حماس	شركة جوال / بلدية غزة
٤	شهداء سفينة مرمرة التركية	ميناء غزة	عهد حكومة حماس	بلدية غزة / اللجنة الشعبية لمواجهة الحصار
٥	ميدان الكويت	شارع صلاح الدين	عهد حكومة حماس	بلدية غزة / حكومة الكويت
٦	نصب المدرعة	ميدان فلسطين	عهد حركة حماس	كتائب القسام / بلدية غزة
٧	نصب الصاروخ	الشيخ رضوان / شارع الجلاء	عهد حركة حماس	كتائب القسام / بلدية غزة
٨	نصب طائرة ابابيل	حي الشجاعية	عهد حركة حماس	كتائب القسام / بلدية غزة
٩	الضفدع البشري	دوار الميناء	عهد حركة حماس	كتائب القسام / بلدية غزة
١٠	منارة الميناء	ميناء غزة	عهد حركة حماس	بلدية غزة /
١١	نصب مخلفات الحرب	ميدان الايطالي /حي النصر	عهد حركة حماس	وزارة الثقافة / بلدية غزة
١٢	نصب ذوي الاعاقة السمعية	تل الهوى	عهد حركة حماس	مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي / بلدية غزة
١٣	نصب ذوي الاعاقة الحركية	الرمال الجنوبي	عهد حركة حماس	الاتحاد العام للمعاقين / برعاية السلطة الفلسطينية
١٤	دوار انصار	الرمال الجنوبي	السلطة الفلسطينية	بلدية غزة

النحت الحضري في مدينة غزة – تحليل الوظيفة السياسية والدلالات التعبيرية

صناعة الهوية الوطنية		
شكل (١٤)	شكل (١٣)	شكل (١٢)

تم إقامة النصب التذكاري للجندي المجهول (شكل ١٢)عقب العدوان الثلاثي وانسحاب إسرائيل من غزة في العام ١٩٥٦

تكريما للشهداء والتضحيات، وأصبح معلما بارزا في المدينة وأصبحت ساحة الجندي المجهول في وسط حي الرمال مكانا لإقامة الفعاليات والأنشطة السياسية للأحزاب السياسية والمؤسسات والوقفات الاحتجاجية ومتنفسا للسكان ولأنشطتهم الاجتماعية. اَلنُّصْب عبارة عن قاعدة خرسانية ترتفع نحو مترين، يتم الوصول لها بعد صعود ست درجات، وفي أعلى هذه القاعدة تمثال لجندي يرتدي بزته العسكرية بكامل عتاده ويحمل سلاحاً في يده اليمنى، في حين يشير بإصبع السبابة من يده اليسرى في اتجاه الشرق (القدس) وقد حفرت على أحد جوانب القاعدة خارطة فلسطين وخطت أسفلها آية قرآنية" ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أَمُوت بل أحياء عند ربهم يرزقون"، ورسم في جانب آخر علم فلسطين بألوانه الأربعة. عندما احتلت إسرائيل قطاع غزة للمرة الثانية في العام ١٩٦٧ قامت بتدمير النصب بقذيفة دبابة ومنعت الوصل إلى حديقة الجندي المجهول باعتبار النصب والساحة رمزا من رموز السيادة الوطنية وبهدف كسر الروح الوطنية وإرادة الشعب وقبوله بواقعه الجديد، في العام ١٩٩٤ تأسست السلطة الوطنية الفلسطينية بموجب اتفاق أوسلو وبادرت إلى إعادة بناء نصب الجندي المجهول بنفس صورته السابقة كنوع من الإعلان عن انتهاء الاحتلال والبدء بمرحلة جديدة من السيادة الوطنية. بعد أحداث الاقتتال الداخلي مع السلطة الفلسطينية والتي أسفرت عن الانقسام السياسي بين سلطتين واحدة في الضفة الغربية وأخرى في قطاع غزة تقودها حركة حماس تم إزالة النصب التذكاري من قبل أفراد ودون تدخل من سلطة حماس بدعوى تحريم التماثيل الشخوصية وقد لاقى

هذا الفعل اتهاما لحركة حماس من قبل المعارضة بقهر ذاكرة المكان وأنها تريد من وراء ذلك تهيئة الوعي العام للإذعان إلى سلطتها الدينية ووضعها فوق كل الاعتبارات الوطني، ولعل ذلك كان بدافع هدم أي رموز تذكر بإنجازات السلطة السابقة والإعلان عن عهد سياسي جديد. تم تدشين طائر العنقاء كنصب تذكاري يتوسط مدينة غزة (شكل ١٣) ويرمز لهويتها المتمثلة في طائر العنقاء، ويشير الشكل(١٤) إلى نصب تذكاري أقيم في منطقة دوار الشاليهات مستوحى من زهرة سوسن فكوعه التي اعتمدتها السلطة الفلسطينية على أنها زهرة فلسطين الوطنية؛ وهي زهرة نادرة تنبت على سفوح ريف جنين في المنطقة الممتدة بين قرية فقوعه وجلبون شرق مدينة جنين، ويقام لها سنويًّا احتفال يسمى احتفال سوسنة فقوعة في الفترة التي تشهد بداية موسم إزهارها.
التواصل مع الذاكرة الجماعية
من خلال الدراسة الميدانية والتحليل للصورة البصرية لفراغات المدينة لم يتم تسجيل أي نصب تذكاري يتصل برموز الذاكرة الجماعية الفلسطينية رغم ثراء الشوارع بالرسم الجداري الذي يصور الحياة في القرى الفلسطينية الفلسطينية وإلى المرأة الفلاحة التي ترمز إلى أرض فلسطين والذي عادت ما يتم رسمها بمبادرات من مؤسسات المجتمع المدني أو من وكالة الغوث لتشغيل اللاجئين الفلسطيني وذلك ضمن برامج خلق فرص عمل لخريجي كليات الفنون. كما لم يكشف التحليل البصري للأنصاب التذكارية وجود أي رموز أو دلالات تعبيرية تتصل بالحلم الوطني، وبحسب خبرة الباحث فإن هناك أنصابا تذكارية أخرى في مدن قطاع غزة وفلسطين بوجه عام مستوحاة من مفتاح العودة وخارطة فلسطين التاريخية ولكن

التطرق لها لا يقع ضمن الحدود المكانية للبحث.
احكام سيطرة نظام الحكم وفرض الولاء – (تقديس الزعيم او الحرب الحاكم)
يخلو الفضاء العام في مدينة غزة من أي نصب نحتي لزعماء سياسيين، ولعل ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى فتوى تحريم النحت النسبي لشخوصي إذ يكتفى بتعليق الصور كبيرة الحجم أو التصوير الجداري.
احكام سيطرة نظام الحكم وفرض الولاء – استعراض التحالفات السياسية

شكل (١٥)	شكل (١٦)

عمدت حركة حماس إلى رفع صور ضخمة لقادة الدول التي تعقد معها تحالفاتها السياسية في الميادين العامة وتذييل تلك الصور عبارات مثل "القدس تنتظر الرجال" لفرض صورة بصرية تؤكد صوابية سياستها الخارجية وقوتها المستمدة من الدعم الخارجي، ولعلنا نجد في النصب التذكاري لشهداء سفينة مرمرة التركية جانبا مما يحقق هذا الهدف وذلك في تعظيم دور تركيا في عهد أردوجان كدولة مساندة وداعمة لنهج الحركة. كما يمثل نصب الكويت شكل (١٦) الذي أقيم على دوار ملكة في شارع صلاح الدين وأصبح يحمل اسم الكويت جانبا من توظيف الفضاء العام لخدمة

سياستها الخارجية وفي الوقت نفسه تصدير صورة للجماهير كنظام مسنود عربي ودولي.
احكام سيطرة نظام الحكم وفرض الولاء - عسكرة الفراغ وتطبيع الحرب

شكل (١٧)	شكل (١٨)
شكل (١٩)	شكل (٢٠)

شهد الفضاء العام في قطاع غزة وفي مدينة غزة على وجه التحديد تجولا جذريا في صورته البصرية نتيجة إقامة حكومة حماس العديد من الأنصاب التذكارية التي تخلد ذكرى الحروب الأخيرة على غزة وذلك بدعوى إرهاب العدو ورفع الروح المعنوية للشعب والتذكير بقوة المقاومة وما تملكه من أدوات للدفاع عن نفسها، ومن أمثلة ذلك إقامة مجسم في ميدان فلسطين وسط مدينة غزة لمدرعة إسرائيلية (شكل ١٧) تخرج منها يدا تمثل المقاومة معلقا عليها أسماء الجنود اليهود الين أسرتهم الحركة خلال حرب ٢٠١٤، وقد تم وضع النصب مجاورا لنصب طائر العنقاء الذي أقامته بلدية غزة

إبان فترة السلطة الفلسطينية ويرمز إلى خلود المدينة وصمودها عبر التاريخ. وفي نصب نحتي آخر في ميدان عام بحي الشيخ رضوان اقيم مجسم لصاروخ موجه إلى تل أبيب (شكل ١٨) كتب عليه اسم كتائب الشهيد عز الدين القسام. الشكل ١٩ هو مجسم اقيم في ميدان عام في حي الشجاعية لطائرة استطلاع من صنع محلي استخدمت لاول مرة في حرب ٢٠١٤ ، ويوضح الشكل (٢٠) عملا نحتيا في ميدان الميناء على ساحل بحر غزة لمقاوم من فرقة الضفادع البشرية يحمل بيده سلاحا.

٨- النتائج والتوصيات

يشير الجدول (١) إلى أن عدد الأنصاب التذكارية في ميادين مدينة غزة هو ١٤ نصبا تذكاريا، ثلاثة منها أقيمت قبل الانقسام الفلسطيني وخلال فترة حكم السلطة الفلسطينية للقطاع وهي نصب الجندي المجهول وطائر العنقاء ودوار أنصار، ويتضح أن موضوعاتها كانت ذات طابع رمزي غير مباشر ويأتي ضمن أساليب تدعيم الهوية الوطنية وهوية المكان، باقي الأنصاب التذكارية وعددها ١١ نصبا أنشئت خلال عهد حكم حركة حماس، ثمانية منها ذات موضوعات تتصل بالحروب على غزة وبإنجازات كتائب القسام العسكرية، وقد ناقش البحث الدور السياسي غير المباشر (وربما عن غير تخطيط مسبق) للأنصاب التذكارية التي أقيمت خلال حكم حركة حماس للقطاع والذي تمثل في إحكام السيطرة على القطاع وفرض الولاء رغم الهدف المعلن بتعزيز الصمود ورفع الروح المعنوية، كما يتضح من الجدول (١) أن اثنين فقط من الأنصاب التذكارية كانت ذات موضوعات إنسانية بحتة أقيمت بمبادارة من جهات غير حكومية شكل (٥,٤)، ويتضح مما سبق اختزال الفراغ العام في صورة واحدة تكرس انجازات الحزب الحاكم

ورموزه وطمس وتجاهل لتاريخ المقاومة السابق لعهدها مما يمكن اعتباره نوعا من الاقصاء للاخر المختلف.

كما يتضح غياب الاهتمام باستدعاء الذاكرة الجماعية واستنطاق ذاكرة المكان وهو ما يمكن إلى إرجاعه إلى حداثة التجربة وضعف المستوى في ابتكار تصاميم تذكارية تتسم بالرمزية والجهد الواعي للتواصل مع الذاكرة الحضارية.

التوصيات

أن الفراغات العامة في المدن تمثل دينامو الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وبالتالي يجب أن يكون دور النحت الحضري هو تعزيز وظيفة الفراغات العامة كدينامو للنشاط الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي وان لا تكون وسيلة لكسب التأييد الشعبي للأحزاب السياسية.

زيادة الاهتمام بفن النحت الحضري المستوحى من الذاكرة الجماعية وذاكرة المكان من قبل الجهات ذات العلاقة بتخطيط الفراغات العامة وذلك بإعلان المسابقات الفنية والتشجيع على ذلك لما له من دور في بناء الهوية الوطنية وتعزيزها.

رغم أهمية تعزيز الصمود ورفع الروح المعنوية إلا أن وسيلة تحقيق ذلك من خلال الفضاءات الحضرية داخل المدن يعمل على جعل كابوس الحرب جاثما على المشهد العام للمدينة مما يشيع الإحساس بالقلق الدائم وغياب الأمان، وقد يتولد عن ذلك الكثير من المشكلات النفسية.

ضرورة أن تتم عملية اختيار مواقع إقامة الأنصاب التذكارية التي تخلد ذكرى الحروب بعناية فائقة لتلافي آثارها النفسية وإشراك مختصين في التعبئة الجماهيرية وعلم النفس.

المراجع العربية

اسمن، يان ، الذاكرة الحضارية ، ترجمة عبد الحليم عبد الغنى رجب ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣

أرندت، حنا رأى فى الثَورات ، دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١١

الشريف ، نجوى حسين ، المعاني في العمارة وتأثيرها على التصميم المعماري والعمراني ، المؤتمر العلمي الدولي الرابع ، كلية الهندسة ، جامعة الأزهر ، ١٩٩٥

اندرسون، بندكت ، الجماعات المتخيلة ، ترجمة محمد الشرقاوى، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٩

. المحواشي، منصف. (٢٠١٠). الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل/Insaniyat. إنسانيات Revue . algérienne d'anthropologie et de sciences sociales, (٤٩), ١٥-٤٣.

الجريد، هلا ، نظرة على مدينة علاء الدين المستقبلية في دبي :

https://bit.ly/٣٨Os٩XY

شرارة، ريان ٢٠١٦ – اعمال الفنان العراقي محمد غني حكمت

https://yallafeed.com/badma-ahtfl-google-balfnan-alaraqy-mhmd-ghny-hkmt-tar-f-ala-aamalh-balsuwr-٣٨٧٢

English References

Mitchell, D. (١٩٩٥). The end of public space? People's Park, definitions of the public, and democracy. Annals of the association of American geographers, ٨٥(١), ١٠٨-١٣٣.

Charnock, Greig, (١٩٩٧), “Challenging new state space: The New Marxism of Henri Lefebvri”, school of social science, Pa.٢٦.

Foucault, M. (٢٠٠٨). Panopticism" from" discipline & punish: The birth of the prison. Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts, ٢(١), ١-١٢.

Graham, S. (٢٠٠٣). Lessons in urbicide. New Left Review, Retrieved from: https://eprints.ncl.ac.uk/١٥٤٤١٢

Molotch, H., (١٩٩٣), “The Space of Lefebvre”, Theory and Society, Vol. ٢٢, No. ٦ (Dec.,١٩٩٣), Pa. ٨٨٨.Lefebvre, Henri and Levich, Christine, (١٩٨٧), “The Everyday and Everydayness”, Yale French Studies, No. ٧٣, PP. ٧-١١.

Parkinson, J. (٢٠٠٦). Holistic democracy and physical public space. In British Journal of Political Science Conference (pp. ١-١٧). London: British Academy.

Shahhosseini, E. (٢٠١٥). The role of urban sculpture in shaping the meaning of identity in contemporary urban planning. International Journal of Science, Technology and Society, ٣(٢), ٢٤.

Vander Ploeg, M. (٢٠٠٦). Rethinking Urban Public Space in the Context of Democracy and Altruism. Unpublished Document. Www. Calvin. Edu/jks٤/city

مواقع الانترنت

Website (١) : https://bit.ly/٣P١٩xVs

Website (٢): https://bit.ly/٣OXfYIT

دراسة بصرية للمعايير التصميمية لأستوديوهات التصوير التشكيلي في كليات الفنون وعلاقتها بالأدائية لمستخدميها

د. م. توفيق جبريل

tawfik.gebreel@gmail.com

Abstract ملخص البحث

يعد وجود فراغات تتوفر فيها الراحة النفسية والبصرية عملية ليست بالبسيطة في تحسين أدائية وحالة الطالب سيما في كليات تطبيقية وإبداعية مثل استوديوهات التصوير التشكيلي في كليات الفنون الجميلة.

يهدف البحث إلى تحديد ماهية العلاقة بين التصميم الداخلي لأستوديوهات التصوير التشكيلي في كليات الفنون الجميلة والأداء السلوكي لمستخدميه، للوصول إلى صياغة معايير وتوجيهات لتصميم فراغ تعليمي يحفز على توليد السلوكيات الإيجابية ويقلص من السلوكيات السلبية بتوفير بيئة معمارية محفزة على الابداع. ويقوم البحث على فرضية أساسية مؤداها أن هناك علاقة تبادلية بين الخصائص التصميمية التكوينية والشكلية لفراغ المرسم، والاحتياجات المتعلقة بالجوانب السلوكية لمستخدميه.

ولتحقيق هذا الهدف والتحقق من صحة فرضة البحث فقد انتهج البحث منهجية تقوم على محورين:

المحور الاول ويقوم على مراجعة أهم النظريات والدراسات السابقة التي تناولت علاقة التصميم الداخلي بتحسين أداء المستخدمين Users في كليات الفنون. المحور الثاني ويقوم على إجراء مقارنة بين الوضع الحالي السائد في كلية الفنون الجميلة بجامعة الأقصى في قطاع غزة والوضع المقترح بعد التصميم.

توصلت نتائج التحليل المقارن الى صياغة مصفوفة الخصائص التصميمية لعناصر فراغ استوديو التصوير التشكيلي التي تسهم في تحقيق الاحتياجات المتعلقة بالجوانب السلوكية لمستخدميه وصياغة عدد من التوصيات العامة

التي تشكل إطار استرشادي لتصميم الفراغات الداخلية كمعايير تصميمية للأستوديوهات التصوير التشكيلي في كليات الفنون مثل الإضاءة والتهوية الطبيعية، عزل الصوت، الألوان، الأثاث، الموسيقى الهادئة والإضاءة الصناعية، والتي من شانها أن تسهم في تحسين أدائية وسلوك المستخدمين.

كلمات مفتاحية: دراسة بصرية، معايير تصميمية، استديو التصوير التشكيلي، الأدائية، الابداع

المقدمة

يقضي الطلبة جزءًا كبيرًا من يومهم في الفصل الدراسي الجامعي، لذا يجب أن يكون الفراغ التعليمي بيئة مناسبة وداعمة حيث يشعر الطلبة بأنهم ينتمون الترتيب المادي المدروس جيدًا مهم لأي نوع من أنواع التربية الخاصة؛ إن الفصل الدراسي الذي يحتوي على ترتيب مادي محدد جيدًا سيعزز بيئة تعليمية إيجابية.

من خلال تصميم الفصول الدراسية في القرن الحادي والعشرين هو المرونة، أنّ أيام الطلاب مليئة بالخيارات التي تمكنهم من تحديد أفضل طريقة من أجل التعلم والابداع، وهم بحاجة إلى بيئة تدعم ذلك حيث توفر المساحة السليمة أيضًا للمدر سين القدرة على الاستجابة لاحتياجات الطلاب المختلفة

هناك أربع خطوات أساسية لإنشاء فصل دراسي في القرن الحادي والعشرين: تشجيع التنقل؛ ضمان الوصول إلى الموارد؛ رعاية الاحترام وإثارة الإلهام (انظر الشكل ١). لذلك، باتباع هذه الخطوات الأربع، من الممكن إنشاء بيئة مناسبة لهذه الفئة من الطلاب.

رسم توضيحي ١ أربع خطوات أساسية في إنشاء فصل دراسي في القرن الحادي والعشرين (المصدر: الباحث)

بعض الدراسات تحدثت عن هذه العلاقة التي تربط بين تصميم الفراغ الداخلي للفراغات الجامعية وعلاقته بسلوكيات وأدائية للطلاب، فقد عمل Deniz Ayşe Yazıcıoğluعلى الاستبيان التي سيستفيد منها الطلاب أثناء تحديد متطلبات المستخدم في المرحلة الأولية من المشروع ضمن اختصاص دورات استوديو تصميم العمارة الداخلية. يقتصر نطاق الدراسة على مشاريع التصميم الداخلي السكنية فقط بهدف الوصول إلى نتيجة أكثر تفصيلاً. تم البحث في الأدبيات وموارد التطبيق العملي لتحديد المستندات المستخدمة للتعرف على المستخدمين في التصميم الداخلي السكني كمنهجية في المرحلة الأولى بما يتماشى مع النطاق والغرض المحدد. بعد ذلك، تم فحص جميع الوثائق التي تم الحصول عليها من خلال إجراء مقارنات بطريقة منهجية وتم الكشف عن أوجه القصور في الوثائق المذكورة. وفي المرحلة النهائية تم تقديم اقتراحات للتغلب على هذه النواقص.

يقول Jeremy Mettler، مدرس الدراسات الاجتماعية في ثانوية باتافيا، "الحقيقة هي أنك إذا كنت تجلس على كرسي غير مريح أو يتشتت انتباهك

بسبب الوهج، فأنت تركز على مصدر الانزعاج بدلاً من التعلم. الإلهاء هو ضغط، وإذا كنت متوتراً، فأنت لا تتعلم ".

أثبتت الأبحاث مثل تلك التي أجرتها جامعة Salford والمهندسين المعماريين Nightingale Associates أن بيئة الفصل الدراسي يمكن أن تؤثر على طريقة تعلم الطلاب وأدائهم بنسبة تصل إلى ٢٥ بالمائة سنويًا. تضمنت هذه الدراسة ٣٤ فصلاً دراسياً. تم إجراؤه خلال العام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢ وشارك فيه ٧٥١ طالب وطالبة. كان الطلاب من فئات عمرية مختلفة وتم تقييم مهارات القراءة والكتابة والرياضيات لديهم في بداية العام الدراسي ونهايته لتحديد مدى تحسنهم على مدار العام. لتحديد كيفية تأثير الفصول الدراسية على التعلم، تم تصنيفهم وفقًا للصفات التالية: الإضاءة، الطبيعية منها والاصطناعية، الصوتيات، اختيارات اللون، درجة حرارة، جودة الهواء. يجب إجراء المزيد من الأبحاث لمعرفة مدى تأثير التصميم الداخلي للفصل الدراسي على التعلم، ولكنه يجعله يلعب دورًا في كيفية تركيز الأطفال وتعلمهم في المدرسة.

كما وقامت الباحثة سحر سيد بطرح مجموعة من الأفكار التصميمية التي توضح طرق المعالجات الداخلية لصالات الرسم بأكاديمية الشروق بغرق الاستفادة من الخطوط التصميمية لها وتطبيقها على صالات الرسم في أماكن متنوعة بأكاديميات وكليات الفنون بمصر الذي يسهم بشكل أساسي في استيعاب المرسم لكافة مراحل التصميم.

حددت إحساس الظاظا درجة رضا الطلاب عن الاستوديوهات المعمارية في جامعات قطاع غزة، بإيجاد علاقة بين عناصر التصميم الداخلي ومستوى رضا الطلاب. واعتمدت دراستها أساس المنهج الوصفي التحليلي

والاستبانة. حيث خلصت الدراسة إلى أن حالة الاستوديوهات المعمارية في جامعات قطاع غزة تحتاج إلى تطوير يتناسب مع الدراسة المعماري.

كما تطرقت ميسون جندي إلى افتراض علاقة بين تصميم الفراغات التعليمية لكليات العمارة والأداء السلوكي لمستخدميها بدراسة مدى التوافق بين تصميم هذه الفراغات والاحتياجات المتعلقة بالجوانب السلوكية لمستخدميها، وذلك في محاولة للاقتراب من مفاهيم الفراغ المشجع اجتماعيا ، أي الفراغ الإيجابي الذي يعزز الأداء الأمثل. حيث جاءت نتائج البحث منسجمة مع فرضيته بوجود علاقة بين الخصائص التصميمية التكونية والشكلية لفراغ المرسم، والاحتياجات المتعلقة بالجوانب السلوكية لمستخدميه.

مشكلة الدراسة:

من خلال الاهتمامات المحلية والعالمية بتعليم التفكير الإبداعي وتنمية مهاراته، وما اطلع عليه الباحث من دراسات سابقة في هذا المجال، جاءت هذه الدراسة باحثة عن دليل تجريبي على إمكانية تنمية مهارات التفكير الإبداعي، من خلال تصميم استوديوهات مريحة بصريا ومراعية لمتطلبات هذه الفئة من الطلبة ومحفزة في الإبداع. وقد تحددت مشكلة الدراسة في السؤال الرئيس التالي: ما هي المعايير التصميمية لأستوديوهات التصوير التشكيلي في كليات الفنون وما هي علاقتها بالأدائية لمستخدميها؟

فرضيات الدراسة:

يقوم البحث على فرضية أساسية مؤداها أن هناك علاقة تبادلية بين الخصائص التصميمية التكوينية والشكلية لفراغ المرسم، مثل شكل الفراغ،

الألوان، الإضاءة، المواد الخام، ارتفاع السقف، الأرضيات والاحتياجات المتعلقة بالجوانب السلوكية لمستخدميه فقد يؤثر ذلك بشكل إيجابي وبالتالي يكون عامل محفز لإبداع وراحة الطالب داخل استوديو التصوير التشكيلي.

أهداف الدراسة:

يهدف البحث إلى تحديد ماهية العلاقة بين التصميم الداخلي لأستوديوهات التصوير التشكيلي في كليات العمارة والأداء السلوكي لمستخدميه، للوصول إلى صياغة معايير وتوجيهات لتصميم فراغ تعليمي يحفز على توليد السلوكيات الإيجابية ويقلص من السلوكيات السلبية بتوفير بيئة معمارية، بحيث يتم فيها مراعاة جميع النواحي التي تساعد الطالب على تفجير كل طاقته الإبداعية تحفزه على الابتكار وإيجاد الأفكار الجديدة والغير تقليدية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة فيما يلي:

قد تكون هذه الدراسة سببا في المزيد من البحث دراسات تتناول مهارات أخرى للتفكير الإبداعي في إيجاد حلول ابتكارية لتحفيز الابداع لدى الطلبة داخل الفصول الجامعية.

قد تفيد نتائج هذه الدراسة مصممي الديكور والمهندسين المعماريين إلى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار إلى تمييز مراسم أو أستوديوهات التصوير التشكيلي عن باقي الفراغات الجامعية.

قد تلفت انتباه القائمين على العملية التعليمية إلى ضرورة تدريب المصممين والمهندسين على توظيف طرائق وأساليب عديده من شأنها إثارة التفكير وتنمية التحفيز لدى طالب الفنون الجميلة أو التصوير التشكيلي.

حدود الدراسة:

تكمن حدود الدراسة في دراسة المكان والفراغات لأستوديوهات التصوير التشكيلي بعمل مقارنة بين الوضع الحالي السائد في كلية الفنون الجميلة بجامعة الأقصى في قطاع غزة والوضع المقترح بعد التصميم.

مصطلحات الدراسة:

الإبداع

الإبداع هو الإتيان بجديد أو إعادة تقديم القديم بصورة جديدة أو غريبة ليكون التعامل مع الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة. القدرة على تكوين وإنشاء شيء جديد، أو دمج الآراء القديمة أو الجديدة في صورة جديدة، أو استعمال الخيال لتطوير وتكييف الآراء حتى تشبع الحاجيات بطريقة جديدة أو عمل شيء جديد ملموس أو غير ملموس بطريقة أو أخرى.

يعرف الإبداع الفني بأنه امتلاك الفرد القدرة على اكتشاف أفكارٍ جديدة وتطويرها والحصول على منتجٍ مادي جديدٍ ومفيد خاصةً بمجالات الفنون، كما يشير الإبداع الفني إلى اختراع أشياءٍ جديدة كالمنتجات أو الأعمال الفنية أو الأدبية التي تمتلك قيمة مادية ومعنوية مفيدة للفرد والمجتمع، كما تشمل القدرات الفنية على إنشاء الأعمال الفنية مثل الرسم، والنحت.

ويمكن القول بأن الإبداع الفني هو الوصول إلى حلول معمارية للمشروعات على أن تكون هذه الحلول مستوفاة للاحتياجات الإنسانية، وكذلك الاحتياطات المطلوب تحقيقها في العمل المعماري، وكذلك معبرة عن العلاقات والظروف المحيطة به وفى نفس الوقت تصاغ في قالب معماري مبتكري جمع بين الفن والعلم.

التصوير التشكيلي:

التصوير بشكل عام هو عبارة عن عملية تعبير يستخدم فيها الألوان وتتم على أي سطح. ويعتبر التصوير التشكيلي فن من أهم وأقدم الفنون، حيث بدأ الإنسان منذ فجر التاريخ في استخدام الألوان على الأسطح المختلفة لكي يعبر بها عن الناس وعن العالم من حوله. والتصوير التشكيلي هو من أكثر الفنون التي تتأثر بالمجتمع وتؤثر فيه، ويمتزج التصوير التشكيلي بالحركات الفنية الثقافية مثل المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية والمدرسة التكعيبية وغيرها العديد من المدارس. كما أن له عدة أقسام منها التصوير الزيتي والرسم الملون والتصوير الجداري.

الراحة البصرية:

الراحة البصرية هي إحساس إيجابي يتولد لدى مستخدم الفراغ عنده رؤية عناصر التصميم الداخلي بشكل منتظم ومريح للعين مثل اتساع الفراغ، الألوان وتناسقها، المواد الخام، توزيع الأثاث، الإضاءة والتهوية، الهدوء.. الخ.

منهجية البحث:

استند اختيار منهجية هذا البحث إلى الحاجة إلى فهم التأثير الذي يمكن أن يحدثه الفصل الدراسي على طلبة التصوير التشكيلي، بما في ذلك العوامل المعمارية مثل تصميم الفصل الدراسي، ومواد الأرضيات، والمراحيض أو المغاسل، والمناطق الانتقالية والأثاث القابل للطي والعزل والتهوية والإضاءة والألوان والمساحات الخارجية. كانت المنهجية المختارة عبارة عن دراسة مقارنة بين الوضع الحالي السائد في كلية الفنون الجميلة بجامعة

الأقصى في قطاع غزة والوضع المقترح بعد التصميم، مع التركيز على حاجاتهم الرئيسية. حيث تم اعتماد نهج البحث الكمي لتحديد القضايا المعمارية في تصميم الفصول الدراسية التقليدية من خلال إجراء دراسة مقارنة تقارن تصميم الفصل الدراسي التقليدي بواحد بناءً على أفضل الممارسات المقترحة في الدراسات الحديثة ذات الصلة.

رسم توضيحي ٢ مسقط الوضع القائم لمراسم التصوير التشكيلي لكلية الفنون الجميلة بجامعة الأقصى (المصدر: الباحث)

جدول ١ المعلومات المدخلة للفصلين في الوضع القائم والمقترح (المصدر: الباحث)

وجه المقارنة	الاستوديو التقليدي (جامعة الأقصى)	الاستوديو المقترح
التوجيه	مختلف التوجيهات	شمالي
الأبعاد	١٤ m × ١٠ m	٨ m × ٦ m
مساحة الشبابيك	١٢ m٢	٣١ m٢
المواد الخام في الأرضيات	Porcelain floor tiles	Foam mat floor tiles or vinyl flooring
العزل الحراري	غير معزول	معزول
الترس الخارجي	لا يوجد	يوجد
الأثاث	ستاندات -أرفف بسيطة- خزن قليلة	ستاندات- خزانة لكل طالب- خزن عامة للأدوات والمعدات- مكتبة- منطقة غسيل وكافي كورنر- مراسم وطاولات للاجتماع أو الرسم
ارتفاع السقف	٣-٣,٥ متر	٤-٥ متر

تتأثر الاستجابة السلوكية للفراغ المعماري بدرجة كبيرة بوظيفة هذا الفراغ، فمثلاً هناك اختلاف كبير بين السلوك العام والسلوك الخاص، حيث تفرض البيئة الاجتماعية أشكالاً للسلوك الإنساني ضمن هذا الفراغ.

ففي الفراغ الذي يتمتع بوظيفة ذات خصوصية معينة- فمثلاً القاعات الدراسية وقاعات المحاضرات -تكون احتمالات السلوك الإنساني محدودة وهناك محددات داخلية ترجع إلى شخصية كل فرد وخارجية ترتبط بالخصائص التصميمية للفراغ، تتمثل الدراسة السلوكية والسيكولوجية في هذه الحالة إلى تصميم فراغات معمارية تمهد وتشجع للسلوك المرغوب فيه ضمن هذا الفراغ، فمثلاً يمكن أن تساعد بعض التكوينات الحجمية وخصائص العناصر الداخلية للفراغ على تشجيع ممارسة نشاط معين أو تقليص وجود هذا النشاط ضمن الفراغ.

رسم توضيحي ٣ العلاقة بين التكوينات الفراغية والسلوكية في الفراغات المعمارية (المصدر: السابق)

وعلى العكس من ذلك، فإن الفراغ المتعدد الوظائف-المتعدد الأنشطة- أو الذي لا يتمتع بوظيفة ذات خصوصية محددة يسمح بمجال واسع من السلوك وعندها تصبح علاقة الإنسان – الفراغ أقل وضوحاً، فالسلوك الشخصي

يعتمد أكثر هنا، على العلاقات الداخلية ما بين الأشخاص أكثر منه سلوكاً ناتجاً عن تحريض الفراغ، تتمثل الدراسة السلوكية والسيكولوجية في هذه الحالة في تصميم فراغات معمارية تسمح للعديد من أشكال السلوك المختلفة بالحدوث أكثر من أن تكون متبنيه لسلوك ما مشجعة أو مقاومة لشكل معين من هذا السلوك.

رسم توضيحي ٤ ديناميكية استخدام الفراغ متعدد الاستخدام (المصدر١٥)

نستنتج بذلك أن العلاقة بين الفراغ التعليمي والسلوك الإنساني هي علاقة تبادلية، تفاعلية، تتسم بديناميكية استخدام الفراغ المعماري التعليمي، بما يتناسب مع نوعية الأنشطة المرغوبة، ومع الاحتياجات السلوكية المتغيرة لمستخدمي هذا الفراغ.

الدراسة البصرية:

لمراسم التصوير التشكيلي دور كبير في نجاح وإبداع الطالب، ويلعب تكوينها دوراً رئيسا في تحقيق هذه المعادلة، أو بعباره أخري إن المثالية في تصميم الاستديو تؤدي بدورها إلى تفعيل القوي الذهنية للطالب نحو الابداع. فعندما تغامر في عالم الرسم المربك، فإن أول ما تحتاج إلى التفكير فيه هو مساحة الاستوديو الخاصة بك. العمل في بيئة سيئة يمكن أن يضر بأدائك

حقًا. وفيما يلي تحليل لمكونات استوديوهات التصوير يوضح كيفية تحصيل المثالية التصميمية بها.

الإضاءة والتهوية الطبيعية

أكدت الكثير من الدراسات أن الطلاب الذين يدرسون في فصول به إضاءة مثالية، يحرزون نتائج دراسية جيدة أكبر بنسبة ٢٦٪، كما أنهم يرسمون جيداً، لذا يجب أن تكون الفصول به إضاءة جيدة، من خلال ترك النوافذ خالية من التزيين والديكور، حتى تدخل أشعة الشمس إلى الفصل، كما يجب ضبط الستائر حسب أشعة الشمس إذا كانت الشمس حارقة، أما إذا كان الجو معتدل يجب تركها مفتوحة بالكامل، ويمكن استخدام الإضاءة الصناعية لزيادة درجة الرؤية حتى في النهار. في تخطيط الاستوديو، تعتبر الإضاءة هي النقطة الأساسية. فبدون الإضاءة الساطعة، من المستحيل أن ترسم جيدًا، خاصة نوع اللوحة مثل اللوحة الساكنة، التي تحتاج إلى إضاءة، لذلك يجب الانتباه إلى خلق مصدر الضوء.

بهذه الطريقة، لن تحصل أبدًا على ضوء الشمس المباشر الذي يدخل الغرفة. إذا قمت بإعداد حياة ثابتة أو نموذج في الاستوديو، فستظل الإضاءة ثابتة إلى حد ما طوال اليوم. إذا كان لديك ضوء شمس مباشر قادم، فستتغير الإضاءة مع تحرك الشمس. لا تريد أي ضوء مباشر يسقط على القماش أيضًا. يؤدي هذا إلى إضاءات قوية جدًا على الطلاء ويمكن أن يشتت انتباهه بشدة. سيعكس اللون الأبيض للقماش واللوحة ضوء الشمس ويسبب الوهج. لا يمكن أن يكون التعرض المفرط للأشعة فوق البنفسجية مفيدًا لعينيك! يعاني رسامو Plein air من هذا "العمى الثلجي" كثيرًا عندما لا يرسمون

في الظل. الضوء الشمالي ناعم للغاية وينعكس حول جدران الغرفة لإضاءة كل شيء بالتساوي.

ويفضل وجود بعض الإضاءات الطبيعية القادمة من السقف لأنك لا تريد أي انعكاسات مشتتة للانتباه في اللوحة. فكر في اللوحة كمرآة. سيعكس الطلاء المبتل أي أجسام لامعة خلفك. قد يكون مدخلًا به بعض الضوء. يمكن أن يكون لديك نوافذ مواجهة للشمال ليست مرتفعة، لكنك ستحتاج إلى مواجهة الحامل بعيدًا عن النوافذ وإضافة بعض الضوء الاصطناعي. [١٩]

أن تكون النوافذ على يسار التلميذ حتى لا يتكون ظل يمنع وضوح الرؤية

يجب أن يصل الضوء الى المكاتب الدراسية بزاوية منفرجة، حتى لا تكون الإضاءة حادة فتعيق الطالب

لا بد أن يكون ارتفاع الفصل ٣,٢ متر على الأقل حتى نحصل على إضاءة جيدة.

في حاله استخدام الجانب اليمين للنوافذ يراعى أن تكون أعلى مستوي الاستعمال لاستغلال الحائط في التخزين وأغراض أخرى.

التهوية الجيدة في الأستوديوهات من المتطلبات الهامة لصحة التلاميذ ولخلق مناخ جيد للدراسة لذلك يجب مراعاة ما يلي:

أ-حجم الهواء ومعدل تغيره: يلاحظ أنه كلما كان الفصل صغيرا وبه عدد كبير من الطلاب التعليم فيها يكون سيء ويصعب تحسينها ولتحسينها فانه يلزم تغيير الهواء في الفصول ٣مرات في الساعة للحصول على بيئة صحية مناسبة وبتقنية الفناء الداخلي يتحقق ذلك. [٢٠]

ب- وضعيه وقياس فتحات التهوية: يراعى أن تكون المداخل والمخارج ذات احجام متفاوتة، كما يراعى أن توضع المداخل منخفضة، بينما تكون المخارج مرتفعة أكبر من المداخل كي تزيد سرعة تدفق الهواء، ويفضل وضع الشبابيك من جهتين للحصول على تهوية مستمرة لأستوديوهات التصوير. [٢١]

ويمكن عمل ترسات خارجية لتعمل كمنطقة شمسية sunspace يمكن للطلبة التفريغ في عن إبداعهم بالرسم والنحت في الهواء الطلق.

جدول ٢ تأثير الإضاءة والتهوية الطبيعية على استديوهات التصوير التشكيلي

المعيار التصميمي	الوضع القائم	الوضع المقترح
الإضاءة والتهوية الطبيعية يجب توافر إضاءة وتهوية طبيعية من الشمال ويفضل من الأسقف. ويمكن عمل فراغ شمسي (sunspace) يمكن عمله كترس خارجي للرسم في الهواء الطلق وأيضا لمنع دخول أشعة الشمس الضارة. [٢٢]	 رسم توضيحي ٥ تأثير الاعتماد الأكبر على الإضاءة الصناعية سيكون غير مريح داخل الفراغ	 رسم توضيحي ٦ الاعتماد الأكبر على الإضاءة الطبيعية والفراغات الشمسية

عزل الصوت Sound isolation

مراعاة تأثير عزل الصوت للفراغ لضمان جو تعليمي هادئ لا ينبغي أن تزعجه البيئة الخارجية، فعمل لوحة أو أي عمل فني يتطلب الإلهام والجو البيئي، لذلك يجب ضمان عزل الصوت إما معماريا أو وجود المراسم بعيدا عن الفراغات التي تسبب الضوضاء والازعاج. [٢٣]

يفضل أن يكون فرق في ارتفاع الأسقف للأستوديو، بحيث تسمح الأسقف التي تكون أعلى في مقدمة الفصل من الجزء الخلفي من الفصل بنقل الصوت إلى الجزء الخلفي من الغرفة بدون صدى؛ لأن الصدى يمكن أن يربك الطلاب.

جدول ٣ تأثير عزل الصوت على استوديوهات التصوير التشكيلي

المعيار التصميمي	الوضع القائم	الوضع المقترح
عزل الصوت يمكن عزل الصوت لأستوديوهات التصوير التشكيلي، مع زيادة الارتفاع في الحائط الأمامي لعدم وجود صدى في الصوت خصوصا في العمق الكبير الذي يمكن أن يتجاوز ١٤ متر.	 رسم توضيحي ٧ مقطع لفصل الاستوديو للسقف المستوي في الوضع القائ	 رسم توضيحي ٨ مقطع لفصل الاستوديو للسقف المائل لمنع حدوث أي صدى صوتي

الألوان Colors

كما يجب أن تكون الجدران متناسقة، وذلك من خلال ترك مساحة من ٢٠٪ إلى ٥٠٪ من مساحة الجدران خالية، واختيار لون خلفية محايد مثل اللون الأبيض أو البيج، حيث إن هذا يساعد الطلاب على التركيز في دروسهم بدلاً من النظر للجدران، وعلى المسئولين أن يدركوا جيداً أن الفوضى البصرية التي تنتج عن المبالغة في تزيين الجدران، ستؤدي إلى تشتين انتباه الطلاب.

جدول ٤ تأثير الألوان على استوديوهات التصوير التشكيلي

المعيار التصميمي	الوضع القائم	الوضع المقترح
الألوان يجب استخدام الألوان لجعل الطلاب يشعرون بمزيد من الإيجابية والراحة والهدوء. الألوان الباردة مثل الأخضر والأزرق يمكن أن تهدئ الأعصاب. يمكن استخدام اللون الأبيض كلون رئيسي بنسبة ٦٠ % وإضافة ألوان أخرى بنسب ٣٠-٤٠ %.	 رسم توضيحي ٩ استخدام ألوان فاتحة كاللون الأبيض والبيج	 رسم توضيحي ١٠ استخدام خطة لونية مدروسة بنسبة ٦٠ % أبيض و ٣٠ % لون آخر

الأثاث Furniture

يوفر للطلاب خيارات الجلوس المختلفة وذلك لإتاحة الاستفادة القصوى من مساحة الاستوديو في كل سنتيمتر من أرجائه. ويعد الأثاث المحمول والملون وسهل الحركة أمرًا ضروريًا في تصميم الفصول الدراسية للقرن الحادي والعشرين. ومن الأمثلة على ذلك، مقاعد بخزانات، وطاولات ناعمة الحواف، وطاولات الوقوف، والطاولات الأرضية. يقضي الطلاب في المتوسط حوالي ست ساعات من يومهم في ذلك المرسم، لذلك يجب أن يتسع أثاث غرفة الفصل لحاجاتهم التعليمية والنفسية والصحية حتى تمنح الطلاب خيارات تسمح لهم بالجلوس والوقوف والحركة بحرية.

رسم توضيحي ١١ المساحة الواسعة والأثاث الموزع بشكل منظم في مدارس باث للفنون والتصميم

جدول ٥ تأثير الأثاث على استوديوهات التصوير التشكيلي

المعيار التصميمي	الوضع القائم	الوضع المقترح
الأثاث ترتيب الأثاث بشكل محوري لعدم وجود أي عائق بصري للتكوين الفني الوسطي. المقاعد والستاندات يجب وجود مقاعد تمتاز بالنعومة مع خلفية بسيطة لاستناد الطالب في حالة التعب أو المكوث فترات طويلة في العمل الفني، والاستاندات تكون مزودة بجيب لوضع الألوان المؤقتة.	 رسم توضيحي ١٢ توزيع لأثاث التقليدي والستاندات والمقاعد الغير مريحة	 رسم توضيحي ١٣ توزيع الأثاث المقترح والستاندات والمقاعد المريحة

الموسيقى الهادئة Soft music

يضفي وجود خلفية موسيقية هادئة في فراغات الاستوديو أجواء خاصة تصحب الطلبة لعالم آخر، وبالتالي سيجعلهم منسجمين مع العمل الفني دون ملل أو تكاسل. فيمكن تأسيس وحدات الصوت والموسيقى في الأسقف المستعارة موزعة بشكل منظم في أركان المرسم.

جدول ٦ تأثير الموسيقى الهادئة على استوديوهات التصوير التشكيلي

المعيار التصميمي	الوضع القائم	الوضع المقترح
الموسيقى الهادئة وجود الموسيقى الهادئة سيجعل التفاعل مع العمل الفني أو الشريك متجاوب لتعزيز السلوك الجيد أو منح الطاقة الإيجابية في الفراغ، للمساعدة في الاسترخاء والتركيز والتحفيز الحسي.	 رسم توضيحي ١٤ وجود الموسيقى الهادئة يجعل التعلم ممل وغير محفز حسيا	 رسم توضيحي ١٥ وجود الموسيقى الهادئة يساعد على النشاط والطاقة الإيجابية

الإضاءة الصناعية Artificial light

يجب الاهتمام بالإضاءة الصناعية حيث يمكن أن يمكث الطلبة لوقت متأخر من النهار، فيمكن استخدام بعض مصابيح CFL شديدة التحمل ودرجة حرارة لون ٥٠٠٠ كلفن. مثل النوافذ، يجب رفع المصابيح فوق الحامل لمنع رؤية الانعكاس في اللوحة. يجب أن تكون بعيدة بما يكفي عن الحامل حتى لا تخلق بقعة ساخنة على القماش.

كما مصابيح الطاولة أو المصابيح التي تثبت على الحامل لا تعمل جيدًا. بحيث يعمل بشكل رائع سواء عند استخدام الاستوديو في الصباح أو بعد الظهر أو في وقت متأخر من الليل.

جدول ٧ تأثير الإضاءة الصناعية على استوديوهات التصوير التشكيلي

المعيار التصميمي	الوضع القائم	الوضع المقترح
الإضاءة الصناعية توفر الإضاءة الصناعية بجانب الإضاءة الطبيعية سيجعل التفاعل مع العمل الفني أو الشريك متجاوب لتعزيز السلوك الجيد أو البقاء نشطًا، للمساعدة في رؤية العمل الفني وعدم وجود مشاكل في الإضاءة كالإبهار والسطوع ووجود أماكن ظلال.	 رسم توضيحي ١٦ الإضاءة الصناعية في الفراغات التقليدية غير كافية ويجب معالجتها	 رسم توضيحي ١٧ الإضاءة الصناعية مجهزة بشكل مميز بدون سطوع أو ظلال

النتائج والتوصيات

توصلت الدراسة البحثية إلى مجموعة من النتائج التي تتعلق بالمعايير التي تم دراستها سابقا في الدراسة البصرية، حيث تم التوصل إلى تصميم موديل لفراغ الاستوديو المثالي الذي سيضفي آثار إيجابية على سلوك وأدائية الطالب داخل الاستوديو وهي على النحو التالي كما هو موضح في شكل ١٠:

الإضاءة والتهوية الطبيعية

يجب توافر إضاءة وتهوية طبيعية من الشمال ويمكن وجود إضاءة طبيعية في الأسقف skylight. كما ويمكن عمل فراغ شمسي () sunspaceيمكن عمله كترس خارجي للرسم في الهواء الطلق وأيضا لمنع دخول أشعة الشمس الضارة.

وضعيه وقياس فتحات التهوية: يراعى أن تكون المداخل والمخارج ذات احجام متفاوتة، كما يراعى أن توضع المداخل منخفضة، بينما تكون المخارج مرتفعة أكبر من المداخل كي تزيد سرعة تدفق الهواء.

عزل الصوت

يمكن عزل الصوت لأستوديوهات التصوير التشكيلي، مع زيادة الارتفاع في الحائط الأمامي لعدم وجود صدى في الصوت خصوصا في العمق الكبير الذي يمكن أن يتجاوز ١٤ متر.

الألوان

يجب استخدام الألوان لجعل الطلاب يشعرون بمزيد من الإيجابية والراحة والهدوء. الألوان الباردة مثل الأخضر والأزرق يمكن أن تهدئ الأعصاب.

يمكن استخدام اللون الأبيض كلون رئيسي بنسبة ٦٠ % وإضافة ألوان أخرى بنسب ٣٠-٤٠ %.

الأثاث

لا بد من ترتيب الأثاث بشكل محوري لعدم وجود أي عائق بصري للتكوين الفني الوسطي، فيجب مراعاة توفر قطع الأثاث التالية في مراسم التصوير **التشكيلي**:

توزيع ستاندات الرسم بشكل محوري بحيث يتم ترك مساحة وسطية لوضع ستاند أو منضدة التكوين الذي سيتم رسمه أو نحته. بما لا يزيد عن ٢٠ ستاند.

يجب وجود مقاعد تمتاز بالنعومة مع خلفية بسيطة لاستناد الطالب في حالة التعب أو المكوث فترات طويلة في العمل الفني، والاستاندات تكون مزودة بجيب لوضع الألوان المؤقتة.

توزيع خزانة لكل طالبة (٢٠ خزانة تكفي لوجود لوحات قماشية كانفس canvas بأحجام مختلفة حيث تتراوح أبعاد الخزانة الواحدة ٧٠×١٠٠ سم)

وجود أرفف غير مغلقة لوضع الألوان والمعدات المختلفة مثل الفراشي- سكاكين الرسم – أدوات النحت. الخ

وجود مطبخ مفتوح يحتوي على مغسلتين مع منطقة كافي كورنر coffee corner لعمل المشاريب.

وجود مرسم خاص متصل معه مرسم للشف مع شاشة كمبيوتر تعمل باللمس مثبتة بذراع يسهل التحكم بزاوية الميل.

وجود مكتبة تحتوي على كتب يمكن الاستلهام من الأعمال الفنية.

وجود مراسم بنظام المكتب لرسم الاسكتشات والعصف الذهني قبل عملية الرسم على الستاندات.

يمكن تصميم ركن ممر الاستوديو لعرض بعض الحرف اليدوية، يمكن لبعض الحرف الإبداعية والجميلة أن تلهمك وتضيف جوًا فنيًا قويًا.

الموسيقى الهادئة Soft music

وجود الموسيقى الهادئة سيجعل التفاعل مع العمل الفني أو الشريك متجاوب لتعزيز السلوك الجيد أو البقاء نشطًا، للمساعدة في الاسترخاء والتركيز والتحفيز الحسي.

الإضاءة الصناعية Artificial light

توفر الإضاءة الصناعية بجانب الإضاءة الطبيعية سيجعل التفاعل مع العمل الفني أو الشريك متجاوب لتعزيز السلوك الجيد أو البقاء نشطًا، للمساعدة في رؤية العمل الفني وعدم وجود مشاكل في الإضاءة كالإبهار والسطوع ووجود أماكن ظلال.

رسم توضيحي ١٨ النتائج التي توصلت إليها الدراسة لتصميم استوديو التصوير التشكيلي بجامعة الأقصى

كما توصلت الدراسة البحثية إلى مجموعة من التوصيات يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

ضرورة الاهتمام في الفراغات الفنية الخاصة كاستوديهات التصوير، المعارض، قاعات متعددة الأغراض. الخ

يمكن تزويد فراغ الاستوديهات بوحدة أو وحدتين حمام (مع الفصل بين وحدة الطلاب والطالبات)

ضرورة الاهتمام بالمواد الخام المستخدمة في الأرضيات فيمكن استخدام البورسلان، ولكن لا بد من أن يتم اكسائه بمادة mat vinyl flooringلسهولة التنظيف والصيانة.

يمكن عمل إضافة فراغات إضافية مثل معرض مؤقت لأعمال الطلبة الحاليين أو القدامى ليكون مصدر إلهام لباقي الطلبة.

يمكن عمل فراغ الأستوديوهات بحجم مزدوج وليس فردي لحل مشاكل الإضاءة والتخزين والعرض.

تطبيق الأسس التصميمية لأستوديوهات التصوير التشكيلي بشكل مناسب ويحقق مبدأ الاستغلال الأمثل لهذه الفراغات لتحقق كافة المهام المتنوعة.

المراجع

ب. هارتلي, أ. وودز, م. بيل, تعزيز التدريس في التعليم العالي: مقاربات جديدة لتحسين تعلم الطلاب, العبيكان للنشر, ٢٠١٢.

أحمد, أ.م. الفاضل, أ.م. رحمه, دور التصميم الداخلي في تحسين مراسم التصميم, جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا, ٢٠١٤.

G.H. Alnahdi, The positive impact of including students with intellectual disabilities in schools: Children’s attitudes towards peers with disabilities in Saudi Arabia, .Research in Developmental Disabilities, ٨٥ (٢٠١٩) ١-٧

D.A. Yazıcıoğlu, Improving design performance of students in interior architecture undergraduate education, American Journal of Educational Research, ٣ (٥) (٢٠١٥) ٦٠٤-٦٠٩.

M.M. Hardiman, The brain-targeted teaching model for ٢١st-century schools, Corwin Press, ٢٠١٢.

Zhang, F. Davies, L. Barrett, Clever .P.S. Barrett, Y classrooms: Summary report of the HEAD project, University of Salford, ٢٠١٥.

ع.ا.ر. سيد, الأعتبارات الضرورية لصالات الرسم بأستوديوهات التصميم الداخلى, (٢٠٢٢).

I.Z. El Zaza, Architecture Design Studio: Toward the Ideal Interior Design of Architecture Studio in the Gaza Strip, (٢٠١٤).

و.م. السفطي, م. جمعة, فخري, نها, فكري, حسن, سعيد, ع. بكر, م. حسني, أمجد, مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية (العدد الخامس والعشرون), (٢٠٢١).

J.C. Kaufman, Creativity ١٠١, Springer publishing company, ٢٠١٦

G. Szekely, Play and creativity in art teaching, Routledge, ٢٠١٥.

N.C. Andreasen, Creativity in art and science: are there two cultures?, Dialogues in clinical neuroscience, (٢٠٢٢).

Z. Ye, Study on the Application of Ming and Qing Dynasties Literati Painting on Interior Design, in: ٦th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research (SSEHR ٢٠١٧), Atlantis Press, ٢٠١٨, pp. ٢٩٣-٢٩٦.

ا. محمد عبيدات, س. محمد عبيدات, سيف, تأثير عناصر التصميم الداخلي على سلوك العاملين والطلاب داخل المراكز الصحية في الجامعات, بحوث في العلوم و الفنون النوعية, ٢ (١٠) (٢٠١٨) ١٧-٥٨.

س. محمد عبيدات, سيف, م. عبيدات, تأثير عناصر التصميم الداخلي (اللون، والضوء، والحيز الشخصي) في المكاتب وتأثيرها على سلوك وراحة وإنتاجية وولاء المدرسين في الجامعات, بحوث في العلوم و الفنون النوعية, ٢ (٧) (٢٠١٦) ٢٩٠-٣١٠.

[١٦] م.ا. جبر, معايير التصميم الداخلي التفاعلي لقاعات الفنون التشكيليه بالمراكز الثقافية, (٢٠٢٠).

A. Al Ramis, Instructors' attitudes and perceptions toward critical thinking: A case study of interior design instructors in Saudi Arabia, (٢٠١٨).

A. Obeidat, R. Al-Share, Quality learning environments: Design-studio classroom, Asian Culture and History, ٤ ١٦٥ (٢٠١٢) (٢).

S. Thompson, The applications of proxemics and territoriality in designing efficient layouts for interior design studios and a prototype design studio, California .State University, Northridge, ٢٠١٢

U.T. Karslı, Integrating sustainability in interior design studio, Procedia-Social and Behavioral Sciences, ١٠٦ ١٥٣٢-١٥٣٩ (٢٠١٣).

J. Ter Haar, Natural and decentralised ventilation and ,climate concepts: A proposal for a new hybrid concept .(٢٠١٥)

A.R. Rempel, A.W. Rempel, K.R. Gates, B. Shaw, responsive thermal mass design for Pacific -Climate Northwest sunspaces, Renewable Energy, ٨٥ (٢٠١٦) ٩٨١-٩٩٣.

P. Johansson, B. Time, S. Geving, B.P. Jelle, A. Sasic Kalagasidis, C.-E. Hagentoft, E. Rognvik, Interior insulation retrofit of a brick wall using vacuum insulation panels: design of a laboratory study to determine the

hygrothermal effect on existing structure and wooden beam ends, in: ١٢th International Conference on Thermal Performance of the Exterior Envelopes of Whole Buildings, Clearwater, United States, ١-٥ December ٢٠١٣,

[٢٤] ا.ع.م. زعية, ا.ع. مرسي, الألوان وتأثيرها على البيئة والتصميم الداخلي, مجلة بحوث كلية الآداب. جامعة المنوفية, ٢٩ (١١٣) (٢٠١٨) ١-

[٢٥] م.ع.ا. عبدالله, نيرمين, ع. الخالق, جوده, التصميم التفاعلى وأثره على التصميم الداخلى والأثاث, مجلة التراث والتصميم, (٢٠٢١).

[٢٦] R. Brown, P. Kallitsis, Productive design processes and creative collaboration: common grounds of fashion, music and interior design, (٢٠١٧).

[٢٧] D. Baeza Moyano, M. San Juan Fernandez, R.A. Gonzalez Lezcano, Towards a sustainable indoor lighting design: Effects of artificial light on the emotional state of adolescents in the classroom, Sustainability, ١٢ (١٠) ٤٢٦٣ (٢٠٢٠).

التوظيف الجمالي للفن المفاهيمي

Aesthetic recruitment of conceptual art

أ.م.د جولان حسين علوان

jolanhussien٣٣@gmail.com

ملخص البحث

نتيجة للمتغيرات التي طرأت على الفن تحول التشكيل النحتي الى فكر فلسفي مفاهيمي معبرا عن الثقافة السائدة ، ومن خلال تنامي الرؤى الجمالية للصورة التشكيلة ، اصبح النتاج الابداعي يتمتع بمجموعة كبيرة من الذائقية ،هذه المتغيرات ادت الى تحولات هائلة في بنية الخطاب التّواصلي مع الآخر،لذا تناول البحث اشكالية التوظيف الجمالي في بنية النحت المفاهيمي كونه واحد من اهم الفنون المعاصرة وكذلك مشكلة سيطرة الافكار على النتاجات الفنية.

كما وشمل الفصل الاول اهمية البحث بامكان١- اعتبار الدراسة الحالية إضافة علمية للمتخصصين والدارسين في هذا المجال. ٢-إمكانية التعرف على الفن المعاصر وطريقة ايصاله الخطاب الجمالي للمتلقي ومتذوقي الفن.

اما هدف البحث فقد تضمن: الكشف عن التوظيف الجمالي للفن المفاهيمي ،في حين تحدد البحث الحالي بدراسة التشكيلات النحتية المعاصرة (٢٠١٣-٢٠١٨) والتي تضمنت الفن المفاهيمي.

وقد تضمن الفصل الثاني الاطار النظري اثنتن من المباحث:

المبحث الاول: الفن المفاهيمي (فن الفكرة).

المبحث الثاني: الفن المفاهيمي فكرة واسلوب جمالي.

اما الفصل الثالث وهو اجراءات البحث فقد اشتمل على :

مجتمع البحث الخاص بـ التشكيلات النحتية التي انطوت ضمن الفن المفاهيمي ضمن حدود البحث (٢٠١٣-٢٠١٨).

عينة البحث: تم تعيين عينة البحث بصورة قصدية من مجمل المنجزات النحتية التي تضمنت الفن المفاهيمي وشملت اعمال اربعة نحاتين:

١-دانيال بورين ٢- مارينا ابراموفيتش ٣- جوزيف كوزوث ٤- كرستو كلود وقد استخدم المنهج الوصفي التحليلي.

وقد تم التوصل في الفصل الرابع الى اهم النتائج وهي:

التوظيف الجمالي للفن المفاهيمي هو التعبير عن فكرة .

التركيز على الفكر الخالص ,بينما تقف العاطفة للتعبير على الجانب الاخر.

يعتبر الفن المفاهيمي مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي.

الخطاب الجمالي ضمن الاتجاه المفاهيمي جعل من الفن مجال لتأمل العقلاني النقدي.

للفن المفاهيمي مضمون جمالي خاطب المتلقي عن طريق فن الارض واللغة فكريا وفن الجسد وفن البيئة.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

نتيجة التطور المتسارع لحركة الخطاب الجمالي المعاصر ومن خلال تنامي الرؤى الجمالية للصورة التشكيلة ، اصبح النتاج الابداعي يتمتع بمجموعة كبيرة من الذائقيات في تداول الصورة كتشكيل بصري مفاهيمي تبنى خطاب الجمال ، وبتالي لخلق هوية تشكيلية معاصرة ومغايرة في الوقت نفسه، وقد منحت بنية المعرفة تحولات و افاق جديدة ادت بدورها الى تحولات هائلة في بنية الخطاب التّواصلي مع الآخر،لذا تناول البحث اشكالية

التوظيف الجمالي في بنية النحت المفاهيمي كونه واحد من اهم الفنون المعاصرة وسيطرة الافكار على النتاجات الفنية،حيث اصبحت الفنون التشكيلية ذات نتاجات متداخلة تبنت اليات اظهار مختلفة مانحة نفسها هوية جمالية وهذا يعني أننا أمام إشكالية كبيرة تكمن في قراءتنا لهذا النتاج الجديد من خلال نظم التلقي التي تعايشنا معها لفترة طويلة لذا كانت مشكلة البحث تتحدد في كيفية توظيف الفن المفاهيمي جماليا غي التشكيل النحتي المعاصر.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في:

١- يمكن اعتبار الدراسة الحالية إضافة علمية للمتخصصين والدارسين في هذا المجال.

٢- إمكانية التعرف على الفن المعاصر وطريقةايصاله الخطاب الجمالي للمتلقي ومتذوقي الفن.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى :

الكشف عن التوظيف الجمالي للفن المفاهيمي.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة التشكيلات النحتية المعاصرة (٢٠١٣-٢٠١٨) والتي تضمنت الفن المفاهيمي.

تحديد مصطلحات:

التوظيف:جاء في لسان العرب"الوظيفة انها توظيف الشيئ على نفسه ووظفه توظيفا يعني الزامها اياه ويقال استوظف استوعب ذلك كله" (ابن منظور ،لسان العرب،ص٩٤٩-٩٥٠).

وكذلك تم تعريفه في منجد الطلاب"استوظف الشيئ استوعبه" (البستاني،منجد الطلاب،٩٢٧).

اما القاموس المحيط فياتي التعريف فيه"على انه تعين الوظيفة ،والمواظفة، والمراقعة ،والمؤازرة والملازمة".(الفيروزي ،القاموس المحيط،ص٢٠٥).

وقاموس وبسترز يحدد ماهو التوظيف"انه شكل محدود ومعقول،خاضع لقوانين عملية،ويعتمد على التدريب المسبق الناتج عن الخبرة المحلية العملية من اجل القيام بعملية التحويل من الناحية النظرية البحتة الى قواعد عملية تتطلب ترجمة تعبر بصدق عن قلب تلك النظرية ولكن بشكل عملي".(.(Websters seventh New collgiate dictionary p.٩٧٧

الجمالية:الجمال : لغةً هو" الحسن ، و قد جمل الرجل – بالضم – جمالاً ، فهو جميل، والمرأةالجميلة، وجملاء أيضاً - بالفتح والمد".(السبكي،المختار من صحاح اللغة،ص٨٣).

و الجمال حسب تعريف (ريد):" هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا" (هربرت ريد،معنى الفن،ص١٣٢).

.وكذلك هو"جملة السمات المشتركة التي تتلاقى في إدراك كل الأشياء التي تشير الى الانفعال الجمالي والتي ينطبق عليها هذا التوصـــــــيف بالذات".(هربرت ريد،معنى الفن،ص١٣٢).

التوظيف الجمالي: هو البث ألقصدي للأبعاد الجمالية التي تعبر عن الافكار متضمنة الاختلافات النظرية والفلسفية في البناء الجمالي للتشكيل النحتي.

الفصل الثاني

المبحث الاول: الفن المفاهيمي (فن الفكرة):

يطلق على الفن ألمفاهيمي أحياناً بفن الفكرةIdea art، وهو الفن الذي يكون فيه للمفهوم أو الفكرة الأسبقية في التقييم الجمالي. وفي بعض الحالات هو فن تصويري قد لا يستلزم أي جسم يقرر الشكل الفني، بل يظهر فقط كدليل وثائقي للفكرة الفنية، حيث ينطلق الفن ألمفاهيمي من اتجاهات فكرية تحاول دمج الفن بالحياة، كما تحارب التقاليد الفنية وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والتخلص ليس من الفن بحد ذاته، بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه، بمعنى أن يمتنع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن مثلاً، ويعمد إلى إبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية. إن هذا النوع من الفن لا يجسد في أي نظرية لأنه حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية من دون أن يكون له هدف وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية وقد أفاد فنانو هذا الاتجاه من جميع الوسائل المتاحة لاسيما الأدوات بأنواعها، الفيديو، الفوتوغراف، الديجيتال، أدوات الخردة. وقد أشار تعبير(ألمفاهيمي) في الستينات إلى ممارسة وتركيز على إن الفن أساس بنيته الفكرة، وتطور المصطلح وأصبح مرادف لكل الفن المعاصر الذي لا يعتمد على المهارات التقليدية في الرسم أو النحت."التيارات الجديدة التي صنفت على انها(فن مفاهيمي) تمثلت للمرة الاولى على نطاق واسع في المعرض الذي اطلق عليه اسم"مفهوم" واقيم سنة١٩٦٩ في متحف ليفركسون في المانيا .وانها لمفراقة ان تحصل في

اوربا اول تظاهرة لحركة فنية جديدة تضم بشكل اساسي فنانين امريكين، ويبدا معها تداول"الفن المفاهيمي".ثم نظمت بعد ذلك معارض اخرى(منها معرض كولونيا صيف ١٩٧٤ والمعرض الكبير الذي اقيم في غانت بلجيكا صيف ١٩٨٠) في عدد من المدن الاوربية الهامة وفي امريكا، ضمت فنانين من مختلف انحاء العالم، يمثلون الاتجاهات الطبيعية لنمط فني كان قد مهد له مرسيل دوشامب(منذ بداية القرن) والحركة الدادائية الجديدة في اوربا و امريكا وعمل الفرنسي ايف كلين والايطالي مانزواللذين ساهما في نشر هذه الحركة واعتبر نشاطهما بمثابة صلة الوصل مابين الدادائية في مختلف مراحلها" (محمود امهز،الفن التشكيلي المعاصر،ص٢٩٨).."شرع الفن الذهنوي يتطور في الستينات بمحاذاة البيئات والاحداث والعروض التي صاحبت فن"البوب" وبغض النظر عن ادعائه بانه فن افكار صرف ، فانه يعبر عن نفسه غالبا بشكل بيئي محكم.... في الواقع يصبح الفضاء والعلاقات الفضائية احيانا الموضوع الرئيسي للفنان الذهنوي" (سميث،الحركاتالفنية بعد الحرب العالمية الثانية،ص٢٣٢)..،وكما ذكرنا ان بدايات الفن ألمفاهيمي يعود إلى محاولات مارسيل دوشامب الأولى ، والتي ترسخت في مطلع الستينات مؤكدة إن الفن يقوم أساسا على ترجمة الفنان فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها وانه يمتلك كامل الحرية في اختيار أي نوع من الخامات التي تخدم الفكرة من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية المألوفة، على أساس إن العمل الفني ليس منتجاً جمالياً بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيلاً. وقد استغل التشكيليون التطور التقني والتكنولوجي غير المحدود، منطلقين من مفهوم إن الفن الحديث والمعاصر لابد أن يكون متصلا بالواقع، وبالتالي فهو مرتبط ومعني تماماً بهذا

الفيضان التكنولوجي الحديث،تألق هذا الاتجاه فى البعض من مدن أوروبا وأمريكا ،وتحرر الفكر الفلسفى لهذه الإبداعات من القيود الفنية التقليدية , وطفى على السطح الفنى إدراكًا جديدًا ومفهومًا جديداً للفن،هو ذلك المفهوم الفني "الذى يتضمن الكثير من العمليات الفكرية المتحررة من المهارات الحرفية لدى الفنان، فالفكرة هى فن المفهوم،وهى الأداة التى تصنع الفن

" SOL LEWITT: IN PARAGRABHS IN CONCEPTUAL ART-ART FORM. p.١٣).

"عمد ممثلوا الحركة الجديدة إلى تخطي الفن نفسه تكريسا لرؤية جديدة للواقع،الواقع الذي اخضع في السابق للتفسير والتأويل وإعادة البناء وفق قناعات الفنان وميوله.بينما يصبح الواقع،هنا المجال الأساسي لمقابلة جمالية،بعد أن اختصرت المسافة بين الفن والحياة،وتحرر الفنان من الوسائل كلها وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم،وبتحرره من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو"العمل المباشر بمادة العالم" (محمود امهز،التيارات الفنية المعاصرة،ص٤٨٣). الاتجاه ألمفاهيمي يستخدم فيه الفنان الوسائط المادية بمفهوم لامادي لتحقيق أفكاره الفنية حيث يعتبر الفكرة هي أساس العمل . أما الفن فهو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني. أي يجب طرح القضية الفنية التشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية، اجتماعية، علمية أو أية قضايا إبداعية أخرى.

المبحث الثاني:الفن المفاهيمي فكرة واسلوب جمالي:

يرى"جوزيف كوست ،" أن الفن المفاهيمى هو مجال تأملى عقلانى نقدى،فهو بؤرة "التواصل بين عدة مناهج كالعلاقة بين الصورة المرئية

واللغة المكتوبة : J.L. DAVAL : IN ART ACTUA L
، ANNUEL SKIRE p٥٠

لذا فأن الفكرة فى هذا الكيان الفن التأملى العقلانى النقدى هى الهدف الفعلى له، كما أن الفن لدى مبدعى هذا الاتجاه ما هو الا مفهوم يدل على المثالية ، فاعتمد هذا الفن على الدلالة من خلال ا لإ بداع وكأنه وثائق فكرية، لذا فهو فن الطابع العقلي بأحداث ونشاطه، وبالتالى كانت هناك ضرورة لخلق معايير جمالية جديدة تتوافق مع هذا النسق الابداعى الجديد ، إذ أنه فى جوهره هو فن الأنماط الفكرية التى تحوى الوسائل التى يراها الفنان متوافقة وإبداعه من خلال فكر ه الفلسفى المتحرر، فهو فن رؤية التحول الجديد للواقع , فالفكرة هى الهدف بدلا من الأثر الفنى ، فالمدلول الفنى لأعمال هذا الاتجاه هو التبدل الكلى فى العلاقات التقليدية فى العمل الفنى بين الفكرة والتعبير، فمنذ انطلاق فن البوب لم يكن هناك تواجد على ما سيكون عليه الفن التشكيلى الطليعى،وبالتالى تأثر هذا الفن بالمجتمع ، فالفن المفاهيمى احتل فى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي جانباً خاصًا ارتكزعلى الفكر الخالص,أنه أكثر الاتجاهات التي عملت على تغيير مفهوم الفن ومعاييره،إذ تعد الفكرة أو المفهوم أحد أهم ركائز البناء الفنى والفلسفى لهذا الاتجاه. إن هذا النوع من الفن لا يجسد في أي نظرية لأنه حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية من دون أن يكون له هدف وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية وقد أفاد فنانو هذا الاتجاه من جميع الوسائل المتاحة لاسيما الأدوات بأنواعها، الفيديو، الفوتوغراف، الديجيتال، أدوات الخردة. أن الفن المفاهيمي يتضمن العديد من الممارسات والاتجاهات الفنية مثل" فن الجسد، فن الأرض، الفن لغة" وجميعها تذهب إلى قطع الصلة مع الموروث،

والتخلص من اشكال الفن التقليدية، وطرق استهلاكه، مع"إبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية" (الحسيني،التعبير البيئي في فن مابعد الحداثة،ص٣٣٨).. وقد سعت هذه الاتجاهات إلى الابتعاد عن العمل الفني التقليدي، واستبدل الفنان اللوحة والتمثال "بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن وشملت أدوات هذا الفن" المقترحات المكتوبة، والصور الفوتوغرافية، والوثائق، والخرائط، والرسوم البيانية، والفيلم، والفيديو، وأجسام الفنانين أنفسهم، واستخراج اللغة نفسها "وأصبح الفنان"يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه تمثل أشياء هي من نتاج الحياة اليومية المعاصرة" (الحسيني،التعبير البيئي في فن مابعد الحداثة،ص٣٣٥).وقد بين (أمهز) إلى أن الفن لغة وان العمل الفني في نظر أحد ابرز ممثلي هذا الاتجاه (جوزف كوزث)، وفي نظر جماعة الفن واللغة أيضاً يمثل" نقطة التقاء جمالية بين عدة مناهج اتصالية: الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية واعتبروا أن التقويم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب، بل يبعده عن مبررات تمثيله، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ مارسيل دوشامب من شكل اللغة إلى اللغة نفسها.(محمود امهز،التيارات الفنية المعاصرة،ص٤٨٦).ونجد ان الفن المفاهيمي انعكس ايضا على بعض الأنشطة التي يحتل فيها التوثيق دوراً كبيراً، وتوظف فيه الصور الفوتوغرافية، وشرائط الفيديو، وغيرها من الوسائل التي تساهم في تحويل " مفهوم الفن بصفته شيئا مجسداً ماديّا إلى مفهوم يجعل الفن وسيلة استعلام فيزول العمل الفني، ولا يبقى منه الفكرة وقد امتد تأثير هذا الاتجاه على ما يعرف بفن الأرض(Land Art) حيث بات فن النحت يمارس مباشرة في

الطبيعة نفسها ليضيف طابعا ذو خطاب جمالي ، كما اقتصر النشاط الفني لبعض الفنانين على التجول بين أحضان الطبيعة، وتأملها، والتقاط الصور الفوتوغرافية. وهكذا تخطى العمل الفني قاعة العرض، و" لم يعد يرتبط، أو يتمثل بأي أثر تزييني، أو نظام معماري، بات تساؤلاً ذا أبعاد فكرية، ونفسانية جديدة على علاقة بالتجربة المباشرة" (محمود امهز،التيارات الفنية المعاصرة،ص٤٨٩).، وأصبح فن الأرض يعبر عن التداخل مع الطبيعة بعد أن تجدد مفهوم الفنان لها غير أن الفنان انتقل بعد ذلك لمواجهة الطبيعة للتعبير من خلال العمل عن الفكرة المعبرة لديه. وبالنسبة لفن الجسد (Body Art) " فهو يعبر عن فكرة تحولت الى تشكيل فني فهو بدوره قد قام بتقديم الفن كفكرة حاول فيها الفنان تضمين الجسد جماليا وجعله مكمل لعمله الفني حيث شكل الجسد مادة العمل الفني الأساسية، ومحور"اهتمامات الفنان المفهومي بعد أن تخلى عن كل المقاييس الجمالية، أوالأخلاقية، واقترب من الحدوثية" (محمود امهز،التيارات الفنية المعاصرة،ص٤٩٣)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 .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث على التشكيلات النحتية التي انطوت ضمن الفن المفاهيمي ضمن حدود البحث(٢٠١٣-٢٠١٨).

عينة البحث:-

تم تعيين عينة البحث بصورة قصدية من مجمل المنجزات النحتية التي تضمنت الفن المفاهيمي وشملت اعمال اربعة نحاتين:

١-دانيال بورين ٢- مارينا ابراموفيتش ٣- جوزيف كوزوث ٤- كرستو كلود

منهج البحث:- تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل العينات

انموذج رقم(١)

اسم العمل :تكوين

سنة الأنجاز : ٢٠١٣

الفنان: دانيال بورين

التحليل:

يتكون التشكيل بطريقة تحيلنا الى الاعمال الفنية ذات الخطاب الفكري ،فهو يتكون من مجموعة من الحلقات الدائرية ذات الشكل الهندسي ،مرتبة

بطريقة المنظور حيث تبدو من خلال الرؤية من الحلقة الاكبر حجما الى الاصغر منها وهي بالوان مضيئة مختلفة مثل اللون لاحمر والازرق والاخضر ومرتبة بالتسلسل هذا الخطاب الفكري الجمالي كان يعتمده الفنان في اغلبية اعماله حيث يقوم بخلق نوع من الوجود الجمالي للمكان محاكيا فيه المتلقي وخارجا عن التشكيلات النحتية المعروفة لديه وجود هذه الحلقات واستنادها على قضبان حديدية اعطاها نوع من التوازن ولعب اللون هنا دور اساسي جماليا ،كان المحتوى الفكري للتوظيف الجمالي يظهر بطريقة تدل على معنى نوع من الافكار التي تحاكي شكلاً معيناً وهذا الخطاب الجمالي للعمل الفني موجود في فكرة العمل والتي هي قراءة العمل من قبل المتلقي ووضع هذه الفكره، أي عملية القراءة في سياق الفن البصري، أي تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي وجودي علمي وجمالي، وهذه الطبيعة المفاهيمية،اذ يمثل الفراغ والعلاقات المساحية المادة الأساسية فى موضوع الفن المفاهيمى لديه , كما انه ذو قدرة رائدة فى توظيفهما بشكل فاعل ، فالتطور الذى لحق بالفن المفاهيمى خلال الستينات من القرن العشرين بصورة موازية مع البيئة والحدث والأداء فى الفن الشعبى ساعده فى احكام بناء فكره المفاهيم ى ، لذا فقد حطم - بورين- مقولة أن الفن المفاهيمى فن الأفكار الخالصة فقط ، وتألق فى تعبير ناضج فى اخراج هيئة و شكل بيئى يعبر عن ابداعه ،حيث سيطر الفراغ والعلاقات المساحية على بنيته التصميمية, فكانت بمثابة المادة الأساسية لموضوعاته الإبداعية الذى وثق به فكره الفلسفى نحو الفن , ومدى قدرته على توظيف الفرا غ والمساحة فى الفن المفاهيمى بمعالجة مستحدثة تتوافق ومتغيرات العصر مستخدمًا العلاقات المساحية للشارع و كذلك الالوان فى إحكام بنائه

التصميمى وتفو ق المظهر المرئى لعمله , وكذا قدرته فى خلق حالة من التوافق والتناسب والتناسق والانسجام بين جنبات ابداعه ، فأعماله تؤكد على مدى العلاقة بين فن المفهوم والعقل باستخدام وسائط ومثيرات غير تقليدية بعيدة عن الكلاسيكية كمحاولة لخلق صور فنية ذات علاقات ذهنية غيرمسبوقة وغير تقليدية فى الفن

انموذج رقم(٢)

اسم العمل :صور شيطانية

سنة الأنجاز : ٢٠١٤

الفنان: مارينا ابراموفيتش

التحليل:

تتوجه الفنانة بنوع من الخطاب ذات التوظيف الجمالي المختلف وذلك عن طريق الخروج عن المالوف والمتداول، حيث نستطيع ان نتلمس نوع من الخطاب الخاص بفن الجسد كوسيلة وفكرة نجد بانه لاتوجد خامات في العمل ،فقد ظهرت الفنانة شخصيا وهي ترتدي اللون الابيض وترف يديها الى الاعلى وكانها تقوم بنوع من الطقوس الشيطانية حسب اسم العمل الفني ،ونجد ايضا هناك فتاة وهي مستلقية على ظهرها وبطريقة عارية وبدت وكانها بحالة قد تم تشريحها واخراج اجزاء من داخل جسدها فتبدو وهي ميتة ،ارادات الفنانة هنا ان تعطي للمتلقي فكرة عن طريق الجسد وذلك بانه هو العمل الفني نفسه, وبذلك يشترط أن يقوم الجسد الحي بالمهمة ليقدم العمل الفني أي أن الخامات الموجودة والمستخدمة فيه هو الجسد الحقيقي وبمعنى آخر أن عرض مفهوم فن الجسد أو حتى عن فن الأداء يعتمد

اعتمادا كليا على الجسد الحقيقي والفعل التمثيلي الذي يمنح القدرة على الإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد المعنى وهذا يعنى الحركة التي تحاكى الواقع من خلال اختزال اللغة التقليدية في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض فالجسد هو المعبر عن الحدث النفسي أو الفكري ليكون هو ذاته محورها.

نجد بان الفنانة هنا قد اعتبرت بان جسدها وروحها هي مادة تشكيلية لأعمالهم الفنية، لتعطي لنا نوعا من خطاب مختلف عن الواقع احيان يكون ذات طبيعة جمالية واحيانا يتخلى عن المعايير الجمالية والأخلاقية بتمثيل حركات تشبه بعض الممارسات الطقوسية البدائية، وتقدم أعمالهم نحتا اجتماعيا كنوع من الاعمال ذات الفكرة المرتبطة بالمجتمع، وفي محاولة منهم لإظهار الشكل الخاص والمميز لخطابهم البصري من خلال توظيف المفردات بطريقة تحقق هدف الفنان للسعي الى هيمنة الشكل على الموضوع في أعمالهم.

انموذج رقم(٣)

اسم العمل :عمل موندريان

سنة الأنجاز : ٢٠١٦

الفنان: جوزيف كوزوث

التحليل:

يظهر لنا الشكل عى هيئة مربع فيه بعض الالوان المختلفة وعليه كتابة باللغة الانكليزية هذا المربع هو بالاصل عمل للفنان موندريان وهو عمل فني معروف جدا قام الفنان جوزيف كوزوث باستلهامه ولكن قام بادخال

الكتابه عليه هذا النوع من الفن حمل نوع من التعبير الجمالي خصوصا ان هذا الفنان كثيرا ماادخل اللغة في اعماله لترتبط هذه الاعمال الفنية بالفكرة المعبرة التي يريد ايصالها للمتلقي ويعتبر هذا لفنان هو الأكثر اختزالا وآلية وتبسيطا ,تمتعت ابداعاته بقدره فلسفيه كيانها طرح الأسئلة, لذا أصبحت السمة الغالبة على فنه، ويعد أحد أهم رواد هذا الاتجاه ، وأعماله فى عمقها تأكيد على الفكرة من خلال نمط بسيط داخل إطارتشكيلاته بل أحد أهم أعمال الفن المفاهيمى والتى أكد فيها على الربط بين الفكرة والتعبير دون عناء من الفنان ودون عناء من المتذوق فى تلقى العمل وإدراك مغزاه الجمالي بيسر واستمرار فعال لفكره المفاهيمي الصارم السهل التلقى ,فمنطقه الفنى قوامه فنون ما بعد الحداثة ذات المدلول للرسالة الغامضة من الفنان للجمهور،والتى تثير دهشة المتلقى مما يجعله يقترب بأبداعه من التجلي الفنى, مما يؤكد مدى التبدل الكلي الواضح فى العلاقات التقليدية فى الأعمال الفنية بين الفكرة والتعبير ، إذ أن أعماله أصبحت فيها الفكرة والهدف الأساسى الفعلى بدلا من العمل الفنى ذاته ، فقد حقق المعادلة بين مرحلة النشاط الواقعة بين الفكرة والنتيجة، فقد ربط المتلقى بالعمل من خلال طرح أسئلة ربما تعبر عن حريات قريبة من الوهم توضح مدى أن هناك فن ولغة من خلال الفن المفاهيمى .، اذ انه ير ى (كوزوث نفسه) "إن الممارسة الفنية هى التحديد الحقيقى لمعنى الفن المعنى هو الممارسة ربما كان مقصد الفنان أن كل إنتاج يحمل فكر فهو فن من وجه ة نظره - هذا ما طبقه فى أعماله ، فالسواد الأعظم من أعماله تؤكد مدى توظيفه اللغة فى الفن بشكل حاسم ، واعتباره لغة فن, وبها نسعى نحو البحث عن مفهوم الشىء بعد تحليله، فقد بدل نسق الهيئة الفلسفية ومفهومها البصرى المرئى

بكلمات، أى كلام عقلى وفكري ذات المضمون الجمالي ، فقد عرض المفاهيم كفن فى العديد من أعماله من خلال العبارات اللفظية المختزلة.

انموذج رقم(٤)

اسم العمل : مصطبة لندن

سنة الأنجاز : ٢٠١٨

الفنان: كرستو كلود

التحليل:

يتوضح لنا الشكل الهرمي وهو عبارة عن مجسم لشكل مقبرة فرعونية أي الهرم وقد تكون هذا الشكل الهرمي من عدة براميل تطفوا في الماء وكانت هذه البراميل باللون الاحمر والابض والبنفسجي الفاتح وكان بارتفاع ٢٠ م ،كان التركيز على الفكرة ذات المحتوى الجمالي للخطاب ، فكان (شكل التوظيف) متداخل ليعطي قيم جمالية ووظيفية لإبراز الجانب الوجداني للطبيعة الإنسانية فكان هذا عاملاً إيجابياً في إبراز الجمال حيث (إبتكر) الطريقة المثلى للتعبير للموضوع (الفكرة) الكلية للعمل بطريقة (أصلية) متفردة من حيث دمج الشكل وتوظيفه للخروج بشكل واضح المعالم الوضوح و الجدة ظاهرة في العمل حيث يشعر المتلقي بما يريد الفنان من ايصاله اليه وهو الاشتغال بالافكار وليس بالشكل وهذا يعطي قيمة فنية جمالية مضافة ، فهو بذلك يقدم العمل من حيث إظهار الفكرة وهذا ماسعى اليه دائما الفن المفاهيمي .

وقد بين الفنان بان هذه الألوان ستتحول مع تغير الإضاءة وانعكاساتها على بحيرة سربنتين لتكون مثل لوحة تجريدية ذات جمالية خاصة ،حيث كانت اعماله جميعها تتخذ مساحات شاسعة يقوم باخراجها بعيدا عن المالوف والمتداول ،بما أن الإنسان بفطرته يبحث عن الجمال وينفر من القبح ، فان هذا الاتجاه يؤكد على معاينة الجمال وممارسته ونفر القبح وهجرانه ، وهكذا فإن المتلقي أو المتعلم الذي يستجيب بعينه بل بسائر حواسه لهذه المقومات يعتبر قد تربى تربية جمالية وفنية وترتكز الطبيعة لنتاجات فن الأرض المفاهيمي على إعادة النظر في موقف الإنسان من البيئة والأرض والمحيط الطبيعي الذي زحفت عليه الصناعة الحديثة وآلاتها ، ويعمل على إبراز الجوانب الجمالية في البيئة .

الفصل الرابع

النتائج

١- التوظيف الجمالي للفن المفاهيمي هو التعبير عن فكرة .

٢- الفن المفهومي هو خروج عن الفن وبحطاب جمالي.

٣- التركيز على الفكر الخالص ,بينما تقف العاطفة للتعبير على الجانب الاخر.

٤- يعتبر الفن المفاهيمي مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي.

٥- الخطاب الجمالي ضمن الاتجاه المفاهيمي جعل من الفن مجال لتأمل العقلاني النقدي.

٦- يعتبر أعادة تعريف للفن بجوهره لا وظائفه ولا نفعية وهو مجرد من

الغايات .

٧ - الفن المفهومي أعاد الاعتبار للمضمون جماليا وهمش الشكل الخارجي.

٨- الواقع بالنسبة للفن المفاهيمي هو المجال الاساسي لأي مقابلة جمالية.

٩- أن الفن المفاهيمي يصبح احيانا فيزيقيا (ماديا)تماما.

١٠-للفن المفاهيمي مضمون جمالي خاطب المتلقي عن طريق فن الارض واللغة فكريا وفن

الجسد وفن البيئة.

المصادر

ابن منظور لسان العرب،بيروت،دراسات لسان العرب،(بدون تاريخ).

الفيروز آبادي،القاموس المحيط،القاهرة،مؤسسة فن الطباعة،ج٣،(بدون تاريخ).

ادوارد لوسي سميث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.

عبد الحميد ، محمد محي الدين و محمد عبد اللطيف السبكي : المختار من صحاح اللغة ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ١٩٣٤.

علي شناوة آل وادي والحسيني، عامر عبد الرضا ، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة. عمّان:دار صفاء للنشر والتوزيع،٢٠١١.

فؤاد افرام البستاني،منجد الطلاب،بيروت،الطبعة الكاثوليكية،ط،١٩٦٣.

محمود امهز،الفن التشكيلي المعاصر،دار المثلث للتصميم والطباعة،بيروت،١٩٨١.

محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة. بيروت:شركة المطبوعات للنشر والتوزيع٢٠٠٩.

هربرت ريد ، معنى الفن ، تر : سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٠- LEWITT: IN PARAGRABHS IN CONCEPTUAL ART-ART FORM –V- ١-١٩٧٠. p.١٣

١١ - J.L. DAVAL : IN ART ACTUA L : ANNUEL SKIRE -١٩٨٠ p٥٠

١٢- Websters seventh New collgiate dictionary p.٩٧٧.

Research Summary

Aesthetic recruitment of conceptual art

As a result of the changes that occurred in art, the transformation of the sculptural formation into a philosophical conceptual thought expressing the prevailing culture, and through the growth of aesthetic visions of the composition image, the creative product became enjoying a wide range of relativities, these variables led to tremendous transformations in the structure of the communicative discourse with the other. The research is about the problem of aesthetic employment in the structure of conceptual sculpture, being one of the most important contemporary arts, as well as the problem of the control of ideas over artistic productions.

The first chapter also included the importance of research that can: ١- Consider the current study as a scientific addition to specialists and scholars in this field. ٢- The possibility of getting acquainted with contemporary art

and the way it delivers the aesthetic discourse to the recipient and art connoisseur.

The objectives of the research included: To uncover the aesthetic employment of conceptual art, while the current research was determined by studying contemporary sculptural formations (٢٠١٣-٢٠١٨), which included conceptual art.

The second chapter included the theoretical framework of two investigations:

The first topic: Conceptual art (idea art).

The second topic: Conceptual art, idea and aesthetic style.

As for the third chapter, which is research procedures, it includes:

The research community for sculptural formations that was included within the conceptual art within the boundaries of research (٢٠١٣-٢٠١٨).

Research sample: The research sample was intentionally assigned from the entirety of the sculptural accomplishments that included conceptual art and included the works of four sculptors:

١- Daniel Burin ٢- Marina Abramovich ٣- Joseph Kosuth

٤- Christo Claude

The descriptive analytical method was used.

The most important results were reached in the fourth chapter, namely:

١- The aesthetic employment of conceptual art is the expression of an idea.

٢- Focusing on pure thought, while emotion stands for expression on the other side.

٣- Conceptual art is considered a stage of activity between the idea and the final product.

٤- The aesthetic discourse within the conceptual direction has made art a field for rational critical contemplation.

Conceptual has an aesthet art of the earth, language intellectu

گوتاری پەیکەرە ئەفسانەییەکان لە هونەری میسۆپۆتامیادا
(توێژینەوەیەکی شیکاری هونەریە)

م.سامي اسماعيل مصطفى
بەشی شێوەکاری، کۆلێژی هونەرە جوانەکان، زانکۆی سەلاحەدین، هەولێر، هەرێمی کوردستان، عیراق
sami.mustafa@su.edu.krd

أ.د مولود ابراهيم حسن
بەشی زمانی کوردی، کۆلێژی زمان ، زانکۆی سەلاحەدین، هەولێر، هەرێمی کوردستان، عیراق
mawlud.hassan@su.edu.krd

أ.م.د هيفاء احمد محمد
بەشی شێوەکاری، کۆلێژی هونەرە جوانەکان، زانکۆی سەلاحەدین، هەولێر، هەرێمی کوردستان، عیراق
Hayfa.mohammed@su.edu.krd

پوختە

ئەم توێژینەوەیە بە ناونیشانی (گوتاری پەیکەرە ئەفسانەییەکان لە هونەری میسۆپۆتامیادا) توێژینەوەیەکی شیکاری هونەریە، مامەڵە لەگەڵ سروشت و قەبارەی ئەو دەستکەوتە کەلتوورییانە و ئەو کارە هونەریانە دەکات کە مرۆڤی میسۆپۆتامیا لە سەردەمی پێش مێژوو یان سەردەمی پێش نووسین ئەنجامیانداوە، بەو شێوازەی کە ڕەنگدانەوەی ڕۆحیی و توانا ئەخلاقیی و کۆمەڵایەتی و کولتوورییانە لە خۆگرتبێت. ئەم فتوێژینەوەیە تیشک دەخاتە سەر ئەفسانەکانی سەرەتای دروست بوونی شارستانیەت، کە بە یەکێک لە فاکتەرە گرنگەکان دادەنرێت بۆ پێکهێنانی هونەر لە میسۆپۆتامیا.

ئەم توێژینەوەیە لە چوار بەشی سەرەکی پێکدێت. بەشی یەکەم پێك دێت لە گرفتی توێژینەوە کە دیاریکراوە بە پرسیاری (ئەو سەرچاوە وتایبەت مەندیانە چین کە جەخت لە سەر ئەفسانە دەکەنەوە لە پێکهاتەی فۆرم لە سنوری شوێنی میسۆپوتامیا؟) و گرنگیەکانی وهەروەها ئامانجی توێژینەوە کە پێکهاتووە لە (دەرخستنی دیمەنە ئەفسانەییەکان لە هونەری پەیکەرسازی میسۆپۆتامیا) و سنورەکانی و دیاریکردنی چەمک و زاراوەکان. بەشی دووەم تایبەتە بە چێوەی تیۆری بە لەخۆگرتنی دوو توێژگە یەکەمیان چەمکی ئەفسانە دووەمیان تیۆریاکانی فەلسەفەی ئەفسانە. بەشی سێیەم تایبەتە بە فەلسەفەی شیتەڵکاری دیمەنە ئەفسانەییەکانی هونەری پەیکەرسازی میسۆپۆتامیا بە لە خۆگرتنی ١٤ نموونە. وە بەشی چوارەم تایبەتە بە ئەنجامی نوێژینەوە.

پێشەکی:

هەروەک ڕوون و ئاشکرایە ئەفسانە ڕۆڵێکی گرنگ و سەرەکی هەیە لە بەها مێژوویی و هونەرییەکان و ئایین یدا، لە سەرەتاوە بە بەکارهێنانی ئەفسانە ئاستی بیرکردنەوەی مرۆڤ بەرەو پێش چووە لە قوناغە جیا جیاکانی ژیاندا، ئەگەر سەیری پەیوەندی ئەفسانە و ژیانی مرۆڤ بکەین وەک میتۆدێکی ئیستاتیکی دەبینین ئەفسانەکان بە درێژایی مێژوو یەکێک بوون لەو پێکهاتە بنەڕەتیانەی کە لە ژیانی مرۆڤەکاندا جیاناکرێتەوە.

مرۆڤ هەمیشە هەولیداوە، ئەو شتانەی لە ناخیەتی بیگەینێتە کەسانی تر، چونکە سروشتی مرۆڤ وا دەخوازی شت لە ناخیەوە نەهێلێتەوە، شتەکان دەرببرێت، جا ئەگەر وەڵامی لا دەست نەکەوێت بەرامبەر ئەو شتانە یان ئەو روداوانە، کە رویان داوە، وە کاریگەریان لە ناخدا بە سەریەوە دەبێت و لە دەرونیدا پەنگ دەخواتەوە کاتێک کە باسی نەکات یان دەرینەبرێ بۆ کەسانی تر، بۆ دەربرین هونەر باشترین هەلبژاردە بووە لە رابردوو وە لە ئێستاشدا، رۆڵی هونەرمەند کەم نیە کاتێک درک بە شتەکان دەکات لە جەوهەرەوە، وە گوزارشتی لێ دەکات لە رێگای پێکهاتەی هونەریەوە، بە شێوازێک کە نوێنەرایەتی شتەکان بکات لە جەوهەرەوە، بە جۆرێک هەستی پێ بکرێت و بناسرێتەوە.

بەرهەمە هونەریە نایابەکانی میسۆپۆتامیا پێکهاتووە لە هونەری تەلارسازی و پەیکەرسازی بازنەیی و پەیکەرسازی هەلتۆقیو و وێنەکێشان و وێنەی دیواربەندی و سیرامیک، کە لە ژێر دەسەلاتدارانی بیروباوەرە فکری و رۆشنبیری بووە کە زال بوو لە سەر کۆمەڵگای میسۆپۆتامیادا، ئەم توێژینەوە شیکردنەوەیە بۆ یەکێک لەم بوارە هونەریانە

کە بەڕوونی تێدا دەرکەوێت لە پێکهاتەی پەیکەرسازی بەهۆی تایبەتمەندیە شێوازیەکانی کە رەهەندە هزریەکانی ئەفسانەیی یە.

بەشی یەکەم

چوارچێوەی گشتی توێژینەوە

گرفتی توێژینەوە :-

هونەرمەندی میسۆپۆتامیا وێنەی ئەفسانەیان بە هەموو شێوازێک وەک بیرۆکە لە بابەتە هونەریەکانیان بەرجەستە کردووە، چونکە هەموو کارێکی هونەری پشت بەستە بەو بیرو بۆچون و هزرەی کە دەبێتە پاڵپشت بۆ ئەنجەمدانی، ئەمەش هۆکارێکە، بۆئەنجامدانی ئەم توێژینەوە، هەروەها بە مەبەستی چارەسەر کردنی گرفتی سەرەکی ئەم توێژینەوەیە دەبێ هەوڵ بدرێت وەلامی ئەم پرسیارە بدۆزرێتەوە (ئەو سەرچاوە وتایبەت مەندیانە چین کە جەخت لە سەر ئەفسانە دەکەنەوە لە پێکهاتەی فۆرم لە سنوری شوێنی میسۆپوتامیا؟)

گرنگی توێژینەوە:-

هۆکاری هەڵبژاردنی ئەم بابەتە دەگەڕێتەوە بۆ گرنگی بابەتی ئەفسانە لە هونەر وشێوازی ئەنجامدانی کاری هونەری و تەکنیکی دروست کردنی پەیکەر لەسەرەتای سەرهەڵدانی شارستانیەت، بەتایبەت لەناوچەکانی کوردستان کە تاوەکو ئێستا لەلایەن توێژەرانی هونەر گرینگی پێ نەدراوە.

هەروەها گرنگی ئەم توێژینەوەیەی ئێستا سەرچاوە دەگرێ لە مامەڵە کردن لەگەڵ سروشت و قەبارەی ئەو دەستکەوتە کەلتووریانە و ئەو کارە هونەریانەی کە مرۆڤی میسۆپۆتامیا ئەنجامیداوە، کە ڕەنگدانەوەی ڕۆحیی

و توانا ئەخلاقیی و کۆمەڵایەتی و کولتوورییانە لە خۆدەگرێت. بۆیە گرنگی ئەم توێژینەوەیە بە لە خۆگرتنی ئەم خالانەی خوارەوە بە دیاردەکەوێت:-

گرنگی لەوە دایە بزانین چی لە سەردەمەکانی پیش نوسین گوزەرایە، لە رووی گۆڕانکاری فیکری سەرنج راکێش لەسەر ئاستی کۆمەڵایەتی، ئابوری، سیاسی، ئاینی.

ئەم توێژینەوەیە بە کارێکی سەرەکی و کاریگەر و چالاک دادەنرێت لە تایبەتمەندیە هونەریەکاندا، بە فۆکس خستنە سەر خوێندنەوەی ڕەهەندە هزریەکانی ئەفسانە.

ئەنجامی توێژینەوەی ئێستا دەبێتە ماددەیەکی زانستی بە سوود بۆ قوتابیان و توێژەرانی بواری هونەر و بواری مێژوویی و شوێنەوارناسان.

ئامانجی توێژینەوە (دەرخستنی گوتاری پەیکەرە ئەفسانەییەکان لە هونەری میسۆپۆتامیادا)

سنوورەکانی توێژینەوە:-

سنووری بابەت: دەرخستنی گوتاری پەیکەرە ئەفسانەییەکان لە هونەری میسۆپۆتامیادا

سنووری مێژوویی: سەردەمی پێش مێژوو واتە ساڵانی نێوان (٩٠٠٠-٣٥٠٠پ.ز)

چەمک و زاراوەکان:-

ئەفسانە: لە (هونەری شێعر)ی (ئەرستۆ) دا هاتووە: ووشەیەکە سودی هەیە بۆ گرێ، بنیاتنانی چیرۆک، چیرۆکی سەر زمانی ئاژەڵان (fable) و بەرامبەرەکەی، وە پێچەوانەکەشی مێشک (logos) وە لە زۆربەی زمانە بیانیەکان بە (myth, mythos) هاتووە کە شێوازێکی سەربەخۆیە لە چیرۆک وە ئاستەمە تێکەڵ بوون بە شێوازەکانی تر(أوستن وارن، ١٩٧٢، ص ٢٤٥).

پێکهاتە: لە فەرهەنگی فەلسەفیدا هاتووە: پەیوەندی بەو فۆرمەی کە لە بنەڕەتدا هەیکەلی شتێک و وێنەکەیەتی، دەڵێت پێکهاتەی زەوی، وێنەکەی، و فۆرمەکە هەر وەک لە یەکچوونە، ئیبن سینا گوتی: وەک درککردنی وێنەی گورگ، دەولەمەندە شێوەکەی و جەستەکەی(صلیبا، ١٩٧٧، ص ٧٠٧).

پەیکەرسازی: لقێکی هونەری بینراوە و هاوکات جۆرە هونەرێکە لەسەر بنەمای دروستکردنی پەیکەری سێ رەهەندی بنیات نراوە لە بنەڕەتدا، ئەم هونەرە لەسەر دار و بەرد و کانزا و ماددەکانی تر پراکتیز کراوە، پەیکەرسازی لە شارستانیەتە کۆنەکانەوە ناسراوەو کاری پێراوە. بۆ زیاتر بروانە (عکاشة، ١٩٩٣، ص٣٣)

بەشی دووەم

چێوەی تیۆری توێژینەوە

(٢-١) توێژگەی یەکەم:

چەمکی ئەفسانە:

ئەفسانە بەکاردێت بۆ دەربرین لە بەرهەمە تایبەتیەکانی خەیاڵی خەلکانێک کە لە شێوەی چیرۆک و رۆمان دەگوازرێتەوە لە نەوەیەک بۆ نەوەیکی تر. یۆنانییەکان ئەم ڕۆمان و چیرۆکانەیان ناودەنا (Mythos) بە مانای (وتە و ووشەکان)، ئەگەرچی ووشەی ئەفسانە لە ڕووی داتاوە بە مانای (حیکایەت گێڕانەوە) دێت، لەگەل ئەوشدا لە ئێستا بۆ خستنەڕووی لێکۆڵینەوەی سیستماتیکی گێڕانەوە تەقلیدییەکانی هەر گەلێک بە مەبەستی زانینی چۆنیەتی دروست بوونی تا ئەو کاتەی بووە ڕۆمان، و تا چ ڕادەیەک باوەڕیان پێهناوە، وە هەروەها بە بەنیازی چارەسەرکردنی کێشەکانی تری پەیوەست بەوەوە، وەک پەیوەندی لەگەڵ ئایین و پەیوەندی لەگەل رۆمان(مبروك، ٢٠١١، ص٢٣)

ئەگەر پێشکەوتنێک لە مانای وشەی (mythos) دا هەبێت، ئەوا چەندین بۆچوون هەن کە پەیوەستن بە بنەڕەتەوە، واتە ئەو چیرۆکانەیە کە باس لە ڕووداوە سەردەمە کۆنەکان دەکات و دەبێت کاراکتەرە سەرەکییەکانی خواوەند بێت(نبيلة، ب.ت، ص ٧)

لەگەل هاتنی سەدەی نۆزدەیەم شۆرشێکی هونەری و ئیستاتیکی سەری هەڵدا، کە شوێن و رەونەقی ئەفسانەی وەک شێوەیەک لە شێوەکانی هونەری دەربرین و فۆلکلۆرو ئەدەبی میللی گەراندەوە، چەندین هەنگاوی دیکە چوونە پێش لە سەیرکردنی ئەفسانە، بۆیان بوو بە سەرچاوەیەکی دەولەمەند و ئیلهام بەخش، هەروەها بوو بە بنەمایک بۆ هونەر و ئایین و میژوو، تاکو وای لێهات بو بە لقێکی نوێ لە لقەکانی مەعریفە کە تایبەت بوو بە لێکۆلینەوەو ڕاڤەکردنی ئەفسانەکان، ناونرا میتۆلۆژی Methology بەشی یەکەمی زاراوەکە واتە Mytho لە وشەی یۆنانیی

Mutho وەرگیراوە کە بە مانای حیکایاتێکی تەقلیدی دێت دەربارەی خواوەند و پالەوانەکان، بەشی دووەمی زاراوەکە Logy بە مانای زانست دێ(سواح، ٢٠٢١، ل ١٥)

هەندێک لە توێژەرەکان پێیان وابوو کە وشەکە لە یۆنانییەوە وەرگیراوە . وەدیع بشور دەلێ "ئەستورە وشیەکی عەرەبیە لەسەر وشەی استوریا Historia یۆنانی بە مانای چیرۆک دێت، بەڵام وشە ئەستورە واتە چیرۆکێکی ناواقیعی یان پێچەوانەی حەقیقەت. لەکاتێکدا خودی وشەکە Historia بەمانای مێژوو دێت"(ودیع، ب.ت، ص٩)

وشەی ئەفسانە و وشەی اسطورە لە لێکۆلینەوەی نەتەوەکانی تر لێک جیاکراوەتەوە و هەریەکە مانای تایبەتی خۆی هەیە، بە دیار دەکەوێت لە لای فارسەکان (ئەفسانە) و (اسطورە) بەکاردێنن، ئەفسانە بۆ گشتیەکەی و اسطورە بۆ ئەفسانەی خواوەندەکان، هەروەها عەرەب اسطورە و اسطورە الآلهە بەکاردێنن، وە ئینگلیزەکان (Lengend) بە مانای ئەفسانە و (Myth) بۆ ئەفسانەی خواوەندەکان، لە فەرهەنگی کوردییەکاندا باشتر وایە کە ئەفسانە و ئەفسانەی خواوەندەکان لێک جیا بکرێتەوە. وشەی ئەفسانە رەگەکەی هەرچیەک بێ ماناکەی بە وشەیەکی کۆنی کوردیی دەزانرێ هەر لە کۆنەوە لە نێو کوردا بەکارهاتووە و لە نێو فەرهەنگی سەرزارەکی و لای نەخوێندواران و لە نێو فەرهەنگی نووسراویش لای رۆشنبیران پتر لە مانایەکی بۆ خوی پەیداکردبوو وەک ئەفسانە واتە (شتی پروپووچ – سحرو جادوو – زیند و نەمر – شاکار و داهێنراو – سرووشت و ئایینی کۆن – کاری لە توانا بەدەر – هەروەها ئەو چیرۆک و

حەکایەتە کۆنانەی کە پاڵەوانی نائاسایی و دێو و ئەجندە و ئامێری جادوویی و پر هێزی وەکوو بەرمالی فرین)(مولود، ٢٠٢٠، ل ٣٠-٣١)

(٢-٢) توێژگەی دووەم: تیۆریاکانی فەلسەفەی ئەفسانە:

ئەفسانە لە بنەڕەتەدا بەرهەم هێنانی مرۆڤە، ئەمە ئەو شتەیە کە لێکۆڵەران لەسەری ڕێک کەوتون، لەگەل ئەوەشدا بوونی جیاوازی بیرو بۆ چون لە شێوازی هۆیەکانی سەرهەلدانی هەر ئەفسانەیەک، بەڵام گرنگی لەوەیە کە بەرهەمی مرۆڤە هەر چەندە تەنها بەرهەمی خەیاڵییە کە هیچ پەیوەندییەکی بە ڕاستەیەکانەوە نییە و نووسەرێکی دیاریکراوی نی یە، لەبەر ئەوەی بەرهەمێکی خەیاڵی تاکەکەسی نییە، بەڵکو دیاردەیەکی پێکەوەیی دروست بوونی خەیاڵی هاوبەشی کۆمەڵە. ئەمەش نابێتە ڕێگر لە هەندێک ئەفسانە کە بچێتە ژێر کاریگەری کەسایەتیە روحیەکان. وە بۆ ئەوەی ئەو ئاراستە و ڕێگایانە دەستنیشان بکەین کە لەلایەن زاناکان و لێکۆلەران لە توێژینەوەی میتۆلۆژیاوە گیراونەبەر کە لێکدانەوەی جیاوازی یان بۆ ئەفسانە کردووە.

ئەفسانە لە زۆر ڕوەوە بیرو هزری بیرمەندان و ڕۆشنبیرانی داگیر کردووە، وەک ستایلێکی چیرۆک سەرقاڵیانی کردووە بە پرسیارکردن لە شێوازی گێرانەوە و چیرۆکەکان باس لە کێ دەکەن؟ وە لەبەرچی؟ وە بۆ چی؟ وەک وێنەیەکی خەیالی سەرقاڵی شێوازیک لە پرسیارکردن دەربارەی بایەخدان بەم وێنە خەیالیانە و چۆنیەتی پەیوەندی بە واقیعی هەستەوە هەیە، ئەوەش بەشێکی دانەبراوە لە چالاکی فیکری و ڕۆحی مرۆڤی کۆن بە بەڵگەی ئەوەی کە زۆر بە پەرۆش بوون لەسەر کاریگەری گفتوگۆی ئاینیەکان، سەرقالی پرسیارێک بوون کە تا چەند

چیرۆکەکان پەیوەندیان بەو شارستانیەتەوە هەیە کە تیایدا ژیاون، وە ئەگەر پەیوەندی هەیە پەیوەستە بە سەردەمێکی دیاریکراوە، یان شوێنێکی دیاریکراو، یان ئەفسانە لە جەوهەردا دەرئەکەوێ بێ گوێدان بە فۆرمە جیاوازەکان، دەربارەی بنیاتنانی بیری مرۆڤ لەهەر کات و شوێنێک(نبیلة، ب.ت، ص٤ – ٥).

کاتێک زاناکان هەوڵ دەدەن ڕوونکردنەوە لە پەیدابوونی ئەفسانە ئەنجام بدەن، وەک سەرەتاکەی، هۆیەکانی، دەبینین لەسەر هۆکارێکی دیاریکراو ڕێک ناکەون، بۆ نموونە (جەیمس فرەیسەر) و (ئیدوارد تایلۆر) ئەوە دەبینن کە ئەفسانە وشەیەکە بە سەرەتای مرۆڤایەتییەوە بەستراوەتەوە، بەو کاتانەی مرۆڤ سیحری ئەنجامدەدا و نەریتە ئایینیەکانی خۆی جێبەجێ دەکرد، کە ئەمەش گەڕانێکی فکری بوو بۆ ڕوونکردنەوەی ئەو دیاردانەی کە لە سروشتدا هەیە. (لیفی برول) پشتگیری لێان دەکات و دەڵێت ئەفسانە نەریتی پرسە و جادووگەری دروست نەکران، پێویستە مرۆڤی سەرەتایی لێکدانەوەیەکی هزری بۆ دیاردەکانی سروشتی بکات، بە بۆچوونی (لویس هۆرتیک) ئەو ئەفسانەیەی کە لە سەردەمی ئایینی جیۆلۆجییە و زانستی ئاژەل سەری هەڵداوە لەسەر بنەمای شارێکی وێران بوون ئەو وێرانانەی کە پێشتر شارێکی پر کۆشک بوون، لە کاتێکدا (جین هاریسۆن) لەو بڕوایە دایە کە ئەفسانە بیرکردنەوەی خەونی خەڵکە هەروەک چۆن خەون ئەفسانەی تاکە.(سامی، ٢٠١٨، ص٤٢١)

ئەگەر بێتوو سەیری ئەفسانە کۆنەکان بکەین ئەوانەی پەیوەندی بە دروستبوون هەیە، پەیوەستە بە کاروباری کاتی ڕۆژانەی مرۆڤ، هەروەها تێکەل بووە لەگەل ئاین و سحر، ئەمەش بە کارێکی گرنگ

هەژمار دەکرێت بۆ ئاراستە کردنی بیری مرۆڤ بۆ خەیال و داهێنان(الدملوجي، ١٩٥٤، ص٤٩) ئەفسانەی شارستانیەتە کۆنەکان وەک دۆزینەوەیەک بوو بۆ خەباتی مرۆڤ لەگەڵ ژیان بۆ پێداگری لەسەر گواستنەوە لە قۆناغی سروشتییەوە بۆ قۆناغی شارستانییەت(نبیلە، بلا، ص ٣٧)

پێش ئەفلاتون بە ماوەیەکی زۆر فەیلەسوفە یەکەمەکانی یۆنانی سەر بە قوتابخانەی ئایۆنی، بە شێوەیەکی تایبەت کاریگەری ئەفسانەکانی ئاینی ئۆرفیەیان لەسەر بووە وە لەگەڵ زۆرێک لە باوەر پێکراوەکانی سەروسروشتی، وە لە سەرووی هەموویان (ئەنکسەندەر)، کە هەندێک لە لێکۆڵینەوەکان دەڵێن، بیرۆکەی ئایینی لە خودای (ئۆرفی) لابرد و کردی بە چەمکێکی فەلسەفی. بە شێوەیەکی تایبەت تێبینی دەکرێت کە کاریگەری فەلسەفەی فیتاگورس لەسەر میتۆلۆژیای ئۆرفی هەیە، تا ئەو ڕادەیەی کە هەندێک جار زەحمەتە جیاوازی بکرێت لە نێوان توخمەکانی فیتاگورس و توخمەکانی ئۆرفیە، بەتایبەتی کاتێک سەیری بیرۆکەکان دەکەین دەربارەی دووبارە بەرجەستەکردنەوەی رۆحەکان لە سەر بنەمای پاداشت و سزا لە ژیانی دووەمدا، تەنها ئایدیا و بنەما و قەدەغەکاری و هێما هاوبەشەکانی ئەم دوو سیستەمەن، دیارە ئەم کاریگەرییە لە بەرچاوترین شێوەدا هەیە لە فەلسەفەی ئەمبیدوقلیس، ژیری (سقلیە) و قوتابی فیتاگۆرس، کە زاناکانی ئۆرفیە وا دادەنێن وەک ئەوە وایە کۆپی دنایایی بێت(Watter, ١٩٧٨, PP. ٨٣-٨٥)

یونانییەکان مەیلی وێنەییان داهێنا وەک شێوازێک بۆ بیرکردنەوە، بە هێزێکی چالاک تەماشای ئەفسانەکان دەکەن، کە نەریتێکی ئاینی

لەخۆدەگرێت بە تایبەت ئەوانەی کە لە ولاتی وادی الرافدین و ولاتی مسر پێیان گەیشتووە. هەروەها سەرهەلدانی بیرو باوەری زانا و فەیلەسوفەکان لە سەردەمی کۆن لە سەر بنەمای خواوەندەکان بنیات دەنرا، فەیلەسوف (ئەفلاتون) (٤٢٧-٣٤٨ پ.ز)لە دیالۆگەکانی کە پرە لە ئەفسانەی یونانیەکان وە فەلسەفەکەی بنیاتدەنرێ لە سەر بنەمای ئەفسانە و ئاین(کامل، ١٩٨٤، ص١٧)

(ئەرستو) جیاوازی نەکرد لە نێوان خرافە و ئەفسانە تەئکیدیشی کردەوە کە ئەوان یەک شتبوون لە بەر ئەوەی هەردووکیان لەکردارێک پێکهاتوون کە ناوەرۆکەکەی شێعرە یان بابەتێکی خورافیە، ئەگەر نا بابەتێکی وەک (هرقل)ی ئەفسانەیی سەرهەلنادا، شێعر دەبێ دروسکراوی چیرۆک و خرافە بێت زیاتر لەوەی دروستکراوی شێعر بێت (أرسطو، ١٩٥٣، ص ١٣)

بیرو بۆ چونی فەیلەسوفەکانی پێش ئەفلاتون وەک (هومیروس) کە دەلێ میتۆلۆژیا لەسەر بنەمای ڕاستی مێژوویی دانراوە، لە کتێبەکەی بەناونیشانی (مێژووی پیرۆز) شیکردنەوە و هۆکاری دروست بوونی ئەفسانەکان دەخاتە روو، ئاماژە بەوە دەکات کە خواوەندەکان لە بنەرەتدا پالەوان و پادشای مێژووییین کە ئەفسانەکان باسیان دەکەن. دەلێ خواوەندی ئەفسانەیی پالەوانی مرۆڤن هەروەها وەک مرۆڤی ئاسایی ژیاون، بەلام خەلک گەورەیانی کردووە لە پاش مردنیان، وە دوای تێپەربوونی کات لاساییان کراوەتەوە لە ئەفسانەکان باوەڕی وابوو کە دەبێت لە هەموو بوارەکان لێکۆلەران پێویستە بنەماکانی سەروسروشتی لە میتۆلۆژیا بخرێتە روو، بۆ نموونە دەڵێت کە (زیوس) لەوانەیە یەکێک لە پاشا مەزنەکانی

(کریت)ی کۆن بووبێت، هەر لەبەر ئەوەش بوو کە چیرۆکی ئەفسانەیی لەسەر دروستکرا(صلیبیا، ١٩٦٥، ص ٥٩٠).

دەروونناسی سویسری (کارل گوستاف یونگ) پێی وایە ئەفسانە گوزارشتە لە شێوازی سەرەتایی، بەڵام بە شێوازێکی تایبەت، لە ڕوانگەی یۆنگەوە ئەفسانە ئەوەیە کە گوزارشت لە درامای نا هۆشیاری ناوەوەی ڕۆح دەکات بۆ ئەوەی بگات بە هۆشیاری. وە لێرەوە ئەفسانە هەژمار دەکرێت بە شێوازی یەکەم بە دوولا لە یەک کاردا، کە شێوەی ناوەوە یان باطنی لە ناهۆشیاری پێکدێنێت. لە کاتێکدا پێکهاتەی ئەفسانەی ڕووی دەرەوە کە لە هۆشدا دەردەکەوێت دەڵێت: کە یەکەم شێواز چ لە شێوە دەرەکیەکەی و چ لە ناوەڕۆکە ناوەکییەکەی پاڵنەری دەروونیی تێدایە، ئەم پاڵنەرانە بە ڕوونی دیارە لە ئەفسانە و چیرۆکە خورافیەکان و فۆلکلۆردا(یونغ، ٢٠٠٣، ص ٢٨)

(فریزر) دەڵێت ئەفسانە لە رێورەسمە نەریتە کۆنەکانەوە وەرگیراوە، بە تێپەر بوونی زەمەنێکی زۆر لە راهێنانی نەریتێکی دیاریکراو، وە پاش دابران و لەدەستدانی پەیوەندی لەگەڵ نەوەی دایهێنەرەکەدا، پاشان ئەو نەریتە هیچ مانایەک و پاساوێک و مەبەست و ئامانجێکی نابێت، لێرەدا پێویست دەکات ڕوونکردنەوە و پاساوێک بۆ نەریتەکان بێتەوە. هەر ئەوەشە ئەفسانە دێت پاساوی بۆ نەریتە کۆنەکانەوە دێنێتەوە (السواح، ٢٠٢١، ص١٩). بە بیرو بۆ چوونی فریزر ڕەگەزی مرۆڤ بە سێ قۆناغدا تێپەڕیووە بۆ گەیشتن بە قۆناغی پێشکەوتنی شارستانیەت و قۆناغەکانیش ئەمانەن : ١ - قۆناغی جادووگەری ٢ - قۆناغی ئاین ٣ - قۆناغی زانست (فریزر، ١٩٩٨، ص ١٣).

(فرۆید) زمانی ئەفسانەیی و زمانی خەونی بەیەکەوە بەستەوە، سەرچاوەی هەردووکیان لە بێ هۆشییەوە بەستۆتەوە (لێکچوونێک هەیە لە میکانیزمی کرداردا لە نێوان خەون و ئەفسانەدا و هێماکانی هەردووکیان لێک دەچن، هەردووکیان بەرهەمی پرۆسە دەروونییە ناهوشیارەکانن)(السواح، ٢٠٢١، ل٢٠) هەروەها فروید دەربارەی سیمبۆلیزم دەلێ: سیمبۆلیزم یەکێک نییە لەتایبەت مەندیەکانی خەون، بەڵکو یەکێکە لەتایبەت مەندییەکانی بیرکردنەوەی ناهوشیاری، کە لە گۆرانی ملی و ئەفسانە و ڕۆمانەکان دەیدۆزینەوە، هەروەها لە دەربڕین و حوکمە باوەکان زیاتر دەبینرێت لە خەوندا (فروید، ١٩٥٨، ص٣٥٨) وە لەو بڕوایەدایە کە هەندێک توخم لە خەوندا مانا هەمیشەییەکەی خۆیان دەپارێزن، وەک هێمایەک دێت بە مانا جێگیرەکەی هەروەها یارمەتیمان دەدات لە تێگەیشتنێکی قوڵ لە دەروونی مرۆڤ و ئارەزووە شاراوە پەستراوەکانی، ئەم ڕەمزانە تەنیا بە خەونەوە سنووردار نین، بەڵکو لە ئەفسانە و ئەدەبی ملی و ئایینی و هونەر و لە زۆربەی بوارەکان بوونیان هەیە(مبروك، ٢٠١١، ص٨٤) فرۆید ئەفسانە و چیرۆکەکان ناودەبات بە گوزارشتێکی غەریزەیی ئارەزووە سەرکوتکراونی ناهۆشیاری وە کاتێک دێتە ئاراوە هەلومەرجە ئاساییەکان لەبەردەستدان(سهیل، ٢٠٠٨، ص ١٦) چەندین بیرو رای لێک نزیک و جیاواز دەربارەی تێگەیشتن لە ئەفسانەکان هاتوتە کایەوە لە لایەن بیرمەندان و زاناکان وەک هەوڵێک بۆ گەیشتن بە زانین، بە بیرو بۆچوونی (یونگ) هەموو ئەو هەوڵانەی بۆ لێکدانەوەی ئەفسانەکان دراون، نەگەیشتۆتە رادەی تێگەیشتن، بەڵکو بە پێچەوانە دور کەوتنەوە بووە لە جەوهەرەکەی، بەڵکو زیاتر ئێمەیان ئالۆز و سەرسوران

لە تێگەیشتن زیاتر دەکرد، ئەویش شوێن پێی فرۆید دەکەوێت لە تەماشاکردنی ئەفسانەدا کە بەرهەمێکی پرۆسەی دەروونیی ناهوشیاریە (السواح، ٢٠٢١، ص٢١) هەروەها یۆنگ ئاماژە بەوە دەکات کە ئەفسانە لایەنەکانی دەروونی مرۆڤ ڕۆشن دەکاتەوە وە هەر کۆمەڵگایەک ئەفسانە سەرەتاییەکانی خۆی لە دەست بدات، ئەوا دوچاری کارەساتی ئەخلاقیی دەبێت هەروەها مرۆڤ توشی جۆرە شێواوێک دەبێت کە لە ونیونی ڕۆح دەچێت(قسم الدراسات والبحوث في جامعة التجديد الثقافية الاجتماعية، ٢٠٠٩، ص٢٤).

ئەفسانە لە سەدەی هەژدەهەمەوە شوێنێکی بەرچاوی لە لایەن فەیلەسووفان و دەروونناسان و مێژووناسانی شارستانییەتەکان داگیرکردووە، کارکردنی بیرمەندان وەک (ئێرنست کاسیر) و (کارل گوستاڤ یۆنگ) و (فریدک شلنگ) و (مرسیا ئەلیاد) وە زۆربەی دیکە کە کاریان کردووە لە سەر لێکدانەوەی ئەفسانە و بیرکردنەوەی ئەفسانەیی بە هەمان شێواز کە نوێنەرایەتی مەعریفەی مرۆڤە سەرەتایەکان دەکات، ئەگەر چی تازەترین تیۆریەکانی لێکدانەوەی ئەفسانە بە شێوەیەکی ڕەمزیانە دەردەبڕێت لە ڕەنگدانەوەی ڕاستییەکانی ژیان و هزری مرۆڤ، بەڵام مرۆڤ لە ئەفسانە یەکەمەکان لە هەوڵی ئەوەدا بوو شتە ناڕوونەکان ڕوون بکاتەوە، هەروەها هەوڵی دەدا وەڵامی دیاردە دژ بە یەکەکان لەم گەردوونەدا بدۆزێتەوە.(محمد، ١٩٩٩، ص١١ - ١٣)

(رولان بارت) دەڵێ ئەفسانە بریتییە لە جۆرە شێوازێک لە پەیوەندی، هەروەها پەیامێکە، لێرەدا وادیارە ئەفسانە ناتوانێت ببێت بە بابەت، یان

بەچەمک، یان بیرۆکە، بەلام ئەفسانە شێوازێکی ئاماژەییە (بارت، ١٩٩٠، ص٥).

(مرسیا ئەلیاد) دەڵێ ئەفسانە وەک چیرۆکێکی پیرۆز باس لە رووداوێک دەکات کە رویداوە لە سەردەمێک کە دونیا تازە سەری هەڵداوە، وە دەڵێ ئەفسانەکان هەڵقولاوی پێویستیەکی قوولی ئاین و ئەخلاقن، بە دەردەکەوێت لە بەرنگاربوونەوەی سروشتی کۆمەلایەتی و پێداویستەکانی، بە بیرو بۆ چونی (مالینوفسکی) ئەفسانەکان بنەمایەکی سەرەکی شارستانیەتی مرۆڤایەتیە، بیرەباوەرەکان رێک وپیرۆز دەکات، و لایەنی ئەخلاقی بە هێز دەکات، رێورسمە نەریتەکان لە خۆ دەگرێت، وە بەشداری بە یاسای کرداری دەکات بۆ پاراستنی مرۆڤ(قسم الدراسات والبحوث في جامعة التجديد الثقافية الاجتماعية، ٢٠٠٩، ص٢٣)

بە بیرو بۆچوونی (کریمر) ئەفسانە چیرۆکێکی پیرۆزە و بابەتی دروستبوون و سەرەتای گەردوون لە خۆدەگرێ، هەروەها وەسفی ئەو ڕووداوە سەرنجڕاکێشانە دەکات کە تایبەتن بە پرۆسەی دروستبوون، لەگەڵ باسي گشت خوداوەندەکان و بوونەوەرە ئەفسانەییە جۆراو جۆرەوەکان دەکات کە رۆڵان هەبووە لەو ڕووداوانە، بە شێوازێکی زۆر بلیمەتە لە خەیاڵ، ڕەسەنایەتی لە شێوە، ووردەکاری لەدارشتن(کریمر، ١٩٧١، ص١٣).

بەشی سێیەم

(٣-١) فەلسەفەی شیتەڵکاری دیمەنە ئەفسانەییەکانی هونەری پەیکەرسازی میسۆپۆتامیا بە نموونە:

بە شێوەیەکی گشتی ئەو شوێنەوارانەی کە بۆمان ماوەتەوە ئەو شتە ماددییانە دەگرێتەوە وەک کۆشک و پەرستگا و زەقورا و پەیکەر و وێنە و نەخش و مور و چەندن بوکەڵەی قوری جۆراوجۆر وە چەندین شتی تر، لە ئەنجامی خوێندنەوەی ئەو شوێنەوارانە دەتوانین بە شێوەیەکی زۆر باش ئاشنای مێژووی دێرینی میسۆپۆتامیا بین، لەگەڵ ئەوەشدا گومانی لێناکرێت کە شوێنەوارە ماددییەکان سەرچاوەی سەرەکین لە خوێندنەوەی سەردەمەکانی پێش مێژوودا، یان ئەو سەردەمانەی کە مرۆڤ هێشتا نەگەیشتۆتە داهێنانی نووسین. شایەنی باسە (داهێنانی نووسین لە لایەن مرۆڤی میسوپۆتامیا لە نزیکەی (٣٢٠٠) پ.ز کە وای کرد بەرەو قۆناغێکی نوێ لە ژیان بروات ئەویش قۆناغی سەردەمی مێژووە)(مرعی،١٩٩١، ص٢١)

بە مەبەستی خوێندنەوەی هونەر لە شارستانیەتی میسۆپۆتامیا و چۆنیەتی شێوازی ئەنجامدانی کاری هونەری ئەوا دەبێ خوێندنەوەیەکی وورد بکرێت بۆ چەمکی هزر و فکری کۆمەڵایەتی مرۆڤی ئەو کات. ئەو رەهەندە فیکریانەی مرۆڤی کۆن بەسترابوونەوە بە ڕوو بە ڕوو بوونەوەی مرۆڤ بەرامبەر بە دیاریدەکانی سروشت، سەرەڕای ئەو مەبەستە مادییەی کە کاریگەری لەسەر بەرهەمی ئەو کات هەبوو، بەڵام بیری میتافیزیکی گەورەترین کاریگەری هەبوو لەسەر دروستکردنی بەرهەمە فیکرییەکەی.

نهێنیەکانی ژیان هەموو بیرو فکری مرۆڤی میسوپوتامیای داگیر کردبوو، کاتێک تێیگەیشتبا هەر وەک ئەوە بوو کە خۆی ناسیبا، وە دنیاش لە چواردەوریەتی، بۆیە گەران و بیرکردنەوە بەردەوام بوو بە دوای دیاردەکانی سروشتی ژیان بە هەموو شێوەیەک، هەوڵیاندا لە ڕێگای

گەڕان بە قوڵاییەکانی دونیای دەوروبەریان تاوەکو بگەنە جۆرێک لە مەعرفە و تێگەیشتن لە سروشتدا، بەم مەبەستەوە مرۆڤ لەو کارەدا توانی شتە هاوشێوەکان پۆلێن بکات و پەیوەندییەکانیان دیاری بکات، وە بۆ هەر گروپێک هێمایەک دەستنیشان بکات، یەکسان بە بوونەوەری زیندوو، وە بەم شێوەیە شتەکان گۆران بۆ هێما، وە کاری هێما بۆ بە جۆرێک لە خاوەندارێتی و کۆنترۆڵکردنی ئەو شتەی کە هێماکە بۆی مەبەست کرا بوو(اسماعیل، ١٩٧٤، ص١٧)

هونەرمەندی میسۆپوتامیا لە ژێر چەندین فاکتەردا بووە، کە وای لە هونەرەکەی کرد بە پێی سیستەمێکی دیاریکراو بڕوات، یەکێک لەو فاکتەرانە بیروباوەڕی ئاینیی بوو، (هەموو مرۆڤێک بیر دەکاتەوە دەبینێت ناچار بووە کە هەڵوێستی هەبێت لە سە ر پرسی ئاینی)(بنروبي، ١٩٨٠، ص٣٦٣) لە کاتێکدا بیروباوەری ئاینی کاریگەریەکی زۆری هەبووە لە سەر هونەر لە شارستانیەتی میسۆپوتامیا، پەیکەر و خوداوەندیان دروست کرد، تا ئەو رادەیەی ئەم دروستکراوانە ببێتە هونەر، و ببێتە کارپێکەر بۆ ڕۆح، هەروەها ببێتە زانست بۆ هەموو شێوەکان (عباس، ١٩٩٨، ص٢٦)

لە هزری مرۆڤ جۆرە گۆڕانێک ڕوویدا کە کاریگەریەکی زۆری هەبوو لەسەر ژینگەی دەوروبەری، لە کاتێدا مرۆڤی میسۆبۆتامیا گرنگی دەدا بە لایەنی ئایینییەوە و لە بیروباوەڕەکانی هەولی گەشەکردنی بپێدا، بەتایبەتی لە کۆمەڵگە یەکەمە کشتوکاڵییەکاندا، ئەمەش بە پێی سروشتی میسۆپۆتامیا کە پشت بەو بارانانەی دەبەست کە بەپیتو بەرهەمی زۆر لە خۆهەڵدەگرێت. ئەمە وای کرد کە بیر و هزری مرۆڤ بۆ زۆر شت بچێت

کە بە شێوازێک لە شێوازەکان کاریگەر بێت لە سەر سروشتی ئەو کات تا وەک و سروشت ببێتە خێرو بەرەکەت بۆی.

کۆمەڵێک کاری هونەری پەیکەریمان بە دەست گەیشتوە لە ناوچەی (کوبیکلی تبە) کە دەکەوێتە سەر زنجیرە بەرزاییەکانی لە دوری ١٥ کیلۆمەتر باشوری ڕۆژهەڵاتی (ئۆرفا) لە باشووری تورکیای ئێستا، بۆ زیاتر بروانە:(Brian , ٢٠١٠, P.٦٢)، کە مێژووەکەی دەگەڕێتەوە ٩٠٠٠ ساڵ پێش زاینی، بەر لە سەرەتای سەقامگیری شارستانیەتی مرۆڤایەتی کە لە لایەن ڕاوچیەکانەوە بنیاتنراوە، لەم شوێنە چەند کارێکی هونەریی دۆزرایەوە لە لایەن کۆمەڵێک شوێنەوارناسی ئەڵمانی و تورکی، کە ئاماژە بە لایەنی بیرکردنەوەی ئەفسانەیی مرۆڤی کۆن دەکات(Emre , ٢٠١٦, P.٦٣)، لە هەوڵێکدا بۆ ئاشکراکردنی مانا ئەفسانەیەکانی پالنەر بۆ ئەنجامدانی ئەم کارانە، شوێنەوارناس کلاوس شمیدت هەندێک بەراورد و لێکچوون لەگەڵ جیهانی میۆلۆژیای گرووپەکانی تر، وا بۆی دەچێت پەیوەندی بە دروستکردنی پەرستگا و کۆشکەوە هەبووبێت، کە پەیوەستە بەو کاتەی بیرکردنەوە سەرەتایەکان پەیوەندی هەبووە بە سەرهەڵدانی خوداوەندەکان لە میزوپۆتامیا، یەکێک لە نمونانە کە دۆزراوەتەوە شێوە گشتیەکەی بە شێوەیەکی ئەبستراک بەرچاوی بینەر دەکەوێت، وە لە لایەکی کارەکە نەخشێنراوە بە هونەری هەڵتۆقیو کە پێکهاتوون لە شێوەی ئاژەڵ و مار و دووپشک، (وێنە ژمارە ١) لە کارێکی تردا بە دەر دەکەوێت بیرۆکەی مرۆڤی ئەو کات توانای هەبووە ئاستی بیرکردنەوەی بگاتە رادەیەک بتوانی شێوەی گشتی مرۆڤ بە شێوەیەکی ئەبستراک دەربخات بۆ خزمەتکردنی بیرۆکە(وێنە ژمارە ٢) لە کارێکی تر لە هەمان

شوێن شێوەیەکی مەسەلە بەدیار دەکەوێت کە ئاژەڵێکی درندە لە سەر لایەکی نەخشێنراوە (وێنە ژمارە ٣) مانا و لێکدانەوەی ئەم پەیکەر و ڕەمزانە تا ئێستا نادیارن، وە ناتوانرێ دیاری بکرێت تەنها ئەوە نەبێت کە ئایدیۆلۆجیای ئایینین یان کۆمەڵایەتین یان تەنها کاری هونەرین بە کاریگەری میتۆلۆژیا (Levent, ٢٠١٣ ,P.٣٢)

وێنە ژمارە ١ وێنە ژمارە ٢ وێنە ژمارە ٣

نموونەیەک لەو نموونانەی لە سەرەتای سەردەمی (حەسونە) لە گوندی (نەمریک) کۆمەڵێک پەیکەری بەردینیان دۆزیەوە لە شێوەی سەری باڵندە لە جۆری (هەڵۆ) بوون (وێنەی ژمارە ٤)، ئەم کۆمەلە پەیکەرانە گرنگیەکی زۆری هەیە لە توێژینەوەکانی مێژووی هونەری میسۆپوتامیا خوێندنەوەی فیکری مرۆڤ لە سەردەمی پێش نوسین(Kostowski, ١٩٩٠, P.١٥٥). ئەم کۆمەلە پەیکەرە بە کۆنترین داهێنانی شێوەکاری و بە کۆنترین کاری پەیکەرتاشی بەرجەستە دادەنرێت، کە تاکو ئێستا دۆزراوەتەوە لەم ناوچەیە و لەم سەردەمە وە ئەوەمان بۆ ڕوون دەکاتەوە کە مرۆڤی میسۆپوتامیا پێشکەوتنی بەرچاوی بەخۆ دیتیە لە ئەنجامدانی کاری پەیکەرسازی و قۆناغەکانی بڕینی بەرد و هەڵکۆلینی. شیکردنەوەی زانستی بۆ ئەم شێوە هونەریانە، بەپێی بیرو بۆ چوونی دکتۆر (زهیر صاحب) کە چەند سمبولێکن کە لە شێوەی ئاژەلی تەوتەم (Totem)، ئەم

پەیکەرانە بە دەستکەوتێکی فکری گرنگ دادەنرێت لە سەردەم و لە شوێنی خۆی دا، وەک سومبولێک بۆ دیاردە زیندوەکانی ژیانی بە کۆمەل، وە ئەم جۆرە بیرکردنەوەیە ئەوە نەبوو تەنها شتێکی مەتریال بێت، بەلکو جۆرێک بووکە توانایەکی روحی بە هێزی هەبوو بەرامبەر بە دیاردەکانی زۆر بوون لە سروشدا، ئەوەش بە هۆی دروسنکردنی پەیوەندی لەگەل هێزێکی میتافیزیکی، بۆیە مامەلەکردن لەگەلیدا بە شێوەیەکی پیرۆز بوو دەبوایە رێزی لێبگیرێت. لەوانەیە یەکێک لە کارەکانی ئەم پەیکەرانە ئەوە بوبێت - لە رووی بیرۆکەوە - بەر پرس بێت لە باران بارین، وە لەوانەشە بچوکی پەیکەرەکان بۆمان بسەلمێنێ کەوا کاری پاراستنی شانس یان دوور کەوتنەوەی تاک لە دڵ تەنکی بێت (صاحب، ٢٠٠٧، ص٢٠).

(وێنە ژمارە ٤)

لێرەوە دەکرێت ئاماژە بەوە بکەین کە ئەمانە لە رووی بیروکەوە هۆکارن کەوا مرۆڤ توانیویەتی لە سەردەمی کۆن هونەر ئەنجام بدات، بەمەبەستی پرکردنەوەی پێداویستیەکانی رۆژانەی خۆی، ئەمە بە دەستکەوتێکی گرنگ هەژمار دەکرێت دەربارەی توانای مرۆڤی میسۆپوتامیا کە توانیویەتی لە شوێنی مامەلە کردن لەگەل بیرۆکە مامەلە لەگەل ماتریال بکات. ئەمەش خۆی لە خۆیدا شێوازێکە بۆ بەدەرخستن و گەشە کردنی بیرو بەرەو پێش چونی بیرۆکەیە. "ئەو پاشماوانەی، کە زۆربەیان لە بەرد

و ئێسک دروستکراون، دەگەڕێنەوە بۆ چاخی بەردینی دێرین ئەم کارانە بە چاوی بەرهەمێکی هونەری تەماشا دەکرێت، و لێی دەکۆڵرێتەوە وە لێوەی تێدەگەن، کە بۆ مەبەستێ کراوە و بە هۆی گۆرینێک لەو شتەدا بەدیهاتووە، کە بۆتە ئامێرێکی کار ئاسانکەر لە ژیانی رۆژانەدا و پێویست بووە، ئەمەش ئەوە دەگەێنێت، کە جوانی دەگەڕێتەوە بۆ هاوکاری ئەو شتە لە کێشەی گوزەراندا، مرۆڤ توانیویەتی لەم داهێنانەیدا بەو جوانکاریە ئەرکی زیاتر بۆ ئەو شتە پەیدا بکات"(سالار، ١٩٧٩، ل ٧)

ئەنجامدانی شێوەی ئەم پەیکەرانە (وێنەی ژمارە ٤) بە شێوەیەکی گشتی بە شێوازێکی سادە ئەنجامدراون، وەک دیارە ملەکەی لە شێوەی لولەییە کۆتایدێت لە لای سەوەرە بە بازنەی چاو، لە کاتێکدا بەشی سەرەوەی بازنەکە شێوەیەکی خوار بوو پێک دەهێنێ کە گوزارشت لە دەنوک دەکات، بەلام بازنەی چاو کە بە شێوەیەکی قوڵ بۆ ناوەوە چوە، کە لەوانەیە بە شتێکی بەردینی رەق و لێوار تیژ هەڵکەنرابێت پاشان رێکخراوە بە لێکخشان.

پاش گەشەکردنی توانای بیری مرۆڤ لە سەردەمی حەسونە بۆ کارە هونەریەکان و شارەزایی بوون لە شێوەی ئەبستراک، توانی وێنەی جیهانێک دروست بکات کە زۆر پێشکەوتوو تر بێت لە جیهانە راستەقینیەکەی ئەویش (وێنەی ئەفسانەییە)، مەبەستمان لە وێنەی ئەفسانەیی: وێنە لەسەر بنەمای داینەمۆی ڕووداوی ئەفسانەیی، بە ئامانجی تیشک خستنە سەر کەسایەتیە ئەفسانەییەکان یان ئاژەلەکان، بەمەستی کاریگەری بینین و دۆزینەوەی هەست، بۆ زیاتر بروانە: (عبد السلام، ٢٠٢٠، ص١٠٥)، توانرا لەم وێنە ئەفسانەییانە کارێک ئەنجام بدرێت کە

هەستی پێبکرێت و ئامانجێکی کارا بە دەست بهێنێت بۆ سەردەمەکەی خۆی، لە کاتێدا نە ئامێر نە مەعریفەک و هیچ شارەزایەک نەی توانیوە ئەم ئامانجە بخاتە روو، ئەوا هونەر باشترین و گرنگترین ئامێر بوو بۆ بەدەست هێنانی ئەم ئامانجە. (تەمەنی هونەر لەوانەیە لەگەڵ سەرهەڵدانی تەمەنی مرۆڤ بێت، هونەر وێنەیەکە لە وێنەکانی کارکردن وە کارکردنیش چالاکییەکی کارای مرۆڤە)(فیشر، ١٩٧١، ص٢١). هونەر بەشێکی جیانەکراوە لە مێژووی مرۆڤایەتی، پەیدابوونی هونەر لەگەل سەرەتای سەهەڵدانی مرۆڤ بووە، وردە وردە ناوەڕۆک و شێوازە هونەرییەکانی گەشەی کردووە، لەگەل بەرەو پێش چوونی مرۆڤ.

کاتێک دەمانەوێت توێژینەوە ئەنجام بدەین دەربارەی چۆنیەتی ئەنجامدانی هونەر لە شارستانیەتی میسۆپۆتامیادا، پێویستە سەرتا بگەڕێین لە دوای سەرەتاکانی سەرهەڵدانی هونەر بە گشتی، هونە رمەندی کۆن سودی لە ژینگەی دەوروبەری خۆی وە رگرت وەک ماترییالێک بۆ هونەرەکەی، وەک شێوەی ئاژەڵ و شێوەی ڕووەک، وە گشت شێوە ئەبستراکەکانیش لە بنەڕەتەوە واقیعین و لە سروشت وەرگیراون "مرۆڤ کۆنترۆڵی شتەکان دەکات و دەیانکاتە ژێر دەستی خۆی لە رێگای گۆرانکاریەوە، دەکرێت بلێین کارکردن تەنها پڕۆسەی گۆڕینی شتە سروشتییەکانە، بەڵام مرۆڤ نەک هەر کار دەکات بەڵکو خەونیش دەبینێ، خەون بە کۆنترۆڵکردنی سروشتەوە دەبێنێ، خەون بەوە دەبێنێ کە بتوانێت شتەکان بگۆڕێت و شێوەیان لەفۆرمێکی نوێدا نیشانبدات"(فیشر، ١٩٧١، ص٢١) بینینی هونەرمەند بۆ واقیع بینینێکی تایبەت بوو جیاواز لە وانی تر، بۆیە ئەرکی

هونەر هەوڵدانە بۆ گەیشتن بە ناوەڕۆک و جەوهەرو ناخی شتەکان، بۆیە شتەکانیان لە سروشتدا گۆری بۆ شێوەیەک کە نەبنراوە.

هونەری پەیکەرسازی یەکێک بوو لە گرنگترین هونەرەکان کە مرۆڤی میسۆپوتامیا کاری پێکردووە، ئەم هونەرە گوزارشتبوو لە هەست و ئایدیا و بیرو باوەڕی ئاینی، هەروەها یەکێک بوو لە گرنگترین هونەرەکان کە چەندین نمونەی جۆراو جۆری لە سەردەمە جیاوازەکان پێمان گەیشتووە، (مرۆڤ هەمیشە بۆ گوزارشتکردن سودی لەو ماترياڵ وئامرازانە وەرگرتووە، کە لە دەوروبەری خۆیدا بووە وەکو قوڕ و بەرد و دار و وە ڕەنگ وەکو خەلوز و خوێنی گیانداران، ئەو پاشماونەش، کە ماوەتەوە ئەو وێنانەن کە لەسەر دیواری ئەشکەوتەکان و ئەو ئامێرانەن کە لە بەرد دروستکراون، ئامێرە بەردینەکان کۆنترین ئەو ئامێرانەن کە ماونەتەوە)(کوبلر، ١٩٦٥، ص١٦) یەکێک لەو کەرستانەی بۆ کاری پەیکەرسازی بەکاردێت لە کۆنەوە تاکو ئێستا کەرستەی برد بووە، ئەمەش روون و ئاشکرایە بە هۆی سروشتی ئەم کەرەستەیە کە بەرگریەکی زۆر هەیە بەرامبەر بە فاکتەرە سروشتییە جۆراوجۆرەکان وە توانایەکی زۆر بۆ پارێزگاری کردن لە شێوە ڕەسەنەکەی بۆ ماوەیەکی زۆر، بۆیە نمونەیەکی زۆری کاری هونەریمان پێگەیشتووە لەم کەرستەیە. جگە لەمەش نمونەیکی یەکجار زۆرمان پێگەیشتووە لە پەیکەر بە ماترياڵی قوڕ، مرۆڤی میسۆپوتامیا بە دروستکردنی پەیکەری قوڕ ناسراوە، کە تا ئێستا زیاتر لە ٥٠٠٠ نمونە لە شوێنی (چەرمو) دۆزرایتەوە، گوندی چەرمو: لە کوردستان دەکەوێتە ١١ کم خۆرهەلاتی قەزای چەمچەمال سەر بە پارێزگای کەرکوک، ڕووەکەی بە (٢٥٠٠) پێ بەرزە لە ڕووی دەریاوە،

بەرێوەبەرایەتی شوێنەواری عیراقی لە ساڵی ١٩٤٨ لەگەڵ زانکۆی شیکاغۆ بە سەرۆکایەتی (برەیدود) دەستیان بە گەران و پشکنین کرد، چەرمو بە یەکێک لە شوێنەوارە دێرینەکان دادەنرێت بە پێی سەرچاوە مێژوویەکان دەگەڕێتەوە بۆ چاخی بەردینی نوێ، وە بە یەکەم گوند لە سەر ئاستی جیهان دادەنرێت کە کشتوکاڵی تێدا بووە. رووبەری ئەم گوندە نزیکەی سێ دۆنەم بووە، ژمارەی دانشتوانیشی نزیکەی (٣٠٠) کەس بووە، پاشماوەکانی ئەم گوندە ئێستا لە قوولایی (٧) م دایە، کە چەندین پاشماوەی خانووی نیشتەجێی سادەن بە دیواری قوڕ و بناغەی بەرد بە دیار دەکەون. بۆ زیاتر بروانە: (باقر، ٢٠١٨، ل ٨٨) و (عصفور، ١٩٦٨، ص٣٣٤-٣٣٥) نمونەکان هەندێکیان لە شێوەی پێشکەوتووی ئافرەتن وە هەندێکیشیان لە شێوەی ئاژەڵی بچووکن و بە دیاردەکەوێت کە بەرهەمهێنانی ئەو جۆرە کارە هونەریانە پەیوەندی بە زۆر بوون و پیتبوون هەیە، جگە لە هەستکردن بە لایەنی جوانی لە زۆرینەیاندا. ئەو نمونانەی کە نوێنەرایەتی خواوەندی دایکیان دەکرد زیاتر باو بوون وەک سومبولی بەپیتبوون، وە لە زۆربەی نمونەکان ئافرەت بە ڕووتی دەرئەکەون و لەگەل دووپاتکردنەوەی گەورە کردنی شوێنی مندال بوون بە مەبەستی گوزارشت لە ئافرەتی دووگیان(وێنە ژمارە ٥)، پەرەسەندن بەرەو پێش چوون بەردەوام بوو، وردە وردە کارەکانیان بەرەو شێوەی واقیعی گەشەی کرد، پاشان شێوەکان گۆڕا بۆ هەنگاونان بەرەو ئەبستراکت و سیمبۆلیزم، تا ئەو رادەیەی گەیشتە ئاستێکی بەرزەی لە ئەبستراکت(جادر، ولید وأخرون، ١٩٨٥، ص٨-٩)

(وێنە ژمارە ٥)

گەران و بیرکردنەوە بەردەوام بوو بە دوای دیاردەکانی سروشت بە هەموو شێوەیەک، ئەوە بوو کەوا مرۆڤی میسوپوتامیا بیری یەکەم جار لە خودی ئافرەت کردەوە بەمەبەستی گەیشتن بە راستیەکان و دۆزینەوەی نهێنیەکانی ژیان، چونکە ئافرەت دەتوانی مندال بێنێتە سەر دونیا بەمانایەکی تر ئافرەت دەتوانێت مرۆڤی نوێ دروست بکات. لێرەدا لەسەر هونەرمەند ئەوە بوو کارێک ئەنجام بدات ئەو بیرۆکانەی تێدا بەدی بکرێت، توانی شێوەی ئافرەتی ئاسایی بگۆرێ بۆ شێوەیەکی ئەفسانەیی، کە لە دونیای سروشتی نەبینراوە، ئەمەش بە لابردنی وردەکاریەکانی روخسارو دەستکاریکردنی شێوەی گشتی فۆرمی ئافرەت، وە چوون بەرەو شێوازی گوزارشت لە شێوەکاندا، وە بەدەرخستن و گەورە کردنی شوێنی مندال بوون لە زۆربەی نمونەکاندا. (پەیکەرەکانی خواوەندی دایک بە شاکارێکی هونەری هەژمار دەکرێن، هەرچەندە ئەو کارە هونەرییانە ئەنجامی حەزو ئارەزویەکی هونەری و جوانی نەبووە بەو رادەیەی، کە ئەنجامی ویستی ئاینی بوو، لە شێوازی دروستکردنی ئەم کارە هونەریانە پشتیان بەستووە بە لادان و گۆرینی شێوەی هونەری زیادەڕەوی لە هەندی بەشی جەستەدا، بە شێوەیەک دەردەخات دور بکەوێتەوە لە شێوە واقعیەکەی جەستەی ژن)(محمد، ٢٠١٩، ل ٣٣).

پەیوەندی نێوان بەشەکانی جەستەی ئافرەت بابەتێکە لە شێوەیەکی گوزارشتی دەربڕینە لە پەیکەرە گڵکاریەکانی سەردەمی حەسونە بە دەردەکەوێت(وێنە ژمارە ٦)، کاتێک دەبینین ڕووبەری سنگ لەگەڵ قۆڵ یەک دەگرێ، و زیادەڕۆیی لە گەورە کردنی قەبارەی هەردوو ڕان دەکرێ، لێرەوە دەتوانین سیستەمێک بدۆزینە کە پەیوەندی بە لایەنی فکریەوە هەیە، لە نێوان ئەو هەموو ژمارە زۆرە پەیکەرە گڵکاریە مێینانەی سەردەمی حەسونە، لەگەڵ ڕووداو و نەریتە کۆمەلایەتی ئەوکات، گومانی تێدانیە هونەرمەند بە مەبەست ئەمەی ئەنجامداوە مەبەستەکەش روون و ئاشکرایە کە ئەویش نیشاندانی ئافرەت وەک دروستکەر و خواوەندە (صاحب، ٢٠٠٧، ص٤٢).

چەند پەیکەرێک لە شێوەی ئافرەت لە گوندی (یارم تیە) نزیک (تلەعفر) دۆزراوەتەوە (وێنە ژمارە ٧) کە وێنە فکریەکەیان بەستراوەتەوە بە بیرۆکەی زیاد بوون، وەک ئەوەی (طە باقر) ئاماژەی پێکردووە کە ئەم پەیکەرانە (سومبولی هێزی زیاد بوون و بەرهەمهێنان و هێزێکی سروشتی نادیارن)(باقر، ٢٠٠٩، ص١٩٥) ئەم کۆمەڵە پەیکەرانە لە شێوە گشتیەکەیان ئافرەتن بەڵام بە شێوەیەک ئەنجامدراون بەبێ هیچ وردەکاریەک، تەواوی شێوەی جەستەیان تەنها پارچەیەکی گەورەی قوڕە و بە هێڵی یەکتر بڕی شریتی داڕێژراوە، سەرەی پەیکەرەکان بە شێوەیەکی ئەنجامدراون کە تەنها ئاماژە بە بارستەیەکی قوڕ دەکات بەبێ هیچ وردەکارییەک (بارو، ١٩٧٧، ص٩٦).

گرنگترین تایبەت مەندیی شێوازی هونەریی ئەم ماوەیە ئەو خەسڵەتە ڕەمزییە یە کە لە فیکری مرۆڤدا دەرکەوت، لەو کاتەدا بیرکردنەوە دەستی

پێکرد بە مەودایەکی فراوان وەک سیستەمێکی ڕێکخستنی سومبول، تاکو ئەو داتا و ئەزموونانەی هەیانە بۆیان ڕێک دەکات، ئەوە بوو ڕێکخستنی سیستمی هارمۆنی زمان وهونەر و ئەفسانە وەک نێوانگیرێک لە نێوان ژیانی (ئاسایی) و (ڕۆحی) لە سروشتێکی میتافیزیکیدا، ئەم کۆمەلە سومبولانە گرنگییەکی زۆری هەبوو لە رووی کۆمەلایەتی و سیستەماتیکیدا لە چۆنیەتی بیرکردنەوە، وەک ئامرازێکی پەیوەندیکردن کە هەڕەمەکـــــی نەبـوو)(صاحب، ٢٠٠٢، ص٨١).

راوچیەکان دەست رەنگین بوون لە دروست کردنی جوانترین نمونەی وێنە و کاری پەیکەرسازی، وە ناونیشانی کارەکانیش پەیوەندی هەبوو راستەو خۆ بە خودی نمونەکە، وە لەگەل شۆرشی ئابووری بەرهەم هێنان لە میسۆپۆتامیا گۆرانکاری رووویدا لە رووی بیرۆکەی تێروانینی شتەکان لە شێوە راستەقینەکەی خۆی بۆ شێوەی (ئەبستراک) و سومبول، ئەبستراک پرۆسەیەکی هزریە بریتی یە لە توانای لابردنی سیفەتی تاک گەیشتن بە گشتاندن. بۆ زیاتر بروانە: (الآغا، ٢٠٠٧، ص ١٥)

لە ئەنجامی ئەم پێشکەوتنەی کە بەسەر بیری مرۆڤ داهاتووە، بووە هۆی سەرهەڵدانی شێوازێکی نوێ لە تێگەیشتنی شتەکان وەک گۆرانکاری لەو بیرۆکانەی کە پەیوەندیان هەبوو بە شتی تاک و دیاریکراو بۆ بیرۆکەی کۆمەڵ کە هاوبەشیەک کۆیان دەکاتەوە، بەم شێوەیە پێشکەوتن رووویدا لە نیشانە و شتی دیاریکراوە بۆ بیرۆکەی گشتاندن، لێرەدا بیرۆکەی مرۆڤ پێگەیشت لە شارستانیەتی میسۆپۆتامیا بە پێی کارە هونەریە شێوەکاریەکان لەو سەردەمە، بە پێگەیاندنی هەردوو سیفەتی ئەبستراک و گشتاندن لە بیرۆکەی مرۆڤدا کە وای کرد ئەو نیشانانەی کە مانایەکی دیاریکراوی

هەبوو، بگۆڕێت بۆ سمبولی کراوە، کە چەندین مانای هەیە وە ئازادبی لە بیرۆکە، بەم جۆرە مامەلە کردن لەگەڵ شتەکان گۆرا بۆ بەکارهێنانی سومبولەکەی.

(وێنە ژمارە ٦) (وێنە ژمارە ٧)

ئەو ماوەیەی کە شارستانیەتی سامڕا بلاو بۆوە بە جۆرێک لە جۆرەکان بووە هۆی سەرهەڵدانی بیرۆکەی نوێ کە بە شێوەیەکی سەرەکی لەسەر بنەمای پیرۆزکردنی فاکتەرە کاریگەرەکانی سروشت ئەنجامدرابوو، گرنگترین کاری هونەری لە شارستانیەتی سامرا ئەو بابەتە جۆراو جۆرانەیە کە لە پەیکەرەکان بەدی دەکرێ، هەر یەک لەمانە کاری جیاوازی هەیە، بێگومان ئەم کارە جۆراو جۆرانە بە شێوەیەک بوینە کە گوزارشت لە شێوە پێویستیەکانی کۆمەڵگای ئەو سەردەمەدا بکات، گرنگی ئەم پێکهاتانە بە دەستکەوتێکی شارستانیەتی دادەنرێت، توانیویانە ئەو بیرۆکانە بگەینن کە لە ناخی کە لە ناخی دەرونەوەیە، لە رێگای هونەر، لە لوتکەی صوان کە دەکەوێتە دووری ١٠ کم باشوری سامرا کۆمەڵێک پەیکەری ئافرەت مندال دۆزراوەتەوە مێژووەکەیان دەگەڕێتەوە بۆ (٥٣٠٠ پێش زاینی)، (وێنە ژمارە ٨-٩) وەیەکێک لە پەیکەرانە کە پێدەچی گرنگیەکی زۆری هەبوو بێ لە سەردەمی خۆی وە بە دەستپێکی ئەم کارە هونەریانە دادەنرێ، وە تاکە پەیکەرە لە نێوان کۆمەڵێکی زۆر لە پەیکەری

ئافرەت ئەویش پەیکەری (پیاوی لوتکەی صوان). لە تاقیکردنەوەیەک کە بۆ ئەم پەیکەرە ئەنجامدراوە لە ساڵی ١٩٩٤ زاینی لە مۆزەخانەی عیراقی، بە دیارکەوت کەوا ئەم پەیکەرە بە چەند پارچەیەک ئەنجامدراوە، هەریەک لە سەرو قەد و سەرەوی هەردوو ڕان و هەردوولاقی بە جیا ئەنجامدراوە، پاشان هەریەک لەم پارچانە بە لیتراو پێکەوە بەستێندراون، لەسەر رووی پەیکەرەکە داپۆشراوە بە گیراوەیەکی خاوێن لە قوڕ و ئاو (لتراو)، بۆ ئەوەی روخسارێکی جوان ببەخشێ، وە سوتێنراوە بە شێوەیەکی باش. بۆ زیاتر بروانە: (صاحب، ٢٠٠٧، ص٦٦)

بەرزی ئەم پەیکەرە ٧ سم بووە، تاکو ئێستا بە شێوەیەکی باش ماوەتەوە تەنها ئەوە نەبێ دەست و لاقی چەپی لەدەستداوە، دروست کراوە لە قورێکی باش و خاوێن، لە رووی پێکهاتەوە شێوەی مرۆڤی ئاسایی لە دەست نەداوە، ئەم پەیکەرە بە چەند پارچەیەک ئەنجامدراوە، پاشان بە یەک بەستێندراون، (وێنە ژمارە ١٠) رەنگیشی بەرەو سەوز دەچێت، لە رووی دارشتنەوە ئەم پەیکەرە لە شێوەی دانشتن دایە و هەردوو دەستی لە لای سگیەوە بە یەک گەیشتووە، هەردوو لاقی کراوەیە ئەویش بەمەبەستی دیار کەوتنی کۆئەندامی نێرینەی. (بارو، ١٩٧٧، ص٩٠)

(وێنە ژمارە ٨)

(وێنە ژمارە ٩)

(وێنە ژمارە ١٠)

لە نمونەیەکی تر لە پەیکەرەکانی سامرا کە لە نزیک پەیکەری پیاوی لوتکەی صوان دۆزراوەتەوە، کە مێژوو نوسان ناویان ناوە بە پەیکەری (الام الولود) (وێنە ژمارە ١١) بە پێی بیرو بۆ چونی شارەزایان ئەم پەیکەرە بەکار هاتووە وەک سومبولێک لە رێورەسمە ئاینیەکانی کە پەیوەندی بە دابونەریتە کۆمەلایەتیەکان هەیە، وەک هاوسەرگیری ژن و پیاو(صاحب، ٢٠٠٧، ص٧٠-٧١).

لە جۆخە مامی کە دەکەوێتە نزیک شاری مەندەلی سەر بە پارێزگای دیالە، کۆمەلێک پەیکەری ئافرەت دۆزراوەتەوە، (وێنە ژمارە ١٢) مێژووی ئەم پەیکەرانە دەگەڕێتەوە بۆ (٥٣٠٠) ساڵ پیش زاینی، ئەم کۆمەڵە پەیکەرانە هەر یەک بە شێوەیەک بوونە هەیانە بە شێوەی دانیشتن، وە هەیانە بە شێوەی راوەستان، وە قەبارەی هەر یەکیان لە نێوان (٥ تا ٧) سم بووە،

دەستی هەر یەک لە پەیکەرەکان لە خوارەوەی سک بە یەک گەیشتووە، رەگ کراون بە شێوەی خەت خەتی شریتی، بە پێی بیرو بۆ چونی شارەزایان لە وانەیە ئەم جۆرە پەیکەرانە بەکارهاتبن وەک سومبولێک بۆ ئەو رێورەسمانەی کە بۆ ئافرەتی نەزۆک بەرێوە دەچوو(صاحب، ٢٠٠٧، ص٨١-٨٣).

(وێنە ژمارە ١١) (وێنە ژمارە ١٢)

لە شارستانیەتی (حەلەف) کۆمەڵێک پەیکەری بچوک دۆزرایەوە کە بەرزیەکەیان لە نێوان ٤ – ١٢ سم دایە (وێنە ژمارە ١٣)، یەکێک لە خاسیەتە گرنگەکانی ئەم پەیکەرانە هەموویان بە یەک شێواز ئەنجامدراون بە تایبەتی شێوەی جولە و تایبەتمەندی کەرستە، هەروەها زۆربەی پەیکەرەکان تەواوی جەستەیان بە هێڵی شریتی ئاسۆیی نەخشێنراون، ئەمەش دەگەریتەوە بۆ پێکچوونی بیرۆکە لە کات و شوێنە جیاکانی ئەم سەردەمە، بە شێوەیەکی گشتی زیاتر ئەو بیرۆکانە دەگرێتەوە کە پیرۆزن و پەیوەندیان هەیە بە نەریتە ئاینیەکان.(صاحب، ٢٠٠٧، ص١٣٩)

(وێنە ژمارە ١٣)

ئەندری مارلو (Andri Malraux) دەڵێ (شتە پیرۆزەکان، بە شێوەیەکی دیار نوێنەرایەتی کەسایەتییەکانی جیهانی وەهم دەکرد، وە تەنها لە ڕێگەی هونەرەوە ئەم جیهانە خەیاڵییە شێوەی خۆی وەرگرتووە، بەڵام ئەم جۆرە هونەرانە لە ناوەرۆک خۆی بە هونەر نەدەزانی، لە بەر ئەوەی کاریگەریەکەی لە هێزی ئاسمانییەوە سەرچاوە دەکەوێ کە تایبەتە بە خودی هونەرمەند، بە مانای وێنە کێشانی ئەو شتانەی کە چاوی کەسانی ئاسایی مەرج نییە درکی پێبکات)(بارو، ١٩٧٧، ص٨)

یەکێک لە نمونە هونەریە گرنگەکانی شارستانیەتی میسۆپۆتامیا کە دەگەڕێتەوە بۆ سەردەمی (عوبید)، ئەو پەیکەرە گڵکاریانەن نوێنەرایەتی شێوەی مرۆڤ دەکەن بەلام بە شێوەیەکی سەیر،(وێنە ژمارە ١٤) ئەم کارە هونەریانە بە قورێکی زۆر خاوێن دروست کرابوون و سوتێنرابوون بە شێوەیەکی باش، بە گشتی قەبارەی پەیکەرەکان بچوکن، بە شێوەیەک وردەکاری تیایدا بە دی دەکرێت وە لەگەل ئەوەشدا لە هەندێک شوێن وردەکاریان پشت گوێ خستووە وەک پشت گوێ خستنی وردەکاریەکانی دەم و چاوی مرۆڤ، وە لە هەندیک کاری تردا گۆرینی شێوەی ئاسایی دەم و چاوی مرۆڤ بۆ شێوەیەکی تر کە لە سەری مار دەچێت، فیگەرەکان پێکهاتون بە شێوەیەکی گشتی لە جەستەی مرۆڤ، یەکێکیان لەو کارە

هونەریانە بە دەستەکانیەوە منداڵێکی هەڵگرتووە و بە سنگیەوە لکاندووە وەک ئەوە وایە شیر بە منداڵ بدات، ئەم پەیکەرانە دروستکردنی خەیاڵن، نوێنەرایەتی شێوەی ڕاستە قینەی هیچ شتێک ناکەن. ئەو هێڵە نەرمانەی کە بەردەوام لە سەر ئەو شێوانەدا کێشراوە، جۆرە جوانیەک بە کارەکە دەبەخشێت بە شێوەیەکی گشتی، وە ئەو هێلانەی لە لای خوارەوە شێوەکان بە دیار دەکەوێت توانایەکی زۆری لێ بەدی دەکرێت لە رووی بە ئەبستراک کردنی شێوە واقعیەکان، هەروەها توانیویانە بە هێڵ ڕووکەشەکان دەوڵەمەند بکەن و بە هێل دووری نێوان قاچەکان دیار بکەن (عکاشة، (ب ت)، ص١٠٤).

(وێنە ژمارە ١٤)

شێوەی ئەم پەیکەرانە لە بنەرەتدا بە داهێنانێکی هونەری رەسەن دادەنرێت لە پێکهاتەی مەتریالی قوڕ یان هەر مەتریالێکی تر، دەبینین شێوەی مرۆڤ بە شێوەیەکی جیاواز هاتووە لە شێوە ئاساییەکەی خۆی، ئەمەش لە بەر بەرجەستەکردنی ئەو بیر و باوەڕانەی تایبەت بە هێزی سەروی سروشتی کە لەم سەردەمەدا باو بوو "شێوەی ئافرەتەکان لە سیستمی ئەم پەیکەرانەدا، شێوەیەکی هێمایی لە خۆگرتووە، ئازاد کراوە لە شێوە زانراو و ناسراوە سروشتیەکەی، تا ئازاد بێت لە بوونە سروشتیەکەی، تا

کاریگەریی وکردەی خۆی بکات لە وەرگرتەی کۆمەلایەتییدا وەک هێما، ئەوە لە خۆی دەچێت لە مەبەست گەراییەکی سروشتیدا، بەڵام لە گوتارە روحییەکانیدا بەدەر لە ئامادەگیەکی واقعی، وەک بڵێی پوختەی ئەو ناوەڕۆکانەیە کە دەیەوێت کۆدیان بکات، لەمەشدا خواستێکی بە دوور لە تۆمارگەریی هەیە، کە لە هەوڵدایە بۆ پوختکردنەوەی دیاردە بینراوەکان، لە پێناو دڵنیابوون لە سەربەخۆیی شێوە پەتیەکان"(ساحیب، ٢٠١٣، ل٤٤).

پێویستە لێرەدا بوەستین لە سەر پرۆسەی گۆڕینی هۆشیاری ڕۆشنبیری هونەرمەندی ئەم سەردەمە لە ڕێگای کاریگەری ژینگەی دەوروبەری، بە تایبەتی ئەو بیرو باوەرە ئاینیانەی کە بۆتە هۆکارێک بۆ بەدیکردنی پرۆسەی داهێنان، کە لە ڕێگەی ئەوەوە توانیویەتی داڕشتنی ناوەڕۆکی ئاینی بە پێی چەمکی پەرستن بۆ ئەو قۆناغە داڕێژێت، ئەم کارانە دەرئەنجامی پاکی میکانیزمی کارکردنی عەقڵ و بایەخدان بە بیروباوەرەکانی دەوروبەرەوە بووە، بەم شێوەیە هونەر بۆتە باشترین وەسیلەی دەربڕینی چەمکە ئایینییەکان لە شارستانیەتە کۆنەکان.

هونەری میسۆپۆتامیا گرنگیەکی زۆری بەدەست هێنا لە سەردەمی (هاوشێوەی مێژوو) بە شێوەیەک کە گومانی لێناکرێ، یەکێک لەو لایەنە گرنگانەی خزمەتکردنی بیرو باوەرە ئاینیەکان بوو، لەم سەردەمەدا مرۆڤ بە شێوەیەکی جیا سەیری هێزەکانی سروشتیان دەکرد، بونەوەرە سەرو سروشتیەکانیان دەگەراندەوە بۆ جیهانی میتافیزیکا (Metaphysics)، یۆ ئەم بونەوەرە سەرو سروشتیانە خواوەندیان لە شێوەی مرۆڤ بۆ دروست دەکرد وە ڕێو ڕەسمی تایبەتیان بۆ ئەنجامدەدا لە ناو پەرستگاکان، تاکوو پەیوەندیەکی باش دروست بکەن لەگەڵ ئەو هێزەی کە بەشێوەیەکی

راستەوخۆ کاریگەری هەبوو لە سەر ژیانی رۆژانەیاندا، ئەو هێزی سروشتیانە جۆراو جۆرن وەک ئاسمان، زەوی، هەوا، ئاو، رۆژ، مانگ، بروسک، باران، زریان...هتد، بۆ هەر دیاردەیەک لە دیاردەکانی ژیان خواوەندێکی تایبەتیان بۆ دروست کرد تاکوو بیانپارێزی لەو دیاردە ترسناکانە (صاحب و نفل، ٢٠١٠، ص٦٠) عەلائەدین سەجادی لە کتێبی مێژووی ئەدەبی کوردی ئاماژە بەوە دەکات کە (ئادەمیزادی زۆر کۆن نەیتوانیوە لە حەقیقەتی شتێکی وەکوو ڕۆژ یا هێزێکی تری تەبیعی بگا، لە ترسانا پەرستوویەتی و هێناویە بە چیرۆک و ئەفسانە ڕازاندوویەتەوە)(سەجادی، ١٩٥٢)، ئەم تێنەگەیشتنە لە حەقیقەتی شتەکان و ئەم ترس و بیرو باوەرانە کە لە لای مرۆڤی میسۆپۆتامیا بوونی هەبوو، وای کرد ژمارەیەکی زۆر لە پەیکەری خواوەند لە شێوەی مرۆڤ بونیان هەبێت لە پەرستگاکان، هەروەها ئەم ژمارە زۆرەی ئەم پەیکەرانە وای کرد ببینە خاوەن مێژووییەکی دەولەمەند لە هونەری پەیکەرسازی.

ئەو پەیکەرانە یان ئەم کارە هونەریانە کە لە پەرستگاکان بوونیان هەبوو بەمەستی بەدەست هێنانی جۆرێک لە رەزامەندی خواوەندەکان بوو، دەبوایە رێزی لێ بگیرێت و بپەرسترێت، ئەمە وەک بیرۆکەی سەرەکی و ئامانجی مرۆڤی ئەو سەردەم، بەڵام ئەوەی کە گرنگە و راستیە مانەوەی ئەو هەموو کارە هونەریە جۆراو جۆرانەن کە تارادیەکی بێ سنور شانازی پێدەکرێت.

ئەوەی جێگای سەرسورمانە چۆنیەتی بیرکردنەوە و چۆنیەتی بەرجەستەکردنی ئەم بیرۆکانە و چۆنیەتی هەست کردن بە هێزی میتافیزیکی مرۆڤی میسۆپۆتامیا بوو، وە گشت ئەمانەیان کۆ کردەوە لە

چوارچێوەی چەند شێوەیەکی جوانی هەست پێکراو کە لە ئێستادا ناوی دەنێین کاری هونەری، ئەمە دەمانگەیەنێتە ئەو دەرئەنجامەی کە مرۆڤی میسۆپۆتامیا لە رێگای هونەر توانیویەتی لە دنیایی خەیاڵ شێوەیەکی هەست پێکراو دروست بکات، لێرەوە (هربرت رید) دڵنیامان دەکاتەوە بەم چەند دێرە (ئەم باوەڕە لەسەر ئەو ڕاستییە سەرچاوەی بەستووە کە لە پشت ئەم دەرکەوتە هەمەچەشنەی سروشتەوە ڕاستییەکی نەمر هەیە، و ئەرکی هونەرمەند دۆزینەوەی ئەو ڕاستییەیە، ئەمەش ئەو ڕەوتە میتافیزیکیەیە کە بەدوای سروشتدا دەگەڕێت لە هونەردا)(حسن، ب.ت، ص ٤٥). هونەری پایە بەرز بە شێوەیەک خۆی ئازاد دەکات لە دیاری کردن دەستنیشانکردن، بە مەبەستی گەیشتن بە سیفەتی نەمری و سیفەتێکی بێ کۆتایی."ڕێکخستنی شێوەکان لەسەر ڕووی ئەم خشتە نەمرانە، نمونەی نیە لە بوونی شتێکی دەستنیشانکراودا....بو پێییەی ئەم شێوانە دەرخستەیەکی (زەینی) ئازادن لە دیاریکراوی پێوەندە هەستیەکان، شێوە خۆبەخۆی خۆی بەدی نایەت، بەڵکو پێویستە شێوەیەکی (شیعریی) رابگەیەنێ"(ساحیب، ٢٠١٣، ل٦٣)

بەشی چوارەم

(٤-١) ئەنجامی توێژینەوە:

لە کۆتایدا، دواجار هەموو ئەو بابەتە تیۆریانەی کە هێنرانە سەر پاڵێتی گفتوگۆ ئەوەمان بۆ روون ئەکەنەوە کە کارە هونەریەکانی میسۆپۆتامیا بەشوێن بابەتە ئەفسانەیەکان دێن، بەو مانایەی هەمیشە ئەفسانەیەک بوونی هەیە پاشان بیریان دێن لە روانگەی تیۆریەکی تایبەتەوە دەیخەنە بەر کاری

هونەری. لە راستیدا ئەمەش یەکجار کارێکی ناوازەو جێگەی دەستخۆشیە. دیاریکردنی ئەنجامی توێژینەوە لەم خالانەی خوارە پێکهاتووە:-

زۆربەی کارەکان پشتیان بە توانای ڕۆشنبیری هونەرمەند بەستووە کە لە ئەفسانەوە سەرچاوەی گرتوە لە بوارە جێبەجیکراوەکانی بۆماوەی خۆی کە لە هەندێک نەریتی ئایینیدا پراکتیزە دەکرێت.

هونەرمەندی میسۆپۆتامیا جەختی لەسەر ئەو خەزێنە ئەفسانەیەی کردەوە کە ناوەڕۆکی کارە هونەرییەکان خاوەنیەتی، بۆ بەدەستهێنانی زمانێکی دیاریکراو، کە تواناو بەهایەکی بەرز دەداتە کاری هونەری لە پێکهنانی شێوەی کارەکاندا، بە پاڵپشتی شێوە ئەفسانەییەکان.

هەندێک لە کارە هونەرییەکان لایەنی ڕۆحییان بەکارهێناوە وەک نیشانەیەکی ئەفسانەیی بە لەخۆگرتنی رەهەندە هزریەکان و لایەنە جوانییەکان کە لە لایەن بیروباوەڕ و نەریتی ڕێوڕەسمی ئایینی بەرجەستە کراون.

ئەفسانەکان بەشداریان کرد لە چالاککردنی پەیوەندی دیالێکتیکی لە کاری هونەری نێوان ئەفسانەکان و بینەر، بە جۆرێک چەمکە ئەفسانەیەکان کاری هونەری بە بینەر دەبەستێتەوە وەک توخمێکی داهاتووی ئەم هونەر.

هونەرمەندانی میسۆپۆتامیا هەوڵیان داوە کارەکانیان بکەنە وێنەیەکی واقیعی، بە کۆکردنەوەی بوارەکانی ئەدەب و ڕۆمان و مۆسیقا و سیحر لە هونەری پەیکەرسازی.

سەرچاوەکان:

ابراهيم، نبيلة.(ب.د) الأسطورة، سلسلة الموسوعة الصغيرة وزارة الاعلام العراقية، بغداد.

أرسطو.(١٩٥٣). فن الشعر، ترجمة: عبداللرحمن بدوي، مكتبة النهضة، ١٩٥٣

الآغا، وسماء.(٢٠٠٧). الواقعية التجريدية في الفن، المطبعة الوطنية، عمان- الأردن، الطبعة الأولى.

أمل مبروك.(٢٠١١). الاسطورة والايدولوجيا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

أوستن وارن.(١٩٧٢) نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق مطبعة خالد الطرابيشي.

بارت، رولان.(١٩٩٠). الاسطورة اليوم، ت: حسن العزفي، دار الشؤون الثقافة، بغداد.

بارو، اندري.(١٩٧٧) سومر فنونها وحضارتها، ت عيسى سلمان، مديرية الثقافة العامة، العراق.

باقر، طه.(٢٠٠٩). مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الوراق للنشر المحدودة، بيروت.

جادر، وليد وأخرون.(١٩٨٥). حضارة العراق، الجزء الرابع، دار الحرية للطباعة، بغداد.

زكي نجيب محمود و أحمد أمين.(٢٠١٧). قصة الفلسفة اليونانية، الناشر مؤسسه هنداوى سي أي سي، المملكة المتحدة.

زيدان، يوسف.(٢٠١٣). دوامات التدين، دار الشروق، القاهره، ٢٠١٣.

سالار، ئەحمەد. (١٩٧٩) هونەر و سەرەتایەک لە مێژووی هونەر، چاپخانەی علاء، بغداد.

سامى اسماعيل مصطفى.(٢٠١٨). ميثولوجيا المكان فى كوردستان العراق، بحث منشور، مجلة الفنون والاداب وعلوم الانسانيه والاجتماع، الامارات، ٢٠١٨.

ستار، اورينت.(١٩٩٤). ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت.

سهيل، موسى زناد.(٢٠٠٨). الشعر والاسطورة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

صاحب، زهير.(٢٠٠٧) الفنون التشكيلية العراقية عصر قبل الكتابة، جمعية الفنانيين التشكيليين العراقيين، بغداد.

صاحب، زوهير و نفل، حميد.(٢٠١٠) تاريخ الفن فيبلاد الرفدين، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد.

صليبا ، جميل.(١٩٧٧) المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة.ش

صليبيا، جميل.(١٩٦٥). المعجم الفلسفي، منشورات ذوي القربى، ايران.

عباس، راوية عبد المنعم. (١٩٩٨). الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

عكاشة، ثروت. (ب ت). الفن العراقي القديم سومر وبابل وأشور، مؤسسة العربية للدراسات والنتشر، بيروت.

عكاشة، ثروت.(١٩٩٣). فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة،.

فرنسيس، بشير يوسف.(٢٠١٧). موسوعة المدن والمواقع في العراق، اصدارات اي – كتب، لندن.

فرويد.(١٩٥٨). تفسير الاحلام، ت: مصطفى صفوان، مراجعة: مصطفى زيئور، دار المعارف، القاهرة.

فريزر، جيمس.(١٩٩٨). الغصن الذهبي، ت: احمد ابو زيد، ج١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢.

فيشر، أرنست.(١٩٧١). ضرورة الفن ، ترجمة سعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية.

كريمر، صموئيل نوح.(١٩٧١). الاساطير السومرية، ت: يوسف داود عبدالقادر، جمعية المترجمين العراقيين، بغداد.

كامل، فؤاد. (١٩٨٤). مدخل الى فلسفة الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كوبلر، جورج.(١٩٦٥). نشأة الانسانية، ترجمة: عبد الملك ناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت

لوك بنوا.(٢٠٠١). اشارات، رموز واساطير، تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت- لبنان.

مبروك، أمل.(٢٠١١) الاسطورة والايدولوجيا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

محمد الخطيب. (١٩٩٩). الفكر الاغريقي، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الأولى.

محمد خليفه حسن.(١٩٩٧) الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم (دراسة في الملحمة جلجاميش)، الناشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

نيهاردت.(١٩٩٤). الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، ترجمة: هاشم حمادي، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ديمشق.

وديع بشور.(ب.ت). الميثولوجيا السورية - أساطير آرام، ط٢ بلا نشر ، بلا مكان.

يونغ.(٢٠٠٣). علم النفس التحليلي، ت : نهاد خياطة، مكتبة الاسرة.

سواح، فراس. (٢٠٢١) سەرکێشیی یەکەمی ئەقڵ- لێکۆلینەوەیەک لە ئەفسانە سوریا و میسۆپوتامی، وەرگێر: د.نەوزاد ئەحمەد ئەسوەد، دەزگای رۆشنبیری جەمال عرفان، سلێمانی.

Watter Wili, The Orphic Mysteries, in, The Mysteries, edt by Joseph, Campbell, Princeton ١٩٧٨, PP. ٨٣-٨٥)

Levent Sepici.(٢٠١٣). Göbekli Tepe. Sınır Ötesi Yayınları. Istanbul

Brian Haughton. (٢٠١٠). History's Mysteries: People, Places, and Oddities Lost in the Sands of Time, Printed in U.S.A. by Courier.

Emre Sarı.(٢٠١٦). dünya Arkeoloji Tarihi ve Kesifler. NoktaE-kitap Publishing. Turkiye.

Speech of legendary statues in Mesopotamian art

(Artistic Analytical Study)

M. Sami Ismail Mustafa

- Department of Plastic Art- College of Fine Arts
Iraq-Salahaddin University- Erbil

sami.mustafa@su.edu.krd

Mouloud Ibrahim Hassan .Prof. Dr

Kurdish Language Department -College of Languages
Iraq-Salahaddin University- Erbil

mawlud.hassan@su.edu.krd

Dr. Haifa Ahmed Mohamed .Prof .Ass

- Department of Plastic Art- College of Fine Arts
Iraq-Salahaddin University- Erbil

Hayfa.mohammed@su.edu.krd

Keywords: Legend, structure, art, Sculpture, Mesopotamia

Abstract

The research dealt with the subject of (Speech of legendary statues in Mesopotamian art) as an artistic analytical study, as it seeks to reveal the nature and amount of these cultural achievements and artistic masterpieces carried out by Mesopotamia's man in prehistoric or pre-writing times, in a way that includes Spiritual, moral, social and cultural thoughts.

This research focuses on the myths of civilizations beginnings of which is considered one of the most important factors in creating art in Mesopotamia.

The research contains four main chapters , the first chapter derives from the research problem identified in the question (What are the sources and characteristics that confirm the myth of shape formation within the
Than the research .limitations of Mesopotamia?) importance that includes (disclosure of mythical scenes in Mesopotamia's sculpture) ,limitations of the study and terminology definitions. As for the second chapter, it is

specific to the theoretical framework, which consists of two sections, the first is the myth concept, the second is the theories of mythological philosophy.

The third chapter is concerned about philosophy analysis of the mythological scenes of Mesopotamia's sculpture, within ١٤ examples, while the fourth chapter includes the results of the

المفاهيم الفنية للألواح البابلية وتمثيلاتها في الرسم العراقي المعاصر

مدرس/ قحطان صبري سياب الوطيفي

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي "المفاهيم الفنية للالواح البابلية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر " في محاولة للتعرف على تلك المفاهيم التي استلهمها الفنان البابلي في الالواح الفخارية والتي تحمل في طياتها الكثير من نقل الحقائق ومنها الجوانب السياسية والاجتماعية والفنية وانعكاساتها .

ووصولا لتحقيق أهداف البحث الذي تضمن أربعة فصول خصص الاول منها: الأطار المنهجي للبحث بدءاً بمشكلة البحث ومروراً بهدف البحث: وهو التعرف على المفاهيم الفنية للالواح الفخارية البابلية القديمة فضلا عن تحديد المصطلحات التي تعرض لها البحث.

تضمن الفصل الثاني الاطار النظري واحتوى على ثلاثة مباحث، أنصب الاهتمام في المبحث الاول حول الحضارة البابلية القديمة وفن الالواح فيها ، وتضمن المبحث الثاني استعراضاً للاساليب الفنية التي تميزت بها الألواح الفخارية ، اما المبحث الثالث : يتحدث عن الفن العراقي بين الموروث الحضاري وطروحاته المعاصرة (الانطلاقة والتأسيس) وانتهى بالمؤشرات التي خرج بها الاطار النظري .

فيما اختص الفصل الثالث، اجراءات البحث من حيث حصر مجتمع البحث، واعتماد المنهج التحليل الوصفي لتحليل العينة والتي كان عددها (٥) نماذج فنية مصورة للالواح الفنية للعصر البابلي القديم.

فيما اشتمل الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها البحث ومن النتائج:

يعد فن الالواح الفنية البابلية القديمة انعكاسا لمبدأ ديني دل على طبيعة الحياة اليومية المقدسة وكيفية تعامل البابلي القديم مع الآلهة من خلال تقديم بعض الطقوس.

اغلب الموضوعات التي نفذت على الالواح الفنية للعصر البابلي القديم ذات ابعاد فكرية عقائدية والتي لها اهمية كبرى في حياة المجتمع القديم .

اما فيما يخص الاستنتاجات:

ابدع الفنان العراقي القديم في استخدامه عناصر التكوين وأسسه لإظهار المفاهيم الفنية سواء اكانت فكرية او فلسفية او تعبيرية او تقنية في الألواح الفخارية . و ذلك لاضفاء مسحة جمالية على صورة الالواح موكدا بذلك الخبرة الفنية للفخاري في انتاج الواحه ..

كما تضمن الفصل الرابع التوصيات والمقترحات والملاحق ومصادر البحث

الكلمات المفتاحية: المفهوم ، الفنية ، التمثلات ، الالواح .

Research Summary:

The current research dealt with the "technical concepts of Babylonian plates and their representations in contemporary Iraqi painting" in an attempt to identify those concepts that were inspired by the Babylonian artist in pottery plates, which carry with it a lot of transferring facts, including the political, social and artistic aspects and their reflections. In order to achieve the objectives of the research, which included four chapters, the first of

which was devoted: the methodological framework of the research, starting with the research problem and passing through the aim of the research: which is to identify the artistic concepts of ancient Babylonian pottery slabs as well as defining the terms that the research was exposed to. The second chapter included the theoretical framework and contained three sections, the first topic focused on the ancient Babylonian civilization and the art of panels in it, and the second section included a review of the artistic methods that characterized the pottery panels, while the third topic: It talks about Iraqi art between the civilizational heritage and its contemporary ideas (the launch And foundation) and ended with the indicators that came out the theoretical framework. As for the third chapter, the research procedures in terms of limiting the research community, and adopting the descriptive analysis method to analyze the sample, which numbered (٥) artistic models illustrated for the artistic panels of the ancient Babylonian era. The fourth chapter included the results and conclusions of the research, including:

- The art of ancient Babylonian art panels is a reflection ١ of a religious principle that indicated the nature of sacred daily life and how the ancient Babylonian dealt with the gods by presenting some rituals.

٢- Most of the topics that were implemented on the artistic panels of the ancient Babylonian era have ideological intellectual dimensions, which are of great importance in the life of the ancient society. As for the conclusions:

١- The old Iraqi artist was creative in using the elements of composition and its foundations to show artistic concepts, whether they were intellectual, philosophical, expressive or technical in the pottery panels. This is to give an aesthetic touch to the image of the panels, confirming the technical expertise of the potter in producing the oasis. The fourth chapter also included recommendations, suggestions, supplements and research sources.

Keywords: concept, technique, representations, panels.

الفصل الأول

اولاً: مشكلة البحث

ان مزاولة الانسان للفن أمر طبيعي وجد مع وجود النوع البشري وظهر منذ ظهوره على سطح الكرة الارضية فإن ما تركه الانسان خلال عصوره الحجرية القديمة من نتاجات فنية تعكس جانبا مهما من جوانب مستواه الفني وظروفه التي عاشها إضافة الى حياته الاقتصادية والاجتماعية والفكرية

ان حضارة وادي الرافدين من الحضارات التاريخية التي تمتلك اقدم الفنون الأصيلة والمتنوعة. حيث تتكون هذه الحضارة العريقة من عدة عصور تأثرت الواحدة بالاخرى منذ بداية العصور التاريخية، اولها العصر السومري، العصر الاكدي، والسومري الاكدي، والاشوري، وآخرها العصر البابلي القديم والجديد. وان لكل عصر طرازاً فنياً خاصاً به والذي يتضح عليه تأثيرات المجتمع الذي ظهر فيه.

ويعد العصر البابلي القديم من المراحل المزدهرة في الحضارة الرافدينية، حيث تمتع الفنان بنوع من الحرية معبراً عن احاسيسه ومشاعره الذاتية في ابداع اعماله الفنية.

لم يستطيع العصر البابلي القديم ترك الافكار المتوارثة في المنجزات الفنية الرافدينية، اذ إن اغلب نتاجهم الفني هو منجزات فكرية تناولت مواضيع متوارثة من العصور السابقة، وهذا لا يعني انهم لم يأتوا بجديد، ولكنهم اضافوا طروحات فكرية على المفردات البيئية الماضية وتأويلها الى اشكال ورموز جديدة من الخطاب الفني.

كما واظهر الفنان البابلي القديم الفكر الاجتماعي عبر منجزات اخرى الا وهي الالواح الفخارية بوصفها تقنيات إظهار المشاهد الحياتية والدينية للفكر البابلي.

" أن الموروث الحضاري كقيمة معطاة، انبثقت منه الدراسات التاريخية والآثارية؛ كونه قيمة إنسانية ارتقت ببنية المجتمع العراقي جمالياً وإبداعياً ضمن سياقات الأصالة ، ومن الضروري أن يبقي المجتمع كياناً متجذراً .

فالموروث الحضاري العراقي كان الرافد الثري للمجتمعات المعاصرة بالقيم الإنسانية والجمالية كالفنون والآداب والأمور التنظيمية وعلى مر العصور، والحضارات العراقية القديمة عبر تاريخها العريق تجاوزت حدود زمنها حتى وصلتنا عبر المنجز التشكيلي والأدبي لاتصالها بالإبداع، كما أن الموروث الحضاري بمختلف أشكاله عامة وفنونة التشكيلية خاصة لم يزل يثري الباحثين في الشرق والغرب لدراسة ثقافة المجتمع العراقي القديم والسعي في توصيف الأصول الإبداعية بوصفها ممارسات معرفية جمالية تفترض ابتكار شئ من الجديد ويتأصل ضمن سياقات النزعة الجمالية" .

ولابد أن يكون التواصل مع الماضي بمفهوم متجدد ومتفاعل مع المتغيرات حتى أصبح نتاج الماضي الإبداعي موروثاً له من ملامح التجديد والأصالة، وقابليته على التفاعل مع النتاجات الإبداعية في المجتمعات الأخرى، وهذا التواصل لابد أن يكون مبني على الحوار المتبادل بين الحضارة ومنجزاتها الفنية والمعاصرة ، عن طريق العناصر والرموز التي تضمها هذه الكنوز التشكيلية وكذلك التكوينات والموضوعات التي تناولتها الالواح الفخارية البابلية خاصة.

تأتي مشكلة البحث من خلال الموروث الحضاري كقيمة معطاة جمالياً وإبداعياً وأصالة ذات نتاج ذهني مستمر ومتجدد سواء كان في العناصر أو الرموز أو التكوينات والتواصل مع هذا الإرث الإبداعي بمفهوم متجدد ومتفاعل مع المتغيرات حتى يصبح نتاج الماضي الإبداعي موروثاً له من ملامح التجديد والأصالة وصولاً إلى الإبداع وإضافة ما هو جديد ومعاصر للموروث الحضاري إغناءً ومواكبةً.

ولا بد من تحديد مشكلة البحث في التساؤل الآتي :

كيف يمكن الاستفادة والإستلهام من المفاهيم الفنية للالواح البابلية في الرسم العراقي المعاصر ؟

ثانياً: أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

١- التعرف عن المفاهيم الفنية للالواح الفخارية في الحضارة البابلية .

٢- التعرف على القيم التشكيلية في فنون بلاد وادي الرافدين والاستفادة من هذه القيم بأساليب ومعالجات تقنية واسلوبية معاصرة .

ثالثاً: أهمية البحث:

١- يُسهم البحث في التعرف على الالواح الفخارية البابلية وابعادها الفكرية والتعبيرية والجمالية والتقنية .

٢- يُعتبر هذا البحث مدخلاً مهماً لتطوير العملية الإبداعية والأصالة في إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة

٣- يُسهم البحث في جمع وإحياء التراث الحضاري والتاريخي في العراق ،كما يساهم في تأصيل الهوية الحضارية للعراق.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي فيما يلي:

١- الحدود الموضوعية: يقتصر البحث الحالي على دراسة المفاهيم الفنية للالواح البابلية القديمة وتحليل نماذج مصورة منها .

٢- الحدود المكانية : هي الحضارة البابلية في بلاد وادي الرافدين (العراق القديم)

٣- الحدود الزمانية للحضارة البابلية القديمة(٢٠٠٤ – ١٥٩٥ ق . م)

خامسا: تحديد المصطلحات وتعريفها

- المفهوم Concept:

لغوياً : فهو مشتق من الفهم الذي يعني تصور المعني في لفظ المخاطب"، "والأصل اللغوي (فهم) الشئ بالكسر (فهماً) و (فهامة) أي علمه، وفلان فهـــم و(استفهمه الشئ فأفهمه) وفهمه تفهيماً، و (تفهم) الكلام فهمه شيئاً بعد شئ" .

اصطلاحاً: المفهوم: "وحدة يمكننا إدراكها خارج اللغة بشكل ذهني خالص"، وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، "المفهوم هو المعني الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية، كما إذا ذكرنا كلمة (الأم) فأنها تثير في ذهن الفرد عادة فكرتي الشفقة والحنان" .

فلسفياً: المفهوم هو: "صورة التفكير التي تعرف بواسطة السمات الأساسية للأشياء والظواهر الواقعية فعملية معرفة الإنسان للطبيعة تبدأ من الإحساسات أو من التأمل المباشر للأشياء ثم تنتقل إلى صياغة المفاهيم، لذلك فالمفهوم هو نتيجة لتعميم جملة من الظواهر الفردية يتجرد الفكر في أثنائه مما هو عارض وغير جوهري إلى صياغة ما يعكس العلاقات الجوهرية الأساسية للأشياء والظواهر" .

٢- الفن (فلسفياً) Art: "يطلق على ما يساوي الصنعة، فهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ ومنه فني (Artistique)" .

- الفن: "الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت أو خيراً أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كان تحقيق الخير سمي الفن، بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة .

- الفن: "وهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ، ويشمل الفنون المختلفة كالنحت والتصوير".

- اللوح: يقال فلان تام الألواح : عظيم لخلقه ، ولم يبق منه إلا الألواح العظام العراض ، (لوح الألوان) لوح من الخشب في الألوان الزيتية ، يقال نظرت إلى ألواحه : ظواهره .

- اللوح : كل صفيحة عريضة خشباً كانت أو عظماً أو غيرهما ، واللوح ما يكتب فيه من خشب أو نحوه ، واللوح في الاصطلاح هو الكتاب المبين والنفس الكلية ، والعقل الفعال ، والعقل الكلي ، والنور الإلهي

- اللوح اجرائياً : قطعة منبسطة من الطين يصور عليها مشهد معين أو عدة مشاهد وغالبا ما تكون صورة إله ومنحوتة بالنحت البارز ومفخورة وغالبا ما توجد في المعابد .

- المفاهيم الفنية للالواح (إجرائياً) : بأنها فهم وإدراك ذهني للسمات والركائز الفنية الأساسية التي بنيت عليها والموضوعات والظواهر الواقعية في الالواح الفخارية عن طريق الإحساس المباشر بها أو التأمل لحقيقية أو عدة حقائق هادفة تستهدف العمل الفني(الالواح) من خلال ما يحدث للنفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الحركات أو التكوينات والعناصر والموضوعات التي تناولتها الالواح الفنية وهذا ما يؤكد أن للفن غاية معينة جمالاً كانت أو خيراً أو منفعة..

التمثلات لغةً:

مثَّلَ مثالاً , وتمثل : اعتمله ومثل التماثيل ومثلها وصورها , ومُثلَ الرحلُ وهو مثِلٌ , وهم مثلاء

تمثل الشيء تصوَّر مثالة(١)

(التمثلات اصطلاحا):

تمَثل : (مثول الصور الذهنية باشكالها المختلفة في عالم الوعي او حلول بعضها محل بعض الاخر)(٢)

تمثل : (تحول ينطلق من المختلف الى المقاتل من الاخر الى الذات يتعارض مع التباين).(٣)

(التمثلات اجراءيا) :-

هو تجسيد او تجلي صور الافكار في اشكال مادية استوعبها الفنان العراقي المعاصر من خلال معطيات واقعة عكسها بالفن ومنه الرسم .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : الحضارة البابلية القديمة

فن الالواح الفخارية :

"ترتكز الحضارة على اسس فكرية وفلسفية وعلمية تتعمق وتتضح معالمها بالبحث والتقصي حيث ان الانسان بدأ يفكر في حل معضلات الحياة، عبر طرح التساؤلات الفلسفية لها، وبذلك تتبادل كل من الفلسفة والحضارة مهام حل مشكلات الانسان دون ان تقف عند حد معين ما دام الانسان ينزع نحو المجتمع الافضل يدفعه لذلك ماضٍ مزدهر"

بعد ان ادرك الانسان بوصفه مخلوقا مفكراً، فأننا سنجد رغباته في التعبير الفني ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعتقداته الدينية. وهذا ما اكده (اندريه بارور) بقوله "يجد الفن في الدين الملهم الرئيسي له بل المصدر الوحيد لإلهامه وعلى هذا فأن من النادر ان يجد في العراق عملا فنياً ليس بمادة دينية"

وان الشعب الرافديني قديما في تصوره لمظاهر ما وراء الطبيعة وجد لكل مظهر من تلك الظواهر محركاً او مدبراً.

"اي انهم جعلوا لكل ظاهرة في الحياة معبوداً معيناً يتحكم فيها لذلك اتصفت هذه بالديانة بوجود عدد كبير من الآلهة التي تشبه البشر لكنها تترفع وتسمو عن عالم الانسان فتكسب صفة التقديس ويتوجهون لها بالعبادة"

عندما انهارت السلطة السومرية قسمت الاراضي التي حكمتها اور واقامت فيها دويلات على ايدي حكام محليين في اشور اعلى نهر دجلة ومدينة (ماري) وسط الفرات وفي (اشنونا) التي تقع في منطقة ديالى وتعرف اطلالها اليوم (تل اسمر)، و(لارسا) التي تقع في محافظة ذي قار وتعرف اليوم بأسم (سنكرة). وكذلك في بابل قامت سلالة حاكمة كان حمورابي مسيطرا على عصرها.

"تأثر الفن في عهد (حمورابي) بنهضة عصره، وكان من الطبيعي ان تظهر ايات رقيه في تماثيل الملك نفسه وفي صوره وبقيت رأس جرانيتية يرجح انها تمثل رأسه، وضحت فيها الملامح السامية النبيلة. ونجح الفنان في تمثيل نحافة وجه صاحبها ومستويات عظام الخدين ودقة تمثيل ركن العين ومسطحات الجفنين وخطوط الشفتين وتعبيرهما عن شخصية صلبة مجربة".

"ومن اهم الاثار البابلية مسلة الملك (حمورابي). شكل (١) او التي حملت شريعة البلاد وقوانينها وكان اسلوب النحت هنا يميل الى الجمع بين النحت المجسم والنحت البارز. ويمثل الرليف الذي نحت في اعلى مسلة الملك حمورابي لقد وقف في رفعة امام (اله الشمس) الجالس الذي بدوره يسلم الصولجان رمز السلطة الى الملك حمورابي. "

"ونرى النقش المرسوم على الجزء العلوي من قانون (حمورابي) حيث نجح الفنان في اعطاء هذا النقش مسحة من الهيبة والتأثير". ويعد تمثال (آلهة الماء الفوار) شكل(٢). واحدا من انجازات النحت البابلي الهامة، حيث تمظهرت بشكل فتاة جميلة استعارها الفنان بفعل ابداعي ذكي، لانسنة شكل القوة الماورائية.

وان دلالة هذا المشهد هو بمثابة تأويل وتركيز لقوة الحياة بفكرة الماء، ومن جانب اخر فانها تعد فعلا سحريا لاجبار الطبيعة في ان تتجدد وان تكون في كل حين.

وعثر ايضا على لوح من الفخار ذي نحت مجسم وبارز لشخصية احدى الالهات العارية والمجنحة شكل (٣) والتي تقف على اسدين حاملة بكلتا يديها الحلقة والصولجان رمزا لسلطة والهيمنة والقوة.

وصولاً إلى الدولة البابلية الأولى (القديمة) وحاكمها المعروف حمورابي ، حيث اتصفت هذه المرحلة بتوحيد بلاد وادي الرافدين تحت زعامة بابل ، وحيث ورثوا الحضارات الي سبقته وطوروها ، فقد أبقت الحضارة البابلية على التقاليد الحضارية لسومر وأكد ، واستطاع البابليون أن يحققوا

اكتشافات في حقول علمية مختلفة مثل الطب والفلك ، وقد كانت مدينة بابل تمثل مركزاً تاريخياً وحضارياً مهماً في تلك الفترة .

وقد شهد هذا العصر صياغة عملية وإبداعية أكثر مما سبقها في سومر وأكد ، من حيث معالجتها الشكلية للأفكار والمضامين ، مما دفع إلى وصفها بالفترة الذهبية ، فمن ناحية الفن البابلي ، فهو امتداد واستمرار للفن السومري والأكدي ، حيث كانت بعض الأشكال ذات نزعة تتجاوز ما هو واقعي والبعض الآخر ذات نزعة واقعية ، إذ أن الأساليب لا تختلف كثيرا عن الأكدية والسومرية من حيث ظهور ما هو محمل اكثر من واقعيتهِ في الأعمال الفنية البابلية وظهور عاملي التكرار والتماثل ، فقد سار البابليون في عهدهم القديم على السياقات المتوارثة في بنية المنجزات النحتية العراقية القديمة ، إذ أن معظم نتاجاتهم النحتية والفخارية من الواح وجرار وجداريات ومسلات قدمت خطابات فكرية وفلسفية وتعبيرية وتقنية تناولت مواضيع سابقاتها من العصور الماضية.

إلا أن ذلك لا يعني إنهم لم يقدموا شيئا بهذا الخصوص ، فقد فعلوا شيئا من التحديث في الخاصية الأستعارية للمفردات البيئية التي تعود بمرجعيتها إلى بيئتهم الأم ، وتأويلها إلى أشكال رمزية جديدة في الأنساق النحتية. ونلحظ تماثيل المتعبدين في فتره العصر البابلي القديم ، حيث ترتبط منظومة هذه التماثيل بسياقات فكرية وفلسفية، مهيمنة في حركه الفكر الاجتماعي ، فقد كانت بمثابة البنية الفكرية العميقة التي قررت النظام الشكلي لهذه الفصيلة من التماثيل المتفردة والتي تمثل شخصيات اجتماعيه متنوعة في موضوعاتها ، وان وظيفة تماثيل المتعبدين هي توثيق صور الشخصيات في حاله تعبد .

ولم تقتصر الفنون في هذا العصر على فن النحت والفخار ، بل ظهرت عدة نشاطات أخرى ومنها فن الرسم" ، وقد اكتشفت كل الرسوم الجدارية الملونة من العصر البابلي القديم ، في قصر الملك (زمري- لم) الضخم في مدينة ماري ، الذي كان متحفاً كبيراً وعظيماً للفنون ، حيث يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، في حين قد تفاعلت عوامل شتى في تكوين الأسلوب والسمات الخاصة للرسوم الجدارية البابلية ، وأهمها هيمنة الضواغط البيئية والدينية والأسطورية ، والوسائط المادية المستخدمة في انجاز هذه الرسومات ، واليات إظهار أنظمتها الشكلية ، على السطوح البصرية ، شكل (٤)(٥).

المبحث الثاني

الاساليب الفنية التي تميزت بها الألواح الفخارية

الاسلوب الواقعي :

أسلوب فني يلتزم الفنان من خلاله بنقل الأشكال الموجودة في الطبيعة نقلاً دقيقاً وصادقاً، سواء أكانت إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أم جماداً، أي يسعى الفنان من ملاحظته الدقيقة إلى تسجيل الأشكال الواقعة في مجال الإدراك البصري. وهذا مايعرف بالواقعية الطبيعية ، فضلاً عن تركيزه على التفاصيل الداخلية لها بواسطة إبراز وتوضيح عضلات الجسم واظهار طيات الجلد ، وبذلك جعلها مطابقة للطبيعة بشكل مذهل، وأجاد في تمثيلها اجادة تامة، وهذا يدل على إهتمام الفنان بالواقعية في الحياة.

كما تمكن من تنفيذ مواضيع تتعلق بجوانب مختلفة من حياة الإنسان، ولاسيما المواضيع التي تتناول الحياة الاجتماعية ومنها موضوع المحارب

الذي ارتبطت صفته بالمجتمع البابلي، وتتسم شخصيته بالقوة والشجاعة والكبرياء والثقة العالية بالنفس، كما صور الاحداث القتالية بعد حسم المعركة المكللة بالنصر وبدوره الفعال والمؤثر في حماية الأرض والإنسان والحضارة في بلاد الرافدين، كما تطرق فنان هذا العصر إلى المواضيع التي تتعلق بجوانب مختلفة من حياة الإنسان ولاسيما المواضيع التي تهتم بالحياة الاجتماعية التي تحقق الفرح والسعادة له ، وتتميز الواقعية أيضاً بقوة التعبير عن الانفعالات النفسية وما ينعكس عنها من تأثير في الإنسان، إذ يرتسم التأثير الأول على ملامح الوجه.

الفنان البابلي كان يمتلك ذوقاً فنياً رفيعاً متصلاً بالرغبة الذاتية في الوصول إلى الإبداع عبر موهبة فنية عالية وقدرة كبيرة في عملية التعبير عن الواقعية التي احداثها نابعة عن الحقيقة.

الاختزال والتجريد في الأشكال :

التجريد "أسلوب فني يعتمد على تجريد الأشكال الموجودة في الطبيعة من واقعيتها وبهذا المعنى يكون التجريد كاملاً، أو بالحد من واقعية هذه الأشكال وبهذا يكون التجريد جزئيا ونسبياً .

ويتم التجريد عن طريق عملية التحوير والتبسيط والاختزال في الأشكال، ذلك لأن الفنان لا يعتمد في موضوعه على المظهر الخارجي للشكل وإنما غايته الأساسية هو المضمون في العمل، تتميز التجريدية باهتمام الفنان بالتكوين الكلي وليس التكوين الجزئي، أي اهتمامه بالكليات وإهماله الجزئيات ، كما أن الفنان لم يلتزم بالشكل الواقعي، أي الابتعاد كلياً عن الشخصية الموجودة في العناصر الطبيعية، ولذلك اختفت الناحية التشريحية

للأشكال، بسبب تجريدها عن مظهرها الحقيقي في الطبيعة، وهذا ماوجدناه في الالواح الفنية في المنجز الفني البابلي القديم ، والتي تميزت بالتبسيط والاختزال وتجريد الاشكال من واقعيتها سواء اكانت عناصر آدمية ، حيوانية، نباتية .

الصياغات والاستعارات الرمزية :

الرمزية "أسلوب فني يستند على اختيار الفنان أجمل الأجزاء وأعظمها تأثيراً في الكائنات الحقيقية الموجودة في الطبيعة، فقام بصياغتها صياغة جديدة من تكوين مجموعة أجزاء في كائن واحد لا وجود له في الطبيعة، أي إنها كائنات خيالية(اسطورية) فيها دلالات رمزية تعبر عن أفكار دينية أو سياسية أو سحرية".

يُعد الرمز احد أهم العناصر التشكيلية التي تحملها المشاهد التصويرية للالواح الفخارية وما لها من دور كبير في إبراز الفكر والفلسفة البابلية القديمة ،"وأدت هذه الرموز ماعليها من وظيفة فكرية وتعبيرية والتي أكدتها القيمة الجمالية من خلال التقنية والاسلوب اللتان تميز بهما الفنان البابلي وأوصل رسالته لوقتنا الحاضر،"ويسعى الفنان من وراء هذه الأشكال الخيالية إلى تحقيق التوافق بين المدلول الداخلي (الجوهر) والشكل الخارجي(المظهر)".

لذلك توجب على الفنان "إيجاد أشكال فيها دلالات رمزية تتوافق مع تمثلاته وأفكاره، فعمل على إيجاد رموز مناسبة وملائمة لكي تتميز بها الآلهة على إنها كائنات تسمو على البشر وتتمتع بقوى خارقة لا يمكن أن تقارن بها قوى

البشر"، "كما أن هذه الرموز تساعد على معرفة الآلهة وتميز بينها، ومن ثَمّ يستدل على وظيفتة كل منها".

بالإضافة إلى تحقيق التوافق بين الشكل والمضمون في العمل الفني , من خلال الرموز الإيحائية والمستعارة التي يستخدمها الفكر الفني لتحقيق غايته, كالرموز النباتية والحيوانية والكتابات ورموز الآلهة التي سبق ذكرها ،كل واحدة من هذه الرموز لها دلالاتها الفكرية والتعبيرية والجمالية بالإضافة إلى الدلالة التقنية والتي كانت واضحة على الالواح الفنية وتحولات الأسلوب بين مرحلة وأخرى .

وبهذا نجح الفنان في إيجاد طريقة يتم بواسطتها الجمع بين الواقعية والرمزية في تمثيل صوره المنفذة على الألواح الفخارية.

ويتضح أيضاً من بعض المواضيع المنفذة على الألواح الفخارية أن الفنان لم يقتصر على استعمال الرمزية في التعبير عن المفاهيم الدينية فقط بل استعمل هذه الخاصية في التعبير عن مفاهيم وافكار أخرى، إذ استعمل عناصر زخرفية هندسية متكررة متمثلة بشكل المثلث تقريباً تشبه حراشف السمكة التي ترمز إلى الأماكن الجبلية والمناطق الوعرة .

المبحث الثالث

الفن العراقي بين الموروث الحضاري وطروحاته المعاصرة :

(الانطلاقة والتأسيس)

لقد سعى الفنان العراقي واثبت خلال مسيرته الفنية التي مثلت فترة تجربة وتفاعل تلتها عملية نهوض وتطوير اظهرت سعي الفنان الحثيث ليخرج بصياغات وابداعات ذات رؤية فاعلة من التجارب المختلفة والاساليب

المتنوعة، والتي لم تبتعد على الرغم من تعدد المداخلات والانتقاءات عن كونها رافدينية تظهر بين الحين والاخر اعمال لدى الفنان العراقي حقيقة انتمائه وتجذره بعودته الى ارثة التاريخي والحضاري ، والتي مفادها سعي الفنان العراقي جاهداً الى ايجاد شخصية الفن العراقي، ما بين انطلاقته الى عالم الفن ليتماشى والتطورات الحاصلة ليبدع اعمالاً تُعد منافساً قوياً لأسماء لامعة في عالم الفن، كما لمعت اسماء عراقية في العالم ذاته، ليشكل العقدين الاخيرين من القرن الماضي، خصوبة وثراء واضحاً، مظهراً وعياً تاماً وتفاعلاً كبيراً مهد لنقلة كبيرة في الفن العراقي، فباتت المعارض تضم في اركانها اشكالاً واساليب عدة، حملت في طياتها مضامين متعددة، متجهة اتجاهات مختلفة، ما بين مورثاً حضارياً بصورة معاصرة واساليب حديثة معاصرة ومواكبةً للفن الغربي ولمدارس الحداثة متخذة من تلك المدارس مرتكزاً لها.

ومن ثم فان المراحل الانتقالية لبناء الشخصية الفنية المعاصرة التي تراوحت ما بين الماضي والحاضر، والتي تمكن الفنان من خلالها ان يحيط لكل منها مسلكاً واسلوباً، مقدماً من خلالها الفنان العصري وسائله التعبيرية الفنية فباتت الاعمال الفنية المعاصرة تحمل تعددية في اشكالها ونظمها البنائية، بل وحتى في تقنياتها، والتي جاءت بعد عملية طويلة وشاقة من التحولات الاسلوبية والتي تمخضت من عمل جاد ومتميز وجهود حثيثة للفنان العراقي المعاصر لتتراوح اعماله ما بين تجريد ورمزي متعمداً العمق في عمله مستخدماً خطوطه والوانه لينظمها بكيفيات متعددة ليعبر بها عن دلالات فكرية ورمزية وتجريدية وقيم جمالية وتعبيرية تنهل اشكالها ورموزها من بيئته وواقعه تارة وخياله وذاتيته تارة اخرى عبر اشكال

عبرت عن نوازعه الداخلية، والتي انفرد في تجسيدها الفن من خلال التعبير الفني والجمالي

"إن ديمومة التطلع الإنساني ليست كفيلة بتكامل رؤيته المعنوية والمادية دون ربطه بجذوره واستنطاق الأثر كذاكره متجددة باستخلاص العناصر المكنونة، والمجتمع العراقي خصيصته كشعب أنه ارتبط بالإرث الحضاري والقومي ساعياً للموائمة ما بينهما، لأن الموروث الحضاري ركيزة ينطلق منها الإشعاع الإبداعي لتحقيق الوجود القومي في مجالاته الفكرية، والتطور الفكري للمجتمع العراقي تحصيل منطقي للتطور الحياتي والاجتماعي يتكامل والحوارية الفكرية الحضارية للمجتمعات المتحضرة، فالفنان العراقي القديم كينونة مبدعة كغيره من فناني الشعوب المجاوره، وقد نقل إلينا جهده الإبداعي بقصد أو دونه ليشكل لنا موروثاً حضارياً أصبح مادة الإنسان المعاصر لاسيما الفنان".

استطاع الفن التشكيلي العراقي المعاصر ان يبدع على الرغم من عمره القصير قياساً الى الفن الأوربي ، اذ يمثل الأنجاز الذي تحقق شهادة على النهضة الشاملة التي تركت بصمات شاهدة على تجربة حية متجددة تستمد واقعها وافاقها من روح المكان العراقي، فمثلاً كان الفنان جواد سليم" يبحث عن سمات اصيلة لفن عراقي معاصر، بحثاً عن جوهر الفن العراقي القديم، ذلك الفن العظيم وامسك جواد سليم بذلك الجوهر فكانت تماثيله وصوره عراقية اللحم والدم" .

ويقول جبرا ابراهيم جبرا " لقد كانت الاربعينات فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع " وكما يقول الناقد ألن ينم " مشكلة الفنان في العراق لا تكمن فيما يرسمه ، بل ان للاختيار مجال جديد غير مستغل بعد، ولكن في كيفية

رسمه، وفي مقدار ما يأخذه من التقاليد الغربية ومقدار ما يستطيع تكييفه منها وطريقته في ذلك، ثم مدى ما يرفضه منها" .

في تأكيده على أهمية الموروث الحضاري الرافديني ،يقول جواد سليم : " كان الفن في وادي الرافدين دائماً كشعب هذا الوادي ، كلاهما نتاج الأرض والمناخ ، كلاهما لم يدرك قط الانحطاط ، ولم يبلغ قط الكمال ، فكمال الصنعة ، بالنسبة إليه ، يجسد من التعبير الذاتي . كان عمل الفنانين العراقيين القدامى خشناً ، لكنه غني بالابتكار ، فيه حيوية وجرأة . وكان الفنان دائماً حرّ التعبير عن نفسه ، حتى في خضّم فن الدولة في آشور ، حيث يتكلم الفنان الحقيقي من خلال دراما الحيوان الجريح " .

ويؤكد (جورج روو) ما لحضارة بلاد النهرين من أهمية بالقول : " ولكن الحضارات من هذا النوع نادرا ما تموت دون أن تخلف وراءها أي أثر ، فحتى بالنسبة لنا نحن أبناء القرن العشرين يجدر بنا أن نعترف بِدَيْنِنَا لسكان وادي الرافدين القدماء ، فإن من العدل ، أن نتذكر بأننا ندين للبابليين بالمبادئ الأساسية لرياضياتنا وفلكنا بضمنها نظامنا في الأرقام . وندين لهم من خلال عدد من الرموز المستخدمة في الفن الديني ، كالهلال ، والصليب المالطي ، وشجرة الحياة على سبيل المثال لا الحصر" .

وقد وجد الرسام العراقي وجهاً اخر للحداثة ،اذ لم يكن ظهور هذه الحداثة ازالة او محوا لما تحقق في الماضي او التراث بقدر ما كانت عملية تولفه للماضي وصياغته بتمثلات واستعارات فنية بشكل جديد من اجل المستقبل ، اذ ان ازمة الفنان العراقي ليست في التحرر من الماضي وانما ازمة الحالة التي يجب ان يتعامل بها مع الماضي، فمثلاً ما فعله الفنانون العراقيون والجماعات التي ظهرت انذاك هو "البحث عن الحلقة المفقودة في الرسم

العراقي، اذ انهم ابتكروا حلولاً ناجحة وفسح المجال لولادة حداثات متصارعة مع بعضها حتى لو كان ذلك على المستوى الظاهري" .

وهنا لابد من ذكر كثير من الفنانين العراقيين المعاصرين والذين كانت لهم البصمة الواضحة في معالم بلاد وادي الرافدين وتمثلاتهم واستعاراتهم الرمزية والتعبيرية لاعمال الفنان الرافديني عامة والبابلي على وجه الخصوص ولفترات زمنية مختلفة ، سواء اكانت عناصر او رموز او اشكال ادمية او حيوانية او نباتية ومنها الالواح الفخارية البابلية والتي كانت رموزها واضحة على اعمالهم المعاصرة مستلهمة بفكر وطروحات فنية وتقنية معاصرة وفق رؤية الفنان وفلسفته وقراءته للمشهد التصويري المعاصر ، وبالتالي هو انعكاس سايكولوجي يضطر له الفنان المعاصر كونه جزءا لايتجزء من المجتمع الذي يعيش فية وعليه نقل صورته من خلال فنه ومعطياته التشكيلية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر ولفترات زمنية مختلفة (سعدي الكعبي، ضياء العزاوي ، كريم رسن ، ستار لقمان ، فاخر محمد)كما في الاشكال (٦ ،٧ ،٨ ،٩ ،١٠)

نجد ان الفنان العراقي ابدع في تسمية مفرداته التشكيلية الحديثة والقادرة على توظيف كل المفاجئات الفكرية التي تطرأ وفق الطروحات الحداثوية وتوظيفها برؤية فنية تضمن دلالاتها التعبيرية والجمالية من خلال الاشكال والرموز والمدلولات ، بالإضافة الى البناء التشكيلي والانشائي للسطح التصويري ومعالجاته الاسلوبية والتقنية الحديثة .

حيث إن عطاء الفنان المعاصر وأستلهامة من فكر الحضارة ورموزها وعناصرها أغنت الفن المعاصر ومنه الفنان العراقي الذي أبدع في تركيبة ألوانه وأساليبه المتنوعة وخاماته موظفاً تلك الرموز وإعطاءها الحيز الكافي

والرؤية التعبيرية في أعماله الفنية وجعلها ضرب من التناغم والحوار بين التأصيل بحضارة الماضي والتجديد والمواكبة بحضور المعاصرة في لوحاته الفنية.

مؤشرات الاطار النظري :

إن الالواح الفنية بتعدد مواضيعها وتنوع مفاهيمها الفكرية والجمالية والتعبيرية والتقنية جاءت لتعبر عن التحولات الفكرية والتطورات الثقافية لمراحل ظهورها وما انعكس على تلك النتاجات من قيم فنية عُدت ثوابت للفن

تعددت الأساليب المستخدمة في الالواح البابلية ما بين الاسلوب الواقعي والاسلوب التجريدي والاختزالي والرمزي ، متخذة من الأشكال وسائط لبلوغ الجوهر والتعبير عنه بصيغة إبداعية ذات دلالات تعبيرية متعددة تخدم ذلك الفكر العميق .

استخدام الفنان البابلي مختلف الرموز (الآدمية، الحيوانية ، النباتية ، المركبة وغيرها) والمعبرة عن قيمة فنية وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به ، والمبنية على فكرة ذات مضمون داخل التكوين الفني و باسلوب رمزي ناتج عن المضامين الفكرية والدينية.

ساهمت المشاهد التصويرية المنقوشة على الالواح الفخارية في نشر المفاهيم والمعتقدات وتعبيرها عن الأحداث والطقوس التي تعتبر عاملاً مهماً واساسياً في التكوين النفسي والروحي للبابليين .

٥. استخدم الفنان العراقي القديم الرمز كدلالة اجتماعية عقائدية افرزته منجزات فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية و نوازعه تلتقي عندها الطقوس التعبدية السحرية ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل .

٦. حققت الفنون البابلية ومنها فن الالواح الفخارية والنحتية مطلبا إجتماعياً غايته تعميم المعارف والأفكار والتصورات في المجتمع ، وخصوصاً الالواح التي تجسدت فيها أشكال الآلهة وطقوسهم .

٧. اكدت الدراسات المعاصرة لبعض الفنانين ان هناك تماثل للرموز والاشكال البابلية بتعبيرات اسلوبية تحاكي الحضارة بخامات ورؤى معاصرة وتستعيد الفكر الروحي منها .

٨. ايجاد وجهاً اخر للحداثة من خلال ما تحقق في الماضي او التراث وتكوين عملية تولفه للماضي وصياغته بتمثلات واستعارات فنية بشكل جديد ومتماشي حداثوياً .

٩. رؤية الفنان وفلسفته وقراءته للمشهد التصويري المعاصر ، وبالتالي هو انعكاس سايكولوجي يضطر له الفنان المعاصر كونه جزءا لايتجزء من المجتمع وعليه نقل ارثه الفكري بطروحات معاصرة .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

استطاع الباحث الحصول على مجتمع بحث بلغ (١٥) لوح فنيا كامل التوثيق ، وهذا المجتمع عبارة عن مصورات للالواح تم جمعها من المصادر ذات العلاقة بتاريخ الفن العراقي القديم.

ثانيا : عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه بصورة قصدية وكان عددها (٥) نماذج من مجتمع البحث .

واختيرت عينة البحث وفقا للمبررات الآتية :

حملت موضوعات عينة البحث ، ابعادا فكرية وفلسفية وجمالية وتقنية مما يتيح تحقيق هدف البحث.

النماذج المختارة تمثل نسبة جيدة من مجتمع البحث .

ثالثا : منهج البحث

استخدم الباحث في دراسته الحالية المنهج الوصفي لتحليل محتوى العينة.

رابعا :اداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي انتهى بها الاطار النظري باعتبارها المحكات الرئيسية لتحليل عينة البحث .

خامسا : تحليل عينة البحث :

انموذج (١)

الموضوع : اله والهه بينهما رمز الالوهية

المادة و الخامة : فخار

تاريخ انتاجها : العصر البابلي القديم

لوح مستطيل الشكل تقوس طرفاه العلوي و السفلي ، صور مشهدا اسطوريا إلهة مع اله وبينهما شجرة فالإله يعلو راسه تاج الالوهية المقرن باربعة ازواج من القرون ، و ذو لحية كثيفة تدل على هيبة هذا الإله و صور الوجه الجانبي ، و ظهر شعره بتسريحة مميزة اما الكتفين فهما في وضع مواجه للناظر ، يمسك في كلتا يديه الرمز الالهي (الشجرة) ، صورت احدى اليدين بشكل واقعي تتناسب مع جسم الإله وحجمه اما اليد الاخرى فصورت بشكل صغير جدا لعدم معرفة النحات بقواعد المنظور، فيما يخص عدم معرفته بالنسب التشريحية بجسم الانسان ، و صور الإله عاري الصدر يرتدي تنورة طويلة تصل الى قديمه على هيئة مربعات.

يظهر التصميم البنائي للوح ان بنائية صورة الالهين على شكل مثلثين يتوسطهما الرمز الالهي و الذي ياخذ شكل مثلث ايضا و جميع هذه المثلثات رؤوسها الى الاعلى و قاعدتها اسفل اللوح فالتوازن في شكل الصورة واضح للعيان من خلال توزيع الكتلتين في اللوح و كذلك من خلال استقرار الكتلة الواحدة على قاعدة مثلث متساوي الساقين (دلالة الثبات)

اما الإلهة فهي ترتدي تاج الالوهية و تقف مواجهة للناظر و هي تمسك في احدى يديها الرمز الإلهي (الشجرة) واليد الاخرى ترفعها للدعاء ، تظهر الإلهة عارية الصدر ترتدي تنورة تصل الى اسفل القدمين على هيئة سعفة .

تبدو صورة الإلهين واقعية بهيئة بشرية ، يتوسطهما رمزا الهيا ، المشهد التصويري للوح يظهر هيبة الالهين فهما شغلا مساحة كبيرة من حجم اللوح ، فكل منهما يشغل نصف اللوح دليل تساوي الإلهين في مرتبتهما و المشهد

بالاجمال تعبير طقوسي يقوم به الإلهين ،الخطوط المستخدمة في انتاج اللوح متوازنة و منسجمة و مكررة وخاصة في ملابس الالهين .

وقد وجد الباحث اغلب الموضوعات التي نفذت على الالواح الفنية للعصر البابلي القديم ذات ابعاد فكرية عقائدية والتي لها اهمية كبرى في حياة المجتمع القديم .

حيث مشاهد الالواح للعصر البابلي القديم هي حالة التعبد والعبادة هي الصفة الغالبة لاغلب المشاهد المصورة ، والتي يقف فيها المتعبد خاشعا امام الآلهة ،او الاله نفسه في حالة من الهيبة والرفعة فهي هنا تعد حالة تعبيرية خاصة لقناعات اجتماعية كانت سائدة انذاك.

انموذج (٢)

الموضوع : الهة عارية مجنحة تقف فوق اسدين.

المادة : الفخار

المرحلة الزمنية : العصر البابلي القديم

لوح فخاري مستطيل الشكل ، يمثل إلهة مجنحة ، تحمل على رأسها تاجاً مقرناً من أربعة أزواج متراكبة من القرون على جانبي الراس ، وحركة يداها نحو أعلى الكتف وهي تحمل في كلتا يديها (عصا وصولجان) بشكل متناسق وجميل تدل على براعة الفنان في انتاج هذا اللوح، ولها جناحين كبيرين ، فيما أستقرت قدماها على ظهر أسدين متدابرين رابضين على الأرض ، والأسدان منحوتين بشكل جانبي وفيما نحت الوجه بشكل أمامي نحتا نافرا ، وإلى جانب الأسدين في كلا الاتجاهين بومتان (في طرفي اللوح) فخمتان يبدوان أكبر من حجمي الأسدين وهما في حالة مواجهة للناظر .

ظهر حجم صورة الإلهة في داخل اللوح بالحجم الأكبر لتاكيد اهميتها كمركز للمشهد التصويري و بشكل خاص فهي اكبر من حجمي البومة و الاسد اللذين نفذا بشكل صغير ، ويظهر الفنان تقنية عالية وخيال واسع في تنفيذ هذا المشهد ، حيث يلاحظ توزيع كتل اللوح في أرضية اللوح ، كانها قاعدة صورة الالهة و مكملة لشخصيتها ، فالآلهة تم نحتها بشكل بارز دلالة على اهميتها و اعطائها دوراً اساسياً في هذا الموضوع ، كانت خطوط تنفيذ العمل لينة ومتناسقة وخاصة في إظهار مفاتن هذه الإلهة وعالج الفنان التناظر بشكل واضح داخل اللوح الفخاري ، ويعبر عن اسناد القيم الدلالية والنفسية للأشكال في اللوح والقيم الابلاغية له .

ويمكن ان نقرأ من خلال المشهد التصويري إن الإلهة تسيطر على عالمي الخير والشر

وهنا لابد من الاشارة الى ان فن الالواح الفنية البابلية القديمة يعد انعكاسا لمبدأ ديني دل على طبيعة الحياة اليومية المقدسة وكيفية تعامل البابلي القديم مع الآلهة من خلال تقديم بعض الطقوس. وكذلك إستخدام الاشكال الفلكية والاشكال الارضية (كالحيوانات) تدلل على إعجاب الانسان البابلي القديم وتأمله بما يحيط به من جهة، وارتباطه بالارض وما تحتويه من خصوبة من جهة اخرى والوصول الى رموز مفاهيمية جمالية ، وبروز عناصر ذات طابع جمالي في مشاهد الالواح للعصر البابلي القديم والتي كانت بمثابة تجسيم آخر للآلهة والتعبير عنها بصفة رمزية ذات قيمة جمالية جديدة .

انموذج (٣)

الموضوع : الهه تحمل جرة

المادة : الفخار

المرحلة الزمنية : العصر البابلي القديم

اللوح الفخاري يبين الهه فوق راسها تاج الالوهية المقرن مزين باربعة ازواج من القرون ، يتدلى شعرها على جانبي الوجه بشكل خصل يبدو الوجه بيضوي الشكل ، يزين عنقها قلادة من ثلاثة صفوف و اساور في كلتا يديها ، تمسك بيدها جرة كروية الشكل و ترتدي ثوبا مهندما ومقسما على ثلاث طبقات ، و لها جناحان صغيران ينفرجان من وراء كتفيها ، تشغل الإلهة الحجم الاكبر من اللوح و تبدو رشيقة متناسقة و كانها شابة ، بما انها الشخصية الوحيدة في اللوح قام الفنان بوضع الإلهة في وسط اللوح و ترك فراغا متناسقاً و متوازناً حول الإلهة .

خطوط تمثيل اللوح جميلة و متناسقة و لينة و يظهر ذلك جليا في تدويرة الوجه، و بقية الخطوط المكملة لهيئة صورة الالهة .

تحمل الإلهة جرة الماء و هي دلالة الخير الوافر و العطاء و الخصب و هي تمسك هذه الجرة بكلتا يديها وتهبهم على و لائهم لها فهذه الإلهة تعطي من يقدم لها لطاعة والاحترام والتقديس .

استخدم الفنان عدة ملامس في صياغة هذا اللوح لاظهار الإلهة باجمل صورة حيث نلاحظ انه قام بصقل اجزاء كثيرة في اللوح اما بالنسبة للفضاء فقد قام بتوزيع الفضاء حول صورة الالهة بشكل متماثل يتناسب مع صورة الالهة التي تشغل الحيز الاكبر من حجم اللوح .

تمثل الصورة في هذا اللوح الإلهة على هيئة بشرية بإضافة أجنحة و الجناحين الصغيرين يؤكدان قدرة الالهة على التحليق و امكانية الوصول الى رعاياها اينما كانوا.

وقفة الإلهة تدل على قوة شخصيتها و ثباتها و يمثل ذلك من خلال وقفتها ومسكها الجرة بثبات

يشكل تكوين صورة الإلهة من مثلثين الكبير منهما راسه الى اعلى وقاعدته عند يدي الالهة و مثلث اصغر رأسه عند الجرة و قاعدته الى الاسفل .

يوحي المثلث في الفكر العراقي القديم بدوافع الفنان نفسيا فهو يرمز لمكامن الغريزة والجنس ، ربما تكون هذه المكامن من التقاء المثلثين على هيئة جرة ، تفيض بالعطاء والوفرة و التكاثر ، كذلك هيئة المثلثين الممثلة بصورة الإلهة تتماشى مع شكل اللوح. تفسر لنا بعض مشاهد او موضوعات الالواح البابلية القديمة المكانة التي تحضى بها الالهة في نفوس المتعبدين او الانسان الاعتيادي لذلك ينقل لنا الفنان البابلي جزء من حياتحم اليومية وافكارهم وفلسفتهم من خلال تلك المنجزات الحضارية وبروح تعبيرية تفضي الى دوافع نفسية وبابعاد تكوينية جمالية جمالية وصلت الينا من خلال التقنيات التي رافقت هذه الالواح الفنية .

انموذج (٤)

الموضوع : اله ذو الضفائر

المادة و الخامة : فخار

الفترة الزمنية : العصر البابلي القديم

لوح مستطيل الشكل يصور الجوانب الدينية وتعظيم الالهة لدى البابلين القدامى ونجد اللوح وهو يصور الاله في وقفه مهيبة يحمل على راسه اربعة ازواج من القرون دلالة الالوهية ، هيئة صورة الاله مواجهة للناظر و ذات ملامح بشرية ، وجه الاله دائري بملامح شاب ، حاجبان على شكل هلال و عينان كبيريتان و انف يبدو عليه بعض التلف ، و فم واسع ، ذو اذنين كبيرين و لحية تمتد الى صدره وظفيرتين يتدليان نحو الاسفل بموازاة اللحية و ذات خطوط مائلة و هنالك غطاء يبدو من التاج المقرن و من الجانبين بهيئة خطوط مائلة و بعدة مستويات تصل الى يدي الاله و يداه مشبوكتان الى صدره و تظهر منطقة البطن بلباس مزين كانه جذع شجرة .

صورة الاله في اللوح واقعية ورمزية ، الواقعية هي التي تتسيد اللوح ، وتتوسطها و تشغل المساحة الاكبر منه و هي الصورة البشرية الذكرية للاله ، اما الصورة الرمزية فهي على يمين الصورة الواقعية ويسارها في الجزء العلوي من اللوح، على شكل هلال و نجمة و هما من الرموز الالهية المعروفة في تاريخ العراق القديم فشكل الهلال يرمز الى الاله سين و النجمة ذات الستة عشر ضلعا هي احد رموز الالهة عشتار .

استخدم الفخاري في هذا اللوح عدة خطوط حيث كانت الخطوط لينة و رشيقة تدل على امكانية عالية و ظهر ذلك في التاج المقرن و تدويرة الوجه و ملامحه ، ويبدو ان الفخاري قد ملء اللوح بصورة الاله ، فشغلت صورته

الحيز الاكبر من حجم اللوح مع فراغات بسيطة من يساره و يمينه ، اما الملمس فقد ظهرت في اللوح عدة ملامس تبين امكانية الفخاري في انتاج اللوح .

التكوينات الانشائية تكمن في تعدد الخطوط المكونة للصورة المواجهة للناظر ، ويمكن ان نسميه البعد الاول ، اما البعد الثاني للصورة فيمثل الرمزيين الالهين المكررين في صورة اللوح ، حيث يكملان صورة الاله البشرية و يضفيان توازن بتماثل في اللوح . حيث نجد ابدع الفنان العراقي القديم في استخدامه عناصر التكوين وأسسه لإظهار المفاهيم الفنية سواء اكانت فكرية او فلسفية او تعبيرية او تقنية في الألواح الفخارية . و ذلك لاضفاء مسحة جمالية على صورة الالهة موكدا بذلك الخبرة الفنية للفخاري في انتاج الواحه .

انموذج (٥)

الموضوع : الهه ذات الرداء المزين .

المادة و الخامة : فخار

الفترة الزمنية : العصر البابلي القديم

لوح فخاري بيضوي الشكل محاط باطار مزخرف يصور الهة بشكل مواجه تحمل على راسها تاج مقرن تبدو ملامح الوجه لأمرأة شابة ، الحاجبان على شكل هلال و عينبن واسعتبن بارزتبن و انف متناسق و فم جميل يدل على مهارة الفنان في صياغة ملامح جديدة و على جانبي الوجه ثلاثة ضفائر مميزة تبين تسريحة الإلهة .

يصور اللوح يدي الإلهة في حالة تقابل و ملابس مزخرفة تنزل من فوق يدي الإلهة الى اسفل اللوح ترتدي الإلهة حلياً و قلائد و ملابس ذات طابع زخرفي مميز .

صورة الإلهة في هذا اللوح واقعية بشرية اما خطوط تنفيذ العمل فهي متوازنة توازن متماثل ولينة و فضاءات اللوح متوازنة و مكررة بتناظر اما ما يخص الملمس فيبدو الفنان عُني كثيرا باظهار ملامس عدة في اللوح فيبدو اللوح كانه قطعة زخرفية.

من خلال المخطط الهندسي لصورة الإلهة في اللوح المكون من مثلث يمثل راس الإلهة و مستطيل يصور صدر الإلهة مع يديها ، النقطة المركزية في اللوح هي وسط اللوح المتمثلة بالقلائد المتدلية على صدر الإلهة و حركة يديها ، شكل الإلهة في اللوح هي الصورة المهيمنة على حجم اللوح ، راس الإلهة مواجه للناظر و كانه في حالة تامل و النظر الى الامام ، كان الإلهة تنظر الى مستقبل يلوح في الافق .

اما جسد الإلهة المصور في اللوح فيبدو بانه مهندم و مزخرف فالفنان اراد من ذلك اظهار اناقة الإلهة بملابسها الجميلة التي تضفي هيبة و روعة و سحر و جمال الإلهة

ولابد من الاشارة الى ان التكوينات البنائية التي رافقت نظام البناء للالواح البابلية القديمة بمزيج من عالم واقعي ورمزي وتجريدي متمثل بالمتعبدين وآخر اسطوري المتمثل بصورة الآلهة البشرية الهيئة.

الفصل الرابع

نتائج البحث

جمع الفكر البابلي بين التجريبية والتخيلية محدداً فلسفته بين الدين وحياته اليومية وتجاربه، وقد وفق الفكر الرافديني بين منفعة المنجز وجمالياته .

تعد الابعاد البيئية والفكرية والفلسفية والتعبيرية هي اساس تكوين ثقافة العصر البابلي القديم التي وجدت فيها الالواح الفنية انذاك.

تعددت الأساليب المستخدمة لبناء الالواح الفنية ما بين الاسلوب الواقعي والاسلوب التجريدي والاختزالي والرمزي ، متخذة من الأشكال وسائط لبلوغ الجوهر والتعبير عنه بصيغة إبداعية ذات دلالات تعبيرية متعددة تخدم ذلك الفكر العميق .

اغلب الموضوعات التي نفذت على الالواح الفنية للعصر البابلي القديم ذات ابعاد فكرية عقائدية والتي لها اهمية كبرى في حياة المجتمع القديم .

أكدت المفاهيم البابلية على الخيال في تصور الموضوعات التي تناولتها الالواح الفخارية وفي تعبيره عن المعتقدات والطقوس الدينية بتجسيدها عبر الفنون التي تعتبر جزء من هذا الفكر الثاقب.

استخدام الفنان البابلي مختلف الرموز (الآدمية، الحيوانية ، النباتية ، المركبة وغيرها) والمعبرة عن قيمة فنية وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به ، والمبنية على فكرة ذات مضمون داخل التكوين الفني و باسلوب رمزي ناتج عن المضامين الفكرية والدينية، إذ قدم الفنان البابلي تكوينات فنية ذات معان عميقة وذا مغزى جمالي معبراً به عن طريق تقنياته الفنية المناسبة .

بروز عناصر ذات طابع جمالي في مشاهد الالواح للعصر البابلي القديم والتي كانت بمثابة تجسيم آخر للآلهة والتعبير عنها بصفة رمزية ذات قيمة جمالية جديدة .

.بعض مشاهد الألواح الفخارية العراقية القديمة للعصر البابلي القديم ظهرت فيها حيوانات الأليفة ومفترسة .

اكدت الاعمال الفنية المعاصرة لبعض الفنانين ان هناك تماثل للرموز والاشكال البابلية بتعبيرات اسلوبية تحاكي الحضارة بخامات ورؤى معاصرة وتستعيد الفكر الروحي منها .

تطورت الأشكال المعاصرة وفق اساليب ووحدات أنشائية مركبة مستخدما فيها الواقعية والاختزال والرمزية بذات الوقت وهذا ماجاءت به الالواح البابلية .

تتماثل الاعمال الفنية المعاصرة من حيث التعبير من خلال الرموز وكذلك استخدام الالوان الفاتحة تناصا وتلك الارضيات الفخارية للألواح واستعارة الاشكال الهندسية .

الاستنتاجات :

صور الفنان العراقي القديم الواحه الفنية بشكل واقعي و ذلك لتقريب صورة الاله في الفكر العراقي القديم باعتبارها الصورة الاقرب للمخيلة ، وبعض منها بشكل مركب (بإضافات حيوانية) وذلك لان بعض الحيوانات تملك قدرات لا يمتلكها الانسان ، و عند اضافتها الى هيئة الصورة البشرية تعطيها امتيازات اكثر ، ويستخدم كذلك رموز الإلهة التي كانت تعبد في العراق القديم.

صورت الالواح الفخارية ومنها الآلهة واحتلت مجمل اللوح وذلك لتمييزها عن الصورة البشرية وشغلت مساحات كبيرة في اللوح ، دلالة على أهميتها باعتبارها آلهة تعبد في تلك المراحل الزمنية .

ابدع الفنان العراقي القديم في استخدامه عناصر التكوين وأسسه لإظهار المفاهيم الفنية سواء اكانت فكرية او فلسفية او تعبيرية او تقنية في الألواح الفخارية . و ذلك لاضفاء مسحة جمالية على صورة الالهة موكدا بذلك الخبرة الفنية للفخاري في انتاج الواحه .

ان سبب ظهور الالواح الفخارية العراقية القديمة هو حاجة الانسان و رغبته الى الحماية و الامن الذي توفرهما هذه الالواح بوصفها تعويذة شخصية ذات صفة دينية و سحرية معا تبين عقائد صاحبها و تحميه من كل اذى وشر.

ان الاشكال الاسطورية التي وردت في الالواح الفخارية لها دلالات نفسية و معنوية عند العراقيين القدماء .

تعد موضوعات الالواح الفخارية في العصر البابلي القديم وليدة المعابد فهي تعبر عن الاوضاع الدينية والاجتماعية والسياسية تعبيرا روحيا وفكريا بمضمون واقعي اسطوري.

التوصيات

في ضوء النتائج التي توصلنا اليها ، نوصي بما يأتي

التعريف بالمنجز الفني الرافديني من خلال المناهج الدراسية والمتاحف والكراسات والمطبوعات الاخرى .

الاهتمام من قبل وزارة السياحة والاثار بالمناطق الاثرية وتشييد متاحف في مختلف المحافظات العراقية تعرض فيها الاعمال الفنية العراقية القديمة وكذلك متاحف معاصرة ، لخلق ذائقة ووعي جمالي عند المتلقي وخاصة الجيل الجديد والتعريف بالهوية الثقافية لبلد الحضارة العراق .

المقترحات

المفاهيم الايديولوجية للرسوم الجدارية في الفن البابلي القديم.

ملحق رقم (١) جدول الاشكال

شكل رقم (١)	شكل رقم (٢)	شكل رقم (٣)
شكل رقم (٤)	شكل رقم (٥)	شكل(٦)

شكل رقم (٧)	شكل رقم (٨)	شكل (٩)

ملحق رقم (٢) (مجتمع البحث)

(١)	(٢)	(٣)
(٤)	(٥)	(٦)
(٧)	(٨)	(٩)

(١٠)	(١١)	(١٢)

جدول مجتمع البحث

ت	اسم اللوح	الفترة الزمنية	الخامة
١	امرأة عارية	لارسا	الفخار
٢	رجل راكب على ظهر ثور	بابلي قديم	الفخار
٣	الموسيقار	بابلي قديم	الفخار
٤	قراد متجول	بابلي قديم	الفخار
٥	حيوانات مفترسةالاسد	بابلي قديم	الفخار
٦	كلبة مع صغارها	بابلي قديم	الفخار
٧	المارد خمبابا شخصية اسطورية	بابلي قديم	الفخار
٨	راقصتين عاريتين	بابلي قديم	الفخار
٩	هجوم اسد على ثور(حياة المزارع)	بابلي قديم	الفخار
١٠	صيد الوعول	قصر ماري	الفخار
١١	نزال بين ملاكمين	بابلي قديم	الفخار
١٢	امرأة بدينة في مناسبة	بابلي قديم	الفخار
١٣	نجاراً ينحني على خشبة	بابلي قديم	الفخار
١٤	عناق بين رجل وامرأة	بابلي قديم	الفخار
١٥	مسلة حمورابي	بابلي قديم	حجر الديورايت

الهوامش :

( ) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، أساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣، ص١٠.

(٢) هيغل: الفن الرمزي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، آذار، ١٩٧٩، ص٨٧.

(٣) الجرجاني، على بن محمد الشريف : كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٧٦.

(٤) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص٥١٣.

(٥) مسعود، جبران: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص١٣٥.

(٦) وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٤.

(٧) الجابر، عبد الرزاق مسلم: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الكتب العصرية، بيروت، ص١٠٤ ـ ١٠٥.

(٨) معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي، فرنسي، انجليزي، لاتيني: مختار الصحاح، مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٣، ص٥٧.

(٩) صليبيا، جميل : المعجم الفلسفي (بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية) الشركة العامة للكتاب، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ص١٦٥.

(١٠) مدكور، إبراهيم : المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٤٠.

(١) كمال، عبد : فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٨، ص١١٤ ـ ١١٥.

(٢) النجار ، محمد علي وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١ ، دار الدعوة للطباعة ، أستنبول ، تركيا،١٩٨٩، ص ٨٤٥

)١٣ صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ط١ ، مطبعة سليمان زاده ، ، ايران ، ص ٢٩٣ .

(١٤)الزمخشري , جار الله ابي القاسم محمود : اساس البلاغة , دار الندى , بيروت , ب.ت,ص٨٨٠

١٥) صليبا , جميل : المعجم الفلسفي , ج١ , ط١ , منشورات ذوي القربى , ايران قم المقدسة , ١٩٩٥ , ص٣٤٢

١٦) مدكور , ابراهيم : المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية , القاهرة , ١٩٨٣ , ص٥٤

(١٧) لالاند , اندريه : موسوعة (لالاند الفلسفية) , المجلد الاول , تعريب : خليل احمد خليل , ط٢ , منشورات عويدات , بيروت , ٢٠٠١ , ص١٠٢

(١٨)الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة، وحضارة اليونان، سلسلة آفاق عربية للصحافة والنشر، المكتبة الوطنية، العراق (بغداد)، ١٩٨٥، ص٣٠.

(١٩)لويد، ستين: فن الشرق الادنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص١٨.

(٢٠) بارو، اندري: سومر فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان، وآخر، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٧٩، ص٩٤.

(٢١) كريمر، صموئيل: من الواح سومر، ت: طه باقر، مراجعة: احمد فخري، كلية المثنى ببغداد، مؤسسة الخانجي بالقاهرة،

(٢٢) صاحب، زهير، واخر: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، اصدار منظمة الملتقى العراقي (واعدون) لطلبة الفنون الجميلة في الكليات والمعاهد العراقية، بلا سنة طبع، ص٤٣.

(٢٣) صاحب، زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ)، بغداد، ٢٠٠٤، ص٧٧.

٢٤) فارس، شمس الدين، تاريخ الفن القديم، ط١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار المعرفة، ١٩٩٨، ص٢٨.

(٢٥)رشيد، عبد الوهاب: حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا، العقيدة الدينية... الحضارة الاجتماعية... الافكار الفلسفية، ط١، دار المدى للثقافة والنشر بغداد، ٢٠٠٤، ص٣٧.

(٢٦)بارو، اندري: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص٨٧.

٢٧) يارو، اندري: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص٣٠٩، وكذلك: لويد ستين: فن الشرف الادنى القديم، مصدر سابق، ص١٣٨-١٤٠.

(٢٨) صالح، عبد العزيز: الشرق الادنى القديم؛ مصر والعراق، ج٢، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلا سنة طبع، ص٧١٠.

(٢٩) فارس، شمس الدين، واخر: تاريخ الفن القديم، ط١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار المعرفة ، ١٩٨٠، ص٦٨.

(٣٠) صاحب، زهير: الفنون البابلية، مصدر سابق، ص٨٢.

(٣١)برستد، جيمس هنري: انتصار الحضارة، تاريخ الشرق القديم، ت، احمد فخري، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٥، ص١٩٦.

(٣٢) صاحب، زهير: الفنون البابلية، مصدر سابق، ص٦٠

٣٣) صاحب، زهير: المصدر السابق، ص٦٢.

٣٤) مورتكات، انطوان: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص٢٧٠.

٣٥) صاحب، زهير: الفنون البابلية، المصدر السابق، ص١٠٠.

٣٦) شمس الدين فارس و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٦٧

(٣٧) فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي ، السلسلة الفنية١٧، مديرية الآثار العامة ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص ٥٦ .

٣٨) زهير صاحب : الفنون البابلية ،الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠١١ ، ص٥٦،٦٩.

(٣٩) زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص ١٧٠ – ١٧١ .

٤٠) زهير صاحب : الفنون البابلية ، مصدر سابق ، ص٩٧ .

(٤١) هوينغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد الفني ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٤٥ .

(٤٢) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج ١ ، ٢ ، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين ، مطبعة الحوادث ، بغداد : ١٩٧٣ ، ص ٦ .

(٤٣) ج . بنروبي : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج ٢ ، ط ٢ ، ت : عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٨٠ ، ص٣٦٣ .

(٤٤) نزار سليم : الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : ١٩٧٧ ، ص ١٤ .

(٤٥) كريمر ، صموئيل نوح : الأساطير السومرية ، ت : يوسف داود ، بغداد : ١٩٧١ ، ص .

(٤٦) فوزي رشيد : الثورات الثقافية في معتقدات العراق القديم ، مجلة آفاق عربية ، ع٢ ، ص ٠٥ .

(٤٧) نخبة من الباحثين العراقيين ومنهم (الدباغ ، تقي – ابو الصوف ، بهنام – رشيد ، فوزي) : حضارة العراق ، ج١ ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٦ .

(٤٨) حسن، محمد حسن. مذاهب الفن المعاصر، الكويت،بلا،ص٨٠.

(٤٩) هيغل : فن النحت ، ت: جورج طرابيشي ، بيروت ، ١٩٨٠، ص٣٩
.

(٥٠) جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن العراقي القديم ، النجف الأشرف ، ١٩٧٣ ، ص٢٥ .

(٥١) هيغل : الفن الرمزي ، ت: جورج طرابيشي ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٩ .

(٥٢) مظلوم، طارق عبد الوهاب. "فن النحت"، موسوعة الموصل الحضارية،م١،الموصل،١٩٩١ ص٤٥٩.

(٥٣) الربيعي، شوكت: فائق حسن، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون التشكيلية ١، طبع الدار العربية، بغداد، ١٩٨٢، ص٢٦.

(٥٤) جليل ، حسين : "في الموقف الفكري للفنان العراقي " ؛ في : مجلة المثقف العربي ، العدد الرابع ، تشرين الأول ١٩٧١ ، ص٢١.

٥٥) كامل، عادل. التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠، ص٢٠.

٥٦) مجلة المثقف العربي ، العدد الاول ، تشرين اول ، بغداد ، وزارة الاعلام ، ١٩٧١، ص ٩٥.

(٥٧) جواد سليم : دليل المعرض السنوي السابع للرسم ١٩٥٨ .

(٥٨) روو ، جورج : العراق القديم ، ت : حسين علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص .

(٥٩) عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، دار المأمون للطباعة والنشر ، ٢٠٠٣ ، ص٤٢.

المصادر :

( ) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، أساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣، ص١٠.

(٢) هيغل: الفن الرمزي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، آذار، ١٩٧٩، ص٨٧.

(٣) الجرجاني، على بن محمد الشريف : كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٧٦.

(٤) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص٥١٣.

(٥) مسعود، جبران: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص١٣٥.

(٦) وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٤.

(٧) الجابر، عبد الرزاق مسلم: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الكتب العصرية، بيروت، ص١٠٤ ـ ١٠٥.

(٨) معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي، فرنسي، انجليزي، لاتيني: مختار الصحاح، مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٣، ص٥٧.

(٩) صليبيا، جميل : المعجم الفلسفي (بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية) الشركة العامة للكتاب، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ص١٦٥.

(١٠) مدكور، إبراهيم : المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٤٠.

(١) كمال، عبد : فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٨، ص١١٤ ـ ١١٥.

(٢) النجار ، محمد علي وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١ ، دار الدعوة للطباعة ، أستنبول ، تركيا،١٩٨٩، ص ٨٤٥

)١٣ صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ط١ ، مطبعة سليمان زاده ، ، ايران ، ص ٢٩٣ .

(١٤)الزمخشري , جار الله ابي القاسم محمود : اساس البلاغة , دار الندى , بيروت , ب.ت,ص٨٨٠

١٥) صليبا , جميل : المعجم الفلسفي , ج١ , ط١ , منشورات ذوي القربى , ايران قم المقدسة , ١٩٩٥ , ص٣٤٢

١٦) مدكور , ابراهيم : المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية , القاهرة , ١٩٨٣ , ص٥٤

(١٧) لالاند , اندريه : موسوعة (لالاند الفلسفية) , المجلد الاول , تعريب : خليل احمد خليل , ط٢ , منشورات عويدات , بيروت , ٢٠٠١ , ص١٠٢

(١٨)الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة، وحضارة اليونان، سلسلة آفاق عربية للصحافة والنشر، المكتبة الوطنية، العراق (بغداد)، ١٩٨٥، ص٣٠.

(١٩)لويد، ستين: فن الشرق الادنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص١٨.

(٢٠) بارو، اندري: سومر فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان، وآخر، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٧٩، ص٩٤.

(٢١) كريمر، صمؤيل: من الواح سومر، ت: طه باقر، مراجعة: احمد فخري، كلية المثنى ببغداد، مؤسسة الخانجي بالقاهرة،

(٢٢) صاحب، زهير، واخر: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، اصدار منظمة الملتقى العراقي (واعدون) لطلبة الفنون الجميلة في الكليات والمعاهد العراقية، بلا سنة طبع، ص٤٣.

(٢٣) صاحب، زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ)، بغداد، ٢٠٠٤، ص٧٧.

٢٤) فارس، شمس الدين، تاريخ الفن القديم، ط١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار المعرفة، ١٩٩٨، ص٢٨.

(٢٥)رشيد، عبد الوهاب: حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا، العقيدة الدينية... الحضارة الاجتماعية... الافكار الفلسفية، ط١، دار المدى للثقافة والنشر بغداد، ٢٠٠٤، ص٣٧.

(٢٨) صالح، عبد العزيز: الشرق الادنى القديم؛ مصر والعراق، ج٢، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلا سنة طبع، ص٧١٠.

(٢٩) فارس، شمس الدين، واخر: تاريخ الفن القديم، ط١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار المعرفة ، ١٩٨٠، ص٦٨.

(٣١)برستد، جيمس هنري: انتصار الحضارة، تاريخ الشرق القديم، ت، احمد فخري، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٥، ص١٩٦.

٣٤) مورتكات، انطوان: ، الفن في العراق القديم ، ت: عيسي سِلمان – سليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، وزارة الإعلام، جمهورية العراق، ١٩٧٥..

٣٦) فارس ، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٦٧ .

(٣٧) بصمة جي ، فرج: كنوز المتحف العراقي ، السلسلة الفنية١٧، مديرية الآثار العامة ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص ٥٦ .

٣٨)صاحب ، زهير: الفنون البابلية ،الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠١١ ، ص٥٦،٦٩.

(٣٩)صاحب ، زهير وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص ١٧٠ – ١٧١ .

(٤١) هوينغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد الفني ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٤٥ .

(٤٢) باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج ١ ، ٢ ، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين ، مطبعة الحوادث ، بغداد : ١٩٧٣ ، ص ٦ .

(٤٣) ج . بنروبي : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج ٢ ، ط ٢ ، ت : عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٨٠ ، ص٣٦٣ .

(٤٤) عبد المنعم عباس، راوية : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ج ١ ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٩٨، ص٢٦ .

(٤٥) نزار سليم : الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد : ١٩٧٧ ، ص ١٤ .

(٤٦) صموئيل نوح ، كريمر : الأساطير السومرية ، ت : يوسف داود ، بغداد : ١٩٧١ ، ص .

(٤٧)رشيد ، فوزي: الثورات الثقافية في معتقدات العراق القديم ، مجلة آفاق عربية ، ع٢ ، ص ٠٥ .

(٤٨) نخبة من الباحثين العراقيين ومنهم (الدباغ ، تقي – ابو الصوف ، بهنام – رشيد ، فوزي) : حضارة العراق ، ج١ ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٦ .

٤٩) عبد الفتاح ، رياض : التكوين في الفنون التشكيلية، ط١،دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

(٥٠) حسن، محمد حسن. مذاهب الفن المعاصر، الكويت،بلا،ص٨٠.

(٥) هيغل : فن النحت ، ت: جورج طرابيشي ، بيروت ، ١٩٨٠، ص٣٩ .

(٥٢) جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن العراقي القديم ، النجف الأشرف ، ١٩٧٣ ، ص٢٥ .

(٥٣) هيغل : الفن الرمزي ، ت: جورج طرابيشي ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٩ .

(٥٤ اوبنهايم ، ليو : بلاد مابين النهرين ، ت: سعدي فيضي عبد الرزاق ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص٢٤٧ .

(٥٥) الشاكر، فاتن موفق : رموز أهم الآلهة في العراق القديم- دراسة تاريخية دلالية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الموصل، كلية الآداب ، قسم الآثار ,٢٠٠٢ ، ص٨ .

(٥٦) مظلوم، طارق عبد الوهاب. "فن النحت"، موسوعة الموصل الحضارية،م١،الموصل،١٩٩١ ص٤٥٩.

(٥٧) الربيعي، شوكت: فائق حسن، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون التشكيلية ١، طبع الدار العربية، بغداد، ١٩٨٢، ص٢٦.

(٥٨) جليل ، حسين : "في الموقف الفكري للفنان العراقي " ؛ في : مجلة المثقف العربي ، العدد الرابع ، تشرين الأول ١٩٧١ ، ص٢١.

٥٩) كامل، عادل. التشكيل العراقي ، التأسيس والتنوع ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠، ص٢٠.

٦٠) مجلة المثقف العربي ، العدد الاول ، تشرين اول ، بغداد ، وزارة الاعلام ، ١٩٧١، ص ٩٥.

(٦١) جواد سليم : دليل المعرض السنوي السابع للرسم ١٩٥٨ .

(٦٢) روو ، جورج : العراق القديم ، ت : حسين علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص .

(٦٣) عبد الأمير ، عاصم : الرسم العراقي حداثة تكييف ، دار المأمون للطباعة والنشر ، ٢٠٠٣ ، ص٤٢.

٦٤) الجبوري ، عباس زويد : الواح فخارية من العصر البابلي القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، ٢٠١٢.

٦٥) كاظم ، مصطفى جواد : صورة الالهه في الالواح العراقية القديمة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١١.

التكوين الفني في النحت البارز الآشوري الحديث

م. ميعاد مهدي لفتة

Miaadmahdi٩٤٦@gmail.com

ملخص البحث :

الكلمات المفتاحية : التكوين ، التكوين الفني ، النحت البارز.

شمل التكوين الفني الفنون الجميلة عامة ومن ضمنها فن النحت وبالأخص النحت البارز الأشوري الحديث ، الذي هو موضوع الدراسة ولأن الفنان في هذه الفترة كان على دراية بكيفية إنتاجه لمنحوتاته البارزة مستفيداً مما سبق من منجزات نحتية ومستنداً على عناصر التكوين وقيمه الجمالية ، باعتباره أساس العمل الفني ، وما للبحث من أهمية في استلهام الموروث الحضاري كون ان فن النحت البارز الأشوري الحديث من أهم الفنون في حضارة العراق القديم ونشهد ذلك من خلال ما تركه فناني ذلك العصر من أبداع فني ، والتي تعتبر من أغنى النتاجات النحتية الغزيرة في تلك الفترة وأكثرها شهرة ، وهذا ما نراه في جل المنحوتات البارزة ومن ضمنها منحوتات قصر الملك آشور بانيبال الثاني في نينوى اذ أصبحت الإشكال المصورة والمنقوشة أكثر وضوحاً وازدادت العناية بتسجيل الحـــركات المختلفة بدقة عالية ، بذلك يتطرق هذا البحث الموسوم (التكوين الفني في النحت البارز الآشوري الحديث) . موضوعه من خلال أربعة فصول-:

الفصل الأول :- ويبحث في مشكلة البحث وأهميته التي انصبت على دراسة التكوين الفني في الفنون التشكيلية وبالخصوص في النحت البارز ، اذ اوجد الباحث إن مشكلة البحث تستحق الدراسة على وفق التساؤل الآتي : كيف توصل الفنان الآشوري الحديث إلى قيم التكوين الفني ؟ فضلاً عن هدف البحث والتي تركزت في التعرف على (التكوين الفني في النحت البارز الآشوري الحديث) اما حدود البحث فقد تحددت بالأعمال النحتية البارزة

حصراً في العصر الاشوري الحديث للفترة ٩١١- ٦١٢ ق. م . ثم تحديد المصطلحات .

الفصل الثاني :- وشمل الاطار النظري الذي ثلاث مباحث كان الاول منها ، مفهوم التكوين ، واختص المبحث الثاني في دراسة التكوين الفني في الفنون التشكيلية (الرسم ، الخزف ، النحت) وصولاُ الى المبحث الثالث والذي اختص بدراسة التكوين الفني في النحت البارز في العراق القديم (السومري ، الاكدي ، الاشوري القديم) ، واختتم هذا الفصل بالدراسات السابقة ومناقشتها ، والتي كانت رسالة الماجستير للباحثة (اوراس عبد الجبار).

الفصل الثالث :- خصص هذا الفصل لاجراءات البحث في المجتمع الاصلي وكيفية اختيار عينة البحث والاسس التي على ضوءها اختيرت , ومن ثم طريقة البحث التي اعتمدت على النهج الوصفي التاريخي ، ومن ثم وصف وتحليل اعمال عينة البحث والبالغة (٥) اعمال نحتية بارزة .

الفصل الرابع :- استعرض فيه الباحث اهم النتائج والاستنتاجات .

Research Summary :

Artistic composition in neo-Assyrian relief sculpture

Search done by

L. Miaad Mahdi Lafta

Miaadmahdi٩٤٦@gmail.com

The artistic composition included fine arts in general, including the art of sculpture, especially the prominent modern Assyrian sculpture, which is the subject of the study, and because the artist in this period was aware of how he produced his outstanding sculptures, taking advantage of the above sculptural achievements and based on the elements of the composition and its aesthetic values, as the basis of the artwork, What is the importance of research in drawing inspiration from the civilizational heritage, since the art of the prominent Assyrian sculpture is one of the most important arts in the civilization of ancient Iraq, and we witness this through the artistic creativity left by the artists of that era, which is considered one of the richest and most famous sculptural products of that period, and this is what We see

it in most of the prominent sculptures, including the sculptures of the palace of King Ashurbanipal II in Nineveh, as the pictorial and engraved shapes became more clear and care increased to record the various movements with high accuracy, thus this research deals with (artistic composition in the prominent modern Assyrian sculpture). Its subject is divided into four chapters:

Chapter one: - and discusses the research problem and its importance that focused on the study of artistic formation in the plastic arts, especially in the prominent sculpture, as the researcher found that the research problem deserves study according to the following question: How did the modern Assyrian artist reach the values of artistic formation? As well as the goal of the research, which focused on identifying (artistic composition in the prominent modern Assyrian sculpture). As for the limits of the research, it was determined by the prominent sculptural works exclusively in the modern Assyrian era for the period ٦١٢-٩١١ BC. M . Then define terms.

The second chapter: It included the theoretical framework, which included three sections, the first of

which was the concept of composition, and the second topic specialized in the study of artistic formation in the plastic arts (painting, ceramics, sculpture) down to the third topic, which specialized in the study of artistic formation in prominent sculpture in ancient Iraq

Chapter Three: This chapter is devoted to research procedures in the original community, how to choose the research sample and the foundations on which it was chosen, and then the research method that relied on the historical descriptive approach, and then describing and analyzing the works of the research sample, which amounted to (٥) prominent sculptural works.

الفصل الأول: الإطار العام للبحث

مشكله البحث:

يعد الفن رفيق الإنسان منذ نشأته الأولى فقد ارتبط بواقعه الذي يعيش من خلال تأملات الإنسان لمظاهر حياته وعلاقته بأرضه ومائه وسمائه ، حتى أصبح سبباً ايجابياً لتقدمه في حضارته ، فلم يقتصر الإنسان آنذاك على فن معين بل استطاع أن يستوعب كماً هائلاً من الفنون دافعها الفطري كان عفوياً غريزياً حتى تطورها في مراحل قد لا تخلو من القسوة والعذاب فترك نتاجات ثمينة لفنون تشكيلية خالدة ، فأرتبط بعضها ببعض بارتباطها بمفهوم العصر والزمان ، كما اتصلت بروح الثقافة وبشكل عام بالحضارة وخير

مثال لأعظم واعرق الحضارات القديمة بلاد مابين النهرين الأصيلة التي لم تنشأ عن حضارة سبقتها بل ولدت وكبرت وتطورت منذ العصور الأولى وكغيرها امتازت بميادين واسعة من الفنون التشكيلية ولعل من أهم تلك الفنون هو فن النحت الذي لم يفارق كل حضارات العالم بأي عصر وأي حقبة زمنية وذلك لأهميته ولتعلق الإنسان به من خلال الأعمال النحتية التي ارتبطت بأفكاره ومعتقداته وبتلك المنجزات الرائعة استطاع الإنسان أن يعطينا صورة واضحة عن ابرز نشاطات حياته وأن أهم ما ميز تلك الإعمال البناء الفني الجمالي الذي نطلق عليه التكوين الفني .

التكوين لم يكن قاصراً على الإعمال الفنية فحسب بل تعداها الى كل الموجودات لأنه بالأساس عملية تركيب العناصر الأساسية ضمن تنظيم و ترتيب و تناسق ، وان الإعمال النحتية لها أساليبها الخاصة وخصائصها الفنية وما يحدد تلك الأساليب هو التكوين الفني للعمل وعناصره ومدى انسجامها وتناغمها مع بعضها وما تعطيه من تشكيل جمالي وفق مفاهيم ومبادئ أسس الفن ، بذلك نستطيع الحصول على قيم جمالية أساسها التكوين الفني بدلالاته على المتلقي فتكون مصدر للإحساس بالمتعة والجمال ، ولكل فن تكويناً خاصاً به بدءاً من المواد المستخدمة وأنواعها وحتى مضمون وفكرة العمل .

ففن النحت منذ القدم تعددت خاماته التي بدورها ساعدت على اختلاف التكوينات الفنية ، فالإنسان بدأ بالنحت على الطين وتناول أيضاً الخشب والحجر والعظام وغيرها من المواد لإعطاء أفضل قيمة جمالية للعمل النحتي من خلال التكوينات الفنية للمادة فضلاً عن عناصر التكوين التي هي

أساس للوصول إلى تشكيلات ذات قيم جمالية تنعكس بدلالاتها على المتلقي .

التكوين الفني شمل الفنون الجميلة عامة ومن ضمنها فن النحت وبالأخص النحت البارز الأشوري الذي هو موضوع الدراسة ولأن الفنان في هذه الفترة كان على دراية بكيفية إنتاجه لمنحوتاته البارزة مستنداً على عناصر التكوين وقيمه الجمالية ، يرى الباحث إن مشكلة البحث تستحق الدراسة على وفق التساؤل الآتي :

- كيف توصل الفنان الآشوري الحديث إلى قيم التكوين الفني ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث بما للتكوين من مكانة هامة في الفنون التشكيلية عامة وفن النحت خاصة وعلاقته بالقيم الجمالية للعمل الفني ، وما يقدمه البحث من فائدة للباحثين و متذوقي الفن وذوي الاختصاص في معرفة عناصر التكوين الفني فضلاً عن كونه يفيد طلبة الفنون الجميلة بشكل عام ، وللبحث أهمية في استلهام الموروث الحضاري ، كون ان فن النحت البارز الأشوري من أهم الفنون في حضارة العراق القديم ونشهد ذلك من خلال ما تركه فناني ذلك العصر من أبداع فني ، والذي تعتبر من أغنى النتاجات النحتية في تلك الفترة وأكثرها شهرة .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي لدراسة التكوين الفني في النحت البارز الآشوري الحديث

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة الأعمال النحتية في العصر البارز الآشوري الحديث في الفن العراقي القديم .

(٩١١ - ٦١٢ ق.م) .

تحديد المصطلحات :

التكوين (لغة) :

جاءت كلمة التكوين في القاموس (ك و ن) وهي كلمة مشتقة من الفعل الناقص كان يكون كوناً وكياناً . وكينونة الشيء: حدث ووجد وصار. وكون تكوين الشيء: أحدثه أو أوجده . (١)

اصطلاحاً : ١. عرفــه (عبد الفتاح رياض) : ((كلمة (Composition) من مقطعين أولهما (Com) وتعني (Together) أي معاً . والثاني (position) أي وضع دراسة Composition)) وتعني بذلك دراسة أسس وضع الأجزاء معاً ليكون منها كلاً)) (٢)

٢. عرفــه (فيرديك مالنز): هو ((عملية تنظيم تلك العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية)) (٣)

٣. عرفــه (د. محمود البسيوني) : هو((قالب توضع فيه الخبرة، وتصاغ وتظهر الخبرة ولها لون غالب : وكذلك يظهر نوع التكوين في الفن وله طابع غالب : فهنالك تكوين يغلب عليه التوافق اللوني ، وتكوين يغلب عليه الإيقاع الخطي ... إلى آخر ،يستطيع الإنسان أن يبتكره من تكوينات)) (٤)

التعريف الإجرائي :

يعرفه الباحث انه : كل تصميم رتبت عناصره الأساسية بفعل وسيط يشترط فيه المادة الأولية لصناعة الصورة الشكلية لإظهاره بالهيئة النهائية .

التكوين الفني : عرفــه (عبد الهادي محمد علي) ((هو تنظيم وتآلف وبناء العناصر المرئية بهدف إيجاد وحدة ذات تعبير فني وفق منهج جمالي معـــــــين)) (٥)

وعرفــه (الشايــع) انه : ((الفكـرة الأولى المسيطرة الواضحة التي تخرج منها التفاصيل ومن هذا التكوين الأولي الأساسي تخرج جميع التفاصيل الأخرى في التـعبير وجميعها تكون منسجمة مع التكوين الاولي وتكون مسيطرة وخاضــعة له)) (٦)

التعريف الإجرائي / (التكوين الفني) :

يعرفه الباحث بأنه: هو وحدة توازن وتناسق عناصر التكوين الأساسية في الفن وفق مفاهيم وقيم جمالية بإطار منهجي معين . وكلما ارتقى الانسجام بين تلك العناصر كلما صار التكوين ايجابياً وكلما ابتعدت تلك العناصر عن الانسجام كلما كان التكوين الفني سلبياُ ، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالحس الفني لصانعه.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول / مفهوم التكوين :-

اطلع الانسان على الموجودات في الطبيعة ، وهي في حالة تالف وانسجام لتكون اولى المحفزات التي من خلالها سعى الإنسان الى ان يؤالف ويوفق في تشكيل وصنع الأشياء ، وقد تنبه الانسان الى ماهية التكوين في الكتب السماوية كافة لاسيما القرآن الكريم وكيف جسدت لنا السور والآيات

الكريمة تلك التكوينات وكيفية تشكيلها وخلقها بهذا الشكل المتناسق والموزون ، قال تعالى في محكم كتابــه العزيز ((فتبارك الله أحسن الخالقين)) (المؤمنون : اية :١٤) كدلالة على التنسيق والتنظيم والإبداع المتناهي في تشكيل الخلق وهو بحد ذاته تكوين الهي يثير الانتباه

التكوين وجد منذ ان خلق الله هذا الكون ، وعلى غرار هذا التناسق والإبداع حاول الإنسان جاهداً إلى الاقتراب من صنعة الخالق من خلال تشكيل موجودات متآلفة ومتناسقة تسر الناظر او المتلقي ، لذا يعد كل ما وجد بهذا الكون من أشياء مادية (طبيعية كانت ام صناعية) هو خاضع لعملية ترتيب وتنسيق معينين على وفق مفاهيم ومبادئ أساسها عناصر تشكلت لتعطي الأشياء وجودها التكويني الذي تتصف به أي إنها ((تخلق وحدة بنائية كاملة مستمدة خواصها من الطبيعة او من صناعة تتقولب في تكوين معين)) (٧) لا شك في إن أساس الهام الإنسان والفنان بالتفكير بكل مجالات حياته جاء من الطبيعة بوصفها المصدر الأم والمنبع الغني الذي لا ينضب فكان ولا يزال الإنسان ذو رغبة شديدة في معرفة أسرار الطبيعة وما تحمل من تكوينات ومن خلال الكشف عن تلك الأسرار أصبح هناك معياراً لتقدير الجمالية عند الإنسان للأشياء من حوله ((ففي الطبيعة قوى لم تتجسد بالشكل المادي بل جمالياً أيضاً)) (٨) .

وما نحن بصدده في الدراسة الحالية هو مفهوم التكوين في الفن ، فقد كان الفن في عصور ما قبل التأريخ (البدائية) كان قائماً على نزعة المطابقة للطبيعة (المحاكاة) التي تعد مرحلة متطورة كونها أقدم من الأسلوب الهندسي الذي يمنح المرء شعوراً أنطباعياً بكونه أقدم بكثير ، لما امتــازت به هذه النزعة من تجسيد لمراحل تطوره الفن في العصور الحديثة ،

((كونها مختلفة تماماً عن تلك الظواهر الغريزية ، الجامدة ، اللاتأريخية ، التي وصفها بها الباحثون المفتونون بالفن الهندسي)) (٩) .

ان الفن في النزعة المطابقة للطبيعة له الأسبقية في تكامل العناصر المأخوذة والمستمدة من الطبيعة للوصول الى التكوين الفني ، وذلك من خلال النقل الحرفي لها او التقيد بما فيها من تكوينات والإخلاص في تنفيذ الأعمال والذي تبقى فيه الأشكال مصورة بعناية ودقة بالتأكيد على التفاصيل بمرونة وتألق ، فالفنان في العصر الحجري القديم كان يرسم ما يراه في الطبيعة ، ولم يعرف شيئاً بعد عن التجانس في عناصر الصورة المنقولة او عن الأسلوب الفني والعقلاني في تأليف تلك العناصر الأساسية في العمل الفني لكنه استطاع ان يعطينا وحدة أدراك بصري للأشياء وبنقلها كما يراها وبنفس اللحظة والموضوع ، هذا ما جعل من التكوين العام للأشياء والكتل المرسومة كانت غير مترابطة مع بعضها فهي موزعة بشكل مبعثر أي إنها لا تخضع لقواعد وقوانين .

الفنان في ذلك العصر كان متأثرا بالطبيعة بكل ما تحمل من تكوينات حية أو جامدة وكل ما حوله من حيوانات وظواهر بيئية وطبيعية فحاول التوازن مع محيطه الذي يعيش فيه وكان ذلك بجعله من الفن أداة لتفسير الغموض والقوة المستترة في الطبيعة وذلك ليتغلب على مخاوفه من خلال السيطرة والتفوق عليها وبطريقة فطرية ((فكانت الطبيعة مصدره الوحيد في الإلهام الفني)) (١٠) .

مع التطور والنمو الفكري والثقافي للإنسان أصبح اتجاهه وميوله الى التباعد عن النزعة المطابقة للطبيعة (المحاكاة) إذ حصل انتقال من العصر الحجري القديم الى الحديث فكانت الفوارق في الأساليب واضحة من خلال

عدم الاهتمام بالتفاصيل او التمثيل المطابق للطبيعة ، لذلك باستطاعتنا القول ان التكوين في الفن الابتدائي مر بمرحلتين المرحلة الاولى : هو التكوين الواقعي المستمد خواصه من الطبيعة وعناصرها .

والمرحلة الثانية : التكوين المجرد الذي هو أيضاً مستمد خواصه من الطبيعة لكنه بصورة تجريدية للأشياء وبالاستناد على الخيال ولكن كلا الاتجاهين يعودان الى مرجعية واحدة وهي الطبيعة .

ان النشاط الفكري للإنسان جعله في تطور دائم فنضوجه العقلي بات واضحا من خلال تحديده للأسلوب والموضوع فاستطاع الإنسان ان يستوعب عناصر الطبيعة بشكل صحيح وجعل لها قوانين وقواعد يستند عليها في أعماله ومن هذا التطور الحاصل ومن ثمار النضوج الفني وهو الفن المصري القديم الذي من خلاله استطاع الفنان المصري أن يعطينا أنموذجا واضحا لتطور التكوين في شتى مجالات الفن فكان للعمارة تميزاً خالداً في كبر حجومها وخطوطها العمودية والأفقية والمستقيمة أو قليلة الانحناء فضلاً عن النقوش المستخدمة في تزين تلك القصور والمعابد والأهرامات ، بل تعدى ذلك إلى الإشارة بعلامات ورموز للدلالة على موضوع معين ، فأصبحت مهمة الفن في هذا العصر الجديد هي أن ((يحاول بلوغ فكرة بواطن الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن ٠٠٠ اي ان يخلق رموزاً لا نسخاً مطابقاً للموضوع)) (١١).

وامتدادات نحو الفن الإغريقي اليوناني الذي لا يقل أهمية عن سابقه (الفن المصري) و خاصةً في مجال فن النحت , حيث اهتم اليوناني بكل مجلات الحياة والفن بصورة خاصة ونال فن النحت درجة رفيعة المستوى كونه ارتبط بالإنسان الذي اعتبر أداة تعبير جوهرية وكذلك أي المصورين ، فكان

هناك تنوع بتفاصيل وحركات الجسم من خلال الإضاءة والضلال , فالجسم البشري مدروس بدقة وعناية وبنسب حتى بدت التماثيل واضحة الأجساد عبر نسيج الثوب ومن خلال جمالية طياته وبواسطتها , فالاتزان والانسجام كان مرده هو الوصول الى غاية الجمال حتى صار الكمال الجسماني الهي عند اليونانيين

اما الفن في العراق القديم فقد امتاز بالقدرة الإبداعية في التكوين سواء كانت الغاية من الأعمال الفنية دينية او دنيوية فنرى تصوير الطقوس الدينية وتقديس الإلهة وتقديم القرابين لها من جهة , والأعمال ذات الأشكال الزخرفية التزينية , والعمارة والبطولات الحربية من جهة أخرى , فكان الفن العراقي القديم ذو طراز مختلف وخصوصية واضحة , لاسيما وان للجانب الديني الحظ الأوفر في مجالي النــحت والرسم .

يستشف الباحث ان العناصر الأساسية للتكوين بقيت ثابتة على مر العصور ، غير اننا لا ننكر تطورها من خلال استخدام الفنان لها بصيغ متنوعة ومختلفة ، وهذا مادعى الى تغير الأسلوب فتظهر تكوينات مختلفة كون ان التكوين ولد على أساس الفكرة التي تمتلك الفنان والذي هو المسيطر الوحيد على وحدة اجزاء الشكل وتنظيمها (عناصر التكوين) فضلاً عن مضمون العمل فهذا ماهو الا وسيلة تعبيرية يدركها الفنان من خلال فهمه كيفية بناء هيئة واجزاء الشكل .

ان الفنان يبحث عن الكمال في أنتاجه الفني وذلك من خلال التنظيم والتنسيق لعناصر التكوين التي هي المفردات الأساسية التي يستعين بها الفنان أي انها الوسيلة التي يحقق بها غايته ، وان أسلوب إخضاعه لهذه العناصر فضلا عن قناعته في مواقعها وتداخلها وتراتبها مع بعضها ، قد

تحقق للفنان غايته او لا تحقق ، وذلك في التعبير عن الأفكار والمعاني التي يرجوها في عمله الفني ، وهذا ما ينعكس على المشاهد الذي قد لا يدرك عناصر التكوين وارتباطها وتزاوجها مع بعضها ، فقد تكون تلك العناصر مميزة وبسيطة وسريعة الفهم ، أي انها ذات صياغات وأشكال فنية تساعد على فهم العمل وبالتالي ينعكس ذلك على جماليته ، او لربما يكون التكوين مركبا معقدا يجعل من العمل الفني مجموعة طلاسم يتعذر على المتلقي ان يفـــسرها (١٢)

لما للتكوين من اهمية بالغة فنجده قد عبر عنه الفلاسفة انه ((الأحداث و التعبير و التخليق و الاختراع و الصنع و التصوير , و يشترط ان تكون مسبــوق بمادة ... فله إذن مبدأ و أصلاً يستند عليه)) (١٣) .

حيث ان القالب و الشكل الذي تكون في عدة عناصر أساسية هو أساس تكويني لأي كائن مادي كان اشترطت فيه المادة , و هذا الأساس هو الذي يمنحه وجوده و حقيقته , فانه اذ لم يكن هناك قالب او شكل مادي متكون فلا يوجد أي شيء , فانه الكلمة التي تكتب على ورقة او الخط الذي يرسمه الفنان , فان ذلك يفرض نفسه على المادة و المساحة الفارغة التي نفذ علية الفنان عمله ، و العمل المنتهي هو ذلك القالب او الشكل الذي يؤسس العمل في تمام كيانه , و بذلك يستطيع ان يضم الكثرة في وحدة الكل , فهو بالتالي مجموعة كاملة من العناصر تخضع للقوانين خاصة و تكفي نفسها بنفسها , فالعمل الفني لا يتحدد الا بالقوالب او الأشكال المكونة له عدة عناصر ويكون ضعيفا اذا كانت الأشكال المكونة له هزيلة , و يكون غنيا حين تكون الأشكال قوية أصيلة , اذ ان للفن القدرة الخلاقة المكونة للأشكال ((فالعمل

الفني الحقيقي هو الذي يكون له كيان ... والعمل الخائب في الفن يعني انعدام الوجود اللاكيان)) (١٤)

ان لكل عمل فني تكوين يتصف به و بجودته لأنه الصفة الأساسية له , و التكوين معناه صفة (الجشتالت) * التي تميز العمل الفني و تعطيه فرديته و تميزه عن غيره من التكوينات فهو الصيغة او الكل العام للعمل الفني , و يعتمد التكوين على الشكل و الأرضية معا فهو أكثر من الخطوط الخارجية المرسومة في الصورة , بل هذه الخطوط و المساحة التي تحددها هذه الخطوط , و الفراغات المتبقية حول هذه الأشكال , و التكوين هنا لا بمجرد وضع العناصر او أضافتها بعضها للبعض الآخر , بل يجب ان تنساق كل عناصره في وحدة جديدة لم تكن موجودة بهذا الشكل , وبهذه الحالة ((التكوين هو وحدة مندمجة لا نستطيع تجزئتها إلى خطوط و أشكال و ألوان دون ان نفقد صفاتها الأصلية)) (١٥) .

يرى الباحث ان التكوين يكون جيدا عندما تكون هناك حصيلة كبيرة من العلاقات بين العناصر الأساسية كالألوان و الخطوط و المساحات و السطوح ..الخ ، وبتالف و تعاون كل الخصائص الفردية لهذه العناصر و بتفاعلها و سيرها بنمط واحد منسق و بقدرة تماسكها مع بعضها , و على أساس الإيقاع و التوافق و التوازن فيما بينها ,الذي يحكمها و يعطيها فرديتها من اجل تكوين وحدة لها قيمة (التكوين) . أي انه اكبر من مجرد تكوين تلك العناصر الأساسية في تكوين معين .

المبحث الثاني / التكوين الفني في الفنون التشكيلية :-

التكوين الفني له أهمية في دراسة الفنون , وخاصةً الفنون التشكيلية موضوع الدراسة الحالية ونستطيع معرفته من خلال معرفتنا لمفهوم الفن التشكيلي بجميع أنواعه ، وبوحدة عناصره , وهو الاسم الجامع لما يمارسه الفنان من تجمع وتنظيم العناصر الأساسية والخامات وقدرته على تشكيلها في عمل فني , ليعبر به عن فكره وعن رسائله الموجهة وعن رؤاه مستخدما أدوات ووسائط وتقنيات مختلفة تمكنه من توصيل ما يبتغيه من خلالها ضمن إطار جمالي , ويكون العمل الفني نابع من عواطفه ومشاعره الإنسانية وردود فعله الناتجة من باطن تفكير معتمدا بذات الوقت على منهج معين موازٍ لهذا التعبير، وللفن التشكيلي أهمية تاريخيه وفكرية نابعة من استمرار يته وقدرته على تزويد الحضارات الإنسانية المختلفة بالطاقة اللازمة لإنشائها وتطويرها وبهذا المنوال يمكننا ان نقول ((ان الفنون التشكيلية مهما كان نوعها – تتكون من وحدات أي عناصر مرئية ... تختلف ألوانها او تتفق وفي ترتيب هذه الوحدات بشكل معين ما يثير في النفس أحاسيس بمعان معينه)) (١٦) ، ان دراسة التكوين الفني في الفنون التشكيلية تنطلق من خلال مواد التنفيذ الذي يعتمدها الفنان لجميع تلك الفنون التي أهمها الرسم ((الرسم ، الفخار، النحت)) ثم دراسة وحدات الشكل المرئية المرتبة ودور الفنان في تحويل الفكرة الذهنية الى صورة مرئية محسوسة في عمل فني منتهي .

وقبل الخوض بتلك الوحدات والعناصر , علينا معرفة أهم الفنون التشكيلية وتكويناتها :-

١) فن الرسم (الفن ذي بعدين) :

الفن الذي يعتمد على ذلك السطح المستوي او تلك الخلفية المؤطرة ذات بعدين (الطول والعرض) ويعتبر هذا السطح هو فضاء الفنان الذي يعمل عليه , ويبحث به عن العلاقات الحركية المسطحة بين العناصر عمله ويرتب الأشكال كلاً حسب موقعه في ذلك الفضاء ،ويغير هيئتها وألوانها وأحجامها والمساحات التي بينها والفنان له الحرية في هذه الممارسات ، ويعتمد فن الرسم على عنصراً مهماً أساسياً ألا وهو (اللون) بوصفه الوسيلة التي تنمي العناصر التشكيلية الأخرى ، فالشكل لا يمكن ان يكون بدون لون , حيث ان الشكل الأسود لا يمكن ان يوجد الا بتضاد على الخلفية البيضاء التي يرسم عليها ((فلا شكل يمكن خلقه دون ان يتسم بلون ما)) (١٧) .

إن العناصر التشكيلية في فن الرسم (لون , وشكل، و فضاء ، وملمس ....) وغيرها لا يمكن فصلها كونها مكملتاً أحداها للآخر فلا يمكن ان يكون شكل من دون خط بوصفهما عنصرا واحدا تقريباً , وحتى الشكل و الفضاء لا يمكن فصلهما عن اللون , فالعمل الفني هو وليد تداخل تلك العناصر واعتماد احدهما على الآخر أكثر من كونهما جزء مستقل ضمن العمل الكلي ، بمعنى ان ((الفنان يبحث في اطار العلاقات الثابتة الاستاتيكية حيث يكون عمله ثنائي الأبعاد)) (١٨) .

٢) فن الخزف :

هو من اكثر الفنون المرتبطة بحياة الإنسان اذ انه حرفة و صناعة مارسها منذ قديم الأزمان لا سيما في العراق القديم ويعد ذلك إلى ان اغلب أدواته و الأواني التي احتاجها كانت من الفخار ، ويعتمد فن الفخار على عناصر الطبيعة الأربعة (الأرض ، التراب ، الماء ، الهواء ، النار) وبجمع مادة

التراب و الماء لتكوين عجينة طينية ونم عرضها على الهواء لتجف أخيراً حرقها بالنار لتكتسب قوة وذلك بهدف فعل ((التكوين)) فن الفخار ، اذ تعد عملية تحضير عجينة الطينة أساس صناعة فن الفخار , فضلا عن أداة الابداع و التكوين و التشكيل ألا وهي يد الفنان فهي الوسيط الفني لتكوين التوازن بين عناصر الطبيعة , انها تجعل من توازن الكتلة و الشكل و المادة امكانية عالية من حيث التشكيل الفني اولا و الوظيفي ثانيا ، حيث ان القيمة الاجتماعية و الروحية لأي عمل فخاري لا تنفصل عن الوظيفة الإنسانية التي صنع من اجلها .

لقد اعتمد الفنان على عناصر التكوين الفني في كل عمل فخاري مثل عنصر الشكل اذ اختلفت الاشكال و التكوينات منذ القدم فقد تكون مستعارة من الشكل الجمالي الإنساني او الأشكال الحيوانية وكذلك اكساؤها بأسطح بارزة من الزخرفة و الاشكال النباتية او جعلها غائرة

(محفورة) ، فضلاً عن عنصر التلوين في الفخار الذي له أهمية تكمن بعلاقته بعناصر التكوين الأخرى وما يعكسه من دلالات بالنسبة للفنان وما يحمله من تعبير عن حالات و مشاعر قد تكون انفعالية او عاطفية ، فضلا عن عناصر التكوين الأخرى التي يرتكز عليها الفنان مثل الخط و الفراغ و الكتلة و الملمس و المضمون .

تقوم أهمية التكوين الفني في فن الفخار كونه يجمع بين العناصر الأساسية المتواجدة في فن النحت من خلال التكوين العام للأشكال البارزة و الغائرة و المجسمة و في فن الرسم مثل الرسومات الزخرفية (النباتية او الحيوانية) و الألوان الجملية على سطوح الفخاريات , ان هذا التداخل بين عناصر التكوين الفني في فن الفخار يعبر عن تناغمها وعن

جماليتهـــا ويعتمـــد ذلـــك علـــى قـــدرة الفنـــان و مـــدى انعكاســـه لدى المشاهد (١٩) .

٣٠) فن النحت :-

يتميز فن النحت عن باقي الفنون التشكيلية كونه لا يتعامل مع الأشكال المسطحة فحسب بل يتضمن أشكال مجسمة ذات أبعاد ثلاثة , وهو تنظيم و تنسيق الكتل التي تجمع عددا من العناصر (الخط و الملمس و السطح و اللون ... الخ) , و يحاول الفنان ان يصوغها ببراعة في أنتاج فني وفق أسس التنظيم الجمالي , و يتوجب على الفنان أن يضع باعتباره العمل الفني ذي الثلاثة أبعاد ينظر إليه من جميع الجوانب , فضلاً عن اهتمامه

(بالعلاقات الديناميكية الحركية المجسمة) * ويجب على الفنان أن يوفر التوازن في العمل ، ((فالتكوين الفني الذي نشاهده في واجهة التمثال يختلف عنه فيما إذا شوهد التمثال من الخلف)) (٢٠) ، حيث ان التوازن المحوري للأعمال ثنائية الأبعاد يكون أما أفقيا أو عموديا , بينما في الأعمال ثلاثية الأبعاد نجد محورا في كل من الأبعاد الثلاثة , فضلاً عن ذلك يأتي الإحساس بالتوازن العام للتكوين في حجم ونوعية الخامات المجسمة والهدف الفني والوظيفي لها , فلا يصح ان تكون تمثالا من الحجر الصلب قاعدته من خامة هشة , ولذلك الأعمال النحتية البارزة يجب ان يراعى التوازن لها كونها تمنحنا أحساسا بالبعد الثالث فإذا سقط عليها الضوء من اتجاه معين يشكل نصوعا لبعض الأجزاء (البارزة) والأخرى تكتنفها الظلال أما التدرج الذي بينهما يعود إلى طبيعة التكوين أو وفقا لسقوط الضوء عليها .

وللمادة المستخدمة الدور الأساس في تحقيق العمل النحتي كونها مختلفة ومتنوعة من حيث الخصائص والأشكال بدءاً بمادة الطين والحجر والبرونز والخشب ...الخ ، إذ تخضع هذه المواد لعمليات وجهد مبذول من قبل الفنان بما يراه مناسباً لتتخذ شكلها النهائي ((فأن قوة المادة ولدانتها وصلابتها وحبيباتها وخصائص سطحها، يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار عند اختيار المــادة)) (٢١) ، ويعتمد التكوين الفني في العمل النحتي على أسلوب صياغة تلك المادة ويعمل النحات وفق أسلوبين منفصلين : أما أن يقوم بحذف أو قطع أجزاء الكتل الفائضة أو حفرها ليصل إلى العمل الفني المنتهي كما في الخشب أو الحجر وغيرها وتسمى هذه الطريقة (بالنحت الطرحي) ، أو يعمل الفنان على إضافة وتجميع الأجزاء الصغيرة كقطع الطين أو الخشب والعمل على لصقها مع بعضها لينتج عمله النحتي، وتسمى هذه الطريقة (بالنحت التجميعي) .

أن عملية التكوين الفني تعتمد بالدرجة الأساس على الفنان وإمكانيته في تنظيم العناصر الأساسية للعمل الفني وقدرته في إظهار قيمتها الجمالية، إذ دأب الفنان على الاستلهام من الطبيعة وتقليد الأشكال والفضاءات الموجودة بها والاستفادة من اختلاف السطوح وملمسها ثم دراستها ليتسنى له التحرر من تلك الأشكال لإنتاج تكوين ذات علاقات جمالية من خلال ترتيب الوحدات المرئية الرئيسية في عمله الفني .

_ عناصر التكوين الفني ودورها في إنجاح العمل الفني :- ان العمل الفني ((موضــوع مركب تدخل فيه العنــاصر الحسية، كما تدخل فيه عناصــر خيالية وفكريــة)) (٢٢) ، و من جملــة تلك العناصـر الداخلـة في تكوين

العمـل الفنـي التشكيلي بشكل عـام والعمل النحتي بصفة خاصــة :- ١) الخط وهو أقدم الوسائل الدالة والمعبرة التي يستخدمها الفنان في عمله الفني

وللخط أهمية تكمن في تكوينه للشكل وإظهاره وجعله واضحاً، ويظهر الخط بأشكال وخصائص عديدة :-

أ . أن للخط اتجاهات (عمودية ، أفقية ، مائلة).

ب. للخط أنواع (مستقيمة ، متعرجة ، منحنية) .

٢) الشكل/ وهو من العناصر المهمة في العمل الفني ، إذ أن لكل مادة شكلها الخاص الذي يميزه ، وهو الصياغة الأساسية لتلك المادة أو الجسم ومجموعة عناصره ويكون ناتج من تلك العناصر وفاعليتها الموصوفة للأشياء المشكلة في العمل الفني .

٣) الظل والضوء/ هو تعبير يعني سقوط الضوء والظل على الأجسام وظلالها الساقطة على الأرض والمساحات وكيفية معالجة هذه الأمور فنيا ، بالرسم أو التجسيم الضوئي أما بالرسم على سطح واحد أو على المجسمات كما في النحت والتماثيل .

٤) الفضاء/ هو مجال إدراك الأشكال ويتم من خلال عدة عناصر تجمع من أجل تكوين حيز يشد الناظر، وهو عنصراُ أساسياً في إنجاح العمل الفني ويدخل في تكوين العمل النحتي (البارز أو المجسم) .

٥) اللون/ تستخدم كلمة (اللون) ((لوصف الإحساس الذي يستلمه الدماغ عندما تثار شبكة العين بفعل أطوال موجية معينة للضوء)) (٢٣) ، فضلاً على ما تقدم من عناصر التكوين الفني فهناك عناصر أخرى لا تقل أهميــة منها :-

١) النقطة ٢) النسب ٣) الانسجام والتضاد ٤) التكرار ٥) الفكرة ٦) المضمون .... الخ.

ويعتمد الفنان في بناء وترتيب عناصر التكوين الفني على أسس التنظيم الجمالي وأهمها :-

١) التوازن ٢) الإيقاع ٣) الوحدة والتنوع ٤) السيادة ٥) التناسب .

المبحث الثالث / التكوين الفني في النحت العراق القديم / (السومري – الأكدي – الآشوري القديم) :

ظهرت عبر فترات متلاحقة حضارات عريقة قدمت الكثير ونقلت الإنسان نحو آفاق أوسع وأقدر على التطور والتكيف مع الحياة ، وفي مقدمة تلك الحضارات (حضارة بلاد الرافدين) ، إذ ((أن المكانة المرموقة في التطوير الحضاري للإنسانية يعود إلى مواقد الحضارة ذات القيم العظيمة التي ظهرت في بلاد وادي الرافدين)) (٢٤) ، و التي كانت وما زالت في عطاءٍ بكل مجالات الحياة ، إذ كانت منهلاً للعلم والمعرفة فأنها أول معلم وتلميذ للكتابة ، و بها وضعت أسس الرياضيات والفلك و بها سنت القوانين وظهرت الملاحم والأساطير وكانت في مقدمة الإبداع الفني في مختلف الفنون ، وبها شيدت أعظم النصب المعمارية الفنية إذ أن الفن في بلاد الرافدين له خصوصية ومميزات فريدة كونت له شخصية قوية متكاملة ما زالت تحمل خصائصها ووحدتها المعتمدة على التكوين الفني ، فنجد أن تنوع الأعمال الفنية ما بين نقوش الأختام والتماثيل والمنحوتات البارزة والرسوم الجدارية التي تحتل بمجملها الطقوس الدينية فضلاً عن المواضيع الدنيوية مثل مواضيع تمجيد الملوك ومواضيع الصيد والحروب والمعارك .

١) العصر السومري :

تعد الحضارة السومرية من ألمع الحضارات في بلاد وادي الرافدين فهي حلقة من سلسلة التأريخ ارتبطت بمن قبلها ومن بعدها فالإبداعات السومرية لها أصالتها وأسلوبها كونها مؤسسة وفق مفاهيـم

(بيئية – دينية – ملكية) ، أن لظهور الكتابة أثره في جعل النتاجات الفنية الإبداعية ليست

((وسائل إبلاغ موضوعية حسب ، بل أنها تشكلات لمثل هذه المضامين ، أنها أنظمة أشكال حية ذات قيمة بنائية وجمالية بعدها أشكال بحد ذاتهـا)) (٢٥) .

النحت البارز السومري :

ان التكوين الفني في الريليف السومري غير مزدحم بالشخصيات والوضعيات بسيطة ، غرضها المحافظة على الاستعراض القصصي ، والتقسيمات أفقية مع أشرطة وشخصيات الحكام بحجم أكبر ، أن السومريين عرفوا بمهارتهم بالنحت على وجه الخصوص وكان أقدم نحاتيهم تجريديين انطباعيين، وما يخص النحت البارز فكانت المواضيع تستند إلى القصد والوظيفة، وطريقة انجازه يكون بالحذف أو الإضافة أو الحفر على قطع من خامة معينة ، بغية إنشاء تكوين يحقق دلالة فكرية ، إن الفنان آنذاك ذو سيطرة ذهنية في تنظيم وتركيب العلاقات البنائية للعمل الفني التشكيلي ، مستنداً على مرجعيات معرفية وذلك حيث يعتمد الفنان على نسخ التجربة الخارجية (الواقعية) أو قد تكون قراءات تعبيرية خاصة ويتعدى ذلك للوصول إلى تكوين تجريدي (لا موضوعي) ((كل ذلك بمثابة الشفرة التي

بنيتها التكوين من خلال التشكيل المعلن)) (٢٦) ، إذ نجد ذلك في (الألواح النذرية)* كونها جزءاً من النحت البارز .

أما المنحوتات البارزة (الريلفات) السومرية تميزت عن غيرها من الحضارات القريبة أو البعيدة (مصر، بلاد آشور) ، وذلك يعود إلى افتقار الحجر كمادة أولية للأعمال

(المنحوتات البارزة) فنراها لم تزين جدران المعابد والقصور كما هو عند المصريين أو الآشوريين و من أهم المنحوتات البارزة ومن روائع النحت السومري هي المنحوتة المسماة (مسلة العقبات) شكل (١) ، وهي منفذة من مادة الحجر الرملي يبلغ ارتفاعها (١,٨٨ متراً) وعرضها (١,٣٠ متراً) وسمكها (١١سم) مدورة من الأعلى وذلك لتحقيق أقصى امتداد طولي في الفضاء لتمثيل المشهد أجمع ، نفذت هذه المسلة لتخليد إحدى الانتصارات الحربية وقد أعيد بناء أجزاء منها من قطع عديدة ولكثرة الكتابة المفصلة بين فراغات الصور فيمكن قراءة الصفحات الأساسية في سرد المعركة .

٢) العصر الأكدي :

لقد اتكأ الفن الأكدي على الفن السومري الكبير وطور الفنانون الأكديون فنهم وأصبحوا ذا ميزات تبتعد نوعاً ما عن الفن السومري بشكل عام ، حيث هناك مظاهر لتطور هذا الفن ويعود هذا التطور إلى رفض الأكديون حالة الجمود والصرامة التي وجدت بالفترة السومرية السابقة ، وأهم ما ميزهم

هو أن الوجود عندهم في حالة تغير متواصل وتطور دائم ، لذا نجد الفنان في المصنوعات والنحت تحولت من حالتها الجامدة إلى الحرية في التكوين والموضوع ، أن استيعاب الأحداث والتعبير عنها بحرية كان راجعاً على ما يفكر به الأكديون في تكوين سلالة جديدة تعتمد التحولات والمتغيرات في العالم المحيط حيث ظهر فن جديد يتلائم ويمثل هذه التحولات.

((لقد تواكبت سمات هذا العهد مع روح الأكديين الأوائل الذين نبذوا كل "ساكن" وكانت الحياة بالنسبة إليهم تمثل حالة تغير مستمر وتطور لا نهاية له)) (٢٧)

النحت البارز الأكدي:

لقد أتقنوا الأكديون منحوتاتهم البارزة وفاقوا على معلميهم وأسلافهم السومريون ، فقد اهتموا بمواد أعمالهم واستخدموا الحجر بأغلبية فضلاً عن استخدامهم الخشب ونرى اهتمام النحات الأكدي بالحركة والليونة ومعالجة التكوير المتدرج والدقة في التفاصيل التشريحية أكثر من الفنان السومري ، وكان الفنان الأكدي بارعاً في حقل سطوح منحوتاته وفي التنظيم الجمالي مستخدماً أسلوب النحت البارز العالي . (٢٨)

تميزت منحوتات الأكديون البارزة في إطلاقها من حالتها الجامدة وتحويلها إلى حرية التكوين فكانوا يرفضون الحياة الجامدة الخيالية غير أنها اقتربت ف أسلوب تنظيمها ونحتها بمن سبقتها فنرى المشاهد قد رتبت بصورة أفقية

كما هو معهود عند السومريون ولكن استطاعت الحضارة الأكدية أن تتحرر في وقت قصير ونلاحظ التغير في تنظيم الشخوص وبطريقة حرة وفي تكوين يمتاز بحرية حركة الأجسام ، وفي عصر الملك نرام سين وصل فن النحت ذروته ونشهد ذلك في مسلة الملك الأكدي ذاته وهي تمثل انتصاره على القبائل الجبلية وسميت (بمسلة النصر الأكدية) شكل(٢) ، وهي منفذة من الحجر الرملي ذي اللون الأحمر ارتفاعها (٢متر) وعرضها (١متر) ذات شكل مستطيل .

لقد استطاع الفنان استخدام شكل البناء الإنشائي المنحرف وأن يظهر المسلة على شكل جبل عالي يتوحد ومضمون المشهد ، اذ نجد إمكانيته في توزيع الشخصيات على سطح اللوح من خلال انطباع لحركة الفضاء في هذه المنحوتة ، وكانت حركة المحاربين إيقاعية وديناميكية في التكوين المتكامل تقريباً تجمعت في الاستعراض القصصي . (٢٩)

٣) العصر الآشوري القديم :

لقد استمد الآشوريون حضارتهم من السومريين ، إذ كانوا في بادئ حضارتهم مقلدين للفن السومري، فضلاً عن تأثرهم الكبير بالفن الأكدي ، ((ففي تلك الفترة كانت مدينة آشور واقعة تحت تأثير السلطة السومرية – الأكدية)) (٣٠) حتى استقلال الفن الآشوري ، إذ ظهر طابعه الخاص في القرن التاسع ق.م ، ونستطيع أن نرى هذا الطابع المميز من خلال الأفاريز واللقى الأثرية وموضوعاتها ، أن الآشوريون ابتعدوا عن التعمق بالشؤون الدينية على الرغم من ارتباطهم الوثيق بها، غير أنهم كانوا منشغلين بالأعمال التي تمثل حروبهم وقدسية ملوكهم إذ نجد أن الآداب الدينية قد انقلبت إلى بطولات حربية وهذا ما يميز الفن الآشوري عن الفنون الأخرى

كالفن المصري أو السومري ، ((إن الصفة الحربية للسلطة الآشورية أعطت خاصية معينة للفن في تلك الفترة)) (٣١)

النحت في العصر الآشوري القديم :

لعل العصر الآشوري أغنى عصر يفتخر بالنتاجات النحتية ومرجع ذلك إلى توفر المواد الخام التي يحتاجها النحات في عمله الفني مثل الحجر والمرمر والخشب وأحجار الحلان وأحجار الكلس التي تسهل نحتها باعتبارها هشة ومواد أخرى مثل العاج والخشب وقرون الحيوانات، فضلاً عن رغبة الملوك في ظهورهم في جميع مادين الحياة وخصوصاً الجانب العسكري، حيث كانت أغلب الأعمال النحتية منفردة على الملك وبطولاته الحربية والدعاية لملوكيته وعظمته ومنحوتاته حيث كان النحت الفن الرسمي لتلك الإمبراطورية، فالنحات الآشوري وجد نفسه تحت سيطرة ملوك أشداء أقوياء وما كان عليه إلا أن ينفذ الأوامر ليقترب من الملك، فبقى يشعر بالكبح والقيود الصارمة فلم نرى نتاجات أخرى ، لأنه كان في دائـرة الملـوك المعلقة .(٣٢)

أن ما وجد من تماثيل ومنحوتات ضخمة للثيران والأسود المجنحة وسرعان انتقال أغلبها إلى أوربا قبل أكثر من مائة عام ، أصبح مصطلح الفنون الآشورية هو فن النحت عامة والنمط البارز خاصة , نحتا برشاقة ورزانة فائقة كانت عالية الانسجام في كتلتها وحجومها ، إذ أن القسم الأمامي نحت بشكل بارز وكان متفرد في عرض التفصيلات الدقيقة فامتداد الخطوط وبانسيابية في جناح الثور تحتم النظر الدقيق لها إذ جاءت بكمال وتوازن في تكويناتها. (٣٣)

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

منهج البحث:

اختير المنهج الوصفي التاريخي كمنهج لهذا البحث , والمعتمد فيه على وصف عينة البحث وصفا ظاهرياً ومن ثم القيام بالتحليل حتى بلوغ هدف البحث .

مجتمع البحث :

ويشمل مجتمع هذا البحث الأعمال النحتية البارزة حصراً للنحاتين الاشورين في العصر الآشوري الحديث في العراق القديم والمحدد بالفترة من ٩١١ ق.م _ ٦١٢ ق.م . تقريباً .

عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث والبالغة (٤) أعمال بارزة من بين منحوتات المجتمع الأصلي للبحث , وقد اختير هذه العينات لتسهيل الطريق في تحقيق هدف البحث .

مع مراعاة ما يلي :

١- ان تلك الأعمال أكثر تمثيلاً لمجتمع البحث الأصلي .

٢- احتوت تلك الأعمال على التنوع من حيث (المضمون , المواد , الأساليب , التكوينات العامة ...) .

أداة البحث :

استخدام الباحث في عملية تحليل عينات البحث الحالي أداة الملاحظة واعتمد الباحث على مسح المكتبي والاطلاع على مصادر والكتب والبحوث و

المجلات ذات الاختصاص فضلاً عن الاستعانة بالمطبوعات التي تناولت صور عينات البحث .

٥ - وصف وتحليل نماذج عينة البحث .

أنموذج رقم (١)

اسم العمل	المادة	المكان المكتشف به العمل	تاريخ الانجاز	المكان الحالي
الملك ومخلوقات مجنحة	الرخام	نمرود	القرن التاسع ق.م	المتحف البريطاني

تحليل العمل : عند دراسة التكوين البصري العام للعمل ، نجد ان العمل أساساً ذات تكوين مستقل توسطت الشجرة المقدسة التي هي محور الموضوع وقد توزعت أشكال التكوين بجانبها ، ويمثل العمل مشهد شعائري أسطوري يجسد عقيدة الطبيعة الروحية وذلك المفهوم الدال على أسطورته الشاملة , كون الملك هو الرمز المقدس للحياة كلها , فقد صور باسلوب التماثل المتناظر وترى الهيبة لوفاء الملك ومن خلال تضخيم المظهر الأسطوري وقد أعطى النحات اعتناء خاص للملك من خلال توضيح ادق التفاصيل , بدأً من التاج الاسطواني الذي يرتديه الملك وذلك التركيز العالي على تدلي الشعر الكثيف الذي غطى التقفى والاكتاف اما رداء الملك الذي هو عبارة عن قميص مزركش ومطرز بتكوينات تقليدية .

كل ذلك الموضوع ، يتمحور حول الشجرة المقدسة التي وصفت بينبوع الحياة والتي يبدو استعداد الملك بان يتبادل مكانيهما عن المحافظة على ذلك الايقاع المتزن في التناظر .

ان اهم العناصر التي برزت في التكوين الفني لهذا العمل هو عنصر التكرار في الوحدات والأشكال , اذ نجد الملك وحارسه قد ظهر بشكل متناظر وان توسط الشجرة المقدسة للمشهد والتي اعتبرت مركزية التكوين والتي نفذت بتحوير بالغ مع المحافظة على ذلك التعبير والحيوية من خلال تلك الخطوط المنحنية والمقوسة وتلك الاوراق المتكررة ونرى الطابع الزخرفي قد طغى على الأغصان فضلاً عن الخطوط المستقيمة والقوية التي اقتسمت وسط الشجرة والتي اعتبرت الساق المغذي لباقي الاغصان ، اعتمد النحات على عنصر الخط في توضيح التفاصيل وابراز هيبة الملك فضلا عن اجنحة الحارس الجني ايضا نفذت بخطوط مائلة قوية , وذات ايقاع خاص ، اما عنصر الملمس فقد استطاع النحات ان يصل الى التنوع فيه من خلال الكتابات المسمارية التي توسطت العمل والأجنحة التي طوقت جانبي قرص الشمس وبرز عنصر الضوء والظل من خلال تعرج لفات الشعر والتي جاءت بإيقاع متكرر على السطح المتعرج فضلاً عن الخطوط القوية التي حزت بها الاشكال جعلها تبدو غائرة اكثر ، ان مركزية التكوين التي تجسدت بالشجرة المقدسة اعطت للعمل عنصر التوازن في مفرداته وذلك بتوزيع الاشكال والأجسام من قبل النحات بشكل متناظر حول الشجرة المقدس ، ان الواقعية لم تغب عن شخصية الملك وذلك بأعطاءه النسب القريبة للواقع لأجزاء جسم وفعلها في تناسب يبدو أكثر واقعية ٠

أنموذج رقم (٢)

اسم العمل	المادة	المكان المكتشف به العمل	تاريخ الانجاز	المكان الحالي
الملك في رحلة صيد	المرمر ألجبسي	غرور (كالح)	القرن التاسع ق.م	المتحف البريطاني

تحليل العمل :

مشهد من نحت البارز السردي في شكل موجز ايقاعي يمثل الملك في رحلة صيد . لم يجعل النحات الأهمية الرئيسة للتكوين في المنتصف بل جعله كسرد للموضوع على التوالي بيدا من اليسار وحتى أقصى اليمن فنجد احد حراس الملك او حاشيته ، لقد عكس هذا العمل المتمثل بمشهد الصيد التعبير عن قوة الملك في صيده اشمل تعبيره وتصويره للحياة في المجتمع الآشوري .

لقد برز عنصر الحركة في التكوين الفني للعمل وبشكل يدعو للاهتمام فكانت باتجاهات مختلفة على سبيل المثال حركة الخطوط المائلة للرماح والنبال الساقطة بأجساد الثيران وحركة الخطوط الشبه أفقية لقيود جر العربة , فضلاً عن حركة الخيول والعربة وراكبها وذلك الترشيح العضلي الذي يعطي انطباع الصعود والنزول من خلال قفزة الخيول وحركتها الى الأمام ، اما العنصر الثاني فقد حققه النحات من خلال اسلوب تنفيذه لشعر الملك ولحيته ومرافقيه ، وشعر الخيول الذي هو عبارة عن الخطوط الإيقاعية المتموجة ، مما اعطى احساسا باللمس الخشن اختلفت عن باقي

اشكال ومفردات العمل ، لقد توسط اسفل العمل الشكل الدائري الذي يمثل عجلة العربة من خلال هذا الشكل نستطيع معرفة ان النحات كان على درجة عالية من التخطيط الهندسي كون ان الشكل الدائري للعجلة قد أتُقن وبصورة جيدة ، تعدد عنصر الخط بأنواعه وقد نُفذ بشكل قوي وحاد وذلك لإضفاء مدلولات على طبيعة الحدث فنجد ان الثورين قد حزت أجسادهما بخطوط متموجة دائرية قوية تمثل ظهور اظلعهما للتعبير على انها تكاد ان تموت والخطوط المقوسة التي تمثل حاجبي الثور وقد نفذت بمبالغة وذلك لإعطاء الشكل الحيواني صفة الخوف والهلع من الموت , اما الإيقاع فنلاحظه من خلال التباين بين حجوم الكتل للأشكال الحيوانية فقد رتب باسلوب مرتبط احدهما بالآخر كون الموضوع سردي للحدث ، اما السيادة فقد تحققت من خلال هيمن الملك على الموضوع حيث ظهر في وسط العمل وهو يحمل تعابير القوة والعظمة فضلاً عن ماله من قدرة جسمانية استطاعة بها ان يسحب الثور بيدٍ واحدة ، فقد اعطاه النحات اهتمام اكبر من باقي الاشكال .

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل	المادة	المكان المكتشف به العمل	تاريخ الانجاز	المكان الحالي
فرار الأعداء سباحة	المرمر ألجبسي	نمرود	القرن التاسع ق.م	المتحف البريطاني

تحليل العمل :

العمل عبارة عن منحوتة جدارية بارزة تمثل ثلاثة اعداء توسطوا المشهد يفرون سباحة من الجنود الاشوريون اثنان من هؤلاء الاعداء يحملون قراب مملوء بالهواء وذلك لمساعدتهم على السباحة ، فضلاً عن وجود نخلة واحدة اتسمت بالتجريد وفي يمين مشهد العمل نرى قلعة الآشوريون او حصنهم المنيع وقد اعتلاه جنديان احدهم يحمل القوس و السهم و الآخر كأن يكون مساعدا له .

لقد استعان النحات بعنصر الخط و استطاع ان يوظفه بتوفيق جيد فنراه قد نوع بالخطوط اذ نجد الخطوط المستقيمة كانت واضحة في شكل القلعة الهندسي فجاءت عمودية و افقية فضلاً عن بعض الأقواس اما الخطوط المنحنية و المقوسة فنراها من خلال التجسيم للأشكال الإنسانية ، قد ادى ذلك الى تنوع الملمس فنجد الملمس الصقيل وهو يغطي تصوير القلعة و اجسام الفارين و الاعداء وجزء من الأشجار و النخلة وما بينهما من الفضاء اما الملمس الخشن فنراه من خلال حركة الخطوط المتموجة المتجسدة بالماء فضلا عن شعر و لحية الجنود الاشوريون و الاعداء , نرى ان المنظور قد ابتعد في العمل باستثناء الاشجار و النخلة منفذتا بحجم صغير و ذلك لإعطاء طابع البعد و المنظور .

استطاع النحات ان يغلق العمل من الجانبين و ذلك لتسليط الضوء على الحدث المتمثل بالأشخاص الفارين الذين هم في وسط العمل وبذلك نراه قد اعطى مركزية التكوين , لكن النحات قد اخطأ في تصدير هؤلاء الاشخاص من حيث حركتهم المتموجة فقط وكأنهم يسبحون فوق الماء لا بداخله و الخطأ الاخر هو عدم التركيز على نقطة انطلاقهم او حتى لمكان الذي ينوون الوصول اليه ، فضلا عن خطأه في تصوير عملية الفرار للأعداء و

التي جاء الجنود خلفهم و أمامهم على القلعة و كان النحات موفق في توزيع الكتل النحتية وتناسقها مع الفضاء ، ونجد الاشكال الهندسية في هذا العمل و التي تجسدت بالقلعة و التي كانت عبارة عن مربعات و مستطيلات هندسية فضلا عن بعض الاقواس

أنموذج رقم (٤)

اسم العمل	المادة	المكان المكتشف به العمل	تاريخ الانجاز	المكان الحالي
ناصر بال يصطاد الأسود	المرمر ألجبسي	نمرود	القرن التاسع ق.م	المتحف البريطاني

تحليل العمل :

مشهد من النحت البارز يمثل الملك اشور ناصر بال وهو يصطاد الاسود فقد نفذ العمل بطابع واقعي اذ نجد الملك وهو راكبا على عربة ترجها ثلاث خيول و يحمل قوس و سهم بيدية مصوبا على الاسد بعد ضربه بثلاثة سهام فضلاً عن الاسد الموجود في يمين المشهد و الذي أصابته اثنين من سهام الملك ، بجانب الملك شخصا التزم زمام قيادة العربة وهو يمسك بالقيود التي شدت بلجام الخيول الثلاث التي تجر العربة وقد ظهر التشريح بشكل واضح عليهما ، وبالانتقال الى منتصف العمل وفي الاسفل نجد الشكل الدائري المتمثل بعجلة العربة وفوقه مباشرة العربة وقد توسطها الملك وعلى جانب العربة جعبة من السهام اما الخيول التي تجر العربة فهي ثلاث وهي

متحركة بقفزة الى الامام ونرى الطابع التزييني للحصان القريب حيث نرى الزراكش على صدره و المتدلية من رقبته , اما الشكل الحيواني الاخر و الذي يمثل الاسد فنراه قد نفذ بدرجة تعبيرية عالية فبعد إصابة الأسد بسهم براسه و اخر بظهره فقد اعيته الجروح وسقط و نراه كانه يزحف يصارع الموت وجسد النحات ذلك ايضا في نظرة الاسد البائسة و الفم المفتوح قليلا وكانه يلهث او يحتضر ، لقد تنوعت الخطوط بين المستقيم و المنحني الا ان الخطوط المنحنية لها اهميتها وذلك في الاشكال الانسانية و الحيوانية فقد جعل النحات الاحاطة بتلك الاشكال بخطوط منحنية فضلا عن الخطوط المستقيمة الظاهرة في رمح الملك و السهام و الصولجان الذي يحمله الملك و السوط الذي يحمله قائد العربة وحتى السيفان او الخناجر بين الحارسان اللذان يتبعان الملك جاءت بخطوط مستقيمة ، لقد ساهمت المادة بظهور هذه التفاصيل وقد جاءت الاشكال قريبة للواقعية وذلك باستخدام طريقة الحذف للمادة وذلك بعد تخطيط الاشكال عليها وليان الكتل الموزعة بالعمل ، ان ما نشاهده في هذا المشهد هو ظهور عنصر الحركة على كل اجزاء العمل ابتداءا من الحرس و مرورا بحركة الاسد القافز على العربة فضلاً عن الملك و مرافقه الذي يقود العربة و الخيول التي تجر العربة و حتى الأسد الجريح الجاثم على ركبتيه .

أنموذج رقم (٥)

اسم العمل	المادة	المكان المكتشف به العمل	تاريخ الانجاز	المكان الحالي
معركة المستنقعات.	المرمر ألجبسي	نينوى	القرن السابع ق.م	المتحف البريطاني

تحليل العمل :

عمل من النحت البارز مربع الشكل تقريبا يمثل أحدى المعارك التي خاضها الجنود الآشوريون اذ نراهم وهم منهمكين يبحثون عن الأعداء في احدى مستنقعات الاهوار وهي مكان المعركة وقد صور النحات تلك المستنقعات وهي مثقلة بالخيرات من اسماك وحيوانات اخرى مثل السرطان وقد جعل القصب الذي يغطي تلك البقع المائية ملاذاً الاعداء الأشوريين ، لقد استعان النحات بالخطوط المتموجة لتصوير الماء مما جعلها تطغى على العمل اجمع فنراه قد جعلها بصورة افقية رغبةً منه في تجسيم وتجسيد الماء فضلا عن ظهور الخطوط المنحنية كما في الاشكال الانسانية واشكال الاسماك والنبات التي جاءت بهيئة خطوط منحنية او مائله، فنرى ان الخطوط قد تنوعت بالعمل ، ومن تلك الخطوط الكثيرة نجد ان العمل قد طغى عليه الملمس الخشن الا في بعض المواطن القليلة المتمثلة بملابس الاشخاص .

ان النحات لم يأبه بعمله هذا على اظهار المنظور فنراه قد اختفى تماماً، فضلاً عن عدم وجود مركزية للعمل ، وان اختلاف اتجاهات الحركة للأشخاص وحتى الاسماك ادت الى تشتت نظر المشاهد ، اما بخصوص التشريح فقد ظهر في الوجوه والاذرع والارجل بالنسبة للجنود الواقفين ، وقد استطاع النحات ان يوازن كتل العمل على القاعدة وذلك من خلال توزيع القوارب والاشخاص الذين عليها فضلاً عن النباتات التي شغلت مساحة كبيرة من العمل وكذلك الاسماك التي وزعت على قاعدة العمل ، وقد استخدم النحات الاشوري طريقة التحزيز لإظهار حركة المياه فضلاً عن دروع الجنود والقوارب .

الفصل الرابع : النتـــــــــائج ومناقشتها :

١- ان التكوين الفني للمنحوتات البارزة الآشورية أعطى شكلاً صادقاً ومعبراً عن اهم المواضيع الحياتية التي عاشها الاشوريون في تلك الفترة سواء كانت مواضيع دينية او دنيوية .

٢- يعد النحت البارز الاشوري فنا زخرفيا يعتمد على المستويات المسطحة في التكوين الفني للأعمال اذ يقوم على الرسم والخطوط المحزوزة والمحيطات الخارجية .

٣- استخدمت المنحوتات البارزة كوسيلة للسرد القصصي للأحداث والمآثر الحربية والتمجيدية ومشاهد الصيد والمواضيع الدينية بالاعتماد على التكوين الفني .

٤- اهتمام النحات الاشوري بالتشريح العضلي في الاشكال الانسانية مثل الملك والجنود ومرافقيه من الاشكال الاسطورية انموذج (١) فضلاً عن التشريح العالي التقنية للاشكال الحيوانية كما في الاسود والثيران فكانت قريبا جدا للتصوير الواقعي انموذج (٢) .

٥- لم تختلف التكوينات من حيث الإنشاء بابتعاد الفترات الزمنية بين كل ملك اشوري وحكمه غير ان الاختلاف كان بالمواضيع وان تشابهت في بعض الاحيان .

٦- برز عنصر الخط كأساس تكوين للاعمال النحتية البارزة الاشورية فقد استخدم النحات الاشوري انواع عديدة من الخطوط لخدمة الموضوع المنجز ولاعطائه الدقة والوضوح بالتفاصيل العينة (٣) (٥) (٧) .

فقد استخدم الخطوط المستقيمة العمودية منها والافقية والخطوط المائلة منها والمنحنية والتعرجة . والتي بدورها خلقت نوعا من الحركة والايقاع وذلك بتوضيفها بطريقة جمالية .

٧- لقد امتازت الاعمال النحتية البارزة الآشورية بتعدد ملمس سطوحها منها من جاءت صقيلة العينة (٣)

ومنها من جاءت ذات سطح خشن بالكامل العينة (٥) ، او يجتمع في التكوين الواحد للعمل نوعين من الملمس الخشن والصقيل .

٨- اعتمد النحات الاشوري على عنصر التكرار في تاسيس التكوينات لبعض منحوتاته , من خلال تكرار الاشكال المستخدمة , وقد جعلها في شكل واحد مما جعل عنصر التوازن يبرز وياخذ اهميته في تلك الاعمال والتي جاء بها توزيع الاشكال متناظرة او متشابه .

٩- تحققت السيادة من خلال الاهتمام الكبير من قبل النحات بشخصية الملك فنراه قد جعله يتوسط التكوين الفني للعمل وقد اعطي من الهيبة والوقار ما يكفي لشد الناظر او المشاهد وجعله الجزء الاهم في العمل الفني ١٠- تجسد عنصر الظل والضوء من خلال اعتماد النحات على طريقة النحت الطرحي وحفر الاشكال بخطوط قوية مما جعلها تبدو بظلال خفيفة في بعض المنحوتات كونه استخدم التسطيح بمنحوتاته .

١١- برز عنصر التنوع في الأشكال فجاءت إنسانية حيوانية نباتية فضلاً عن ظهور الأشكال الهندسية كما في دروع الجنود ذات الاشكال الدائري وعجلات العربات التي يعلوها الملك العينة (١) (٢) (٣) .

١٢- سيطر النحات الآشوري على توزيع الأشكال والمفردات بصورة منظمة ومتزنة في فضاء اللوحة اللوح النحتي البارز في اغلب أعماله .

١٣- برز عنصر الحركة للإنسان في التكوينات الاشورية حيث استطاع النحات آنذاك يجعل شخصيات التكوين تبدو متحركة الى الامام وقد عبر عن ذلك احدى الارجل وهي تخطو الى الامام انموذج (٢) ، (٤) ، فضلاً عن حركة الحيوانات في مشاهد الصيد .

على ضوء تحليل العينة واستخلاص النتائج السالفة منها ، توصل الباحث الى الاستنتاجات التالية :-

١ . السلطة الأشورية دولة حربية غازية ، ان هذا الاتجاه في حياة السلطة انعكس بشكل واضح على النتاجات الفنية الأشورية . وخاصة الأعمال النحتية البارزة "فقد أكد الفنان ذلك في تعبيره عن البطش والقوة يشكل غير مألوف فكان فن النحت البارز فناً ملوكياً لخدمة الملك وحاشيته ٠

٢ . جاءت المنحوتات البارزة في تكوينات تمثل المواضيع القصصية الدراماتيكية المؤثرة فضلا عن السرد القصصي للأحداث والحروب .

٣ . التكوين الفني أساس عمل الفنان الآشوري والذي من خلال عناصره توصل إلى الابداع في نتاجاته الفنية (الأعمال النحتية البارزة)

٤ . أهم ماميز المنحوتات البارزة الآشورية هو التأكيد على قوة التعبير والحركة الديناميكية للشخصيات وذلك بالمحافظة على التفاصيل التشريحية واتقان الشكل العام للتكوين .

٥ . اتبع النحاتين الآشوريون الأسلوب ألزخرفي بتنفيذ منحوتاتهم وبأسلوب مختلف تماماً عن ما سبقوهم .

٦ . ان أهم العناصر التي برزت في التكوينات النحتية البارزة هو الخط بانواعه المختلفة ولأغراض وظيفية وجمالية ، وجاءت تلك الخطوط قوية وحادة ، سواء اكانت في الحدود الخارجية او الداخلية ضمن الإشكال والمفردات .

٧ . امتازت الاعمال النحتية البارزة الأشورية بتنوع الملمس فظهرت تقنياته وجمالياته على تلك المنحوتات فنجد ان بعضها جاء بالملمس الصقيل نتيجةً لصقل سطوحها من قبل النحات ، ومنها جاء خشن الملمس نتيجة لتقنية كان يتبعها النحات آنذاك ومنها من جاء مزيج بالملمس الخشن والصقيل .

٨ . تولدت الحركة من خلال جعل شخصيات التكوين تبدو متحركة الى الامام سواء كانت حيوانية او انسانية ، فضلا عن الخطوط المتنوعة التي اعطت الموضوعات حركة مختلفة من عمل الى عمل .

٩ . استطاع النحات الاشوري ان يوفق في توظيف عناصر التكوين بشكل موحد يخدم الموضوع فجاءت مترابطة مع بعضها وبشكل ايجابي متفاعل ، فعلى سبيل المثال الملمس ودوره الجمالي اساسي في التكوينات لكنه يحقق السيادة في بعض الاعمال .

التوصيات /

يوصي الباحث المؤسسات والجهات الفنية المسئولة توثق دقيق لكل الأعمال النحتية البارزة في العصر الآشوري كونها من أعظم النتاجات التي تركتها حضارة بلاد الرافدين

يوصي الباحث النحاتين والشباب خاصة بدراسة عناصر التكوين الفني للأعمال النحتية التي تمثل تاريخ الحضارة الرافدينية والتي تعتبر احد أساسات الفنون في العالم .

المقترحات /

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي يقترح الباحث القيام بدراسة مقارنة لأعمال النحت البارز الاشوري الحديث وأعمال النحت البارز البابلي من حيث التكوين الفني . فضلا عن دراسة جماليات النحت البارز الآشوري الحديث .

الهوامش

القرآن الكريم

١ . ابن سينا: ابن الحسن ابن إسماعيل ، المخفف ، الجزء العاشر ،تونس المطبعة العصرية ، ١٩٥٦ ص:٢٠٤ .

٢ . عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، بيروت دار النهضة ، / ط١ ، ص:٦ .

٣ . فريديك مانز : الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين)،ت :هادي الطائي ،مراجعة ،سلمان الواسطي ،ط١،دار الشؤون الثقافية ١٩٩٣، ص: ٢٢٦ .

٤ . .محمود البسيوني :اسس التربية الفنية ،عالم الكتب ـ القاهرة ، ط٦ ، ص:١٣١ .

٥ . عبد الهادي محمد علي : التكوين الفني للحباب الفخارية المزخرفة ، المجلة القطرية للفنون ، السنة الأولى ، العدد١ ، ٢٠٠١ ،ص :١٢٧ .

٦ . صباح احمد الشايع ،التكوين الفني لفخاريات العصر الحجري المعدني الحديث في العراق ، رسالة دكتوراه غير منشورة ،بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، فرع الفخار ،١٩٩٧ ، ص:١٢ .

٧ . هيثم يلدا عبوش ،العلاقات الشكلية بين النحت والرسم للنحتين والرسامين العراقيين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفون الجميلة ، ٢٠٠٦، ص: ١٠ .

٨ . عبد الفتاح رياض ،التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط١، ص:١٤ .

٩ . ارنولد هاوزر ، الفن والمجتمع ، ت.فؤاد زكريا ، م . احمد خاكي ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ص: ١٥ .

١٠ . عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص: ٧ .

١١ . ارنولد هاوزر ، المصدر السابق ، ص :٢٣ .

١٢ . نوثان نوبلر ،حوار الرؤيا (مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية)،ت : فخري خليل ، م: جبرا ابراهيم جبرا ، ص:٩٤_٩٥

١٣ . هيثم يلدا , المصدر سابق , ص: ٧ .

١٤ . جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت د . انور عبد العزيز ، م د . نظمي لوقا الناشر ، دار النهضة مصر ،١٩٧٠ ، ص: ٤١٣ .

١٥. محمود البسيوني ، اسس التربية الفنية ، ط السادسة ، عالم الكتب ، السنة بلا ، ص:٣٣١ .

*الجشتالت ((Gestalt)) لفظ الماني معنا الشكل و الصورة ومعنى الصورة هنا الصورة الخارجية من جهة و البيئة الباطنية و التنظيم الداخلي من جهة ثانية .

١٦ . عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص:٦ .

١٧ . نوثان نوبلر ، المصدر السابق ، ص:٩٣ .

١٨ . عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص: ٣٠٩ .

١٩ . اوراس جبار ، التكوين الفني في الجداريات الخزفية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ,جامعة البصرة (كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٥ , ص : ٢٦ .

* وهي العلاقات التي تمثل حركة الكتل الرمزية من خلال اتجاهاتها المختلفة . د . أياد الحسيني , المصدر السابق . ص: ١٦٤ .

٢٠ . عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص: ٣٠٩ .

٢١ . نوثان نوبلر، المصدر السابق ، ص:٩١ .

* وهي العلاقات التي تمثل حركة الكتل الرمزية من خلال اتجاهاتها المختلفة . د . أياد الحسيني ، المصدر السابق . ص: ١٦٤ .

٢٢ . نضال يونس، الأساليب الفنية في أعمال الرسامات العراقيات، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨، ص: ٣٧

٢٣ . فريديريك مالنز، الرسم كيف نتذوقه ، ت هادي الطائي ، م سلمان داود الواسطي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ ، ص:١٦٥ .

٢٤ . د. شمس الدين فارس، د. سلمان عيسى الخطاط، تاريخ الفن القديم، دار الكتب للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص:٢٥ .

* الألواح النذرية / هي عبارة عن قطع حجرية ذات أشكال مهندمة تكون مربعة أو مستطيلة الشكل وفي وسطها ثقب وذلك لتعليقها على جدران المعابد أو القصور.

٢٥ . زهير صاحب ، الفنون السومرية ، سلسلة عشتار الثقافية ، أصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين،٢٠٠٥، (ص ج).

٢٦ . زهير صاحب، الفنون السومرية ، المصدر السابق ، ص:١١٧ .

٢٧ . ثروت عكاشة، تاريخ الفن (الفن العراقي القديم) (سومر، وبابل وآشور) ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ص٢٥٤ .

٢٨ . زهير صاحب، سلمان الخطاط، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين ، مطبعة التعليم العالي، بغداد ١٩٨٧، ص:١٤٣ .

٢٩ . نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، الجزء الرابع ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٥ ، ص:٤٥ .

٣٠ . شمس الدين فارس، المنابع التاريخية للفن الجداري ، وزارة الأعلام مديرية الثقافة العامة بغداد ١٩٧٤، ص:١٢٥ .

٣١ . شمس الدين، سلمان الخطاط ، المصدر السابق ، ص:٧٦ .

٣٢ . زهير صاحب، سلمان الخطاط ، المصدر السابق، ص:١٩٢ .

٣٣ . جورج روسو :العراق القديم ، ن حسين علوان حسين، د. فاضل عبد الواحد علي منشورات وزارة الثقافة والأعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٨٤، ص: ٤٦٨ .

الخصائص الفنية لمنحوتات الحضر وتدمر

(دراسة مقارنة)

م.د. حسين علي محسن

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون التشكيلية

hussein.muhssn@uobasrah.edu.iq

ملخص البحث

في محاولة للكشف عن منحوتات دولتي الحضر وتدمر وما تحويه من خصائص فنية تفصح عن القدرات والمهارات الفنية التي يتمتع بها نحاتي الحضر وتدمر والتي تدل على نضوج أسلوب خاص في كل من الحضر وتدمر له أهميته كدراسة لفهم حضارة هذه الدول .وفي ضوء ذلك حرص الباحث على دراسة هذا الموضوع , وقد تضمنت الدراسة على وجه العموم ، أربعة فصول . أحتوى الفصل الأول على الاطار العام للبحث . والذي بدأ بمشكلة البحث الموجزة بالتساؤل عن (ما هي الخصائص الفنية لمنحوتات الحضر وتدمر؟) ليتأسس على ضوء هذه المشكلة هدف البحث في التعرف على الخصائص الفنية لمنحوتات كل من الحضر وتدمر، ومقارنتها والكشف عن جوانب الائتلاف والاختلاف بين المنحوتات الحضرية والتدمرية . أما الفصل الثاني (الاطار النظري) فتضمن أربع مباحث ، خصص المبحث الأول لتسليط الضوء على الخصائص الفنية للنحت .أما المبحث الثاني فتضمن بعض مدارس الفن القديمة . والمبحث الثالث خصص لدراسة تاريخ الحضر والمنابع الفنية التي تجذرت منها. والمبحث الرابع تطرق الباحث الى تدمر بنفس الأسلوب الذي تطرق فيه الى الحضر . اما الفصل الثالث فشمل التطرق إلى إجراءات البحث . ثم بعد ذلك باشر الباحث بتحليل نماذج عينة البحث . وتضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: (الخصائص الفنية ، المادة ، الشكل ،الحضر ، تدمر)

Abstract

In an attempt to reveal the sculptures of the urban and Palmyra countries and the technical characteristics they contain that reveal the technical capabilities and skills of the sculptors of urban and Palmyra, which indicate the maturity of a special style in both urban and Palmyra, which has its importance as a study to understand the civilization of these countries. In light of this, the researcher was keen to study This topic, in general, the study included four chapters. The first chapter contains the general framework of the research. Which started with a brief research problem by asking about (What are the technical characteristics of the sculptures of Hatra and Palmyra?) to establish in the light of this problem the aim of the research is to identify the technical characteristics of the sculptures of both Hatra and Palmyra, compare them and reveal the aspects of the coalition and the difference between the urban and Palmyra sculptures. As for the second chapter (the theoretical framework), it included four sections. The first topic was devoted to shedding light on the technical characteristics of sculpture. As for the second topic, it included some

ancient art schools. The third topic is devoted to the study of urban history and the artistic sources that have taken root from it. And the fourth topic, the researcher touched on Palmyra in the same way he touched on the city. As for the third chapter, it deals with research procedures. Then the researcher began analyzing the research sample models. The fourth chapter includes the results, conclusions, recommendations and suggestions.

الفصل الأول

(الإطار العام للبحث)

١ـ مشكلة البحث :-

في كل حقبة من حقب التاريخ تظهر دولٌ و مدنٌ يبزق نجمها حيناً من الدهر، وتكون مميزه عن بقية المدن وهذا التميز لا يأتي من فراغ فهناك جملة من العوامل التي تساعد على ذلك. من هذه العوامل الموقع الجغرافي, والامتداد الحضاري، والعوامل الاقتصادية، والدينية، والسياسية و طبيعة الحكومات المسيطرة على شؤون تلك الدول ، ويظهر أثر هذه العوامل على دولتي الحضر وتدمر من حيث الازدهار العمراني والفني . كما إن لنمو العمران كذلك دور كبير في الازدهار الفني ، فمع انتشار القصور، والمعابد ، والمقابر، ظهرت الحاجة إلى الفن الذي باتت تلك القصور ، والمعابد ، والمقابر تتضمنه ، وتضمه ، وكان لكل لون من ألوان العمران ما يناسبها من الأعمال النحتية ويتفق مع متطلباتها المكانية وأغراضها

الوظيفية ، حيث أدى تنوع المتطلبات المكانية والأغراض الوظيفية إلى تنوع وثراء الأعمال النحتية في دولتي الحضر وتدمر .

والنتاج الفني بشكل عام متغير في خصائصه ومميزاته من مكان لمكان و من زمان إلى آخر وهذا التغير متأثر بعوامل التجذّر والبيئة والتماس بفنون المدن الأخرى . وفي ضوء هذه المعطيات يتأسس سؤال مشكلة البحث بـ (ماهي الخصائص الفنية لمنحوتات الحضر وتدمر).

٢- **أهمية البحث** والحاجة اليه :- إن الدراسات التي تطرقت إلى المنحوتات الحضرية و التدمرية ليست بالكثرة التي تغطي جميع جوانب النحت فيهما . لذا تكمن أهمية هذا البحث والحاجة اليه بأنه يحمل إضافة جديدة في مجال الدراسات المقارنة بين منحوتات دولتي الحضر وتدمر. مستنداً على الأدلة العلمية الملموسة التي تساهم في فهم منحوتات تلك الدول وتذوقها بشكل سليم كما يساهم هذا البحث في الكشف عن الحقائق وإزالة الغموض حول الخصائص الفنية ومميزات النحت في دولتي الحضر وتدمر. ويسلط الضوء على المؤثرات والانعكاسات الخارجية على الأعمال النحتية الحضرية و التّدمريّة.

٣- **هدف البحث** : التعرف على أوجه الائتلاف والاختلاف بين المنحوتات الحضرية والمنحوتات التدمرية في ضوء الخصائص الفنية لهذه المنحوتات .

٤:- **حدود البحث :** يتحدد البحث الحالي بدراسة المنحوتات الحضرية والتدمرية والمكتشفة ضمن الحدود الجغرافية لدولتي الحضر وتدمر القديمة

والمنجزة خلال الفترة من ٥٠.م الى ٢٤٠ م .في الحضر . و الفترة من ٥٠ ق.م إلى ٢٧٠م . في تدمر.

٥- تحديد المصطلحات :-

أ- (الخصائص) لغةً :-

(خَصَّه) بالشيء (خصوصاً) و(خَصُوصيَّة) بضم الخاء وفتحها والفتح أفصح (واختصَّه) بكذا خصه به [١] .

ب - (الخصائص) إصطلاحاً :-

أ - عرفتها سافرة ناجي جاسم على أنها (كل ما يتفرد به الشيء من صفات بارزة تحدد كينونته وتدل عليه ، محددة معالمه بما تفرقه عن غيره وتجعل منه ذا تفرد خاص معبراً عن ذاته [٢] .

ج- **(الخصائص الفنية) إجرائياً** :

هي ما يتسم به العمل النحتي من ميزات في عناصره التكوينية، وهذه الميزات تلتقي في بعضها مع أعمال نحتية أُخرى، و تنفرد في البعض الآخر عن الأعمال الأخرى .

(الفصل الثاني)

(الإطار النظري)

المبحث الاول : الخصائص الفنية للنحت .

أولاً : المـــــــــــــادة (Material)

كل عمل فني يتجسد خلال مادة معينه .والنحت له مواده وخاماته الخاصة التي يتجسد من خلالها ، وتعد الخامة او المادة " **أولى العناصر**

المكونة للعمل النحتي وهي جوهره العيني وجسمه "[٣] . وهناك أنواع من الخامات استخدمت منذ القدم في تنفيذ الأعمال النحتية ، من هذه الخامات الصلصال و أنواع الاحجار والصخور وأنواع الخشب وأنواع المعادن والمواد العضوية من قرون وأنياب وعظام ، ولكل مادة من هذه المواد ما يناسبها من الأعمال النحتية كما تختلف المعالجات التقنية لهذه المواد تبعا لنوع المادة ،كما إن هناك عوامل تؤثر في اختيار المادة ، ومن هذه العوامل ما يلي : .

١ـ الوفرة : فالنحات قديما كان يستثمر ما موجود لديه من مواد وخامات ويستغني عن المواد غير المتوفرة .

٢ـ نوع العمل ومضامينه : فالمادة تتحدث بلغتها عن مضمون العمل الفني الذي يتجسد فيها ومنها .

٣ـ حجم العمل :

٤ـ تقنية التنفيذ : حيث ان لكل ماده تقنية تنفيذ خاصة بها وتختلف في معالجتها عن المواد الاخرى .

٥ـ المكان الذي يعرض فيه العمل : تتطلب اختيار مواد التنفيذ دراسة مكان العرض .

٦ـ الملمس : لكل مادة ملمس خاص له دور في اضفاء السمات الشكلية والتعبيرية على العمل .

إن مادة العمل الفني قادرة على تصوير الطبيعة والإنسان وكذلك تجسيد مشاعر الفنان في نفس الوقت فالمادة تمتلك خاصية التأثير والإيماء كما تمتلك طاقه تعبيريه كامنة والنحات الجيد يجب أن يعي هذه القدرة والطاقة التعبيرية في المادة ويجند قدرته التقنية والإبداعية في استغلال وتوظيف

كامل هذه الطاقة للخروج بعمل ذي دلاله تعبيريه عميقة وقيمه جمالية عالية..وتعتبر المادة كذلك مصدر الهام للفنان فالكثير من الفنانين مَن يستلهم من المادة الخام أفكاره لما للمواد الخام من قدرة إيحائية.

ثانياً : الشـــــــــكل (Form) .

أن للشكل أهميه كبيره لا يمكن إغفالها ، فمن غير الممكن أن نتخيل عملاً فنياً قد نشأ بدون شكل والانسان في أول تعامله مع المادة كان مع توظيف بنائها الشكلي فعندما أراد أن يصنع فأسا حجريا فقد اختار من الحجارة ما يمتلك شكلا يتناسب مع وظيفة الفأس الحجري .ومن هذا ، والشكل في الفنون **"هو تركيب وترتيب قوالب البناء في العمل الفني وتنظيمها على نحو معين"**(٤) ، وان المعطيات الأساسية للمضمون في الفن هي إدراك الواقع الموضوعي للشعب لذلك الفنان ،. ومع إن المعنى الاجتماعي للإنتاج الفني يظهر من خلال التطور الاجتماعي . لذلك نرى ان الأشكال في الأعمال النحتية تختلف وفقا لكل فتره من الزمن من ناحية المفاهيم الشكلية لكل منها بصوره نحتية والشكل الإنساني هو الشكل الرئيسي الذي غالباً ما يستخدم في فن النحت لما له من طاقه تعبيريه فضلاً عن القيمة الجمالية .

ويبين هيجل "**إن فن النحت يستمد أشكال موضوعاته من ثلاث ميادين هي الإلهي والبشري والطبيعي"** (٥) . كما إن هناك عدة أنماط للتمثيل الحسي للشكل في النحت هي .

١- المجاميع وهي مجموعة من التماثيل الشخصية التي تربطها حبكة وموضوع وانسيابية واحدة . وأحياناً يربط النحات بين الانسان والحيوان في موضوع واحد .

٢- التماثيل والنصب التذكارية الشخصية وغالباً ما تكون بالحجم الطبيعي أو أكبر .

٣- التماثيل النصفية . وتمثل شخوص وأرباب ، ومتعبدين .

٤- التماثيل الحيوانية : ومنها ما يحمل دلالات رمزية والبعض الآخر ذو رموز دينية .

٥- منحوتات لحيوانات أسطورية وتكون أما بارزة أو مجسمة وغالباً ما كانت تزين جدران المعابد والقصور والبوابات .

٦- تماثيل مجسمة تمثل ما يشار الية بأنه ربات وهي ذات أحجام مختلفة صنعت من مواد مختلفة كما إن هناك الكثير منها مطعم بخامات متنوعة .

٧-التماثيل الصغيرة : وهي تكون في الغالب أشكال آدميه وحيوانية وأسطورية وهي ذات ملمس ناعم وتتميز بدقة الصنع و ألألوان الجميلة أما المواد التي تصنع منها فهي السيراميك والخشب والاحجار الكريمة والمعادن وعظام الحيوانات وقرونها وأنيابها .

ثالثاً- الملـــــــــمس (Texture).

نوع سطح المادة وهو (الملمس) من العناصر المهمة في النحت فالملمس هو **" تعبير يدل على الخصائص الطبيعية للمواد"**[٦] . ويتدرج الملمس من حيث النعومة والخشونة والعتمة واللمعان وقابليته على عكس الضوء ، في الأعمال النحتية ، وهناك عدة أمور تحدد نوع ملمس العمل ومعظم هذه ارادية ، تتعلق بنوع الأدوات وتقنية الاظهار . كما إن هناك عامل أخرى تحدد نوع الملمس وهو الموضوع والمضامين التعبيرية . فلكل ملمس خاصية مميزة له ويغني حالة تعبيرية معينة ، فقد يعبر الملمس عن القوة ،أو

الحكمة، أو الجمال, أو الرقة، أو الحركة، أو العنف . أن لحجم العمل الفني كذلك دور في تحديد الملموس، فالأعمال الكبيرة لا تحتاج إلى ملمس ناعم كما تحتاجه الأعمال الصغيرة .

رابعاً :- الانسجام والتجسيم

أن المرونة والانسجام والتجسيم من الخصائص الجمالية في الاعمال الفنية لاسيما النحت. وأن كل عمل فني يتكون من مجموعة من العناصر، أو الأجزاء ، وهذه الأجزاء لا تأخذ موضوعها في العمل الفني اعتباطاً ولا كما يتفق بل إن الفنان يقوم بصهر هذه العناصر في عمل متكامل من خلال خلق علاقات منسجمة بين أجزاءه وعناصره التكوينية " **فالجمال والقبح يتركزان في علاقة الأجزاء بعضها ببعض**"(٧) . أن المرونة والانسجام في الفن تعني التطابق الإيقاعي ما بين شكل الكتلة ومقاسها وكذلك ما بين تعبيرية الوضع، والحركة، والاتجاه ، والملمس ، عامل الانسجام في العلاقات بين المفردات النحتية في العمل الواحد وعناصره الفنية من أهم مقومات الجمال في العمل فقد كتب (باتيستا البرتي) ، المعماري الايطالي في القرن الخامس عشر هذا التعريف للجمال " **إن الجمال هو الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معاً في أي موضوع ، بنسبة وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر ، أو تغييره . أو أزالته اللهم إلا أذا أردنا به سوءاً** " (٨).

والنحات يجسم المادة لكي يصل إلى الشكل الذي يعبر عن المضمون ، ويختلف التعبير عن المضمون باختلاف عناصر التشكيل .

المبحث الثاني : مدارس الفن القديمة :-

أولا: النحت في بلاد مابين النهرين :-

من الممكن بحث مميزات النحت في (مدرسة الفن لبلاد مابين النهرين) حسب التسلسل الزمني للحضارات التي ظهرت في بلاد مابين النهرين .وكما يأتي :-

أ- النحت السومري .

لقد نحتت اغلب تماثيل هذه الفترة من اجل المعبد . فمعظم التماثيل كانت تمثل متعبدين وغالبا ما يكون تمثال الملك (ملك متعبد ومؤله) في نفس الوقت. أما تماثيل النبلاء ورجال الدين فكانت تهدف إلى التعبد والدعاء للملك وتعددت أشكال التماثيل . وتميل هذه الاشكال في بداية نشأتها إلى القوالب الهندسية فالأجسام أسطوانية والوجوه مدورة، أو مستطيله بالنسبة للوجوه ذات اللحى ، والعيون كبيره والأنف مثلث، والشفاه مثلثه، والآذان حلزونية كبيره، والأطراف اسطوانية، أو تأخذ شكل المخروط . وتميز النحت السومري بالأشكال الواقفة بوضع المجابهة على الرغم من وجود بعض التماثيل بوضع الجلوس . كما تميز النحت السومري بتعدد الألوان من خلال تطعيم الأعمال. أو التلوين ، وفي فترات لاحقة كان النحات العراقي يعامل الحجر أحيانا بنفس الطريقة التي يعامل بها صانع المعادن أعماله . وذلك لندرة الحجر . أما من حيث التجريد فان النحات أصبح أكثر واقعيه عما سبق . ، إلا إن النسب غير دقيقه واهتم النحات العراقي في زركشة ملابس تماثيله بالأهداب الطويلة وغالبا كانت التماثيل النسائية ترتدي ثوب كامل ويكشف عن ذراعها الأيمن . أما تماثيل الرجال فترتدي تنورات قصيرة . وأستطاع الفنان هنا أن يوظف الزي في التعبير عن شخصية مرتديها . و لكي يتمكن من إيجاد فرق ما بين الإنسان وبين الإله أو الملك (٩) .

ب ـ النحت الأكدي:-

لقد امتد التأثير الفني السومري على الفنون الأكدية ، فالفن الأكدي هو امتداد للفن السومري في خصائصه وسماته العامة. و في هذه الفترة زاد اهتمام النحات بنحت أجزاء الوجه كما استمر أسلو حرص النحات على ابراز الصفة الواقعية في العمل كم خفت النبرة الدينية في الأعمال المجسمة فقد ظهرت الملك المؤله المتعبد.

شكل (١) رأس سرجون

أما في المنحوتات البارزة **" حدث تغير ملحوظ في تنظيم الشخوص فبدلا من إن يتم جمعهم في الكتيبة المرصوصة من السومريين كان المحاربون الأكاديون يتحركون في تشكيلات أكثر تفككاً. وكذلك كانت أسلحتهم وتجهيزاتهم متباينة "**[١٠] . في مسلة **نرام سن** كما إن هذه المسلة لم تحتفظ بالتقسيم المعتاد في ترتيب الأحداث بشكل أشرطة احدها فوق الآخر. كما استمر ظهور الأشكال الحيوانية الأسطورية وظهور الرموز الدينية في النحت الاكدي وقد تميز النحات الاكدي بالسيطرة التامة على مواد الاظهار المتنوعة التي استخدمها .امتاز النحت الأكادي بأسلوب السرد القصصي للأحداث .

جـ ـ النحت في فترة الانبعاث السومري الاكدي .

لا تختلف مميزات فنون هذه الفترة عن فنون العصر الأكدي إلا قليلاً . و الشيء المميز في هذه الفترة إن معالم الورع والتقوى مسجلة على القطع الأثرية. بدلاً من العنف والشدة وتمجيد الملك التي امتازت بها الفنون الأكادية (١١) . وتمثل النحت المجسم في عدد من تماثيل كوديا وبعض أمراء لكش . وتظهر بعض هذه التماثيل بالحجم الطبيعي والبعض الآخر اصغر من الحجم الطبيعي. وتظهر قائمه أو جالسه مرتدية غطاء رأس كبير أو تظهر حاسرة الرأس في البعض الآخر وقد مثلت هذه التماثيل ممتلئة بشكل مصطنع وبرؤوس كبيرة وثقيلة المنظر تستقر بين الأكتاف بدون رقاب . وسطوح هذه التماثيل مغطاة بكتابات مسماريه واسعة . وقد امتاز النحت المجسم وقتئذ بالبلاستيكية والشكل الناعم والتعبير الواقعي من خلال المعالجة الظاهرة في العيون والشعر(١٢) . إلا أن النحات في هذه الفترة استخدم النسب الغير صحيحة للجسم . وقد استمر ظهور نفس الموضوعات القديمة في هذه الفترة في النحت البارز كما إن تقنية تشكيل وحفر الجداريات لا تختلف عن سابقتها وقد عادت إلى توزيع الأحداث بشكل حقول على الأرضية .

د ـ النحت في العصر البابلي القديم :-

يبدو إن فن النحت في هذا العصر قد صان التقاليد السومرية الكهنوتية في النحت فقد عادت التماثيل الصغيرة التي تحمل القرابين . إلا أن تسجيل مشاهد استلامهم الشرائع من السماء هو ما يثبت الخروج على قواعد الفن الرسمي المتعارف عليه من قبل . كما وأظهر البابليون قابلية كبيرة و مرونة عالية في تنويع المواد التي شملت الحجر بأنواعه والذهب والفضة . أما الأشكال التي ظهرت في المنحوتات المجسمة فمنها ما كان يمثل فتاة تحمل

بيديها آنية ينسكب منها الماء المقدس سميت باله الماء الفوار وتظهر واقفة او جالسة .وذات ملامح واقعية فضلاً عن الاهتمام بتشريح الجسم كما ظهرت تماثيل صغيرة لأشكال آدمية بأربعة رؤوس تمثل اله . ولا جدال في أن النحات قد نجح في التعبير عن فكرته بلغة فن النحت المجسم العسيرة وظهرت تماثيل المتعبدين تحمل النذور بأيديهم والتي هي عبارة شياه صغيرة للتضحية وأحيانا أخرى يظهر المتعبدون يطئون هذه الشياه بأقدامهم كذلك امتازت هذه الفترة بظهور العديد من المجسمات الصغيرة التي تمثل الحيوانات (١٣) .

هـ - النحت الآشوري

إن الأعمال المجسمة التي عثر عليها ضمن الفترات الآشورية قليله جدا قياسا لطول فترة حكم الآشوريين وكان أغلبها يمثل شخصيه الملك وهي تتماثل في خصائصها الفنية و التشريحية . وتقوم هذه التماثيل بمهمة تعظيم الملك . ومثلت هذه التماثيل بأجسام ممتلئة بوقفات جامدة ،. ولم تظهر تفاصيل أجزاء الجسم تحت الملابس و أبدى النحات براعة في نحت تفاصيل ملامح الوجه بشكل يمثل القوه والصرامة والكبرياء والشجاعة واهتم في صياغة شعر الرأس والذقن الطويل بشكل منتظم . وعالج عضلات الذراعين بشكل جيد . واهتم بزركشة الملابس .

وإن من أهم ما تميزت به مدرسه الفن الآشورية هو النحت البارز حيث انه كان ممثلا للمفهوم الآشوري بكلا مظهريه الأسطوري الخارق للطبيعة والحقيقي التاريخي ، فقد اهتم النحات في تصوير المشاهد الحربية وسجل الانتصارات الآشورية الحربية في المناطق البرية والبحرية والجبلية . كما صور مشاهد الصيد (١٤) .

و كثر تصوير الأشكال الأسطورية فظهر الثور المجنح . كما أبدع النحات الآشوري في خلع صفه التعبيرات الحزينة والمؤلمة على الشكل الحيواني فصور الأسود والخيول في مشاهد الصيد حزينة متألمة كما في اللبوة الجريحة شكل (٢) .

شكل (٢) اللبوة الجريحة

أما الخصائص التقنية في النحت الآشوري فقد استخدم النحات الآشوري خامات متنوعة من الأحجار كما استخدم المعادن في صناعه منحوتاته . وامتازت أعماله بالدقة و الواقعية في تجسيد الملامح والتشريح الإنساني والحيواني كما انه لم ينسى تصوير الملابس وزكرشتها بدقه متناهية . فقد ظهرت شخوصه بوضع جانبي وترتدي أثواب طويلة أحيانا و قصيرة للمقاتلين كما اهتم بنحت تصفيفات شعر الرأس و اللحية وقد حرص على رص ودمج اكبر عدد ممكن من الأشكال في منحوتاته البارزة حيث تظهر مزدحمة بالأشكال الإنسانية والحيوانية والطبيعية

.

ثانيا : النحت الفرثي :-

حكم بلاد فارس اقوام اصلهم من بدو السكثين وقد عرفهم الرومان باسم البرث او الفرث نسبةً إلى سكناهم في اقليم برثيا او (فرثيا) في الهضبة الإيرانية. وفي حوالي ١٥٣ ق.م هاجم الفرث بابل واحتلوها واستطاع الفرث السيطرة على إقليم بابل وآشور و عيلام و فارس و ميديا . وفي حوالي ٩١ ق.م استقلت بابل واقتصر الحكم الفرثي على شمال العراق وإيران . وبذلك سيطروا على الحضر مدة من الزمن(١٥) .

ومن أهم ما يميز النحت الفرثي هو اعتماد الوضعية الأمامية الجامدة في المنحوتات البارزة ذات الطابع الروائي وفيها يمثل الأشخاص أو الآلهة على السواء وهم يحملقون في المشاهد ولم يعر النحات التفاتة إلى وضعية الحركة، أو للعلاقة بين الأشخاص الآخرين في العمل، وقد وجد الفنان صعوبة في استيعاب هذه الوضعية، في بداية العصر الفرثي حيث كان يدمج بين الوضعية الأمامية والجانبية. كما في شواهد القبور التي عثر عليها في آشور وقد ظهرت الوضعية الأمامية في وادي الرافدين وفي سوريا في القرن الأول ق.م ولم يعثر على منحوتات بالوضعية الأمامية في الحضر قبل القرن الثاني الميلادي . عدا منحوتة واحدة في البوابة الشمالية والتي تجمع بين الوضعين وهناك رأيان حول أصل هذه الوضعية الرأي الأول يقول إن أصلها شرقي استعملت في القرن التاسع والثامن ق.م في آشور والرأي الثاني يقول إنها من أصل هلنستي وقد أخذها الفرث وجعلوها قاعدة نشروها في مناطق سيطرتهم . كما إن التنقيبات قد كشفت عن العديد من الدمى الفخارية التي تمثل آلهة ومتعبدين بوضعيات مختلفة ونسوة عاريات يحملن أطفالهن على صدورهن وحيوانات استخدمت للعب الأطفال (١٦).

فضلا عن ذلك كانت العملة النقدية الفرثية أرضية جيدة للنحت البارز الفرثي . حيث ان الفرث قد سكوا نقودهم متأثرين بالطراز السلوقي ثم تطورت الى نقش اسم الملك مع نقش رأسه وفق الطراز الإغريقي وفي عهد ميثراديتس . نقش على وجهه المسكوكة رأسه محاطا بإكليل وعلى قفا المسكوكة نقش شخص جالس حول رأسه أكاليل ويمسك سلاحا شكل (٣).

شكل (٣) عملة فرثية

وفي الفترة بين حوالي ٥٠ ق.م - ٥٠ م تضمنت المسكوكة آلهة إغريقية وطيور وحيوانات وانية كبيرة او رأس الملكة او صورة بناية . وفي الفترة من ٥١- ٧٧م أضيفت بعض الحروف الآرامية ثم أصبحت الحروف الآرامية هي اللغة الشائعة المنقوشة على النقود [١٧].

ثالثاً: النحت الهليني او(الهلنستي)

يطلق على الفنون اليونانية الممتزجة بطابع شرقي أو الفنون الشرقية الممتزجة بطابع يوناني بالفن الهلنستي. ولقد ظهر هذا الفن أولاً في الإمبراطورية المقدونية ثم في المناطق والمدن التي دخلتها جيوش الإسكندر والتي أسس فيها خلفائه مدنا وحواضر جديدة وعواصم ملكية . ووجد هذا الفن في جنوب ايطاليا وجزر البحر المتوسط وفي مصر واسيا الصغرى وسوريا وإيران والعراق وبعض مناطق شبه القارة الهندية كذلك كان الفن الهلنستي المصدر الرئيسي للفن الروماني [١٨].

إن طراز الفن في القرنين الخامس والرابع ق. م كان يونانيا وكان من الوضوح بحيث يمكن تميزه. إلا انه قد حدث في القرن الثالث ق.م . أن تبدلت الأمور حتى في بلاد اليونان نفسها فلم يكن بالإمكان التكلم عن فن يوناني خالص وإنما عن فن هلنستي . وان فتوحات الإسكندر كانت تفتح الآفاق لانتشار النزعة الهلنستية وامتزاج ثقافة اليونان بثقافة الشرق وتحولت بذلك المبادئ الكلاسيكية التي عرفناها في فن فيدياس . الى نزعه متحررة فتناول النحت التعبير عن الآلام الجسدية في حركات عنيفة وانقلب الهدوء الذي كان يشيعه (بولكليت) الى حياه وحركه في التماثيل . كما إن هذه الفنون الهلنستية تميزت بخصائص وصفات لم توجد في غيرها من الفنون مثل الاعتماد على العلم و الدراسة والبحث في مختلف مظاهر هذه الفنون . كما تميز هذا الفن بالواقعية الشديدة من حيث الموضوع والتعبير والمبالغة في التعبير ، فضلاً عن تطرقه الى موضوعات مختلفة ومتعددة فقد حقق النحت قيم جديدة فيما تناول في تمثيل المعاني المجردة كتمثال الحظ في إنطاكيا وكذلك صوَّر الموضوعات الاسطورية في منحوتاته مثل تمثال (اللاكون) كاهن طروادة الذي نصح شعبه برفض الحصان الخشبي الذي بعثه اليونان كهدية . فأرسلت (أثينا) الى الكاهن حيتين التفتا حول جسده وجسدي ولديه فقتلتهم . كما تميز هذا الفن بالإتقان والتعبير عن التفاصيل كتوضيح لنعومه الجلد او خشونته فضلا عن شكل الشعر والعضلات ولعل ابرز خصائص هذه النزعة معالجة الشخصيات الفردية في التماثيل . و كذلك التطرق إلى الموضوعات التي تبرز محاسن الجسم البشري . مثل تماثيل الشعراء والفلاسفة ، هوميروس وسقراط وتماثيل الصبيان والشباب . وتماثيل الجنيات او الساتيرات . كما امتازت هذه النزعة بالتعبير عن

عواطف الإنسان المتفاعل مع الحياة . وبذلك عبرت الفترة الهلنستية عن الوجود الحقيقي للإنسان وعن خواصه الذاتية وعن مشاعره الذاتية المتباينة وعن جمال الأجسام التي تثير الإحساس بالطبيعة البشرية . إلا إن تشريح الأجسام لم يكن مجرد تماما من آثار الخيال الخلاق ومن المثالية . ولم يقتصر نحاتو الفترة الهلنستية على معالجة النحت في المرمر بل عالجوا تشكيل التماثيل بسباكتها من البرونز [١٩].

المبحث الثالث : -

أولاً: الحضر (مقدمة تاريخية)

الحضر عاصمة لمملكة عربيه كانت لها حدود طبيعية هي دجله من الشرق والفرات من الغرب . وكذلك جبال سنجار من الشمال ومشارق المدائن من الجنوب إلا إن نفوذها امتد إلى ما وراء سنجار الى الخابور ونصيبين، وتبعد الحضر(١١٥ كم) جنوب غرب الموصل و(٧٠ كم) غرب القيارة وعلى مسافة (٣ كم) من الضفة الغربية لوادي الثرثار ، وتعرف مدينه الحضر باسم عربايا أي بلاد العرب نظراً لنزوح القبائل العربية الى مناطق شمال العراق والى الحضر بعد سقوط مدينه نينوى حوالي عام (٦١٢ ق . م). وقد ورد اسم عربايا ضمن أسماء الأقاليم المؤلفة لإمبراطورية الملك الإخميني دارا الكبير في نهاية القرن السادس قبل الميلاد [٢٠]. كما إن اسم المدينة قد دونه العرب بالآرامية بصيغة (حَطرا) وقد جاء في المصادر العربية الاسلامية بصيغه (الحَضْر) بفتح الحاء وسكون الضاد . أما بالإنكليزية فتلفظ (هاترا) (hatra) [٢١].

وكانت الحضر تتمتع بالاستقلال الذاتي ضمن السيطرة العامة للإمبراطورية الفرثية في العصر الذي اطلق عليه عصر ملوك الطوائف .

حيث اتبع الفرثيون النظام الاداري ألا مركزي. وكانت الشمس اشهر آلهتهم فقد عبد العرب الشمس بأسماء مختلفة عرفوها بهبل في كعبة الحجاز وبذي الشرى في البدو و باسم شمس شمشا في الحضر [٢٢].

اما نظام بناء مدينة الحضر فهي مستديرة تقريبا قطرها نحو (٢ كم) يحيط بها خندق محكم الجانب يتراوح عمقه بين (٤ – ٥ م) وبعرض حوالي (٧ – ٨ م) وسور مدعم بـ (١٦٣) برجاً وبعدد من القلاع ويتكون السور من جدارين بعرض ٣م و ٢/٥م والمسافة بينهما ١٢م . وهناك سور ترابي يلف بالمدينة من جميع الجهات على بعد(٥٠٠م) خارج السور الرئيسي . وفي الاتجاهات الاربعه للمدينه هناك اربع ابواب ، وتمتد الطرق من الابواب الى وسط المدينه حيث المعبد الكبير [٢٣] .

ثانيا: جذور النحت في الحضر

اخذ الفن الحضري سماته الفنية من العديد من المدارس الفنية القديمة التي امتزجت في بودقة الفن الحضري لتخرج بسمات وخصائص تفرد بها النحت الحضري عن باقي فنون المدن الاخرى . وتعد المدرسة الرافدينية القديمة من اولى المدارس التي كانت بصماتها على بداية نشوء الفن الحضري . كما ان معظم الكتب تشير الى ان مدينة الحضر مدينة فرثيه رغم عروبتها لان مدينة الحضر قد برزت وشاع صيتها خلال مرحلة التسلط الفرثي . لذلك فأن النحت الحضري صنف ضمن مجموعة الفنون الفرثية . في معظم الكتب وتشمل الفنون الفرثيه جميع الفنون التي انتجت في المناطق التي صنفها المؤرخون خاضعة لسيطرة الدولة الفرثية حتى نهاية عام ٢٢٧م. كما تعود بدايات النحت الحضري الى الحقبة التاريخية التي سادت فيها التأثيرات الاغريقية والتي تظهر بوضوح في فنون المراكز

الحضارية من اسيا ومصر ودخلت هذه التأثيرات ابان غزو الاسكندر المقدوني لبلاد الشرق ومنذ ذلك التاريخ امتزجت الثقافة الشرقية بالثقافة اليونانية . حيث حاول السلوقيين بعد وفاة الاسكندر اسباغ الصفة الهلنستية على المنطقة الهلنستية فأنشئوا مدناً وحاميات انتشرت في سوريا والعراق وتطورت الى مدن مثل انطاكيا واللاذقية وسلوقيا ودورا يوربس و ميسان التي صارت بؤراً للفن اليوناني حيث بقيت آثارها حتى القرون الميلادية الاولى في فنون الحضر وتدمر والبتراء . ويتميز النحت الاغريقي في جميع فتراته الكلاسيكية والهلنستية بالاهتمام بتمثيل الجسم البشري بالتشريح الدقيق والحركة المعبرة والاهتمام بكل تفاصيل المنحوتة ومن جميع الجهات . وهذه المميزات ظهرت اثارها على التماثيل الحضرية ومن الصفات التي اكتسبها النحت الحضري من النحت الاغريقي والهلنستي ، استخدام المنظور في النحت البارز وتصوير المنحوتات البارزة بشكل نافر . وكذلك من التأثيرات اليونانية دخول الموضوعات والاشكال الدينية مثل هيئة هرقل واثينا وآلهة الحظوظ وحارسات المدن وغيرها وعلى الرغم من ذلك فأن هذه التأثيرات لم تجد تغييرات واسعة على المعتقدات التي امن بها العرب . بل ان هذه المعتقدات حافظت على خصوصيتها . فعندما دخلت الثقافة الاغريقية الى ارض الرافدين اصطدمت بحضارة عريقة تمتد جذورها الى الاف السنين وذات فن متأصل [٢٤]. والحضر كأخوتها تدمر والبتراء وجرش ودوريوربس . من مدن البوادي التي يطلق عليها البعض من الباحثين مدن القوافل وكان ابناء هذه المدن كثيرة التنقل والاحتكاك بالغير فتكون لديهم فن له سماته الخاصة بحيث اخذ الباحثون يسمونه حديثا بفن

مدن الحدود لوقوع تلك المدن في البوادي الفاصلة بين امبراطورية الروم والفرثيين [٢٥].

ومن العوامل التي ساعدت على تطور الفنون الحضرية وبشكل خاص النحت هي ان الحضر كانت تتمتع باستقلال سياسي وذات مكانة اقتصادية حيث اعتمدت على التجارة التي شكلت اهم الموارد الاقتصادية فيها بحيث سماها الباحثون بمدن القوافل . فقد ساعدت التجارة على انتقال بعض العناصر الثقافية والفنية من الشرق والغرب وانصهرت في الثقافات المحلية نتيجة الاحتكاك المباشر بالحضارات المعاصرة لها . كما ساعدت طبيعة الارض الصخرية لبعض مناطق الحضر بأن تكون مصدرا لا ينضب للأحجار التي بنيت منها المدينة ونحتت منها التماثيل . كما ان خصوبة التربة ووفرة المياه ساعدت على تطور الزراعة وزيادة الثروة الحيوانية وهي اهم اسباب الثراء والغنا . مما انعكس على التطور العماري ومن ثم انعكس بالتالي على تطور الصناعات والفنون من خلال استخدام خامات متنوعة من الحجر والحديد والنحاس والبرونز . وقد لعب العامل الديني دورا كبيرا في تطور النحت الحضري . فتعتبر الحضر مركزا دينيا للقبائل العربية في منطقة الجزيرة والمناطق المتاخمة لها . ويتجلى ذلك بكثرة المعابد وفخامة بنائها ويعتقد ان الدين كان احد اهم الأسباب لتطور الحضر من القرية الصغيرة في القرون الاولى قبل الميلاد الى مملكة كبيرة في منتصف القرن الثاني الميلادي حيث ساهم زعماء القبائل ببناء المعابد الكبيرة [٢٦] . وأصروا على تضمينها الكثير من الاوثان و الاصنام مما شجع بدوره نحو تطور النحت الحضري لكثرة الطلب عليه .

المبحث الرابع :

أولاً : ـ تدمر(مقدمة تاريخية).

تقع تدمر على بعد (٢١٠ كم) شمال شرق دمشق و(١٥٥كم) شرقي حمص حاليا ، كما تقع على مسافة متساوية بين المدن السورية من جهة وبلاد ما بين النهرين من جهة اخرى . وان الاساس الجغرافي لتدمر هو نبع ماء وتكون حول هذا النبع واحة خضراء في قلب بادية الشام فصارت بصورة طبيعية مكان استراحة ومحطة للقوافل بين البحر الأبيض المتوسط والفرات ، وقد توفر في هذا المكان مياه للشرب وسقي اشجار النخيل والزيتون والرمان و الفواكه الاخرى واكثر انواع الزراعة كما توفرت المياه الكبريتية في هذه الواحة [٢٧]. والتي تشفي من العديد من الامراض . لاسيما الجلدية وكان لتوفر الماء ونمو الزراعة في هذه الواحة سببا لتطورها من واحة الى قرية ثم الى دولة وكذلك من اسباب ظهور تدمر انحطاط البتراء وتحول طريق التجارة الى الشرق مرورا بتدمر . وقد جاء ذكر تدمر او تدمورا في رقيم باللغة الاكدية يعود الى نهاية الالف الثاني قبل الميلاد ، والارجح ان تدمرتا لفظة آرامية تعني (العجيبة) مما يدل على انها مدينة انشأها الاراميون في نهاية الالف الثاني قبل الميلاد حينما اجتاحوا شمال سوريا والعراق واسسوا عدة مدن وبعضا من دويلات المدن [٢٨]. وقد عرفت تدمر في عهد الاغريق بأسم (بالميرا) وهذه تسميه اغريقية معناها مدينة النخيل . وقد ساعد موضع تدمر المنعزل في وسط الصحراء على عدم تمكن الفرق الرومانية والفرثية من سهولة الاستيلاء عليها ، إلا أن نهاية تدمر كانت على أيدي الرومان عام ٢٧١ عندما كانت السلطة في تدمر بزعامة زنوبيا التي أسرت وماتت بالأسر بعد معركة ضروس حسمت

لصالح الرومان وكان نصيب تدمر من المعركة أن نهبت ودمرت ولم تقم لها قائمة بعد ذلك [٢٩].

ثالثا : جذور الفن التدمري .

هنالك عوامل عديدة تضافرت فيما بينها وادت الى سطوع نجم تدمر بين الحضارات العالمية وقتئذ . فقد ازدهرت تدمر اقتصاديا . وقامت فيها طبقة ارستقراطية وبلغت في الثراء شأنا بعيدا وتجمعت الثروات بيدها من عملياتها الاقتصادية الواسعة ومن الرسوم الجمركية الباهظة التي كانت تجنيها من القوافل . وكان لذلك انعكاسه الايجابي على الفن التدمري ، الذي وجد متطوراً منذ القرن الاول قبل الميلاد ، كفن قائم بذاته، كنسيج بيئة مادية وفكريه واضحة المعالم وفترة تاريخية محدودة . والفن التدمري فن واقعي منطقي واضح ينبع من أعمق التقاليد الشرقية التي ترعرعت عبر التاريخ في الشرق . وهناك محاولات لأبعاد كل أصالة عن الفن التدمري ، فقد أعتبره البعض فرعاً جامداً متخلفاً للفن اليوناني وأعتبره البعض الآخر أنه فن كان يشرى جاهزاً من السوق أويستورد من المناطق المجاورة [٣٠].

كان الفن التدمري في أول نشأته فناً محلياً متأثراً بالفن الفرثي المعاصر له الذي نضج من معين التقاليد البابلية والآشورية والسومرية عموماً . كما أستقى من الفن اليوناني الذي استشرق ، وعلى هذا تجلت في الفن التدمري الروح الشرقية كخط عام أساسي . وعندما دخلت تدمر ضمن السيطرة الرومانية تأثرت تدمر بالتقاليد الفنية اليونانية والرومانية إلا إن التأثيرات الغربية هذه على الفن التدمري لم تكن تأثيرات رئيسيه بل إنها كانت تأثيرات سطحية . فقد بقي الفن التدمري ذو روح وأسلوب شرقي أصيل .وإذا كان هناك تأثير غربي واضح على الفن التدمري فيكاد لا يتعدى المخطط

العمراني العام للمدينة [٣١]. فلم يتمكن الحكم الروماني الذي دام قرنين ونصف مع كل ما رافقه من احتكاك بالغرب من أن يغير الاتجاه الشرقي في ترتيب الأشكال المنحوتة التي يشترك الفنان التدمري مع جيرانه الشرقيين . فقد كانت تدمر عند أول نشأتها ذات علاقات وشيجة بمدائن البارثيين في بلاد ما بين النهرين ويبدو إنها عرفت الفن اليوناني هناك وقد أمتزج في عهد السلوقيين بالفن الشرقي وتأثر به تأثراً عميقاً ، وأصبح مقبولاً عند الشرقيين لأنه أصبح غير غريب عنهم ، وحصل هذا في المناطق الرافدينية التي كان التدمريون على احتكاك دائم بها [٣٢]. إن الأعمال النحتية التي عثر عليها في تدمر هي بلا شك أبرز آثار الفن التدمري ولا نغالي أذا قلنا أن المعروف من تلك الآثار حتى الآن يكاد يكون نحتاً كله . فقد كان النحاتون التدمريون يمتازون بالمهارة العالية والسيطرة التامة على المادة عند تمثيلهم لأعمالهم من الحجر فكانوا يعالجون الحجر بسهوله ويسر وثقه وبعض تماثيلهم وزخارفهم توحي بأنها منفذه على الخشب لا على الحجر ، والذي سهل مهمة النحاتين التدمريين إن جبال تدمر القريبة غنيه جداً بأنواع عديدة من الحجر الكلسي منها ما هو ضارب إلى الصفرة طري نسبياً سهل المعالجة . ومعظم المنحوتات القديمة نفذت على هذا النوع من الحجر وهناك نوع آخر شديد البياض وقاسي جداً شديد التبلور أشبه بالمرمر لكنه خالي من اللمعان . وهناك نوع ثالث أيضاً قاسي جداً لكنه يضرب لونه الى اللون الوردي وبين هذا وذاك نماذج ثانويه قليلة الاستعمال . وقلما أستخدم المرمر في النحت التدمري أما الجص وعجينة الجبس فاستعمالها مقتصر على تزيين الافاريز والنوافذ [٣٣].

وقد استخدم النحات التدمري المعادن وتقنيات صب البرونز والنحاس في إنتاج أعماله النحتية كما إن هناك تطوراً في استخدام المعادن المختلفة في عمل فني واحد وهو أسلوب أشتهر به الحيثيون في الأناضول قبل ذلك مما يرجح إن التدمريين قد استقوا هذه التقنية منهم [٣٤].

((المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري))

١- تعتبر المادة أولى عناصر تكوين العمل الفني على مدى العصور ويتم اختيار المادة وفق مقتضيات عديدة إلا أن النحات في العصور القديمة أقل حرية في اختياره لمادة التنفيذ من نحات العصر الحالي .فقد كان النحات في العصور القديمة يلجأ إلى ما هو متوفر في بيئته كما أنه طور قدراته التقنية وفق هذه الخامات.

٢- الاشكال في الاعمال النحتية تختلف باختلاف المفاهيم الشكلية لكل فترة زمنية . والشكل هو محصلة لصهر جميع الخصائص الفنية للنحت في بوتقة واحدة .

٣- علاقة المادة بالشكـــل في النحت علاقة مترابطة حيث لا يمكن فصل الشكل عن المادة . ولكل مادة شكل عفوي . والفنان يخرج المادة من الوجود العفوي بتجسيد الشكل في المادة من خلال توظيف قدراته الفنية و الابداعية ، والشكل الرئيسي في النحت هو الهيئة الانسانية او شكل الانسان . وقد تعامل نحات العصور القديمة مع الاشكال المحورة عن الواقع كذلك .

٤ - ان لطبيعة الملمس دور مهم في إضفاء الصفة التعبيرية على الشكل وكذلك إضفاء الصفة الجمالية للشكل . ويقسم الملمس الى ملمس طبيعي

وصناعي كما يقسم الملمس حسب خشونة السطح بتدرجاته من الخشونة الى الصقالة .

٥- العلاقة بين العناصر التكوينية في العمل او العلاقة بين اجزاء العمل مهمة جدا فالجمال والقبح يتحددان بطبيعة تعالق الاجزاء في العمل الفني بعضها ببعض . وان المرونة والانسجام في الفن تعني التطابق الايقاعي ما بين شكل الكتلة ومقاسها وكذلك ما بين تعبيرية الوضع (الحركة , الإيماءة , الملمس .. الخ .

٦ - وفقاً للخصائص الفنية تميزت الفنون بعضها عن البعض . على الرغم من تأثر بعضها ببعض . وقد كان النحت في بلاد الرافدين المعين الاول الذي استقت منه اغلب الحضارات . فكان النحت السومري البذرة الاولى التي ترعرعت في بلاد الرافدين و أعطت ثمارها على مدى العصور الى جميع الحضارات وخاصة الحضارات العراقية التي اعقبتها . وقد صيغت هذه التأثيرات بما يناسب التوجه العام لكل بلد وما ينسجم مع معتقدات شعوبها وبما يخدم الجوانب الاساسية التي ترتكز عليها ايديولوجية نظامها .

٧- إن لكل دولة خصوصية مكانية وزمانية تلقي بضلالها على المنتج الفني النحتي وتجعله متمايز عن غيره من الفنون في الدول الاخرى . حتى لو كانت قد استقت الفن من منهل واحد .

٨- نتائج التوسع الفارسي واليونان والروماني في المنطقة اكتساء فنون هذه القوى التوسعية بالطابع الرافديني في الفنون الفارسية والطابع الشرقي العام بالنسبة للفنون اليونانية والرومانية والتي حاولت صياغة و أنشاء لون جديد من الفن من خلال مزج الطابع اليوناني والروماني للفن بالروح الشرقية . ومن الطبيعي إن يكون هذا في الدويلات التي نشأت وتطورت في زمن

الاحتلالات او فترة النزاعات بين الفرس واليونان والرومان على بسط النفوذ في دول الشرق العربي وابرز هذه الدول التي ظهرت وقتئذ هي دولتي الحضر في العراق وتدمر في سوريا .

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

١-منهج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في وصف وتحليل نماذج العينة وصفاً ظاهرياً والقيام بتحليل بنية العمل من خلال إيجاد العلاقات الترابطية بين عناصر و أجزاء العمل ومقارنة الخصائص الفنية لنماذج العينة الاولى مع نماذج العينة الثانية وصولاً الى هدف البحث .

٢- مجتمع البحث :-

يتألف مجتمع البحث من الأعمال النحتية البارزة و المجسمة والمصنفة ضمن منحوتات الحضر وتدمر والمحددة للفترة من ٥٠م إلى ٢٤٠م في الحضر و الفترة من ٥٠ ق .م إلى ٢٧٠م . في تدمر والمكتشفة ضمن حدود مدينة تدمر بالنسبة للمنحوتات التدمرية ،و حدود مدينة الحضر للمنحوتات الحضرية .

٣- عينه البحث :

تم اختيار نماذج عينه البحث البالغة (٨) نماذج من أعمال النحت المجسمة والبارزة النافرة من منحوتات المجتمع الأصلي للبحث وقد تم اختيار هذه النماذج اختيارا قصديا وفقاً لأهداف البحث .

٤ --أداة البحث :-

اعتمد الباحث في عملية تحليل نماذج عينة البحث وصولاً إلى هدف البحث على أداة الملاحظة. كما اعتمد على مؤشرات الاطار النظري . فضلا عن المسح المكتبي والاطلاع على المصادر والكتب والبحوث التي تناولت مجتمع البحث فضلاً عن المطبوعات التي تناولت صور عينة البحث .

٥- تحليل نماذج عينة البحث

أنموذج (١)

اسم الأثر	**ربة جالسة**
مادة الأثر	**رخام موصلي**
مكان الأثر	**مدينة الحضر الأثرية**
تاريخ الانجاز	**النصف الثاني من القرن الأول الميلادي**

<u>التحليل :</u>انتج النحات الحضري هذا الأثر من مادة الرخام الموصلي وقد جعله كتلة واحدة دون إن يجعل له اجزاء ممتدة في الفراغ لحمايته من التعرض للكسر . حتى إن اختيار وضعية الجلوس تكون اكثر صلابة واستقراراً وحرصاً عليها كان يختار لأعماله اماكن ملاصقة للجدران لتكون اكثر امانا من الكسر والتلف . والنحت الحضري لا يخلو من مظاهر الأصل الرافديني . حيث إن هذا التمثال يمثل الالهة الحامية التي تحمي المدن من الشر . وقد اعتاد العراقيين القدماء منذ فترة ما قبل السومريين

حتى الاشوريين إن يضعوا تماثيل ورموز الاله الحامية على أسوار وبوابات المدينة التي هي بشكل قلاع . وفي هذا العمل نرى إن هذه القلاع انتقلت من الاسوار والبوابات الى تمثال الاله ومثلت بشكل تاج مبرج يرمز الى دور الالهة بالحامية .

مع ذلك فقد حرص النحات على إن يعطي العمل ملمساً ناعماً يتناسب مع نعومة المرأة ويضفي على العمل نظافة تزيده جمالا كما قسم الشعر الى قسمين متماثلين ينصفهما الفرق في منتصف الجبهة وقد رتب الشعر بشكل خصل ملفوفة الى الاعلى بنظام ايقاعي متماثل ومتوازن على كلا جانبي الرأس وملامح الوجه منسجمة مع بعضها فقد مثلت العينان والانف والفم بما يلاءم الوجه الممتلئ . اما الرقبة فهي اكثر الاجزاء جمودا في العمل فقد مثلت بشكل اسطواني دون أي توضيح لمعالم التشريح .

وهناك مرونة كبيرة وبلاستيكية في الخطوط الخارجية للجسم وبشكل خاص خطوط الاكتاف والاذرع . و الاكمام ملتصقة على الأذرع على الرغم من احتوائها على طيات الكثيرة مع ذلك فإنها منسجمة مع استدارة العضد . ومثل الصدر بشكل بارز تغطيه طيات حلزونية توحي بالشعور بالاستمرارية والديمومة كأحد رموز الخلود . و ولد التكرار المتناظر للصدر وما يحتويه من طيات حلزونية إيقاعاً جميلا . وقد انسابت الطيات اسفل الصدر حتى غطت البطن وتلتقي الطيات مع بعضها بشكل بيضوي متناقص الى الداخل حتي تكون منطقة (السره) هي مركز هذه الطيات فقد اخذت هذه الطيات شكل البطن والتمثيل الرقيق بهذه الطيات والمتكرر اعطى احساساً بالإيقاع المتنوع مع ايقاع طيات الصدر . وقد قطعت هذه الطيات بطية القماش المضفور بشكل حبل وقد اعتنى النحات بتشريح اليدين

وتجسيمها بشكل جيد . وتنسدل الطيات من منطقة (الركبتين) الى منتصف الساق لتشكل توازن وتناغم بشكل منسجم مع شكل فتحة الثوب عند الرقبة .

إن الاهتمام بالتشريح والاعتناء بنحت الملابس و اظهار الطيات بالشكل الواقعي يعد من التأثيرات اليونانية على العمل . ومن الأمور الواضحة في العمل عدم انسجام نسب أعضاء الجسم فحجم الرأس كبير بالنسبة لباقي أعضاء الجسم .

إنموذج (٢)

اسم الأثر	**نحت جنائزي (فتاة جالسة)**
مادة الأثر	**حجر كلسي**
مكان الأثر	**المقابر الفردية في مدينة تدمر الأثرية**
تاريخ الانجاز	**النصف الأول من القرن الأول الميلادي**

- **التحليل :** من النظرة الأولى للعمل تتجلى للرائي مدى مقدرة النحات التدمري في السيطرة على مادة الحجر فقد تمكن من نحت جميع التفاصيل بدقه كبيرة . مع اعتناء النحات بالتمثيل الدقيق بكل أجزاء الزي الذي ترتديه الفتاة . والذي يشمل غطاء الرأس المتكون من شال طويل يغطي الرأس وينسدل على الجسم .

و في الوجه نرى واقعية كبيرة ويحتمل أن يكون ممثلاً عن شكل الطفلة الحقيقي وهي تتجه بنظرها إلى الأمام بوضع المواجهة للمشاهد وقد مثلت العينان بشكلها الكبير اللوزي يحددها الأجفان البارزة والأنف والفم جميلان

جداً والوجه ممتلئ تعلوه سمة البراءة والعفة والنظرة المتأملة والشعر طويل مسترسل على الظهر والأذنان مزينه بالأقراط . والحلي تزين الصدر . والرقبة مكتنزة مثلت بشكل أسطواني وترتدي الطفلة ثوب بثلاث قطع . يُظهر إهتمام النحات في تمثيل الطيات بدقه متناهيه .. وقد خلقت جميع طيات الملابس مناطق ظل وضوء شكل تباين لوني وقد زاد من شدة هذا التباين الملمس الناعم الذي مثل به الأثر. إن الخطوط المنحنية والمقوسة للطيات وللحدود الخارجية للجسم واشكال الأهلة اعطت العمل الاحساس بالبلاستيكية الحركية والمرونة والانسجام . كما إن النحات قد اعطى عناية كبيرة لتشريح الوجه واليدين ولم يهمل نسب أعضاء الجسم فظهرت منسجمة مع بعضها وطبيعية الى درجة كبيرة . وان النظرة العامة لقالب الشكل مشابه تماما لقالب الشكل للنموذج (١) من العينة فهذا الاثر يشبه الى حد كبير من حيث القالب العام لتمثال الربة تايخي نموذج (١) فالجلسة مطابقة لها كما إن الوضعية المواجهة للمشاهد هي نفسها تتكرر مما يدل على إن الاسلوب التدمري قد استمد معطياته وخصائصه الفنية من نفس المناهل التي استقى منها اسلوب النحت الحضري فالجلسة مطابقة كما إن الثوب الذي ترتديه هو نفس الثوب الذي ترتديه الربة تايخي الا إنه يختلف عنه في الاكمام واتجاه الطيات وبعض التفاصيل البسيطة . ونرى كذلك إن النحات التدمري تفوق على النحات الحضري في واقعية نسب اعضاء الجسم في منحوتاته المنسجمة مع بعضها على خلاف النسب في النموذج الاول الغير منتظمة. ألا إن السمة التعبيرية في هذا النموذج قد اختلفت عن السمة التعبيرية في النموذج الاول فهذا النموذج يوحي بالوداعة والبراءة بما ينسجم مع معاني الطفولة اما النموذج الاول فيوحي بالهيبة والوقار وبما

ينسجم مع طبيعة الموضوع الديني . وهنا يلتقي خاصية التوفيق بين الشكل والفكرة في النحت التدمري والنحت الحضري كما يتفق النحت التدمري مع النحت الحضري في هذين النموذجين في اكتساب السمة النحتية المميزة لكل منهما عن طريق صهر التأثيرات الفرثية واليونانية في بوتقة الفن الشرقي ذو الاصول الرافدينية .

انموذج (٣)

اسم الأثر	**(نرجول) هرقل**
مادة الأثر	**. نحاس**
مكان الأثر	**. المعبد الكبير في مدينة الحضر الاثرية**
تاريخ الانجاز	**القرن الثاني الميلادي**

– **التحليل** . إن هذا الاثر هو دليل واضح على إن المثال الحضري كان متفوق في صنع منحوتاته عن طريق تقنية التشكيل والصب بالقوالب واستخدام المعادن في انتاج نسخة النهائية . فهذا التمثال من الشواهد على قدرة وبراعة النحات الحضري على العمل بأكثر من تقنية وانتاج المنحوتات من اكثر من مادة . وفي هذا التمثال نرى تطوراً كبيراً في اسلوب العمل وتقنية التنفيذ فلا نرى في هذا التمثال الجمود التي كانت عليه التماثيل القديمة . ويتجلى في هذا الاثر الاهتمام بالتشريح والنسب فقد ظهر هذا الاثر بنسب واقعية طبيعية كما مثلت جميع أعضاء الجسم بنسب طبيعية ومتجانسة . ومثل الجسم بشكل عاري عن الملابس لإظهار معالم القوة فقد مثل الرقبة

مكتنزة وقصيرة والاكتاف عريضة وزاد جمالها امتلاء وتكور عضلة الكتف واليد اليمنى، نحتت جميع عضلاتها بشكل واقعي و دقيق مع زيادة بالمبالغة، ولقد جعلة يمسك بيده هراوته التي ظهرت بحجم يتناسب مع حجم حاملها أما اليد اليسرى فهي في نفس الجودة التي نحتت فيها اليد اليمنى وقد جعلها تنحني الى الداخل وتمسك أناء صغير ويتدلى على الساعد جلد الاسد الذي وازن به الشكل حيث جعل جلد الأسد معادلاً للهراوه ونرى في هذا الأثر استخدام عناصر ذات أجناس مختلفة فنرى الإنسان والحيوان والجماد .

.إن هيئة هذا الأثر ونسبة تذكرنا بالتماثيل اليونانية في القرن السادس قبل الميلاد حيث ظهر طراز من النحت في تمثيل الأرباب عارين بأيدي مقبوضة و وجوه هادئة كما يذكرنا بقانون بولكليت اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد الذي وضع أبعاد محددة لكل جزء من أجزاء الجسم البشري ومعادلاته وتنظيم هذه الأجزاء بعضها الى بعض . فمثالية الجسم السليم تظهر آثارها في استدارة الوجه و امتلاء الجذع وقصر الساقين واتساع الكتفين وهذه الأشياء نراها شاخصة في هذا الأثر الحضري . . أهم الخصائص التي امتاز بها النحت الحضري المعدني عن النحت بمادة الحجر والمرمر هي إن النحات قد أولا عنايته بجميع أجزاء الأثر من الأمام والخلف .

كذلك امتاز العمل بالإيقاع الحركي في حركة الرأس والجذع و إيجاد فضاءات لتقوية الحركة الإيقاعية .

فضلاً عن الانسجام والمرونة والبلاستيكية والحركة , التي زادت جمال العمل النحتي . هذا الأثر يعبر بدقه عن إدراك النحات ببناء الجسم الحي المتحرك حيث تظهر العضلات في علاقتها الوثيقة بمصدر الإرادة . وبهذا

يوحي شعوراً بالقوة ,لا بالرقة و الدعة . على الرغم من التمثيل الهادئ لملامح الوجه . فنرى إن التوفيق الذي توصل إليه النحات في هذا الأثر من إيجاد العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون هو محصلة للطراز الحضري الناضج وليس نتيجة لمعرفة الفنان الفطرية. بل هو توجه عام في النحت الحضري والذي يدل على نضوج مدرسة فنية, ذات خصائص فنية متميزة في الحضر مستقاة من التأثيرات الفرثية واليونانية ، و الرافدينية الأصيلة، وممتزجة بالروح الشرقية، ومنصهرة في بوتقة الطراز الحضري .

انموذج(٤)

اسم الأثر	لوح جداري ديني
مادة الأثر	حجر الكلس
مكان الأثر	: معبد بل في (مدينة تدمر الأثرية)
تاريخ الانجاز	: النصف الثاني من القرن الأول

- **التحليل :** سيقتصر التحليل على شكل هرقل فقط لمقارنته بالنموذج (٣) الحضري .

إن من أهم مميزات هذه المنحوتة هو التسطيح في النحت ، فقد كان النحت التدمري ، في القرون الأولى لنشوء تدمر قليل البروز ثم تطور بعد ذلك إلى أن أصبح نافراً . والشيء المميز في هذا الأثر هو تجلي التأثيرات الفرثية في وضعية المواجهة ، حيث تظهر الشخصيات مواجهة للمشاهد ومنفصلة

إحداها عن الأخرى وغير مترابطا ، كما تظهر التأثيرات اليونانية في الاهتمام بطيات الملابس والاهتمام بدراسة تشريح الجسم وهذه التأثيرات صيغت بروح شرقية متمثلة بالزي التدمري المحلي وبالموضوعات الدينية والروحية الشرقية المحلية . وهذا الأسلوب في نحت الرب الحامي أو الحارس هرقل هو توجه عام في النحت في تلك الفترة وهناك اعتناء كبير في تفاصيل العضلات والأطراف السفلى تتجه بحركتها نحو بقية الأرباب ونرى في هرقل اختلاف كبير بينه وبين بقية أشكال الأرباب فالأرباب الثلاثة الأولى مكتسية بالملابس على العكس من هرقل العاري مما يجعل وجوده يربك وحدة النظام الشكلي في الأثر فهو الشكل الوحيد المختلف عن هذه الأشكال مع ذلك فإن هذا الاختلاف يعطي شكل هرقل في العمل السيادة والتركيز حيث يقود نظر المشاهد إلية ،. ويرى الباحث إن شكل هرقل في هذا الأثر يتفق مع شكل هرقل نموذج (٣) الحضري في الصياغة الشكلية وفي أسلوب طرح الموضوع والتعبير عن المضمون. فنرى في كلا النموذجين الاهتمام بالتشريح والحركة وإظهار كل مزايا القوة في التعبير الجسدي من حيث الامتلاء وتمثيل العضلات المفتولة واستخدام الرموز الأخرى التي تشير إلى هرقل مثل الهراوة وجلد الأسد وأن هناك انسجام رائع بين الشكل ورموزه فالشكل يوحي بالفكرة ويعبر عن مضامينها . مما زاد العمل قيمة جمالية ويختلف هذا النموذج عن النموذج الحضري كون نسب الجسم في النموذج الحضري أكثر طبيعية و واقعية ، من نسب الجسم في النموذج التدمري ، وهذا الأختلاف ناتج عن تباين الفترة الزمنية التي ظهر فيها النموذجين فمن المحتمل إن تكون النسب متطابقة إذا ما درسنا نموذجين لهرقل من نفس الفترة في مدينتي تدمر و الحضر.

أنموذج: (٥)

اسم الأثر	: ثلاث نسوة وأسد
مادة الأثر	حجر كلسي
مكان الأثر	المعبد الخامس (مدينة الحضر)
تاريخ الانجاز	نهاية القرن الثاني الميلادي

ـ **التحليل** : في هذا اللوح نشاهد المزاوجة بين لونيين من التقنية في التنفيذ اللون الأول متمثل بنحت الهيئات البشرية بشكل نافر جداً و رؤوسها كاملة التجسيم متحررة عن الأرضية أما اللون الثاني من التقنية فتظهر في هيئة الاسد حيث نفذ بتقنية النحت البارز . والسمة العامة للوح هي استخدام الملمس الناعم في تمثيل الأشكال . وهذه الأشكال ذات تأثيرات شرقية ويونانية.

في تنوع واختلاف حركة اللات وتركيبة صياغة ملابسها عن ما يجاورها من النساء تنوعا يخدم وحدة العمل وانسجامه ويزيد من مركزية وسيادة الشكل الرئيسي في الأثر وهو شكل اللات وقد أختلف في هذه الميزة عن النموذج التدمري (٤) حيث ظهرت الأرباب الثلاث المجاورة لهرقل متناظرة في الحركة وتشكيل الملابس مما ولدت أيقاعاً رتيباً أضعف العمل . وشتت السيادة بين مركز العمل وطرفه الذي يحتوي هرقل المختلف عنهم في الحركة والشكل .

ويظهر تحت أُقدام النسوة الثلاث شكل أسد نحت واقفاً بوضع جانبي وقد أعتنى النحات بدراسة تشريح رأس الأسد ولم يعتني بتشريح بقية الجسم . ويظهر الأسد مرافقاً للات بشكل دائم . وإن ظهور الأرباب التي تقف فوق الأسد لم يبدأ في زمن دولة الحضر ، فقد رأينا هذه الظاهره في النحت البابلي في لوح نينجال شكل (). وبشكل موجز يمكننا القول إن هذا اللوح أو الأثر فيه تنوع كبير في أستخدام عناصر شكلية متنوعة وتعبيرات حركية متنوعة وايقاعات متنوعة منها الأيقاع الرتيب والأيقاع المتبادل والأيقاع الحركي والأيقاع اللوني واستخدام الحجم والموقع في تأكيد السيادة في العمل فضلاً عن الأختلاف في الشكل. كما استخدم الشكل الأفقي (شكل الأسد) في الأسفل بما ينسجم مع خط الأرض الأفقي واستخدام الأشكال العمودية في الأعلى بما ينسجم مع ما موجود على الأرض في الطبيعة وهذا التنوع في الأشكال والحجوم والحركة والأيقاع والتباين اللوني كله جاء منسجماً مع المضمون في وحدة شكلية مترابطة .

أما التأثيرات الفنية في اللوح فنرى وضع المواجهه الذي إمتاز به النحت الفرثي كما نرى الثياب الحضرية التقليدية على النسوة على جانبي اللات مع التحية الحضرية ونرى الثياب الأغريقية على اللات كا نرى الشعر الآشوري عليها ونرى التأثيرات الشرقية في الأهتمام بالزينة والتأثيرات الغربية في الاهتمام بطيات الملابس والتشريح وكذلك وظفت الكثير من الرموز الدينية. فهذا العمل، عبارة عن خلطة متجانسة من التأثيرات ، والعناصر ، والوحدات الفنية .

أنموذج (٦)

اسم الأثر	اللات
مادة الأثر	حجر كلسي
مكان الأثر	مدينة تدمر الأثرية
تاريخ الانجاز	القرن الأول الميلادي

- **التحليل :**الاثر الفني عبارة عن لوح عليه بالنحت البارز شكل امرأة جالسة على كرسي تمثل الات و حرص النحات في هذا العمل على أن يجعل سطوحه ملساء ناعمة منسجمة مع طبيعة الحجر الكلسي ذو الحبيبات الناعمة الذي صاغ به هذا العمل وبما يتناسب مع اظهار التفاصيل الدقيقة ، والمرونة في الشكل .

وقد ظهر في هذا اللوح اربعة أجناس من الاشكال الشكل الرئيسي هو الشكل البشري والشكل الثاني هو الشكل الحيواني ثم الشكل النباتي ثم الشكل الجامد الصناعي المتمثل بالكرسي ،ويظهر الشكل البشري بشكل امرأة تمثل (اللات) وبوضع الجلوس على كرسي ، وقد أهتم النحات بتمثيل جميع تفاصيل الشكل بدقة.

أن تنظيم الثياب على هذه الشاكلة في النحت التدمري هو ليس تمثيل واقعي ينقل من الطبيعة بل هو تمثيل تقليدي لنموذج المثال الذي أتخذ كأسلوب في النحت التدمري ، واليد اليمنى تلوح بالتحية واليد اليسرى تمسك سعفة صغيرة وهذه الظاهرة رأيناها في النموذج الحضري (٥) كما ظهرت ظاهرة حمل السعفة في النموذج الحضري (١).

أن تصوير فخذي اللات بشكل جانبي هو لتوظيف الشكل الجانبي في اظهار الأسد يقف بشكل مجاور للات. وهذا يدل على ذكاء النحات في اختيار الشكل والوضعية . كما يدل على محاولة النحات في التعبير عن المنظور . وتنظيم الأشكال في هذا العمل يأخذ قالباً هرمياً .كما أن هناك موازنة في توزيع الأشكال على أرضية وهذا التوازن زاد من استقرار العمل وانسجامه ويتفق هذا الأثر مع الأثر الحضري (٥) في كثير من الأمور منها وجود ذات التأثيرات الاغريقية في الاهتمام بالتشريح وتفاصيل الثياب والاهتمام بالمنظور .والتأثيرات الفرثية في الوضعية الأمامية والتأثيرات الرافدينية في استخدام الرموز ، كما اتفقت مع ذات النموذج الحضري في اختلال النسب وعدم انسجامها . و اتفقت معه في وحدة الموضوع وتنوع الأشكال واستخدام ذات الموضوع وذات الرموز بما يؤكد تقارب الأسلوب باعتمادها على نفس المصادر التي صاغت منها أسلوبها وطرازها في النحت ، وقد أختلف هذا الأثر عن الأثر الحضري أنموذج(٥) في أسلوب التمثيل الحيواني .

انموذج :(٧)

اسم الأثر	لوح نصرو مريا
مادة الأثر	حجر كلس
المكان المكتشف به	المعبد الخامس (مدينة الحضر الأثرية).
تاريخ الانجاز	لنصف الأول من القرن الثاني الميلادي

التحليل : لوح نقش عليه بالنحت البارز . ستة أشكال بشرية بأوضاع مختلفة . يظهر في

الوسط نصرومريا السيد ، يظهر الاهتمام بنحت تفاصيل الملابس والشخصيات ظهرت بنسب بعيدة عن النسب الحقيقية لجسم الانسان . ويتضح ذلك من كبر حجم الرأس بالنسبة لبقية أجزاء الجسم . وقد وزع النحات أشكال الأشخاص في هذا اللوح بشكل أفقي متساوي ، وبروز واحد فجميع الأشكال نافرة . وقد تنوعت وضعياتها بين الوضعية الأمامية والوضعية شبه الأمامية وبشكل متوازن فيظهر (عبد الها) في الجانب الأيسر بوضعية شبه أمامية وعلى الجهة اليمنى تظهر الملاك (نايكة) وشكل (ولجش) بوضعيه شبه أمامية وهي بوضعيتها هذه تقود عين المشاهد إلى مركز العمل حيث مركز السيادة والذي أعطى أهميه وتركيز من خلال الموقع المركزي وزيادة الحجم عن بقية الأشكال ومركز السيادة هو شكل نصرو مريا السيد ، الذي أحتل مساحة كبيره من اللوح ،. قد حاول النحات أن يوزع أشكاله بشكل متوازن من حيث الشكل والحركة فقد جعل شكل (عبد الها) شبه الأمامي على الجهة اليسرى ليوازن به الشكل شبه الأمامي لملاك النصر (نايكة) وليغلق الموضوع الانشائي بهما وكذلك يعكس هذا اللوح محاولة النحات لتمثيل المنظور فقد مثل اليد اليمنى لنصرومريا السيد بشكلها المائل للإيحاء بالمنظور كما مثل القدم اليسرى متلاشيه خلف القدم اليمنى لنفس الغرض كذلك نرى تمثيل الأشياء التي يريد أن يصورها قريبة بحجم كبير والأشياء التي يريدها أن توحي بأنها بعيدة بحجم صغير كما يعكس اهتمام النحات بالتشريح وتمثيل حركة الجسم والدقة في تمثيل الملابس وزخرفتها وتمثيل نقوشها كما اهتم بتمثيل الشعر في تصفيفات متنوعة والاكثار من تمثيل أدوات الزينة فجميع الأشكال ترتدي القلائد والاساور والاقراط . كما حرص النحات في هذا اللوح على

أن يستوعب مشهده العناصر البشرية والحيوانية والنباتية والجماد كما استوعبت هذه العناصر الالواح والتماثيل الاخرى .

انموذج (٨)

اسم الأثر	**وليمة عائلية على سرير جنائزي**
مادة الأثر	**حجر جيري صلب**
مكان الأثر الحالي	**المتحف الوطني (دمشق)**
المكان المكتشف به	**مقابر مدينة تدمر الأثرية**

- **التحليل** : لوح صور عليه بالنحت البارز مشهد عائلي لوليمة جنائزية ذات طابع طقوسي ورمزي مثل على سرير . وقد وزع النحات وحداته الشكلية في العمل توزيعاً أفقياً وحسب الأهمية فقد أعطى الشكل الأساسي الموقع المركزي في العمل فجعلة في وسط العمل ثم وزع بقية الأشكل بأحجام متدرجة حسب الأهمية والموقع فقد جعل الشخصية الثانية بالأهمية (شكل الأخ) تأخذ حجماً أقل من حجم الشخص الأول (الرئيسي) ثم تلي الشخصية الثانية (شكل الأخ) بالحجم شخصية الزوجة ثم يليها بالحجم (شكل الأبناء) . وقد وازن النحات العمل عن طريق توزيعه للكتل على جانبي العمل فجعل شكل الرجل وأخوه على الجانب الأيسر مساويه بالوزن ، كتلة شكل

الزوجة والأبناء على الجهة اليسرى كما أنه قد وظف اتجاه الحركة والشكل في قيادة النظر الى مركز العمل حيث الشكل الرئيسي ذو السيادة مما أعطى ذلك تعزيزاً لوحدة الموضوع والسيادة ..و هناك حركه ابلاستيكية في الخطوط والحركة واتجاه وضعية الأجسام حَرّكت العمل وجعلت النظر يتعقب العمل شكلاً أو كتلةً الواحدة تلو الاخرى . وقد حاول النحات التعبير عن المنظور في هذا اللوح عن طريق التراكب أي جعل الأشكال متراكبه. وكذلك عبر عن المنظور بالحجم فجعل أحجام الاشخاص متدرجة. فضلاً عن التعبير عن المنظور بالشكل المنحرف كما في أيدي الشخص الأول وأخوه اللاتي تمسك كل منها بإناء ..

و اللوح يعكس اهتمام النحات بنحت التفاصيل الدقيقة والاهتمام بالتشريح والاعتناء بتمثيل الثياب وتسجيل تفاصيل طياتها بشكل دقيق .والاهتمام بإظهار الأشخاص بالنسب الطبيعية لجسم الأنسان . بينما في لوح نصرومريا هناك اختلال في نسب الجسم الحقيقية . وفي هذا اللوح قلة استخدام الرمز .في حين إن النموذج الحضري لوح نصرومريا أستخدم الكثير من الرموز الدينية فظهر بطابع ديني أما هذا اللوح فأنه يعبر عن مشهد عائلي أكثر مما يعبر عن المشهد الديني على الرغم من أنه يعبر عن حالة طقوسية ولوح نصرومريا مفككاً ولا يمتلك صفات الوحدة و الانسجام التام والصلابة التي امتازت بها منحوتات الأسِرّة الجنائزية .

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

١-نظراً لوجود مقالع الحجارة (حجر الحلان)في مدينة الحضر وقرب الجبال التي تحوي مادة حجر الرخام (المرمر الموصلي) لذا أصبحت هاتين المادتين (حجر الكلس والمرمر الموصلي) من أهم المواد وأكثرها استخداماً في صنع التماثيل و الجداريات النحتية في تلك المدينة وقتئذ .ولتشابه البيئة التدمرية والحضرية من حيث التكوين الجيولوجي. ونظراً لغنى الجبال التدمرية بأنواع حجر الكلس و وجود حجر المرمر فيها. فقد أدى ذلك لتشابه مادة تنفيذ الأعمال النحتية في مدينتي الحضر وتدمر. فقد لعب عامل الوفرة الدور الرئيسي لاختيار تلك المواد .

٢-إن الخامة الأساسية في النحت الحضري والتدمري هي الحجر والمرمر واستخدمت الخامات الأخرى بشكل قليل وقد ابدى النحات الحضري ، براعة كبيرة في استخدام المعادن ، في صب أعماله ، وهذا ما يؤكده أنموذج (٣) نرجول هرقل .

٣- عكست الآثار النحتية الحضرية والتدمرية قدرة النحات على استغلال وتوظيف كامل الطاقة التعبيرية الكامنة والقدرة الايحائية لمادة التنفيذ في تجسيد المشاعر الروحية و ظهر هذا في المنحوتات الدينية في النماذج (١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧،) . وتجسيد العواطف الانسانية في

النموذجين (٢ ، ٨) كما عبر عن مظاهر القوة في النموذجين (٣ ، ٤) .

٤- اشترك النحات الحضري والتدمري في تفضيل الملمس الناعم الذي خلعه على الأعمال النحتية باعتبار الملمس وسيلة للتعبير عن مضمون يضيف للعمل قيماً معنوية . واستغلال وظيفة الملمس الناعم في اظهار الأجسام اكثر طبيعية و واقعية .

٥- اعتماد الشكل البشري كشكل اساسي في التعبير النحتي في الحضر وتدمر على السواء . فقد مثلت الأرباب بالصورة الانسانية الخالصة والمركبة . فالصورة الخالصة ظهرت في النماذج (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) ومثلت الأرباب بصورة مركبة في النموذج (٧) .

٦- اعتمد الشكل النباتي والحيواني والطبيعي كرموز مشتركة في النحت الحضري والتدمري فظهر الشكل النباتي مثل السعفة التي ترمز الى النصر والخير والعصى المقدسة في النماذج الحضرية (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ،) . وظهرت في النماذج التدمرية (٢، ٤،٦) .وظهرت الرموز الدينية بالأشكال الحيوانية مثل الأسد والأفعى والعقرب والنسر وبعض أجزاءه مثل الأجنحة في النماذج الحضرية (٣، ٥ ،٧،) . وفي النماذج التدمرية (٤، ٦) . كما ظهر الشكل الطبيعي أشعة الشمس والهلال كرمز ديني في المنحوتات الحضرية كما في النموذج (٥)وفي المنحوتات التدمرية النموذج (٤) .وقد استخدمت الرموز والطلاسم في النحت الحضري بشكل أوسع من استخدامها في النحت التدمري .

٧- مثل النحات الحضري الأرباب المذكرة الغير عارية بالزي الحربي بينما مثل النحات التدمري الأرباب المذكرة الغير عارية بالزي المدني والحربي في القرون الأولى لنشوء تدمر (القرن الأول ق.م ، والقرن الأول الميلادي ثم أصبح الزي الحربي هي صفة الملابس المتبعة في تمثيل الأرباب بعد ذلك العهد .

٨- هناك تشابه كبير في نحت الملابس والأزياء بين المنحوتات الحضرية والتدمرية وهذا ما نلمسه .في النماذج النسائية بشكل خاص ،وقد ظهر هذا بين النموذج (١، ٢ ، ٥، ٦ ، ٧ ، ٨).

٩ – تطرق النحت الحضري ، والتدمري الى مواضيع متشابه من حيث الفكرة ، وعناصر البناء الشكلي، وقد ظهر هذا في الموضوعات الدينية بشكل خاص والمواضيع التي جاءت مع الفتوحات الاغريقية في زمن الاسكندر المقدوني . ومثال ذلك تمثيل ربات الحظوظ وربات النصر وتماثيل هرقل نموذج (٣) الحضري ونموذج (٤) التدمري .

١٠ ـ حاول النحات التدمري في تقنية النحت البارز ملئ معظم ارضية العمل بالحجوم والكتل والأشكال. حيث ظهرت الأشكال متراصة في العمل او متراكبة كما في النموذج (٨) . بينما اعتمد النحات الحضري في توزيع الأشكال والشخوص في المنحوتات البارزة النظام الحر وترك فضاءات واسعة في العمل فبدت الشخوص منفردة في العمل الواحد كما في النموذج (٧) .

١١ ـ نفذت منحوتات الأشخاص بالشكل النافر عن الخلفية . وقد احتلت منحوتات الأشخاص ذوي المكانة المهمة وسط العمل . . وقد عمل

النحات على تأكيد سيادة الشخصية ذات المكانة المهمة عن طريق اعطاءها حجم اكبر وجعلها تختلف عما حولها بالشكل تارة وبالزي تارة وبالجنس تارة اخرى . وقد تم قيادة وتوجيه النظر اليها من خلال حركة الشخصيات التي تدور حولها كما في النموذج (٧) وقد ظهرت نفس هذه الخصائص في النحت التدمري حيث مثلت الأشكال بصورة نافرة في النماذج (٤ ،٦ ، ٨) وقد اتبع النحات التدمري ذات المبادئ في تأكيد السيادة وقد زاد عليه في قيادة وتوجيه النظر من خلال حركة اجزاء الجسم وخطوط طيات الثياب النموذج (٨) .

١٢ ـ عبر عن المنظور في النحت البارز الحضري عن طريق نحت بعض اجزاء الجسم بشكل منحرف وتفاوت الأحجام بين الأشخاص حيث مثلت الأجسام متدرجة في الحجم للتعبير عن المنظور .أنموذج (٧) ، وقد أتفق النحت البارز التدمري في هذه الصفات في تمثيل المنظور بل أنه تعداه وتطور عنه في تمثيل المنظور عن طريق تراكب الأشكال في العمل كما في أنموذج (٨) .

١٣ – أعتمد مبدأ التوازن في البناء الشكلي في المنحوتات المجسمة أو البارزة الحضرية والتدمرية كما أعتمد مبدأ التنظيم الإيقاعي في ذلك.

١٤- حاول النحات الحضري كما حاول نظيره النحات التدمري محاكاة الشكل الطبيعي ويمكن ملاحظة ذلك في عضلات الصدر وبروز البطن وتمثيل عضلات الأيدي والأقدام . **وقد** ظهرت المنحوتات التدمرية بنسب طبيعية اكثر من المنحوتات الحضرية .

ثانياً : الاستنتاجات

١- ولد الفن الحضري و التدمري من رحم الفن العراقي القديم (الآشوري والبابلي ذو الأصل السومري) متأثراً بالفنون الغربية، اليونانية بدوريها الكلاسيكي والهلنستي ،والفنون الرومانية . والفنون الشرقية الاخمينية و الفرثية .

٢- كان للعامل الديني والعسكري والتجاري الأثر الكبير في تطور الحضر وتدمر وازدهارهما .وقد لعبت هذه العوامل دوراً كبيراً في التبادل الثقافي بين الحضر وتدمر وباقي مراكز الشرق والغرب . مما ساهم في تطور الفنون فيهما.

٣- إن الأعمال النحتية الحضرية هي محصلة للطراز الحضري الناضج وليست نتيجة لتجارب النحات الفطرية ، وكذلك الأعمال التدمرية ، كانت محصلة للطراز التدمري ، وقد تشابه الطرازان في الكثير من الخصائص الفنية واختلفا في البعض منها .

٤- إن الوضعية المتبعة في تمثيل الأشكال الآدمية ، في النحت الحضري والتدمري هي غالباً وضعية المواجهة للمشاهد وأحياناً شبه المواجهة . وابتعد النحت الحضري والتدمري عن تمثيل الأشكال الآدمية بالوضعية الجانبية واقتصر تمثيل الوضع الجانبي على تمثيل الشكل الحيواني ،كما في النماذج.

٥- أن معظم المنحوتات الحضرية دينية تعبدية عثر عليها في المعابد الحضرية وبواباتها .أما النحت التدمري فكانت أغلب المنحوتات طقوسية جنائزية عثر عليها في المقابر التدمرية وغالباً ما كانت تصور المتوفى

مع عائلته في وليمة طقوسية وأحياناً كانت تصور مشاهد من حياة المتوفى الطبيعية . لذا كانت المنحوتات التدمرية أكثر تفاءلاً من المنحوتات الحضرية .

٦-من خلال إطلاع الباحث على المصورات المطبوعة للمنحوتات الحضرية لم يجد أشكالاً بشرية تمثل الإنسان في مرحلة الطفولة و وجد نسخ عن تماثيل يونانية تمثل (كيوبيد) فقط . بينما وجد العديد من المنحوتات التدمرية التي يظهر فيها الشكل البشري في مرحلة الطفولة ، و كان يمثل بحجم صغير وبملامح وجه البالغين وغالباً ما يمثل وهو يحمل حاجات الطفولة كالدمى والطيور وعناقيد العنب كتعبير عن الطفولة .

٧-ترتكز خصائص جمال الجسم الرجولي في النحت التدمري والحضري في تمثيل الأجسام القوية الممتلئة للدلالة على الصحة والقوة .وترتكز خصائص الجمال الأنثوي في النحت الحضري و التدمري أمتاز على تمثيل الجسم الممتلئ والأثداء البارزة والمكورة والوجوه الممتلئة ذات العيون الواسعة .

ثالثاً: التوصيات

يوصي الباحث بتنظيم رحلات علمية لطلبة الفنون الجميلة في عموم القطر الى مواقع الآثار العراقية القديمة ليتمكن الطلبة من التعرف على الآثار و اكتشاف الخصائص الفنية للأعمال النحتية لتلك الحضارات بشكل مباشر . كما يوصي الباحث بعمل نسخ جبسيه عن الأعمال النحتية الأصلية وتوزيعها على متاحف المدن البعيدة عن هذه المواقع الأثرية ليتسنى لأكبر

عدد ممكن من متذوقي الفن والطلبة رؤية الإبداعات الأثرية والتعرف عليها وتذوقها .

رابعاً :المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي يقترح الباحث الدراسة التالية :

١- السمات الفنية لمنحوتات الحضر والأنباط (دراسة مقارنة) .

الهوامش

١ - الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ،مختار الصحاح ، دار الرسالة ،الكويت ، ١٩٨٢م .ص : ١٧٧ .

٢ - سافرة ناجي ، خصائص اللغة الدرامية في النص المسرحي العربي .رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، الأدب والنقد المسرحي ، ٢٠٠٠م. ص: (٦) .

٣ - ستولنتيز ،جيروم ، النقد الفني ، ت: فؤاد زكريا ،الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١م، ص: ٣٢٧ .

٤ - المصدر نفسه ، ص: ٣٢٢ .[١] –

٥ - نفس المصدر ص: ١٣٥

٦ - عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية .دار النهضة العربية . القاهرة . ١٩٧٤ م ، ص: ٢٨٧.

٧ - عز الدين إسماعيل ، الاسس الجمالية في النقد العربي ، ط٢ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،١٩٦٨م . ص: ٢٣٤ .

٨ - نوبلر ، ناثان: حوار الرئية . ترجمة فخري خليل . مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا . دار المأمون، بغداد . ١٩٨٧م ، ص : ٤٢.

٩- زهير صاحب ، الفنون السومرية ، دار ايكال للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٥ .

١٠- بارو . أندرية، سومر فنونها وحضارتها . ترجمة: عيسى سلمان ،و سليم طه التكريتي . دار الحرية . بغداد. ١٩٨٠ م ، ص :(٢٢٥- ٢٢٦).

١١- عائدة سلمان عارف : مدارس الفن القديمة . دار النشر بلا . عمان . ١٩٧١م . ص :(٧٨)

١٢- شمس الدين فارس ،و الخطاط ، سلمان : تاريخ الفن القديم_.دار المعرفة .بغداد . ١٩٨٠ م , ص :(٦١-٦٢) .

١٣ - ثروت عكاشة : تاريخ الفن العراقي القديم سومر وبابل و أشور ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت ، السنة بلا ، ص:(٣١٧ - ٣٢٠) .

١٤ - عائده سلمان عارف ، مصدر سابق . ص : (٨٠- ٨٧).

١٥ - مؤيد سعيد .العراق خلال عصور الاحتلال. الفصل الثامن. نخبة من المؤلفين . العراق في التاريخ . دار الحرية للطباعة بغداد . ١٩٨٣. (ص: ٢٥٦) .

١٦ - الصالحي ، واثق إسماعيل ,النحت في العصرين السلوقي والفرثي ، المبحث الثالث ، نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق , ج٤ , دار الحرية للطباعة , بغداد , ١٩٨٥ م . ص : (١٧٨ - ١٨١).

١٧ - عائدة سلمان عارف . مصدر سابق ، ص :(١٢٢- ١٢٤) .

١٨ - محمد إبراهيم حسين .: تاريخ الفن الأوربي . مكتبة نهضة الشرق . القاهرة . ١٩٨٤ م، ص :١٩.

١٩ - محمد عزت مصطفى : قصة الفن التشكيلي ج١ –ط٢ . دار المعارف بمصر . القاهرة . السنة بلا ، ص: (١٢٧ -١٢٩) .

٢٠- فؤاد سفر ، ومحمد علي مصطفى ، الحضر مدينه الشمس ، وزاره الاعلام – مديريه الاثار العامه بغداد ، ١٩٧٤م . (ص: ١٧) .

٢١ - الموسوي ،علي صاحب مهدي ، السمات الفنية للنحت العماري في مدينة الحضر ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، ٢٠٠٣م ، ص : (٦) .

٢٢ - أمل بورتر ،الأنوثة لدى الحضر ، سليم مطر ، خمسة آلاف عام من الانوثة العراقية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ٢٠٠٥ م. ص: (٦٢)

٢٣ - ممتاز حسين سليمان (٢٠٠٦) الحضر ديانة (مدينة الشمس) القديمة ، منتدى بحزاني للحوار ، شبكة المعلومات الدولية (الأنترنت) www.bramjnet.

٢٤- السعدون ، حمد سلطان : تطور أسلوب النحت الحضري . رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد . بغداد .١٩٨٨م.، ص:(٥٩-٦١)

٢٥ - فؤاد سفر ، مصدر سابق ، ص: (١١).

٢٦- السعدون ،حمد سلطان ، مصدر سابق ، ص : (٣٦-٤٠).

٢٧- البني ، عدنان ، الفنون التدمرية ، سلسلة تاريخ الفن السورية رقم ٣، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، السنة بلا ، ص (٥-٦)

٢٨ - ـــــــــــــ (٢٠٠٧) , تدمر وزنوبيا بين الحقيقة والخيال , شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) . www Aliragi.org\forums\forums\archive\index

٢٩ - نعمت أسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط من الغزو الاغريقي حتى الفتح الاسلامي . دار المعارف بمصر . القاهرة . ١٩٧٤ م , ص: (٢٩).

٣٠ - نفس المصدر ، ص : (٢٣ ، ٢٤) .

٣١ - نبيه عاقل . تاريخ العرب القديم وعصر الرسول_. دار الفكر .ط٣. دمشق .١٩٨٣م، ص : (١٤٤ ، ١٤٥) .

٣٢ - البني، عدنان ، مصدر سابق ، ص: (٢٥ ، ٢٦) .

٣٣- ا لخطيبي ، محمد: حضارة العرب في العصور القديمة . دار طلاس . دمشق . ٢٠٠٥م، ص : (١٠٣).

٣٤- نعمت إسماعيل علام ، مصدر سابق ، ص : (٣١) .

“Technique as a part of expression in Serwan Baran artworks”

مدرس مساعد : هيوا عبدالعزيز پيرداود
جامعة صلاح الدين / كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
hewa.perdawood@su.edu.krd

Abstract

The proposed research is about the expression in Serwan Baran's artworks. Serwan Baran is an Iraqi Kurdish artist, was born in ١٩٦٨ in Baghdad. He studed at the University of Babylon, College of Fine Arts, and graduated in ١٩٩٢. The significance of the examination comes from the way that the financial development of Arab art didn't look at the philosophical and psychological impacts of the artist in his creative creation. This exploration causes us to notice the contemporary Arabic canvas and the effect of the impression of the reasoning of misfortune in numerous regards. Baran's comprehension of the observer appears to be sure about the beginning. An observer is, by definition, the individual who notices an occasion occurring. Their job is suggested by the demonstration of seeing. Witnesses can give urgent proof of wrongdoing; however, they can likewise project questions with problematic tributes and here and there quietness. The area of contemporary art, associated with the search for a new expressiveness of an abstract image, has creative potential. Any art reflects the era in which it was born,

while it is impossible that, in turn, it in the opposite direction does not affect the worldview of the people of this era. However, sometimes the line between "modern art" and grotesque pretentiousness absurdity is too thin. Speaking about contemporary art and its role in the life of society and a person, it is difficult to give an objective assessment of this phenomenon. Sometimes modern art, in the literal sense of the word, is now called everything that is created today.It is realized that the artist reproduces the encompassing conditions and living society, and numerous Arab nations have gone through a progression of upheavals and emergencies, Which delivered another strategy for some specialists who lived under these conditions, and the change has contacted their work in a reasonable and solid manner, we have picked for this exploration two Arab nations in which transformations or wars have occurred.

Keywords: Technique, expression, Artworks, Contemporary Artist, Misfortun

الملخص

(التقنية كجزء من التعبير في اعمال سيروان باران)

يدور البحث المقترح حول التعبير الموجود في أعمال سيروان باران الفنية. سيروان باران فنان كردي عراقي ولد عام ١٩٦٨ في بغداد. درس في جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، وتخرج عام ١٩٩٢. تأتي أهمية الامتحان من الطريقة التي لم ينظر فيها التطور المالي للفن العربي إلى التأثيرات الفلسفية والنفسية للفنان في إبداعه. يدفعنا هذا الاستكشاف إلى ملاحظة الرسم العربي المعاصر وتأثير الانطباع المنطق عن سوء الحظ من نواحٍ عديدة. يبدو أن فهم باران للمراقب مؤكد بشأن البداية. المراقب ، بحكم التعريف ، هو الفرد الذي يلاحظ حدوث مناسبة. يقترح عملهم من خلال مظاهرة الرؤية. يمكن للشهود تقديم دليل عاجل على ارتكاب مخالفة ؛ ومع ذلك ، يمكنهم أيضًا طرح الأسئلة بإشادة إشكالية وبهدوء هنا وهناك. مجال الفن المعاصر، المرتبط بالبحث عن تعبير جديد لصورة مجردة ، لديه إمكانات إبداعية. إذ إن أي فن يعكس العصر الذي ولد فيه ، في حين أنه من المستحيل أن يكون لايكون للاتجاه المعاكس تأثير على نظرة الناس للعالم في هذا العصر. ومع ذلك ، في بعض الأحيان يكون الخط الفاصل بين "الفن الحديث" والافتراء الغريب السخافة رقيقًا للغاية. وعند الحديث عن الفن المعاصر ودوره في حياة المجتمع والإنسان ، من الصعب إعطاء تقييم موضوعي لهذه الظاهرة. في بعض الأحيان ، يُطلق على الفن الفن الحديث، بالمعنى الحرفي للكلمة ، وهو الآن اسم كل شيء يتم إنشاؤه اليوم. يُدرك أن الفنان يعيد إنتاج الظروف المحيطة والمجتمع الحي، وقد مرت العديد من الدول العربية بسلسلة من الاضطرابات، الأمر الذي قدم إستراتيجية أخرى

لبعض المتخصصين الذين عاشوا في ظل هذه الظروف، وقد تواصل التغيير مع عملهم في بطريقة معقولة وصلبة ، اخترنا لهذا الاستكشاف دولتين عربيتين حدثت فيهما تحولات أو حروب.

الكلمات المفتاحية: تقنية ، تعبير ، أعمال فنية ، فنان معاصر ، مصيبة

١,١ Introduction:

Serwan Baran is an Iraqi artist was born in ١٩٦٨ in Baghdad. He studed at the University of Babylon, College of Fine Arts, and graduated in ١٩٩٢. Following his graduation, the artist educated at The Baghdad University, College of Fine Arts, for a very long time. Baran took part at the Summer Academy at Darat Al Funun in Amman, Jordan, in ٢٠٠٠, during which he profited by the mentorship of Syrian expert pioneer Marwan Kassab-Bachi. He later turned into an individual from the International Association of Art, the Iraqi Fine Artists' Association, and the International Network for Contemporary Iraqi Artists. All through his post-optional training, Baran drew motivation from the climate encompassing the University of Babylon. The establishment arranged in the midst of the remnants of the antiquated city, the artist was drenched in the tradition of probably the most extravagant human advancement of the

old world, engrossing the folklore and visual culture of the Babylonians. Baran's advantage in the chronicles of the removed past drove him to Nimrud, an antiquated Assyrian city only south of Mosul, in a journey to discover the remaining parts of the unbelievable pinnacle of Babel. Despite the fact that proof of the extraordinary pinnacle never arose, the artist was excited when he tracked down a noteworthy mud structure that stood ٤٠٠ meters tall. This spot turned into a practically consecrated site for the Artist, who visited and painted it commonly.

After school, the artist went to classes at the University of Baghdad instructed by Faik Hassan, by that point, a grounded and powerful figure around there. In spite of the fact that his preparation had not bound him to the imperatives of the procedures that ruled Hassan's educational program, Baran actually took in an extraordinary arrangement from the conspicuous Artist. Under his tutelage, he found the tasteful force of reductive structures and free lines and further investigated the expressive language of shading. Baran's openness to the mud rich soil and antiquated vestiges of Iraq is reflected in his favored shading range, which draws

basically from gritty tans, reds, and ochres. During the ١٩٩٠s, Baran created works portraying the assorted mainstream society of Iraq, consolidating components of both authenticity and expressionism into his compositions in changing degrees. Intertwining folkloric scenes with every day social happenings, he painted Bedouins in brilliant outfits, provincial festivals, matured working men in old souks, and shepherds in common scenes. He made pictures that incorporated the severe and the favored in the Iraqi social scene, investigating the human condition across all layers of society. All through his vocation, Baran would ponder political subjects also, passing on his pessimistic perspectives in shrill iconography. Numbers show up in his artistic creations as images of dehumanization, implying the decrease of residents to measurements via reckless governments, and twisted representations of military commanders propose the moral debasement and lip service of war (Baring-Gould et al., ٢٠١٨).

١,٢ The significance of the study:

The significance of the examination comes from the way that the financial development of the Arab artist didn't

look at the philosophical and psychological impacts of the artist in his creative creation, this exploration centers around investigating significant philosophical ideas in this field, particularly the idea of death and the idea of misfortune, and how these ideas influence the innovation of artwork by artistry, moreover, the significance of this examination originates from the use of these ideas to the investigation of the artistic creations of contemporary Arab workmanship in the time of the "Middle Easterner Spring" (Yilmaz, ٢٠١٨).

١,٣ Thesis Statement:

This exploration causes to notice the contemporary Arabic canvas, and the effect of the impression of the reasoning of misfortune in numerous regards, as follows:

Quest for the idea of misfortune in way of thinking.

Zero in on the idea of death and the idea of misfortune at "Serwan Baran" and how to reflect it in his vision of artworks by artist.

The use of this approach to the contemporary Arabic plastic artist , which was introduced after the "Middle Easterner spring" stage.

Clarification and investigating the impacts that added to contemporary Arab artist , and how to examine these impacts from a philosophical perspective (Alchalabi, ٢٠٢٠).

١,٤ Research limitaions:

Subjective limitation: Technique as a part of expression in artworks.

Time limitation: between ٢٠١٣ to ٢٠٢٠

Location limitation: Open Location

١,٥ Methodology:

A comparison method between the art and Iraqi societal identity is used in this study of Iraqi art. This quantitative technique emphasizes both the effect of art on culture and how society determines art's identity status. To achieve the study's goal, Serwan Baran's artworks were analyzed. Furthermore, Baran's pieces of art and inspiration sources, as well as their relationship to Iraqi cultural identity, were studied after describing the aesthetic qualities of his artworks according to the most recent study and artist descriptions.

٢,١ Logical investigation of contemporary artist

It is realized that the artist reproduces the encompassing conditions and living society, and numerous Arab nations have gone through a progression of upheavals and emergencies, Which delivered another strategy for some specialists who lived under these conditions, and the change has contacted their work in a reasonable and solid manner, we have picked for this exploration two Arab nations in which transformations or wars have occurred: the Syrian Arab Republic what's more, Iraq, we chose six works for three Artists from these nations, three of them addressing the time frame paving the way to the emergency, and three others addressing the accompanying time frame, to analyze the style polished by the artist previously, then after the fact, and the contrast between them. Iraqi specialists Serwan Baran, Ghassan Ghaeib and Syrian artist Ismail Rifai were picked. This paper starts with the introduction to the artist Serwan Baran, whose work has been portrayed by scholastic strength since his beginnings, and the shades of delight and warm joy have a reasonable offer in a large portion of his works. In this work we note that Sirwan mimics the nearby Iraqi scene, where we see a gathering

of sheep in the center of the base board in a scene that calls for consolation and affirmed by the locations of individuals in Arab furthermore, Iraqi attire and numerous shadings where they take a gander at their dairy cattle with all the solace and delight, those tones worn by Iraqis show a scene of delight and joy, similar to a public wedding in the entirety of its customs, this is the scene that we used to see most Iraqi Artists before the long periods of the American barricade. Also, on the off chance that we moved to this artwork, which addresses a military commandant, demonstrating the nature and shadings of the uniform that he wears, this military uniform came to shading to serve the subject of creative work, where this shading drives us to think about the cold-bloodedness and annihilation of the military machine, and this military chief showed up in a crushed and with no indication of the incongruity of the artist and his supposed power, notwithstanding the style that we find in this work, yet the awfulness of the subject and misshape the state of the human face came to feature the internal which means of the wonder, a contortion of the

situation with the character of the human face is the most significant in people.

٢,٢ Serwan Baran Works:

As a component of the deal "From Beirut Art + Design scene" on Wednesday, September ٣٠, ٢٠٢٠, PIASA proposes a choice of significant Artists that delineates the dynamism and variety of Lebanese contemporary creation. Brought into the world in ١٩٦٨, Serwan Baran went through the main long periods of his life in Iraq. He entered the University of Babylon in Hillah and got comfortable with imaginative strategies and artist history. Upon graduation, the young fellow saw his work immediately introduced to people in general in a few urban communities in Iraq. At the hour of the American attack in ٢٠٠٣, the artist chose to leave his local country and went into oust in Amman, Jordan. Following a couple of months, he at last got comfortable Beirut, Lebanon. As a therapeutic work, the compositions of this Kurdish artist are a powerful methods for exorcizing injuries and the mental scars of the outrages of the contention and the emergency they caused. The world envisioned by Serwan Baran is both upsetting and tortured.

٢,٣ Technique as a part of expression in Serwan Baran artworks:

Approaching ٢٠٠٠, Baran had extinguished his hunger for social and social investigation. He zeroed in additional on outlining ponies moving, emphasizing the development of his gestural brushstrokes and ease of his lines. His style started to wander from the semi-practical, thick structures, embracing more perky, expressive components that floated into allegorical reflection. In spite of the fact that he had painted basically in oil up until this point, the artist started to explore different avenues regarding acrylic paint, attracted to the medium by its arousing ease. Since ٢٠٠٣, Baran's methodology has gotten one of exchange, juxtaposition, and, most importantly, experimentation. He has wandered further into reflection and dove into more weak topics, investigating pressure, tension, and sensuality in ongoing work. Baran's most recent independent displays have shown improvements in style just as the substance of his work. In ٢٠١٣'s Living on the Edge, held by Nabad Gallery in Amman, the artist remarked on the contemporary condition of the district in a progression of

inwardly charged composite representations, described by the high differentiation between energetically hued figures and serious, monochromatic foundations. These works of art pass on existential apprehension through the Artist's dry humor, populated by overstated, misshaped characters that differently meld into each other and pull separated. The feeling of bewilderment encouraged by these artworks is on the double close to home and social, bringing out subjects of sentiment and seclusion just as disappointment with contemporary governmental issues.

In Canines, facilitated by the Agial Gallery in Beirut in ٢٠١٨, the artist likewise introduced materials loaded with the combination of bodies; this time, notwithstanding, the bodies had a place with canines. Painted in tones all the while splendid and natural, in brush strokes at the same time liquid and unpleasant, the works of art investigate

the limit of acrylic paint for shifting degrees of straightforwardness in excited pictures of dogs scrambling just as calm, skeletal representations.

"Canines"

Artist name: Serwan Baran

Date; ٢٠١٦

Material: Acrylic on canvas

Size: ٦٠ × ٩٠ cm

Source: Saleh Barakat Gallery, Beirut, Lebanon

The Last Meal portrays warriors who are murdered while having a supper. The canvas' ethereal viewpoint permits the watcher to assimilate the whole scene immediately, as though they're hovering above it. Nestled into position, the troopers look like silkworms, Baran said, laboring away to deliver silk for their lords. As far as he might be concerned, the painting is an impression of the partisan viciousness that has cleared across a large part of the Middle East since the US-drove intrusion of Iraq in ٢٠٠٣. "At the point when Ruya Foundation picked me to address Iraq, I started searching for a subject that would top everything," he said. "I was exceptionally keen on

taking care of job on the conflict, yet through something that conveys philosophical and strict perspectives with it, notwithstanding the conventional conflicts that we've encountered" (Bocheńska, ٢٠١٨).

"The Last Meal" Artist name: Serwan Baran Date; ٢٠١٩ Material: Acrylic on canvas Size: ٤٠٠ × ٥٠٠ cm Source: Saleh Barakat Gallery, Beirut, Lebanon	

Put on the ground before The Last Meal is The Last General, a mud form that includes an overall's body in a boat. Motivated by the old Sumerian civilisation that covered their perished by sending them out to the ocean on a reed boat, the piece recounts the narrative of a high-positioning armed force general who suffocates while attempting to get away. The body shows up in part deteriorated, while his military adornments stay apparent. Homeland is an expansion of Baran's past work, despite the fact that it handles the subject of battle in Iraq and the Middle East in an unexpected way. Toward the start of his vocation, Baran, who concentrated under the Syrian-German painter Marwan, used to paint triumphs on the

forefront and the legends that battled them. His representations of Saddam Hussein and armed force officers stressed their solidarity – uncovering their frailty would have finished Baran's vocation and maybe more. "It was promulgation," he said. "I painted in a practical manner that didn't coordinate with our existence as officers.

In Untitled, another work painted in ٢٠١٩, Serwan Baran portrays two men wearing blue. Their hands bound behind their backs demonstrate that they are detainees. A believable sign of the nature of his work, Serwan Baran was picked to address Iraq at the Venice Biennale in ٢٠١٩ (Hakeem, ٢٠٢٠).

Artist name: Serwan Baran

Date; ٢٠١٩

Material: Acrylic on cardboard

Size: ٧٥ × ٥٥ cm

Courtesy of the artist

Among his works highlights an injured officer sitting in a rocker. White swathes encompass his left arm and the highest point of his skull. Military enrollment numbers meander through the dim and dark foundation. On the floor that appears to slide vertically, a hint of blood vouches for the viciousness that probably went before the second picked by the Artist. (Azmi et al., ٢٠٢٠).

After ٢٠٠٣, the tone in his work of art changed. He started communicating his own military experience through abnormal, figural reflections. Thought about an individual from the new age of Iraqi painters, gone before by Iraq's worshipped specialists, for example, Jawad Saleem, Faiq Hassan and Ismail Fatah Al Turk, Baran's artist presently reveals insight into rout and the mental outcomes of taking on in conflict. "The Middle East finds

not had harmony for quite a while," he said. "I chose to work with topics of war and difficulties, detainees and the dead, red rooms of torment and capital punishments. I realize very well that these subjects are hard to advertise and that they are not for brightening workmanship assortments, front rooms or castles, since they convey a lot dramatization, yet I was unable to let this direct my methodology." A typical figure in Baran's artist , notwithstanding the distorted officer, is the canine – together, they are the key parts of his manifestations, or the "jargon of his work". Used to threaten prisoners in Iraq's notorious Abu Ghraib jail after ٢٠٠٣, canines turned into an image of cold-bloodedness and the force of the US powers for the Artist. In Baran's compositions, the creature is regularly delineated mid-hostility, with its ribs featured and its teeth appearing. There are a couple of occasions however, where the canine seems gentler, even inert. In spite of the fact that an immediate reference to ٢٠٠٣, the canine, as a large portion of the pictures in Baran's work, mirrors different implications (Allsopp, ٢٠١٦).

Baran's comprehension of the observer appears to be sure about the beginning. An observer is by definition the individual who notices an occasion occurring. Their job is suggested by the demonstration of seeing. Witnesses can give urgent proof to a wrongdoing, however they can likewise project question with problematic tributes and here and there quietness. The way that Baran battled as a fighter in the conflicts that he saw and portrays confounds this idea: he also is blameworthy of the wrongdoing. Also, which job do the watchers at that point accept, as observers to his works of art? Baran's work reacts to contemporary conflicts in which the display has become a strategic apparatus. The 'spectacular display' strategy of the ٢٠٠٣ intrusion of Iraq, depended on the utilization of stupendous showcases of power to incapacitate the foe's view of the combat zone and annihilate their will to battle. Accordingly, the Iraq crusades likewise ruled Iraqi TV and radio channels with customary transmissions about the achievement of the intrusion. Such a strategy is maybe repeated in Baran's portrayals and The Last Meal which portrays the quick result of a cataclysmic shelling. Baran's depiction of savagery is likewise aimed at the

human body. "There is a genuine Goyaesque feel about his figures," clarifies Tamara Chalabi, co-caretaker of Fatherland, "the feeling of agony and torture is unequivocally identified with the development of the human body." The drawing's ١٠,٠٠٠ foot viewpoints avoids the watcher at all costs from the scene, similar to an onlooker. The fighters lie level on the ground, regularly twisted or in fetal positions. Yet, regardless of the quietness of the dead figures, Baran's examinations show his endeavors present an arranged activity (see drawings ١, ٢, ٣), hence comparing the calamity to a dance or execution (Eccarius-Kelly, ٢٠٢٠).

٣,١ Results

Albeit contemporary artist has gotten wide consideration from the examination regarding contemplating the work of art actually and its tone, however we find in these examinations an absence of the philosophical, passionate and enthusiastic content, Which prompted the examinations that face the gathering of residue on the racks of libraries, structure, mass, vacuum and shading likewise are not really what the artist looks for, however it is that soul that stays, and in the event that we need to

return this spirit to that body, we should search for the first seeds that created these works of art, and might be the philosophical investigation of the ideas of misfortune and other philosophical ideas set us in the explanation of this profound soul of the Artist, maybe this will include a little to examines the subject in Arabic, trusting that this will give a new and genuine measurement to basic investigations of workmanship (Thangaraj, ٢٠١٩).

٣,٢ Conclusion

The area of contemporary art, associated with the search for a new expressiveness of an abstract image, has creative potential. Any art reflects the era in which it was born, while it is impossible that, in turn, it in the opposite direction does not affect the worldview of the people of this era. However, sometimes the line between "modern art" and grotesque pretentiousness, absurdity is too thin. The modern approach to creativity - whether it be drawing with various parts of the body on all sorts of materials, incoherent scribbles, "rubbing" food on a canvas for greater originality, has long been firmly merged into the concept of contemporary art. In connection with the current situation, art critics are

increasingly asking the question: is it possible to call contemporary art Art in the full sense of the word? Is it possible to put contemporary artists on a par with Leonardo da Vinci, Raphael, or even Salvador Dali, whose work, in principle, is also considered modern? The main opposition today arises when comparing the work of contemporary artists with the works of classical masters. This opposition is often used to build the position of opponents of contemporary art. However, we forget that the art of each era was once considered modern. However, it remains indisputable that the main task of artists of past eras was the creation of beauty; aesthetics, the beauty of the human body and soul, love, the beauty of nature, or even a military battle inspired the masters of that time. Speaking about contemporary art and its role in the life of society and a person, it is difficult to give an objective assessment of this phenomenon. Sometimes modern art, in the literal sense of the word, is now called everything that is created today.

References

Hakeem, R. (٢٠٢٠). Trace and history: an investigation of Serwan Baran banner-making through contemporary art practice (Doctoral dissertation, University of Plymouth).

Eccarius-Kelly, V. (٢٠٢٠). Diaspora Identity, Collective Memory, and Artistic Expression. The Kurds in the Middle East: Enduring Problems and New Dynamics, ٢٥٥.

Azmi, I. A. A. K. M., Shomer, A. K. T. L., Ahmad, M. M. A. Q. I., & john Malatjalian, A. H. D. (٢٠٢٠). Implications of the Node of Loss in Contemporary Arab Art.

Baring-Gould, S., & Fisher, J. (٢٠١٨). The Lives of the British Saints: The Saints of Wales and Cornwall and Such Irish Saints as Have Dedications in Britain (Vol. ٢). For the honourable Society of cymmrodorion, by CJ Clark.

Yilmaz, B. (٢٠١٨). Language ideologies and identities in Serwan Baran heritage language classrooms in London. International Journal of the Sociology of Language, ٢٠١٨(٢٥٣), ١٧٣-٢٠٠.

Allsopp, H. (٢٠١٦). The Kurds of Syria: Political parties and identity in the Middle East. Bloomsbury Publishing.

Alchalabi, H. (٢٠٢٠). Refugees Welcome?: A study of Structural Apathy towards refugees in Sweden-How can illustrative storytelling challenge the socio-political restrictions of independent refugee narrations in Sweden?.

Bocheńska, J. (٢٠١٨). Between Honour and Dignity: Serwan Baran Literary and Cinema Narratives and Their Attempt to Rethink Identity and Resistance. In Rediscovering Kurdistan's Cultures and Identities (pp. ٣٥-١٠٦). Palgrave Macmillan, Cham.

Thangaraj, S. (٢٠١٩). Serwan Baran Diasporic Matters: Signaling New Epistemologies of Difference. Journal of Ethnic and Cultural Studies, ٦(٢), ١-١٠.

تأثير المشاهد الدينية في الرسم العراقي المعاصر

مدرس فن . مؤيد عباس كريم

ملخص البحث:

المشاهد الدينية من العمارة الاسلامية، لها ابعاد ثقافية التي بني على أساسها هذا التراث الفني بثرائه تخطى الحدود الزمانية والمكانية التي امتدت من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب في تشكيل الأسلوب الفني للحضارة الاسلامية وازدهارها الفكري ، وهي ظاهرة احياء العقائد الإسلامية التي ساهمت في إبراز جوانب متعددة لمختلف النشاطات والميادين العلمية والثقافية والفنية والحفاظ على البنيات الجوهرية و موروث التقاليد المحلية والعقيدة الدينية ومؤثراتها التي أسسها السابقون .وقد تبلورت مشكلة البحث في الرؤية التأملية للمشاهد الدينية لبيان الفن الاسلامي والتعرف على تأثير المشاهد الدينية في الرسم العراقي المعاصر من العمارة الإسلامية، ويهدف البحث البيان والتعرف على الأساليب الفنية الحديثة المعاصرة لدى الفنان العراقي المعاصر في تجسيد المشاهد الدينية من الموروث الحضاري الإسلامي، واما حدود البحث هو إجراء دراسة تحليله لأعمال الفنانين العراقيين المعاصرين في رؤية جديدة للمشاهد الدينية للعمارة الإسلامية واعتمدت منهجية البحث على المنهج التحليلي الوصفي لجمع وتحليل المعلومات الخاصة بموضوع البحث، من اعمال فنية عراقية معاصرة.

وتضمن البحث في الاطار النظري مبحثين :

المبحث الأول : تضمن دراسة العمارة الإسلامية وارتباطاً بعقائد المسلمين اعطها الطابع الروحي والقدسي يغلب على أنماطها وأكسبها هويتها المميزة و الوعى الحضاري الإسلامي عند الانسان المسلم.

المبحث الثاني: تضمن دراسة بنائية الاشكال في الفن الإسلامي وما تحمله من رموز ودلالات وبنية الفن العراقي المعاصر.

وقد أوصت الدراسة البحثية ضرورة الاهتمام بالطابع الفني الإسلامي لأنه يعتبر هوية المسلم، والاهتمام بالتراث الإسلامي والحفاظ عليه من عمارة واعمال فنية وارشفتها بشكل صحيح.

الكلمات المفتاحية:

المشاهد الدينية, الرسم العراقي المعاصر

الفصل الاول

مشكلة البحث:

يعد الفن الإسلامي والمشاهد الدينية من عمارة الاسلامية ذات اهمية في تعميق الصلة بينها وبين منجزات الفن العراقي المعاصر الذي بات تأثيره واضحا على بعض الفنانين العراقيين من خلال رسوم لوحاتهم الفنية المعاصرة، وارتبط الفن العراقي بالأسس العقائدية والأطر الفكرية التي شكلت وجدان الانسان المسلم، حيث أثرت العقيدة الإسلامية في تناول الفنان العراقي لأعماله الفنية والتصميمية وفقاً لمعتقداته الدينية، فجاء اهتمام الفنان العراقي بالعمق الوجداني، والاهتمام بالجوهر الذى يقوم على النظرة التأملية للأشياء في أعماله الفنية والتصميمية مستنبطه ومستلهمة من رؤيته التأملية للمشاهد الدينية لذا فان ثمة مشكلة مطلوب دراستها بعمق وعلمية لبيان الفن الاسلامي والتعرف على تأثير المشاهد الدينية في الرسم العراقي المعاصر.

اهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على تأثير المشاهد الدينية في الرسم العراقي المعاصر.

بيان الخواص والسمات الدينية التي تمثلت في الرسم العراقي المعاصر.

أهمية البحث: تبرز أهمية البحث بالاتي:

تسليط الضوء على الفنان العراقي المعاصر وتأثيره في المشاهد الدينية.

تأثير البعد التاريخي للفن الإسلامي في جوهر الاعمال الفنية العراقية المعاصرة.

المفاهيم الغامضة للرموز الدينية في الرسم العراقي المعاصر كثقافة في ذهن الفنان.

العمارة الإسلامية والمشاهد الدينية في المجتمع الاسلامي لها خصائص في الفن العراقي المعاصر.

رفد المكتبات المعنية في تخصصات الفن والفنون وكليات الفنون الجميلة.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: يتحدد البحث في لوحات الفنانين العراقيين الرواد والمعاصرين التي تأثرت بالمشاهد الدينية.

الحدود المكانية: الاعمال الفنية للفنان العراقي المعاصر الموجودة في المتاحف الفنية وشبكات الانترنيت .

الحدود الموضوعية: هي التي تتوفر في متن البحث من خلال خلاصة البحث ومشكلته أي الحدود الموضوعية موجودة ضمنا.

منهجية البحث : اعتمدت منهجية البحث على المنهج التحليلي الوصفي لجمع وتحليل المعلومات الخاصة بالأعمال الفنية العراقية المعاصرة.

مصطلحات البحث:

المشاهد الدينية: الأماكن التي يتوجه اليها الانسان المسلم لممارسة طقوسه ومعتقداته الدينية والروحانية من المساجد والمراقد الدينية للتقرب الى الله عز وجل .

الرسم العراقي: كل ما يحيط بالفن العراقي المعاصر الذي شكل من قبل جماعات فنية في الخمسينات القرن العشرين كجماعة الرواد وبغداد والفن الحديث والانطباعين، وكان لهم دور كبير في النهوض بأساليب متنوعة متأثر بالبيئة العراقية والحياة اليومية للإنسان العراقي.

المعاصر: ما يحدث في الوقت الحاضر والذي ينتمي إلى أقرب فترة تاريخية يسمى المعاصر. بصفته صفة مؤهلة ، يعمل المصطلح المعاصر للإشارة إلى جميع الحقائق أو الظروف أو الظواهر التي تحدث بعد ذلك في الوقت الحاضر والتي تشكل جزءًا من واقع حالي معين ، على عكس حقائق الفترات التاريخية الأخرى للإنسان.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول

فن العمارة الإسلامية:

العمارة الإسلامية والزخارف الإسلامية والطرز الفنية شهدت تطورا كبيرا في الابداع الفني، وارتباطها بالطابع الروحي الإسلامي مما كسب هوية مميزة في العقيد الإسلامية والتقاليد المحلية والأفكار والمعتقدات الدينية التي امتدد عبر العصور، وانتشاره في البلاد العربية، وبعد الفتوحات الإسلامية التي وصلت للشام، والعراق، ومصر وبلاد فارس، بدأت الحضارة الإسلامية تجد هويتها وتتبنى الفنون الراقية في البلاد التي فتحتها.

ولقد جلب الخلفاء المسلمون المعماريين والمهندسين من أقطار متعددة، من الشام، وبلاد فارس، وبيزنطة للعمل في القصور، والمساجد، وبناء المدن. وبدأ أسلوب إسلامي ينمو تدريجيا مطلعا على الفلسفات والحضارات السابقة، ومنها بالأخص الفن البيزنطي، والفن الساساني، والفن المسيحي.

لقد صاغ المسلمون وتفردوا بفن له صبغته المميزة، فكان للإسلام والقرآن الكريم عظيم الأثر في تكوين تلك الصورة المميزة للفن الإسلامي، فكانت أبعاده الفكرية تستمد من التعاليم الدينية، فسما هذا الفن بالبعد الفكر الديني، وتميز بحمل الفكر دائما، فاستفاد من الزخرفة المجردة في تزيين أماكن العبادة، والصور، والأسواق، والمدن، واهتم بالناحية النفعية والوظيفية .

فالعقيدة الدينية شكلت حافزاً ايجابياً في ازدهار انواع الفنون الاسلامية والانفتاح والابداع على كافة المجالات الفنية والاجتماعية الذي يعيشها المسلم، وقد طرح الواقع الاجتماعي للمسلمين ايضاً ظاهرة ثقافية مهمة عززت موروث التقاليد المحلية والعقيدة الدينية ومؤثراتها حيث كانت امتدادا لعصر الازدهار الفكري والسياسي عند المسلمين، وهي ظاهرة الإحياء ابرز الجوانب لمختلف النشاطات والميادين العلمية والثقافية والفنية التي اثرت بشكل كبير على طبيعة البناء المعماري المرتبطة بفلسفة دينية

روحانية .. حيث استفاد الفنان المسلم من المدارس المشرقية والأندلسية، فاكتسبت فنونه طابع كل سلالة حكمت تلك البلدان مع الحفاظ على البنيات الجوهرية التي أسسها السابقون.. في انشاء عناصر زخرفية بأنواعها وتوظيفها في الحقل المعماري الإسلامي بمعالم عظمة الصانع الحرفي التقليدي ونبوغه، حتى أصبح التراث العربي الإسلامي يعد خزينا كبيرا لمختلف الفنون والعلوم الاجتماعية والفنية.

من بين جميع الفنون المتعلقة بالثقافة الإسلامية ، تعتبر العمارة هي الأكثر وضوحا والأصالة والإعجاب. كان بناء المساجد، المباني الدينية الإسلامية، قائمًا في الأصل على التقاليد الإقليمية، ولكن مع مرور الوقت تطور أسلوب جديد، مع الحفاظ على الخصائص المحلية للمباني الدينية، كان خاضعًا لاحتياجات العبادة.

وللزخرفة دورا مهما في العمارة في الشرق الإسلامي الى حد ما كانت الزخرفة تعوض عن التحريم الإسلامي لصورة كائن حي، لكنها في الوقت نفسه كانت وسيلة مهمة للتعبير عن المحتوى الفني في البداية كانت العناصر الزهرية هي السائدة في الزخرفة العربية، وهي استعارة من العصور القديمة الكلاسيكية. بعد ذلك ، انتشرت الزخرفة الهندسية الخطية القائمة على مزيج معقد من المضلعات والنجوم متعددة الرؤوس. وهكذا، ظهر نوع جديد من التكوين الزخرفي- الأرابيسك مما جعل من الممكن تزيين المباني الدينية والعلمانية. لقد وصل مهندسو الشرق الأوسط في تطوير الأرابيسك إلى أعلى مستوى من المهارة يشير العدد الذي لا حصر له من التركيبات التي يمكن العثور عليها على الجدران الخارجية وداخل المباني الإسلامية .وأما النوع الثاني من الزخرفة فهو كتابي مرتبط بالخط العربي ، وهو أحد

أشكال الفن ذات الأولوية في الإسلام تحمل النقوش الكتابية أو الأفاريز الكاملة، التي أدخلها المهندسون المعماريون في زخرفة مبانيهم..

إلى جانب الأنماط الهندسية، يستخدم فن الخط على نطاق واسع في التقاليد العربية والإسلامية. يتكون معظم فن الخط من نصوص دينية، وللخط تأثير روحي، كان يعتبر ممارسة ذات قيمة عالية للغاية. نقشت العديد من جدران المساجد بخط جميل من آيات قرآنية.

وتتميز العمارة الإسلامية باستخدام فقرات من نص القرآن كعنصر من عناصر الديكور والتزين المساجد، مصنوعة بوسائل فنية باستخدام الخزف متعدد الألوان أو النحت على الخشب أو الطرق في بعض الأحيان، بشكل الزخرفة المماثلة في إفريز يمتد على طول المحيط الداخلي.

من هنا يفتح فن العمارة والزخرفة الاسلامية آفاقًا لا حدود لها كونه فن لا نهائي ويدرك بالحدس، وكلاهما أمران غير ملموسين يضعان أمام المتلقي آفاقًا من التصورات ويقدمان على الدوام إمكانات هائلة من أجل تلبية الحاجات الجمالية له من خلال صناعة الأثر الفني وإخراجه ليرتقي الى مرتبة الخلود (١).

وكذلك استخدام القباب في العمارة الإسلامية المبكرة لتحديد موقع القبلة في مبنى مسجد. فيما بعد بدأوا في تشييدهم فوق قاعة الصلاة الرئيسية ، ولا يزال هذا المبدأ ساريًا. من بين أشياء أخرى ، تعمل القبة كرمز للقبو السماوي الذي أقيم فوق الأرض. منذ ذلك الحين ، أصبحت القباب سمة مميزة للمساجد ، على الرغم من أنها أقيمت أيضًا في القصور(٢).

وشكل المئذنة في العمارة الاسلامية عبارة عن هيكل برج له نوافذ صغيرة ودرج مغلق، وإنه أحد أقدم عناصر العمارة الإسلامية. وتتمثل الوظيفة الرئيسية للمئذنة في إتاحة الفرصة للمؤذن لدعوة المؤمنين للصلاة من نقطة مرتفعة.

بشكل عام ، تشتمل العمارة والإسلامية على العديد من المكونات الرمزية التي يتم استخدامها لخلق تجربة جمالية مبهجة ذات قيمة عالية للغاية.

هوية الفن في الإسلام :

الفنون الإسلامية ذات الاتساع الجغرافي المذهل والمجالات الشديدة التنوع والشديدة الوحدة في آن واحد لا يمكنه إغفال وجود فلسفة جمالية جوهرية عميقة الأصالة صبغت الفن الإسلامي بصبغتها، وذلك لأن التراث الفني الإسلامي يعتبر مخزونا المنجزات الوعى الحضاري الإسلامي المتراكم عبر العصور في ذاكرة البشرية فقد تميز بوجود ابداعي خام ومتدفق عبر مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان، وبذلك يتميز الفن الإسلامي بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذى حظى بمثل هذا الاتساع الجغرافي في البلدان العربية ، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامي بقوميات متعددة، وجنسيات مختلفة مما انعكست سمة التنوع والوحدة ،والتنوع الناشئ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التي دخلها الإسلام كالحضارة القديمة ،وكذلك تنوع واختلاف فكر كل حضارة وثقافتها واساليبها التعبيرية في الفن(٣).

أما الوحدة فنشأت عن انتماء الفنون الإسلامية إلى حضارة متكاملة تعتبر من أهم وأعلى وأخصب الحضارات الكبرى في العالم نمت وأثمرت وأزهرت

من خلال قيم الإسلام كدين وفكر، الإسلام الذي يمثل في الأصل قيمة إلهية وفكرة إلهية، ومن خلال ذلك نبع الف الإسلامي متضمنة بداخله قيم وأفكار مرتبطة بالموروث الحضاري.

وفكرة تناول الفن الإسلامي كتراث، والتوصل إلى الفلسفة الجمالية المتضمنة في تجسيد الموروث والحفاظ عليه وتطويره بأعمال فنية بشكل خطاب بصري ،وتناول التراث الفني الإسلامي بالدراسة واتخاذه كمنطلق حضاري بخاصة أثناء الانفتاح الكبير على الغرب وتبني قيمة الجمالية والاجتماعية والثقافية وهو ما يطلق عليه الآن العولمة حيث يتخذ الأخر كنموذج عالمي للقيم، وكما يحدث الآن امام المد الثقافي الغربي الوافد الذي سيطر على العالم مع بداية القرن العشرين ، وحيث يجب من خلال ذلك الحفاظ على الشخصية القومية التي تمثل التراث الحضاري.

إن توثيق الانتماء إلى الجذور واحترام التراث وجعله منطلقا إلى كل ما هو عالمي ومعاصر، هو قمة الأصالة والبحث عن الذاتية الحضارية الخاصة المتفردة كأمة حضارية عريقة في بناء حضارة مستقلة وذاتية نابعة من فكر وفلسفة لها جذور الحضارية، وليست حضارة تابعة هشة بلا هوية.

والفن الإسلامي يعد تراثا حضاريا قوميا وعالميا في نفس الوقت يمثل حقبة حضارية مزدهرة إبان العصور الوسطى المظلمة في اوروبا حينذاك، وعلى ذلك فلابد من إقامة الجسور التواصل بيننا وبين تراثنا لنستمد منه عناصر بقائنا، وحضورنا واستمرارنا إذا أردنا أن نمتلك هوية حضارية خاصة وشخصية متفردة.

والفنون المعاصرة تهتم بالتراث الحضاري كأحد المحاور الهامة التي تلعب دورة فعالا، وتمثل طاقة إبداعية خلاقة بمثابة لغة للتواصل بيننا وبين ماضينا المزدهر الذي يحمل بين طياته السمات الجوهرية والجينات الأصلية لبناء حضارة معاصرة ذات أصالة موغلة في القدم، في محاولة للبحث عن هويتنا الثقافية من خلال تأصيل ذاتيتنا الثقافية بهدف إبعاد شبح التبعية الثقافية التي تؤدي في الغالب إلى محو الشخصية الفردية والحضارية المتميزة.

إن أي حضارة من الحضارات المزدهرة عبر التاريخ، لابد وأن تستند إلى نظرية فلسفية جمالية تهيمن على هذه الحضارة ، بمعنى الفكر الفلسفي الذي يحكم النتاج الإبداعي داخل إطار هذه الحضارة، ويصبغها بصبغته المتفردة ورؤيته الخاصة التي تعكس الأصالة الثقافية والفكرية والجمالية

والحضارة الإسلامية باعتبارها أوسع الحضارات انتشارا جغرافية عبر التاريخ تنطوي بداخلها على منطق فكري داخلي يتفاعل في اتساق وتوافق داخل إطار هذه الحضارة، ويؤثر في شكلها المادي الملموس (الحضاري) وشكلها المعنوي المحسوس الفكري ، وبالتالي ينعكس كل ذلك في معطياتها الجمالية.

وحيث لا يمكن إنكار وجود جماليات إسلامية في جانبيها المجرد والفني تنظم متعدداتها وحدة الفكر الإسلامي، ولا يمكن إنكار التصورات والنظريات الجمالية في فلسفات كبار المفكرين المسلمين كالفارابي والتوحيدي والمتصوفة... وغيرهم ،والتي يشكل الفكر الإسلامي أهم مرتكزاتها، ونحن في عصر تتقدم فيه العلوم وتتعمق اختصاصاتها، في حاجة إلى اجتياز مرحلة الملاحظة والاستقراء للوصول إلى إدراك

المنطلقات واستنباط القواعد الأساسية التي انطلقت منها تلك الجماليات الإسلامية، حيث يصبح الاعتماد على ذلك في تأسيس علم جمال إسلامي ،والذي كان له الأثر الكبير في تشكيل الخصائص والسمات الجوهرية التي صاغت مظاهره الجمالية، وطرحت من حوله التساؤلات الفلسفية حول معنى الفن وفلسفته ، وهدفه، والمبادئ والقيم الجمالية التي تنظمه كإبداع بشرى يمثل تعبير فني من خلال عناصر العمل الفني من ألوان وخطوط ومساحات وعلاقات وقيم جمالية.... صاغت الشكل إلى العديد من اللغات الفلسفية المتعددة والمتوحدة ، فمثلا التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالية في الفن و الوحدة والتنوع كسمة جمالية وسمة فلسفية في نفس الوقت، والتجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي معا والجمال المعنوي كانعكاس جمالي في الفن الإسلامي.

فجماليات الفن الإسلامي باعتباره نتاج إبداع الأمة الإسلامية في حقبة حضارية مزدهرة من تاريخ الفكر والثقافة العالمية التي تبلورت من خلال الثقافة الإسلامية التي جسدت الفكر من خلال التطبيق في ميادين العلوم المختلفة فنشأة الحضارة الإسلامية كارتقاء للمعطيات الثقافية والفكرية التي تشأ الفن الإسلامي كإبداع بشري في إطارها.

المبحث الثاني

بنائية الأشكال في الفن الإسلامي :

مصطلح "الفن الإسلامي" مصطلح شامل للفنون البصرية في فترة ما بعد القرن السابع الميلادي ، ابتكرها فنانون مسلمون وغير مسلمين في المناطق التي احتلها شعوب وثقافات الإسلام. يحتضن أشكالًا فنية مثل الهندسة

المعمارية ، والديكور المعماري ، وفن السيراميك، وفسيفساء القيشاني ، والأواني اللامعة ، والنحت البارز ، والنحت على الخشب والعاج، والأفاريز، والرسم، والخط، وتذهيب الكتب، وإضاءة المخطوطات، وتجليد الكتب المطلي بالورنيش، والمنسوجات التصميم وتشغيل المعادن وصياغة الذهب ونحت الأحجار الكريمة وغيرها. تاريخياً ، تطور الفن الإسلامي من مجموعة متنوعة من المصادر المختلفة. يتضمن عناصر من الفن اليوناني والمسيحي المبكر التي تمزج مع ثقافات الشرق الأوسط العظيمة في مصر وبيزنطة وبلاد فارس القديمة ، جنبًا إلى جنب مع ثقافات الشرق الأقصى في الهند والصين.

يعتبر التراث الثقافي والحضاري الإسلامي سجلا لإبداع الأمة، ورمزا من رموز عبقرتيها، وذاكرة حافظة لقيمها، ومقوما من مقومات هويتها الحضارية وخصوصيتها التي تتفرد بها بين الثقافات والحضارات. ويعد التراث المعماري علامة مضيئة وثمرة مشعة لهذا الإبداع الذي أسهمت به الحضارة الإسلامية في إغناء الحضارات الإنسانية وإثرائها، بما حملته من مظاهر جمالية وفنية، واحتضنته من رموز ظلت به عنوانا دالا على تطور هذه الحضارة وتقدم بنائها وصناعها وعلمائها عبر العصور المختلفة، تمثلت في المآثر التي ظلت شامخة في مختلف بقاع العالم تشهد على نبوغ مهندسيها، وخلود فنها وعراقة رموزها، في مؤسساتها الدينية والثقافية، كالمساجد والجوامع والرباطات، والقلاع والحصون، والمراكز العلمية كالمدارس والجامعات(٤).

الفن الإسلامي ليس فن بلد معين أو شعب معين. إنه فن حضارة شكلتها مجموعة من الظروف التاريخية. غزو العرب للعالم القديم ، والتوحيد

القسري لأراضي شاسعة تحت راية الإسلام ، وهي منطقة غزت بدورها مجموعات مختلفة من الشعوب الأجنبية. منذ البداية ، تم تحديد اتجاه الفن الإسلامي إلى حد كبير من خلال الهياكل السياسية التي تتخطى الحدود الجغرافية والاجتماعية.

ربما يكون العنصر العربي هو الأكثر أهمية في جميع الأوقات. ساهم في تطوير الفن الإسلامي برسالة الإسلام ولغة كتابه الكريم والقرآن والشكل العربي للكتابة.. أصبح هذا الأخير أهم ميزة فردية لكل الفن الإسلامي مما أدى إلى تطوير مجموعة لا حصر لها من الزخارف التجريدية ونظام كامل من التجريد الخطي الخاص بجميع أشكال الفن الإسلامي ويمكنه، في جميع أشكاله ، بطريقة واحدة أو آخر يعود إلى الطابع العربي. كان العرب مهتمين بشدة بالرياضيات وعلم الفلك وتعزيز المعرفة التي ورثوها عن الرومان. لقد طبقوا هذه المعرفة بالمبادئ الهندسية والشعور الفطري بالإيقاع (الذي يميز الشعر والموسيقى أيضًا) في صياغة أنماط التكرار المعقدة التي شوهدت في جميع الزخارف الإسلامية.

ان الفنان المسلم الذي ابتعد عن الرسم التشبيهي انطلاقا من التزامه بتنفيذ حكم شرعي، لم يكن ليقع في سبيل ذلك بانتهاك حكم عقيدي، فالله سبحانه وتعالى، ليس مجهولا بالنسبة اليه حتى يتعرف عليه بواسطة فنه .. وحتى لوكان الامر كذلك فليس الفن في هذا الميدان هو وسيلة المعرفة(٥).

من بين جميع عناصر الفن الإسلامي ، فإن الأهم بلا شك هو الدين. شعرت العديد من الإمبراطوريات والممالك الصغيرة التي تبنت الإسلام - على الرغم من الكبرياء والغيرة العرقية - أولاً وقبل كل شيء أنها مسلمة وليس عربية أو تركية أو فارسية. لقد عرفوا جميعًا وتحدثوا وكتبوا بعض اللغة

العربية ، لغة القرآن. اجتمعوا جميعًا في المسجد ، حيث كان المبنى الديني ، مع تناوب طفيف ، من نفس التصميم في جميع أنحاء العالم الإسلامي ، وكانوا جميعًا يواجهون مكة ، مركز الإسلام ، الذي يرمز إليه بالكعبة ، وهي حرم ما قبل الإسلام تم تبنيه. بواسطة محمد على أنها النقطة التي يجب على كل مسلم أن يتوجه إليها في الصلاة. في كل قاعة صلاة كان هناك بؤرة أو جدار القبلة ، الذي يواجه مكة مع مكانة مركزية ، المحراب . يشترك جميع المسلمين في الإيمان الأساسي برسالة محمد: الاعتراف بالقوة الشاملة والتفوق المطلق للإله الواحد الاحد هو الله عز وجل. قراءة عقيدة جميع المسلمين على حد سواء. (لا إله إلا الله محمد رسول الله). في جميع المسلمين من كل عرق ودولة ، هناك نفس الشعور بالمساواة في وجه الله يوم القيامة.

إن تجربة اللانهائية من ناحية ، مع عدم جدوى الوجود الدنيوي العابر للإنسان من ناحية أخرى ، معروفة لجميع المسلمين وتشكل جزءًا من كل الفن الإسلامي. يجد تعبيرًا مختلفًا ولكنه مرتبط بشكل أساسي. الأكثر أهمية هو إنشاء النمط اللانهائي يظهر بشكل كامل في وقت مبكر جدًا وهو عنصر رئيسي للفن الإسلامي في جميع الفترات. إن الاستمرار اللانهائي لنمط معين ، سواء كان مجرّدًا أو شبه تجريدي أو حتى رمزي جزئيًا ، هو من ناحية تعبير عن إيمان عميق بخلود كل كائن حقيقي ، ومن ناحية أخرى تجاهل للوجود المؤقت. في جعله مرئيًا فقط لجزء من نمط موجود في شكله الكامل فقط في اللانهاية ، ربط فنان الإسلام الشيء الثابت والمحدود والمحدّد ظاهريًا باللانهاية نفسها.

تصميم الأرابيسك ، الذي يعتمد على نمط لا نهائي من لفائف الأوراق ، والذي ينتج عن تقسيم العناصر (الجذع ، الورقة ، الزهرة) أشكالاً جديدة من نفس العناصر الأصلية ، هو في حد ذاته التطبيق المثالي لمبدأ التصميم الإسلامي ويمكن تطبيقه على أي سطح ، غطاء صندوق معدني صغير أو المنحنى المصقول لقبة مومنت. يُنظر إلى كل من الصندوق الصغير والقبة الضخمة للمسجد بالطريقة نفسها ، حيث يختلفان فقط في الشكل وليس في الجودة. مع هذه الإمكانية لإعطاء قيمة متساوية لكل ما هو موجود أو جلب كل شيء في عالم الفنون البصرية إلى مستوى واحد من الوجود ، يتم توفير أساس لوحدة الأسلوب التي تتجاوز حدود الفترة أو البلد(٦).

والفنان المسلم يبحث عن الاشكال التي يعبر من خلالها عن المطلق الروحي والقدسي باستلهام القيم الفكرية الفلسفية والروحية للدين، واولى خطواته بدأت بأبعاد الاشكال ودراستها عن كل ما هو شيئي وحسي في مظاهر الواقع الزائلة للعالم المادي ، فاستشعر من خلال بنائية الشكل الفني كل ما هو فوق حسي مخاطب المثل العليا، الأمر الذي أدى إلى خضوع عمليات البناء أو تشكل وتنوع البنائية في الشكل والالوان وفقاً لسياقات الأسلوب التجريدي.. أو تحقيق قيمه المطلقة وهي في آخر المطاف تمثل عند الفنان المسلم كينونات لا تمثل الواقع ولا تعبر عن أشكاله المتغيرة أو الآيلة للزوال، بقدر ما تمثل النظير المادي للتفكير الجمالي المستوحى من عقيدته وفكره الديني(٧).

بنية الفن العراقي المعاصر:

الفن العراقي، فان تاريخه وحضارته العملاقة، التي شكلت للفنان العراقي القاعدة الصلبة التي بنى عليها فنه المعاصر، شكلت حافزاً قوياً لنهوضه بفنه

التشكيلي وليعكس ادراكه لحقائق فنه ومحاولته الجادة في مواكبه ركب العالم وعجلته الدائرة مسخرين خزينهم المعرفي وطاقاتهم الخلاقة وحضارتهم العملاقة ليخرجوا بأساليب وكيفيات جديدة بين الحين والاخر.

ان نقطة عصرية نقلت الفن العراقي اشواطاً كبيرة على يد جماعة اطلقت على نفسها اسم (جماعة بغداد للفن الحديث) الذين تلمسوا طريقهم على الرغم من الظلمة والصعوبات والتي اثقلت كاهل الفنان العراقي ليتصدى لها بقوة وارادة محاولةً منه في مواكبه العالم العصري، وبما يتماشى وثقافته وطابع عصره وحضارته، مجرياً كل التجارب التي من شأنها ان توصله الى مبتغاه، على الرغم من معرفة الفنان بان ما سيحققه من انجاز وتجديد في فنه انما سيخلق فجوة باعده ما بين المتلقي وبينه، كما شكلت تلك البادرة قمة الابداع والتجديد، فقد لمس ذلك من خلال المعرض الاول للفن الحديث والذي مثل بدوره تجمعاً كبيراً لشتى الدراسات الحديثة التي ضمتها اعمالهم والمتأثرة بحركات الانطباعية والرمزية والسريالية والتجريدية والتكعيبة وهذا المعرض هو اول بادرة بعد الحرب العالمية الثانية، كما سعى الفنان وبخطى ثابتة الى ارساء معالم شخصية فنه، فسعى الى ايجاد اساليب جديدة اقتضتها الضرورة لتلك الانتقالة الفنية، التي كانت مهمة الفنان فيها صعبة حيث استوجب عليه ادراك ووعي تلك الاساليب ليتسنى له هضمها ليصوغها بشكلها الجديد المتماشي وحقيقة فاعلية واقعنا، وهذا ما قامت به تلك الكوكبة الرائعة من الفنانين في معرضهم الذي كان هدفهم فيه استلهام الجو العراقي لتنمية اسلوبهم وهذا ما ذكره جبرا ابراهيم جبرا في بيان الجماعة الثاني الذي جاء فيه (تتالف جماعة بغداد للفن الحديث من رسامين ونحاتين لكل اسلوبه المعين، لكنهم يتفقون في اسلتهام الجو العراقي لتنمية

هذا الأسلوب)(٨) فاراد بذلك تصوير حياة الناس شكلاً جديد، معتمداً ادراكهم ووجهات نظرهم ازاء ذلك فهم (لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم، لكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة)(٩) وهذا يعني انهم عملوا بمبدأين اساسيين هما التراث والمعاصرة، كما شكلت تلك الجماعة مؤشراً واضحاً لتطور الحركة التشكيلية المعاصرة في تلك الفترة، والتي اعتلى اعمالها وضوح لتفاعل كبير بين الفنان العراقي ودوافعه، متغنياً بارثه مجملاً بنية اعماله بذلك مؤكداً الاصالة والانتماء.

بينما اتجه اخرون الى الطبيعة جاعليها ملهمهم الاول، مستمدين اوليات عملهم من جمالية اللون والاشعاع الضوئي وهؤلاء هم الانطباعيون الذين تأثروا بالمدرسة الانطباعية اذ شكل ذلك التأثير (كقاعدة اساسية في الاستعمالات اللونية رغم تعدد الاتجاهات والاساليب وبداية البحث عن الطابع المحلي)(١٠) والذي اتى متوافقاً مع زخم الالوان التراثية والفولكلورية وهذا ما شجع الانطباعيين الى الاعلان عن اتجاههم، والذي كان في حقيقته تجمعاً حول الفنان حافظ الدروبي، فقد شدتهم الطبيعة بجمالها وحفزتهم لإنتاج وابداع تلك الاعمال شكلت مرحلة الخمسينيات مرحلة خصبة ومثمرة فقد تجاوز فيها العديد من الفنانين التقنية التقليدية، باحثين عن اساليب تخدم مضامينهم تتجاوب والتطور الاجتماعي والفكري المعاصر، والساعي الى مواكبة احداث العصر وتطوراته، فقد زاوج فنانو ما بين المعاصرة وارثهم، منتقين عناصر تراثية ومحلية لينظموها في بنية عملهم الذي يعكس مدى تفاعل الفنان ليأتي فنه حاملاً الطابع المحلي، كما اظهرت

ذلك تفاعلاً كبيراً، توعي من قبل الجماهير للجانب الفني والذي نلمسه من خلال الاستجابة للفن وبشكل واضح في تلك الفترة.

ان الفنان العراقي المعاصر، تعامل مع الفن الغربي وتأثر بجديده واساليبه الا ان ذلك لا يعني بان الفنان العراقي قد تخلى عن وظيفته وانتمائه بل على العكس نراه استقل كل فرصة سانحة ليظهر ذلك الانتماء العريق، فالفنان العراقي بطبيعـته (فنان اصيل استوعب وعي تراثه الفني المتقدم الذي نلمسه بمحاولاته في البحث عن لغة واساليب جديدة في التعبير وبالتالي فقد عرف وتفهم انه يملك جذوراً تاريخية عميقة كان لها دور رائد في رسم حركة تطور الفن لألاف السنين كما ايقن بانه الوريث الشرعي لتلك الابداعات الفنية)(١١) فقد اتخذت الاعمال اشكالاً عدة مثلت رؤية قد يشترك بها احياناً جملة من الفنانين والتي تكون سبباً لتقارب اعمالهم من حيث التقنية او الصورة. الشكلية او نظام البناء، وهذا ما جمع رواد المدارس والحركات الفنية او قد تكون رؤية فردية كما هو في الفن الحديث الذي شكلت مجمل اعماله نظرة ورؤية فردية مترجمة لنزعات ذاتية حملت خصوصية الفنان وحسه كما عكست الانفتاح والانعتاق من رؤية جماعية، طالقاً فكره ليبحث وبصور وفق ما يراه هو دون أي تأثير او انتماء لجانب ما، فجاءت بالتالي الاعمال متعددة الرؤى او احياناً كثيرة مخبؤه المعنى تستر في طياتها معنى ذلك العمل.

لقد مثلت مرحلة الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم اهم المراحل

(المؤثرة في سير وتطور حركة الفنون التشكيلية في العراق فقد وضعت خلالها اسساً اثرت ايجابياً في مسار الحركة التشكيلية باتجاه ابتكار اساليب غنية وحديثة واصلية في حين الوقت فبجانب معاصرتها من الناحية التقنية

مؤشرات الاطار النظري:

المشاهد الدينة في العمارة الاسلامية كسبت هوية مميزة في العقيد الإسلامية والتقاليد المحلية والأفكار والمعتقدات الدينية التي امتدد عبر العصور.

تعتبر العمارة هي الأكثر وضوحا والأصالة والإعجاب. كان بناء المساجد، المباني الدينية الإسلامية.

احتكاك الفن الإسلامي بقوميات متعددة، وجنسيات مختلفة مما انعكست سمة التنوع والوحدة ،والتنوع الناشئ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التي دخلها الإسلام.

فجماليات الفن الإسلامي باعتباره نتاج إبداع الأمة الإسلامية في حقبة حضارية مزدهرة من تاريخ الفكر والثقافة العالمية التي تبلورت من خلال الثقافة الإسلامية.

الفنون المعاصرة تهتم بالتراث الحضاري كأحد المحاور الهامة التي تلعب دورة فعالا، وتمثل طاقة إبداعية خلاقة بمثابة لغة للتواصل بيننا وبين ماضينا المزدهر.

الفن العراقي، فان تاريخه وحضارته العملاقة، التي شكلت للفنان العراقي القاعدة الصلبة التي بنى عليها فنه المعاصر.

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

مجتمع البحث:

بما أن البحث الحالي يهدف إلى التعرف على تأثير المشاهد الدينية في الرسم العراقي المعاصر لقد سعى الباحث الحصول على بيانات والمعلومات عن الاعمال الفنية المعاصرة للفنانين العراقيين الرواد في التكوين الفني للموروث الحضاري في العمارة الاسلامية ، إذ لجأ إلى متابعة عدة ميادين ذات العلاقة بهذا المجتمع حصل منها على ما يستطيع الإفادة منها في دراسته ومنها المكتبات العلمية والوثائق ،والمتاحف الفنية ،وشبكة المعلومات .

منهجية البحث: اتبع الباحث من المنهج الوصفي التحليلي بعد المعلومات والبيانات والاطلاع على الاعمال الفنانين العراقيين المعاصرين.

أداة البحث : لقد قام الباحث بوضع فقرات أرتكز عليها بحثه الحالي في تحليل الاعمال الفنية العائدة للفنانين العراقيين المعاصرين، إذ تم صياغته فقراتها من خلال مصادر وجمع المعلومات وهي.

المسح المرئي للأعمال الفنية العراقية المعاصرة.

الشبكة المعلوماتية العالمية والعربية (الانترنيت).

المصادر والمعلومات في انتاج الفني للمشاهد الدينية الاسلامية.

عينات البحث:

حافظ الدروبي :

الفنان الراحل حافظ الدروبي جسد في لوحته الفرح والبهجة والمحبة أيام العيد في المجتمع العراقي والعالم الاسلامي بأطيافه في احياء احدى الشعائر التي تمارسها المسلمون في عيد الفطر وعيد الأضحى والالفة بينهم ، وترابط العلاقة الاجتماعية .

الدروبي من الفنانين الرواد لهو بصمة واضحة على الفن التشكيلي العراقي وهو من مؤسسي المدرسة العراقية للفن واكثر اعماله ميوله الى الأسلوب التكعيبي في لوحاته وهذا ما نلاحظه في لوحته (العيد) المستوحاة من البيئة العراقية فيها المساجد والبيوت وازقة بغداد من شناشيل وطرز معمارية إسلامية من خلال الاقواس والمآذن يعكس الواقع العراقي بطريقة مبسطة ومساحات لونية وخطوط متداخلة فيما بينها تدل على حركة في اللوحة بعيد عن الجمود من خلال الشخصيات الأطفال والنساء والرجال وتفاعلهم وفرحتهم بهذا العيد، وكل جز في اللوحة لدى الادروبي مدروس له حسابات رياضية وفيزيائية في التحليل اللوني والاشكال المكعبة.

اضافتا اهتم الفنان بالمنظور اللوني رغم اللوحة فيها الحداثة وتبسيط في التفاصيل الدقيقة معتمدا على تجاور الألوان والخطوط بشكل جمالي لتشكيل اسلوبه هو ما ميز اسلوب حافظ الدروبي، مع مراعاة انه بقي ضمن سياق الهوية العراقية التي تجمع بين التراث المحلي الاسلامي والحداثة.

سعد الطائي :

الفنان سعد الطائي من الفنانين العراقيين الرواد له اعمال كثيرة جسده المشاهد الدينية الإسلامية في لوحاته الفنية من رموز إسلامية متمثلة بالأبواب والقباب وكل ما يحيط بالعمارة الإسلامية من مساجد او مراقد دينية وممارسات طقوس وشعائر كونها البيئة القريبة له ومجتمعه انعكست في لوحاته التي تحمل الروحية والقدسية من خلال التداخل الرمزي للقباب والاقواس والمحاريب بعلاقات ومساحات لونية في فضاء السماء الى العالم الاخر وحولها الملائكة تحمل المضامين المقدسة النقية بشكل جمالي يريح النفس .

وفضاء اللوحة يتخللها عالم اخر بين الاقواس، وقد بدت للمشاهد كأنها المنفذ الوحيد الذي فيه المتنفس عن العالم المزدحم بالأشكال الهندسية ذات النقاط المتباينة الاتجاه في اللوحة والتي تمثل عبأ الحياة التي يمر بها المرء في حياته اليومية والتقرب الى الله عز وجل.

حيث تمكن من صياغة الرموز الإسلامية للمشاهد الدينية بشكل مقارب لتجسيد الواقع يفصح عن المضمون الجمالي والفلسفي في احتواء الأفكار والتأملات الروحية بطريقة مرهفة ومعبرة عن العقيدة الإسلامية ويتجه باتجاه الجماليات الخالدة فضلاً عن التأكيد على أصالة الهوية الإسلامية التي ينادي بها في اغلب اعماله الابداعية.

وداد الاورفلي:

استلهمت الفنانة وداد الاورفلي فناها من المورث الحضاري الإسلامي المعماري ذات القيم الجمالية الروحية من قباب ومنائر في تشكيلاتها والوانها لتمنح عملها البعد الانشائي الروحي والديني بإيقاع تكراري بين مساحات الطبيعة من نخيل والمياه كأنها سحرا من الخيال تنتمي الى البيئية العراقية وتراثها.

والفنانة الاورفلي بأسلوبها الجميل في تزين لوحاتها بالمنمنمات الزخرفية وبالونها الخضراء والزرقاء والفيروزيات والالوان الذهبية يدل على انتمائها الروحي والابداعي للبيئة العراقية التي لها الأثر الكبير على الفنان ليجسدها في اعماله من مدن او رموز دينية ومشاهد دينية او طبيعة بطريقة مرهفة ومعبرة عن العقيدة الإسلامية الممتدة عبر العصور ويتجه باتجاه القيم الجمالية الخالدة فضلاً عن التأكيد على أصالة الهوية الإسلامية التي ينادي بها كل فنان مسلم في اغلب اعماله الابداعية(١٣).

علي الطائي:

في هذا العمل تظهر الوحدات البصرية الشاغلة للفنان والتي هي القباب والابواب والشبابيك في مجمل توزيعات المساحات بأبعادها المتنوعة واشكالها في تكوينات انشائية لقيم روحانية صادقة لطقوس دينية التي تريح النفس وتحل العقبات وترفع المكانة بين الذات وبين الآخرين من المقربين إلى محيطه الاجتماعي الذي عاشه من التزامه الديني وشغفه في تجسيد العمارة الإسلامية من مساجد او مزارات دينية انعكست في اعماله الفنية التي تحمل الطابع الديني , وكذلك سحرته الوانها وباشتقاقاتها الترابية و القباب الخضراء لتطهير الذات.

ومارس الفنان في تجليات اللون ودلالته الجمالية بإيقاع متوازن في العناصر البصرية والحكة في وحدة التكوين الا متناهي في التأمل الصوفي في تخيل الموجودات من قباب الممتدة الى السماء لتصبح خطابا مرئيا ذات قيم لونية وخطوط ومساحات منظمة وسطوع وخفوت وبقدر من السكون والاحساس بالصمت والتبسيط بما يلامس الاخفاء والاختفاء بين السطوح المتجاورة.

الفصل الرابع

الاستنتاجات:

اصبح الأبنية الإسلامية ايقاعا من خلال التكرار يلجأ اليه الفنان العراقي المعاصر في اعماله.

أكد الفنان العراقي المعاصر على المضامين والمسحة الإسلامية في لوحاته.

جماليات الاعمال الفنية الإسلامية في المشاهد الدينية هي تفعيل العلاقة بين عناصر التكوين من مساحات ودرجات لونية وخطوط.

النتائج:

يميل الفنان العراقي المعاصر الى التبسيط والابتعاد عن التعقيد والتفاصيل والاعتماد على حركة الاشكال والانتقالات بين اشكال التكوين للبناء الاسلامي.

الرموز الفنية الإسلامية هي تحيط بالفنان من مناسبات دينية (افراح واحزان وطقوس دينية).

الاشكال في اللوحة ليس لها مكان محدد وواضح نلاحظها تسبح في فضاءات اللوحة.

التركيب اللوني لدى الفنان كلها مستوحاة من طبيعة التكوين المعماري الإسلامي.

توظيف الاشكال الهندسية والزخرفية في الاعمال الفنية لها الطابع الإسلامي.

المقترحات :

استكمالا للبحث الحالي يقترح الباحث اجراء البحوث الاتية:

دراسة الخصائص الجمالية والرمزية في العمارة الإسلامية الحديثة.

دراسة تأثير الخطوط العربية الإسلامية على الفن العراقي المعاصر.

التوصيات:

ضرورة الاهتمام بالطابع الفني الإسلامي لانه يعتبر هوية المسلم.

الاهتمام بالتراث الإسلامي والحفاظ عليه من عمارة واعمال فنية وارشفتها بشكل صحيح.

المصادر:

الرفاعي انصار محمد عوض الله, الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي. جامعة حلوان، كلية التربية الفنية , ٢٠٠٢.ص١

السراج احمد ، العمارة الإسلامية خصائص واثار، مطبعة الطالب الجامعي ،غزة، ٢٠١٥.

الشامي صالح احمد ، الفن الإسلامي التزام وابتداع، دار القلم للنشر دمشق، ط١، ١٩٩٠.

سليم، نزار: فن العراق المعاصر، دار الحرية للطباعة, بغداد،١٩٧٥.

ال سعيد، شاكر حسن، البينات الفنية في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣.

شاكر حسن ال سعيد، الفن العراقي المعاصر.

د. الشاوي، ناصر، اثر الفن العراقي المعاصر، بحث منشور سنة ١٩٨٧.

داود سلمان الشويلي، قراءة في الخطاب التشكيلي العراقي والعربي، دار الكتب والوثائق بغداد، ٢٠٢١ ، ط١.

https://imamhussain.org/arabic/٢٤٦١٦

/https://islam-today.ru/istoria/meceti-istoria-kupola

http://www.visual-arts-cork.com/islamic-art.htm

https://imamhussain.org/arabic

الهوامش:

https://imamhussain.org/arabic/٢٤٦١٦

/https://islam-today.ru/istoria/meceti-istoria-kupola

انصار محمد عوض الله الرفاعي, الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي. جامعة حلوان.كلية التربية الفنية , ٢٠٠٢.ص١.

احمد السراج، العمارة الإسلامية خصائص واثار، مطبعة الطالب الجامعي ،غزة، ٢٠١٥.

صالح احمد الشامي، الفن الإسلامي التزام وابتداع، دار القلم للنشر دمشق، ط١، ١٩٩٠.

http://www.visual-arts-cork.com/islamic-art.htm

https://imamhussain.org/arabic

سليم، نزار: فن العراق المعاصر، دارالحرية للطباعة, بغداد،١٩٧٥.

ال سعيد، شاكر حسن، البينات الفنية في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣.

شاكر حسن ال سعيد، الفن العراقي المعاصر.

د. الشاوي، ناصر، اثر الفن العراقي المعاصر، بحث منشور سنة ١٩٨٧.

د. الشاوي، ناصر، اثر الفن العراقي المعاصر، بحث منشور سنة ١٩٨٧.

داود سلمان الشويلي، قراءة في الخطاب التشكيلي العراقي والعربي، دار الكتب والوثائق بغداد، ٢٠٢١ ، ط١.

المعالجات التجريدية للشكل في رسوم

ضياء العزاوي

م.م. رؤى خالـــد شـــهاب

ياســـمين فليح مجيد

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة (المعالجات التجريدية للشكل في رسوم ضياء العزاوي) باعتبارها جزءا مهما من عدة تحولات طرأت على بنية الشكل في الرسم الحديث والتي قادت الفن الغربي ودفعته نحو آفاق جديدة . حيث أخذت التحولات الشكلية في التجريدية مسارا جديدا - فيتيح لنا هذا البحث رصد ومتابعة معالجات الشكل في لوحاته ، ومن شأنه أيضا ان يؤدي إلى زيادة معرفتنا بالآليات والمعالجات التي طرأت على بنية الشكل ودفعت به نحو التجريد الخالص .

تضمن البحث ، أربعة فصول ، احتوى الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والتي تتمحور برصد وتقصي مسوغات المعالجات التجريدية للشكل وآلياته في لوحات الفنان ضياء العزاوي، وأهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث الذي يكشف المعالجات التجريدية للشكل في رسوم (ضياء العزاوي) ، أما حدود البحث فقد اقتصرت على الاعمال التي رسمها الفنان في الفترة (١٩٨٠-١٩٩٠). بالإضافة الى المصطلحات التي وردت في سياق البحث.

أما الفصل الثاني (الاطار النظري) ، فقد تضمن الإطار النظري مبحثان ، تناول المبحث الاول (الشكل في الفكر الفلسفي) وعرض أهم الطروحات التي جاء به الفلاسفة و المفكرون. اما المبحث الثاني فقد تتبع الشكل في الفن التشكيلي من حيث المراحل الزمنية للاتجاهات الفنية وتم التركيز على (التجريدية),ثم تناول مؤشرات الاطار النظري . واحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث متضمنا مجتمع البحث ومنهجه وعينته وتحليل العينة حيث اعتمدت الباحثتان على (٣) نماذج .

الفصل الاول الاطـــار المنهجـي

مشكلة البحث :

شهد العالم مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين نتاجاً للتطور العلمي السريع، تحولات وتغيرات هامة ثقافية او اجتماعية وسياسية والتي انعكست على الفن وتطور الحركة الفنية من الكلاسيكية الى اتجاهات ما بعد الحداثة، ومع التطور التكنولوجي السريع في نهاية القرن التاسع عشر تبعه تغير في ثقافة المجتمع والحركة الفنية، لتنطلق الى تكوين مفردات تشكيلية جديدة خاصة بالفكر الحديث. ومع نشوب الحرب العالمية الاولى حدثت تحولات كثيرة في مجال الفن وتغيرت الأسس التي يقوم عليها الفن أو ابتعد الفنان في أعماله عن القيم الجمالية التقليدية، وأعاد النظر في هدف الفن، حيث يجعل من الفن لغة يعبر بها عن نفسه ومجتمعه وما يعيشه من أحداث، فظهرت اتجاهات فنية جديدة فلم يعد الفنان يمارس فنه بما تقتضيه أي قواعد فنية سابقة، بل أصبح ما يميز أعماله الفنية هو التعامل مع الخامات واعدادها ودارسة خصائها، كذلك إعادة رؤية الفنان والتعبير عن ذاته وما يجول بداخله من أفكار، وأصبح الحس الإبداعي يميز الفنان الحديث والذى قاده الى الاسلوب التجريدي الذي يحاول الفنان فيه أن يوظف أشكاله والتي ابتعدت عن مظاهر الطبيعة، ليشكل به بناء تشكيلي يحقق من خلاله علاقات الشكل المجرد ليظهر القيم الجمالية عن طريق إيقاعات الخطوط والألوان والمساحات والأشكال والملامس دون أن تكون لهذه المفردات التشكيلية أي صلة بالواقع المرئي.

ومن خلال ما تقدم تطرح الباحثتان سؤال مشكلتهما بالاتي : ماهي آلية المعالجات التجريدية للشكل في رسومات ضياء العزاوي.

أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث في التعرف الى آليات المعالجات التجريدية في بنية الشكل لرسوم ضياء العزاوي , اما الحاجة لهذا البحث فتكمن في الاتي :

إطلاع دارسي الفن على آليات المعالجة التجريدية للشكل عند الفنان ضياء العزاوي وتقنياتها البنائية.

يسهم هذا البحث من خلال فهم المرجعيات المعرفية التي تدعم رؤية الفنان لتحولات الشكل لتصعيد آليات التلقي الجمالي وتنمية الذائقة لدى طلبة الفن.

إمكانية إفادة الدارسين للفن التشكيلي

هدف البحث : يهدف البحث إلى كشف المعالجات التجريدية للشكل في رسوم ضياء العزاوي.

حدود البحث :

الحدود الزمانية : الفترة (١٩٨٠ – ٢٠٠٠)

الحدود المكانية : العراق

الحدود الموضوعية : المعالجات التجريدية للشكل في لوحات ضياء العزاوي.

تحديد المصطلحات :-

المعالجة، قد وردت في معجم (تاج العروس من جواهر القاموس) باب (علج) وفق المفهوم الاتي:

ان (عالجه) اي الشيء علاجاً ومعالجة: زاوله ومارسه وفي حديث الاسلمي: (اني صاحب ظهر اعالجه) أي أمارسه وأكاري عليه, وعالجا: أي مارسا العمل الذي ندبتكما اليه واعملا به وزاولاه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته)

وتعرف الباحثتان (المعالجة) تعريفاً اجرائياً بانها:-

ممارسة اختبارية لصيغ فكرية وجمالية لتحقق التطبيقي استلهام المعطيات الاولية لولوج آفاق جديدة تنزع عن الاشياء عناصر هيئتها وكينونتها المدركة وايجاد طرائق ادائية غير ثابتة تفضي الى معرفة حسية جمالية وفكرية غير مطروقة .

التجريد عند عفيف بهنسي في كتابه "الفن في أوروبا من عصر النهضة حتّى اليوم": استخلاص الجوهر من الشكل الحقيقيّ.

تعرف الباحثتان اجرائيا التجريد الابتعاد عن المُحاكاة السّاذجة، ومحاولة استخراج أو البحث عن حقيقة الشيء الجوهريّة المُتخفّية وراء مظاهره الحسيّة الماديّة.

يعرف جيروم الشكل على انه (تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما ، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل ، كل بالنسبة للأخر ،وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر)

ويعرف جان الشكل بأنه (هو مجموعة الروابط الداخلية او القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه ، وهو الشيء الذي يستطيع ان يظم هذه الكثرة في وحدة الشكل وان تدخل أجزائها في موضوع الفن تكون جسدا منتظما).

ويعرف شاكر الشكل بأنه (هو تجميع للمادة بطريقة معينة ، وترتيب معين لها ، فهو حالة نسبية من حالات استقرارها).

هو نتاج المعالجات التجريدية للشكل وفق تنظيم معين ثنائي الأبعاد يحمل مضموناً ما في لوحات ضياء العزاوي.

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الاول : الشكل في الفكر الفلسفي

شغلت المفاهيم والنظم الفكرية الجوهرية عن حقيقة الكون والوجود وظواهرها بال الفلاسفة والمفكرين على مر العصور. فقد تناول الفلاسفة مراحل هذه النظم وظهرت طروحات متباينة تدعم كل فلسفة وفق رؤيتها الجمالية والفلسفية الخاصة تجاه هذه الظواهر، وعلى اثر هذه المساعي برزت مفاهيم جديدة تبلورت من خلالها أفكار فلسفية وجمالية تعلل الحقائق وتسعى الى تحقيق الإبداع في كل الميادين وعلى كل الأصعدة، ومن هذه الميادين الفن باعتباره وجه من أوجه تقصي الحقائق عن مكامن الأشياء وجوهرها.

إن الشكل في الفكر الفلسفي يقابل المادة فهو ما يميز الشيء تكوينياً، وبما أن الفلسفة تبحث في الوجود فأن البحث يشمل كل الموجودات بتكوينها

المادي، بمعنى آخر (تتمتع المادة بحضورها الفعلي عبر الشكل ، فالمرئيات قبل عملية تشكلها ليست إلا مادة ، وبعدها تصبح محض أشكال) هذا يعني ضمناً أن الشكل في الفلسفة هو تعين وتمكين للمادة الأولى وخصائصها لتتجسد ، ولهذا تصبح النقطة أو الخط شكلا عندما تكون مرئية أو قد يكون الشكل محصلة مجموع العناصر البصرية بنائياً ، واذا دعت الحاجة الى إظهار فكرة ما إلى حيز الوجود ، فإننا سنحتاج إلى شكل يجسدها ويجعل منها وجوداً فعلياً متاح للأخر.

لقد اوجد (أفلاطون) صاحب نظرية المثل الفكرة الخالدة في الشكل السرمدي والذي يعني الجوهر الثابت وبهذا رفع من منزلة الشكل السرمدي معتقدا بأنه ليس واقعي محسوس بالمقارنة مع الواقعية العالية لمادة الشيء نفسه ، كما أكد على أن الماهية تسبق الوجود أي فكرة الشيء تسبق وجوده ولكنها لا تحقق إلا به ، فبما أن فلسفته مثالية لفكرة الجمال والتي لا وجود لها في العالم المرئي , فإن، فأن شرط الإحساس بها هو الابتعاد عن الماديات المحسوسة والاقتراب إلى الماهيات والمثل. فالأشكال هي الأشياء الثابتة نسبيا مقابل المحسوسات المتغيرة التي لا تمثل الحقيقة الخالدة، فيرى (أفلاطون) المثل الخالدة في الأشكال الهندسية التي لا تحاكي شيء من الطبيعة ولكنها تمثل جوهر وماهية تلك الطبيعة. لهذا فهو يرى أن العالم ما هو إلا تكوينات هندسية كروية كانت أم اسطوانية أو

مستطيلة إلى غير ذلك . وبهذا أكد على وجود الجمال في النظام والتناسب الهندسي ، إذ يذكر في هذا المعنى (أن الذي اقصده بجمال الأشكال، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة

المساطر والزوايا، وأؤكد أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبيا مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالا مطلقا) لذا تتضح دعوة تحتم على الفنان أو المبدع أن يمتلك أفضل الوسائل للمحاكاة (محاكاة المثل) – وإلا يصبح ناسخاً لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود.

أما (أرسطو) فإن الشكل عنده هو جوهر الواقع، وإن كل مادة تتجه لان تذوب فيه، فقد رفض (أرسطو) الفكر الأفلاطوني التجريدي للشكل، واعتبر أن كل موضوع محسوس يمثل كلاً من الشكل والمادة فلا يوجد شكل بدون مادة ولا مادة بدون شكل يستوعبها، والشكل وحده هو الذي يجعل الشيء المنتج أثرا فنيا. لذلك فأن الفن الجميل عند (أرسطو) يتحدد بالنظام والترتيب وامتلاكه وحدة عضوية، وعلى غرار ذلك فان (ارسطو) لا يجد الجمال في الأشياء المجردة بل هو موجود في الأشكال والأشياء الواقعية، فضلاً على انه صفة من صفاتها الحقيقية، ولكن يجب أن تتسامى عن هذا الواقع المحسوس وهذا يجيز أن للشكل بأن يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها.

أما (كانت) صاحب الفلسفة الشكلية فقد تبوء الشكل أهمية واضحة في فلسفته الجمالية والنقدية من خلال تحريره من أي غاية فكانت فكرة الجمال عنده تتجسد في الأشكال التي تذوب كل مضمون، غاية، فكانت فكرة الجمال عنده تتجسد في الأشكال التي تذوب كل مضمون، كالنقوش والزخارف ، التي يكمن معناها في ذاتها .

فالجمال لديه هو جمال الشكل الذي يثير الاهتمام العقلي بغض النظر عن الغاية ، فالشكل ناتج عن عملية عقلية وفق نظام واتساق وصولا للجمال،

وقد خلص (كانت))الى ان العمل الفنـي مـا هـو إلا شـكل صرف، نستلمه دون غائية، ولا نرجعه إلى أفكار أو هواجس خارجة عن نطاقه ، فالشكل عنده

متعال علـى المعايير الأخرى التي لا تدخل ضمن نطاقه سواء كان ذلك على المستوى الأخلاقـي أم المنطقـي، أم غيـر ذلك).

اما (هيغل) فلعله من أبرز من تناولوا مشكلة الجمال والفن في العصر الحديث، فالجمال عنده هو (تجلي الفكرة بطريقة حسية), إذ يعد الفن هو تجلي الفكرة المطلقة والتعبير عنها بشكل مادي محسوس ، فبين بأن هناك علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، حيث لا قيمة للفكرة دون تجسيد مادي لها، لأنه وجد أن المـادة التي لا شكل لها كالمضمون الذي لا شكل مناسب له، على اعتبار ان الأعمال الفنيـة الحقيقيـة هـي تلـك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة.

والفكـرة عنـد (هيغـل) هـي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، ولهذا الارتباط بـين الـشكل والمضمون يقدم لنا (هيغل) ثلاث أنماط رئيسة للفن :-

النمط الرمزي : ويتمثل في الفن الشرقي والمصري، حيث سيطرة المادة على الفكرة، وفيهـا يطغـى الشكل على المضمون.

٢-النمط الكلاسيكي: تمثل في الفن اليوناني، وفيها يتعادل الشكل مع المضمون، فهي مرحلة الكمال الفني.

٣ -النمط الرومانتيكي: وفيها اختل التعادل بين الشكل والمضمون ، فان فكرة الجميل تفيض علـى ذاتهـا، وتطغي الفكرة على الشكل) ومن خلال ذلك فأن الأعمال الفنية عند (هيغل) تتألف من تلاحم المفهومين، الشكل والمضمون فاكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون.

لقد أكد (كروتشه) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة ، فالفن عنده هو عيـان وحدس، أي تركيب قبلي مؤلف من عاطفة (حدس) وعيان (شكل) مستعيرا مقولة لـ (كانت) فـي ذلـك أن الروح الفنية لا ترى الشكل الصورة الفنية بدون استشعار العاطفة، وبالعكس، بل تمزجها فـي وحـدة ذهنية، حيث يتساوى الشكل والمضمون (فالعمل الفنـي أما مضمون اتخذ شكلا أو شكلا امتلأ مضمونا) وبهذا فأنه قد دحض القائلين بعزل الشكل والمضمون كل على حدة ، فعمل على أثبات وحدتهما معا ، فالمضمون لا يصبح مضمونا جماليا إلا بعد أن يتخذ شكلاً.

احتل الشكل عند (سانتيانا) أهمية بالغة في طروحاته الجمالية فضلا على تأكيده على المـادة والتعبيـر، فرأى ان نوع من أنواع الجمال هو جمال الشكل ، فإذا كانت الوحدة هي ميزة الاشياء والأشكال (فالشكل هـو جمع لعدة عناصر ولا بد أن تكون فيه هذه العناصر، وطـابع الـشكل عبـارة عـن كيفيـة ائـتلاف هـذه العناصر) (xii) إذ يرى (سانتيانا)، أن الفنون التشكيلية تبدأ بالزخرفة والرموز وترجع اللذة الجمالية في البداية الى غنـى المادة وكثرة الزخرفة، ومعنى الشكل مرتبط بذاته، فنجد مصدرين مستقلين للتأثير في الأعمال الفنية (أولهمـا الشكل المقيد الذي يولد النمط، وفي نهاية الأمر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط فنجعله مثلا أعلـى عن طريق تأكيد ملامحه التي تبعث على اللذة في ذاتها، أما المصدر الثاني فهو جمال

الزخرف الذي يأتي من إثارة الحواس أو الخيال عن طريق اللون أو كثرة التفاصيل أو دقتها).

في حين ترى (سوزان لانجر) الشكل يحقق وجود إبداعي بفعل رمزيته وهي تؤكد على أن العمل الفنـي هو شكل يمكن أن نتأمله وندركه. فالفن (شكل يتكون من مجموعة العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل معا في إبراز هذا الشكل وهي بهذا تؤكد على أن الشكل أساسي للتعبير عن أي فكرة (مـضمون)، فإذا كان الفن يعبر عن الوجدان البشري فلا بد من وجود شكل يجسد ذلك التعبير. لقد اهتمت (سوزان لانجر) بالشكل الفني، واعتبرت الفن بأنه: (عملية ابداع أشكال قابلة للإدراك الحسي، وتكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري، وأدراك هذه الأشكال إنما يكـون إنما يكـون بالحـدس وبمـساعدة الخيال، فان العمل الفني لا يصبح مظهرا حسيا يقبل الإدراك، إلا إذا استحال إلى(شـكل) أو (صـورة) سواء كان شكل العمل الفني ثابت مستديم أم عابر ديناميكي، أو مجرد أشكال متخيلة ظاهرية، فلا بد للشكل أن يتخذ طابع الكل المتسق مع نفسه، القابل للإدراك، وكأنما هوموجود طبيعي له وحدته العـضوية واكتفـاؤه الذاتي، وحقيقته الفردية) وعليه ترى الباحثتان بأن العمل الفني هو شكل يمكن أن نتأمله وندركه، وأما الفنان فهو الذي يبـدع شـكلاً يدركـه المتلقي , تأسيساً على ذلك أن الفلسفات تناولت مفهوم الشكل الذي تحول فكراً ومفهوماً وتنظيماً من فلسفة لأخرى وفق رؤيتها الجمالية. حيث نجد بأن للشكل اصبح مفهوماً مهماً باعتباره جوهر الفكرة وشكلها الظاهري وهو وسيلة التعبير عن ذلك الجوهر من خلال تنظيم علاقاته وعناصره والزج به للعالم العياني المرئي، وبـالرغم من اقتران المرجعيات الفلسفية بالشكل، فله تأثير واضح في العملية الفنية

على وجـه الخـصوص. ويعتبـر الشكل الجانب المادي للعلامة (الدال) بينما يمثل معنى الشكل أو محتواه ومضمونه (المدلول) وبالتالي (أن فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم الشكل ذي الدلالـة أو مفهـوم الـصور ذوات المعاني).

المبحث الثاني : الشكل في الفن التشكيلي

بعد اتساع آفاق المعرفة حديثاً اكتسب مفهوم الشكل معنى جديدا فقضية فهمه وتطوره تتـصل بتـاريخ ونظريات الفن، لذا يعتبر الشكل أحد أهم العناصر المكونة للعمل الفني، بل ويمكن عده المتـرجم الأساسـي لأفكار الفنان. فالشكل يحيل الفكرة الى عالم جديد مرئي محسوس، ومن خلاله تتوزع المفردات والعناصـر ضمن نظام وعلاقات بنائية لنتائج عملية منتظمة تدعى العمل الفني، (والشكل هو عمليـة تنظـيم عناصـر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني) وبهذا لا يتخذ العمل الفني مظهرا حسيا الا اذا احيل الى شكل ما.

ان الشكل كان ولا يـزال ميـدانا خـصبا للدراسات الفنية والجمالية ، فالشكل قديما كان يوظف لأغراض إيمائية وإيحائية ورمزية ويعبر عن دلالات تغيرت بتغير الزمن، وعلى اساس هذه التغيرات اصبح تحول الشكل وتغيره ضرورة من ضرورات تقدم الفنون وتطورها ومواكبتها للمفاهيم المعاصـرة (فالفنان وبسب إرادته الشعورية واللاشعورية يبدأ بفرض أشكال جديدة، غير انها تؤكد الانفصال عما سبقها، فالذي يكتفي بالتقاليد لن يكون الا صـانعا أو عـاملا، ولا يمكنه ان يكون فنانا) وهكذا فأن للشكل دورا مهما فمن خلاله نستطيع ان نميز فن من الفنون أو مرحلة وأخرى.

وعليه فأن التحولات التي مرت بها التيارات الفنية منذ الكلاسيكية الى التجريدية ما هـي الا تحولات في رؤية الشكل وكيفية التعامل معه وهذا ما انسحب على التيارات ومدارس الرسم الحديث. وتبعـا لذلك جاءت مفاهيم جديدة كالتجريد لتعبر عن فهم جديدة للشكل وطريقة بناء جديدة لنظام العمل الفني بعـدما كان مقيداً للتمثيل الواقعي.

من هذا المنطلق بدأ التحول في البنية الشكلية فجاء التأكيد على الـشكل المطلـق الحر غير المقيد بانتماءاته لخارج العمل الفني باعتباره مهمة الفنان الاولى بعيداً عما يعنيـه مـن مـدلولات مختلفة. وعليه فالفنان المبدع لابد ان يحول او يطور او يجدد في منظومة الشكلية لان الشكل حصيلة جمـع العناصر وفق نظام معين من العلاقات المترابطة فيما بينها التي تشكل بالمحصلة النهائية العمل الفني(لذا يعد الشكل الكيان الكامل الذي يحتضن العمل الفني) يمثل الشكل في العمل الفني خطاباً اتصالياً بين ذات الفنان وذات المتلقي الذي يأوله حـسب ما تراه ذائقته الجمالية. ولهذا فالشكل هو الأساس والمنطلق في فهم العملية الفنية وبدايـة تـشكلها. فكـل هاجس داخلي يتغير في فكر الفنان ينصب على الشكل ليحول به ويغير في نظم علاقاته وصولا الى رؤيـة جمالية وفنية جديدة تنسجم وميوله ومرجعياته الضـاغطة ليشكل فنـاً بـصياغات جديـدة، ألا أن التـداول المفاهيمي الحديث للشكل ارتبط بمفهوم البنية, والبنية في الفن نسق من العلاقات الظاهرية لها قوانينها الخاصة من حيث انها نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يضفي الى تغيير في العلاقات وتغييـر في النسق نفسه، وبذلك فان البنية في الرسم هي العلاقة بين الوحدات المكونة للعمل الفني، اذ ليس بمقـدورنا الوقوف على كلية العمل الفني في حالة حدوث خلل او إرباك في البنى

الجزئية، لذلك فإن الكل ينقص من جماله بمقدار النقص الحاصل في البنى الجزئية له , وإنّ مثل هذه العلاقات لكي تكون ذات فاعلية ينبغي أن تسهم في تنظيم العلاقات البنائية الشكلية لمكونات العمل الفني ، هذا بالإضافة إلى علاقات التطابق والتماثل والتناظر ضمن الوحدات البصرية في الأجزاء المكونة للعمل الفني، ومن المؤكد أن التداخل الشكلي أو اللوني مثلاً من التضاد حتى الانسجام يكون عامل ربط بين الجزء والجزء والكل والجزء

إن الشكل الفني يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي ، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء ، والشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك العناصر، ولكن نتيجة تفاعلها داخلياً وبالتالي يكون نتيجة ارتقاء مجموعة من العناصر والعوامل على حساب مجموعة أخرى. هكذا يمكن أن نقول بأننا ندرك الشكل دائما خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر (الباني) والعوامل التابعة له.

إنّ اشتغالات البنية تمثلت بالغور في البنية السطحية والبنية العميقة ، فتُعنى البنية السطحية بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما، وتمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، اما البنية العميقة فهي تُعنى بالخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة

وتود الباحثتان ان تشير إلى انها تناولت البنية السطحية، التي تظهر بصيغ عناصر تكوينية للشكل من خلال علاقات العناصر البنائية , وإن الشكل يدرك بصيغة ما (سمعية ، حركية ، بصرية)، واذا تناولنا الادراك البصري لوجدنا بأنه يستثار بواسطة منبه خارجي من خلال الجهاز

البصري (العين) ، فيستجيب العقل لأدراك المرئيات، ولكي ندرك شكلا ما، فلا بد من وجود تباينات (اختلافات) في الحقل المرئي أي الشكل وأرضيته، وعلى الرغم أن الشكل يجذب الانتباه إلا أن الأرضية ضرورية لأدراكه، وبهذا يدعونا العمل الفني إلى تنظيم عناصر الشكل (النقطة ،الخط ، الاتجاه) بما يحقق الجاذبية وقيمة الانتباه.

لقد اهتمت الدراسات السيكولوجية التي أفادت بشكل كبير في مجال إدراك الشكل والتي تنظر إلى الشكل ككل لا يتجزأ ، فالشكل لا يمكن أن يُرى إلا من خلال الكل المدرك وليس من خلال الأجزاء المكونة له، والفكرة الجوهرية لهذه النظرية الشكلية، ليس عبارة عن تجميع الأجزاء (فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع ، بل الصيغة الكلية التي تنظم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع). وعليه فأن العمل الفني وحدة عضوية متكاملة لا يمكن إدراك العلاقة بين الأجزاء ما لم ندرك الشكل بأكمله، فتفقد العناصر قيمتها وتتوقف معانيها على انتظام الشكل ككل، وبالتالي تتحدد قيمة العمل الفني بقيمة الأشكال (فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيلاً جافاً، وغني حين يكون الشكل قوياً أصيلاً ويعني هذا ببساطة ، أن العمل الفني الحقيقي هو الذي يكون له كيان وهذا الكيان مكتف بذاته على الصعيد الفني.

إن الشكل يمتلك فاعلية مهمة في العمل الفني وفقاً لسياق تشكلاته في العمل فهنالك وظائف جمالية للشكل، يعرضها (ستولنتيز) وحددها بالآتي:

١ -الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ، ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحا ومفهوما في نظر متلقيه.

٢ -الشكل ينظم وحدات العمل الفني على نحو من شأنه ابراز قيمتها وفاعليتها الحسية والتعبيرية

٣ -التنظيم الشكلي في حد ذاته له قيمة جمالية كاملة. إلى غير ذلك فأن له وظيفة الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة فنية تساعد على إبراز الإحساس الجمالي.

لقد ابتعد الشكل في التجريدية عن سياقات الواقع ,حيث كشف عن رؤية جديدة بمفارقة محاكاة الواقع العياني , إذ تخلص الشكل بما يحمل به من دلالة اخبارية او وصفية واخذ يؤدي هدف جمالي بذاته , فجاءت التجريدية بنزعة شكلية ترى قوام العمل الفني يكون بشكله وليس بمضمونه , فهي بذلك تقف بالضد من المحاكاة في الفن , فهي عملية تخلص جوهري بالشكل من كل ما هو معين. والتجريدية هي رفض لكل ما هو محسوس ومرئي واستهداف كل ما هو فكري ولا مرئي من اجل الوصول الى صفة مثالية للشكل الجوهري , وتحقيق قيم جمالية مطلقة ذات طابع كلي وشمولي , وبهذا فإن التجريدية تنتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية الى اشكالها الجوهرية الخالدة.

في حدود الرؤية التصويرية التجريدية المستقلة فان الأسلوب التجريدي لم يعمل على تفتيت صورة العالم الخارجي و إنما كشف عن حقيقته الجوهرية تصويراً حينما أطلق العنان لهذا المزيج اللوني العياني و الفطري و ايصاله الى حالة من التوازن المعبر عن ذلك الانسجام الخارجي والعضوي أي الكوني و الذاتي و ذلك بعدد لا يحصي من الأساليب و التقنيات الفنية التي تعمل في حدود الأحوال المزاجية لدى الفنانين التجريديين. و يسعى الفنان

دائما الى تخطي الصورة و التمثيل الصوري رافضاً المحاكاة و التقييد بالمنظور أو الطبيعة التي كانت التيارات الفنية السابقة تدعو لها و يمكن تخطي الواقع بواسطة اشارات و رموز تحكي المعاني الكامنة خلف الأشياء و بحسب طبيعة العمل الفني التجريدي عن طريق الخطوط و الألوان و المساحات و الأشكال الهندسية المثالية.

ان الأسلوب التجريدي يمثل من الوجهة الفلسفية (صوفية الفن) حيث التقشف و الزهد و التسامي الى مثالية الأشياء بالنفاذ الى كنهها باختزال أجزاء الشيء و من الوجهة الفنية يتم ذلك بتعري الأشكال من صورها الطبيعية و العضوية بحيث يصبح التجريد كاملا او بالحد من عضوية الأشكال و هنا تجريد نسبي و يمكن أن يغدو الأسلوب التجريدي اسلوبا رمزيا.

إن ديمومة العمل الفني ترتبط بالشكل والمضمون الذي يفصح عنه الشكل عبر مستويات متعددة. لأن لكل عمل فني شكل ومضمون ما، فالشكل ينظم العلاقات بين العناصر البنائية ، و يدرك من خلالها ، وأما المضمون فيتم استيعابه من خلال تنظيمات الشكل نفسها. وتأسيسا على ذلك ترى الباحثة ضرورة التأكيد على وحدة الشكل والمضمون بحيث يعبر كل منهما عن الآخر، فيصعب الفصل بينهما ، لأن العمل الفني وحدة عضوية لا تتفتت ، وإن ابتعاد أي عنصر منها يربك العمل الفني ويضر به (فالمضمون يدرك من خلال الشكل والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون).

الدراسات السابقة :-

بعد البحث والتقصي لم تجد الباحثتان أي دراسة تناولت المعالجات التجريدية للشكل في رسوم ضياء العزاوي لذلك تعد هذه الدراسة اول دراسة تتناول اعمال الفنان ضياء العزاوي من الناحية التجريدية .

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري :

يرتكز الشكل على الرؤية الجمالية التي تتخذ نزوعاً مثالياً في العالم المرئي الحسي , فهو يريد شكل مجرد كالأشكال الهندسية بحيث يمثل الاشكال المعقولة الثابتة بتلك التي تمثل الحقيقة الخالدة (المثالية).

يتغير الشكل على ضوء العلاقات التكوينية التي تتسم بالنظام والتوافق وبذلك

تعبر عن الصفات الجوهرية للحقيقة.

الشكل هو نتاج عملية عقلية تتسم بالنظام والاتساق وصولا للجمال الخالص.

الشكل هو تجلي للفكرة والتعبير عنها بشكل مادي محسوس، فيتحول فالشكل

يتحول استنادا الى المضمون, ليكون الشكل والمضمون معاً في هويه كامله

يعتمد الشكل تجريديا في تحوله على الشكل والمضمون, فتحول المضمون يستدعي بالضرورة تحول الشكل.

ان تحول الشكل هو محصلة لائتلاف عناصر اللوحة الداخلية عبر تكوينها.

أن تحول الشكل التجريدي ما هو إلا تحقيق لوجود الفعل الإبداعي بفعل رمزيته حيث يتم إدراكه بالحدس أو بمساعدة الخيال.

يتحول الشكل تبعا لما تمنحه المادة من خصائص نوعية, والتي تسمح لها بالتشكل على نحو محدد, فيتحول الشكل بنائياً من خلال قيمة المادة المضافة ومطاوعتها.

يتحول الشكل ضمن آليات تناوله فيستخدم شكلا مرة وصورة مرة أخرى.

تحول الشكل في التجريدية هو طرح جديد في بنية الشكل والوصول به الى الشكل الخالص وجوهر الاشياء.

الفصل الثالث إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث : - يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة الاعمال الفنية لرسوم الفنان ضياء العزاوي والمنجزة في الفترة (١٩٨٠-٢٠٠٠) والتي تمكنت الباحثتان من العثور عليها من خلال البحث في المصادر الفنية العربية والأجنبية ومنظومة الانترنيت.

ثانياُ عينة البحث :- تتبعت الباحثتان مجتمع البحث وتصنيفه على وفق تسلسله الزمني وبناء على هذا التصنيف تم اختيار عينة البحث وبطريقة قصدية وبما يحقق هدف البحث، إذ تم اختيار عينة البحث من الرسومات المنفذة بمواد مختلفة، وتم اختيار(٣) عينات وفق المسوغات الآتية:

١ - النماذج المختارة تمنح فرصة للباحثتان للإحاطة بمشكلة البحث الحالي وذلك باختيار الأعمال الفنية التي تمثل آلية المعالجات التجريدية للشكل في اعمال الفنان ضياء العزاوي.

٢ - اختيار هذه العينة تم بناءً على ما تتمتع به هذه الأعمال المختارة من شهرة وتأثير جمالي في بلورة وإيضاح جمالية الرسم في الفن العراقي.

٣ - اختيار الأعمال الفنية المختلفة من حيث الرؤية وأساليب الرسم الملونة والموثقة توثيقاً كاملاً كما تم استبعاد النماذج غير الواضحة وغير الملونة والمتكررة وغير المؤرخة.

ثالثاً: أداة البحث :- اعتمدت الباحثتان المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري بوصفها اداة لتحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث :- اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة بحثهما

نموذج (١)

اسم الفنان : ضياء العزاوي

العنـــوان : الوجه الغريب

الابعـــاد : ١٢٠ x ١٥٠ سم

المواد المستعملة : الوان زيتية على قماش

سنة الانتاج : ١٩٨١

العائديـــة :غاليري الرواق – قطر

التحليل :

ما يميز أعمال ضياء العزاوي هو انتقالها بين طبقات عدة، فهو يمزج خلالها بين مستويين أو أكثر في أسلوب بنائه للمساحات، كما يوائم متعمداً بين فضاءات لونية متباينة، فضاءات يغزوها الأسود بحضوره اللافت، ويتخللها الأحمر الناري أحياناً أو الأزرق الفاتر بدرجاته وتنوعاته. في

لوحته التي تحمل اسم (الوجه الغريب) نستطيع ان نميز انتقاله بين طبقات عدة، فهو يمزج خلالها بين مستويين أو أكثر في أسلوب بنائه للمساحات، كما يوائم متعمداً بين فضاءات لونية متباينة، فضاءات يغزوها الأسود بحضوره اللافت، ويتخللها الأحمر الناري أحياناً أو الأزرق الفاتر بدرجاته وتنوعاته. نجده قد أحاط العناصر بإطار من اللون الأسود بدا أشبه بالسياج أو وسيلة للحماية. هذا الحضور الطاغي للون الأسود بثقله المعهود يضفي على المشهد مزيداً من الغموض، ويلفت الانتباه إلى الوجه القابع في قلب اللوحة والمحاط بتقاطعات من اللون الصريح. وفي عمله يؤكد الفنان العزاوي مستويين اثنين داخل اللوحة: خلفية قاتمة تتشكل تفاصيلها بفعل تقاطعات من عناصر ذات ألوان حيادية، تعلوها مساحة أخرى بارزة تغلفها درجات اللون الصريحة للأحمر والأزرق والأصفر. وفي المنتصف يبدو ذلك الوجه النابت من بين هذه التقاطعات اللونية كالجنين أو كالأحجية البصرية التي تدعوك إلى فك طلاسمها. هكذا نجد الفنان يراوح بين الوضوح والإخفاء، ويرتحل بفرشاته بين صخب اللون تارة وسكون الأبيض والأسود تارة أخرى. وبين هذا وذاك يسكن طيف شاحب لعنصر وحيد هو في منزلة القلب النابض من اللوحة.

نموذج (٢)

اسم الفنان : ضياء العزاوي

العنـــوان : الوان ساكنة

الابعـــاد : ١٢٠ x ٢٠٠,٢ سم

المواد المستعملة : اكرلك وزيت على القماش

سنة الانتاج : ١٩٨٦

العائديــة :مركز بغداد للفنون

التحليل :

تقع اللوحة في مستطيل ابعاده ١٢٠ x ٢٠٠,٢ سم هي من إبداع الفنان التشكيلي العراقي ضياء العزاوي, وكما هو معتاد في اغلب أعماله الفنية فهو يركز في مواضيعه على الأوضاع الإنسانية وتاريخ العالم العربي والاسلامي.. والتي تجلت في مجاميع من الأشكال البصرية المنتقاة من حياته اليومية وموروثه الحضاري والفكري.

لو تأملنا في اللوحة لوجدنا انها عبارة عن سطح مستو يحتوي على مجموعة من الحروف المرسومة برشاقة في الأداء التقني، حيث تظهر الحروف وهي اكثر تجرداً واعظم صفاء، في محاولة لإثراء احساسنا البصري والجمالي بالملمس من خلال التقنية الأدائية المستخدمة من خلال التربيت بالسكين على الالوان الزيتية اضافة الى استخدامه الالوان الباردة التي توحي بالهدوء والسكينة التي تحتويها هذه الحروف. فحرفي الهمزة والراء هما حرفان صامتان مائيان رطبان باردان، ويُعدّ حرف الراء من الحروف المميزة رسماً ولفظاً وكتابةً لارتباطه بأسماء الله التي يدعى بها هو الرحمن، الرحيم، الرزاق الرافع الرؤوف، وتم تشبيهه ووصفه شكلاً بالسيف العربي والهلال عند شعراء العرب، وقد تعمد الفنان الى أن يجعله متوغلاً في أبعاد اللوحة ومحاطاً بسحنة من الالوان الحارة والباردة وبدرجات متفاوتة من الحدة وبإيقاع لوني ساكن تحيط به اشراقة من اللون الابيض ممثلا فضاء اللوحة.

ونلاحظ أن اللوحة تبدأ بطرفها الايمن بالنسبة للمشاهد بحرف العين المميز باللون البني الغامق والمميز ببعض النقط البيضاء والحمراء المنتشرة على مساحته، في محاولة من الفنان للعب بالحرف من خلال العبثية المستخدمة في ذلك, ومن خلال عملية الكتابة للحروف الاخرى المجاورة له في اللوحة بطريقة مقلوبة وأخرى بنمط عبثي مميز بألوانه المختلفة، ويبدو جلياً أن الفنان قد التزم ذلك بغية اضفاء طابعاً خفياً ورمزياً في اللوحة.

على الصعيد التقني نجد الفنان ضياء العزاوي مستخدمًا التقنية نفسها في أغلب لوحاته من خلال استخدام الفرشاة والسكين والزيت الكثيف، ونشاهد في هذا العمل تحقيق الفنان للوجود الانساني والكوني معاً من خلال جمع عناصر الوجود الاربعة الهواء و الماء و النار و التراب من خلال الدلالات الصوفية الكامنة في حروف الالف والراء والهمزة والعين المستخدمة في اللوحة، التي ابتعد بها الفنان عن التشخيص والتجسيم في عمله مكوناً منها سطحاً ناعماً أملساً، وجاعلاً لها فضاءً مفتوحاً من خلال الخلفية المميزة باللون الابيض الناصع.

وعند التدقيق في مفاصل هذه اللوحة يظهر لنا تأثر الفنان واضحاً بالأسلوب الاوروبي في طرح الاشكال والالوان، إذ حقق انسجاماً وتوافقاً لونيًا من خلال الوان الاحمر والابيض والازرق والبني والاصفر وتدرجاتها المختلفة انتهاء باللون البنفسجي المتناثر في بعض أجزاء اللوحة والذي أضفى باشتراكه مع اللون الاحمر سيادة كاملة على اجزاء اللوحة، وهنا نجد ايضا انه قد شكل ظاهرة تصميمية مميزة في معالم الرسم العراقي الحديث نحى من خلالها منحاً تزينياً زخرفياً لا ينفصل أبداً عن ابداع الفنان الشخصي وعفويته، وتبقى في نفس الوقت سمات العمل التصميمية واضحة، من خلال

التسطيح والاختزال في مد فضائي وحافة صلبة تتميز بها الاشكال المكونة للوحة.

نموذج (٣)

اسم الفنان : ضياء العزاوي

اسم العمل الفني : اشارات ملحمية

الابعـــاد : ٧٠ x ٧٠ سم

المواد المستعملة : زيت على قماش

سنة الانتاج : ١٩٨٧

العائديــة : المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

التحليل :

قام الفنان برسم هذه اللوحة بالألوان الزيتية على القماش ، وهي ذات موضوع يتسم بالتجريد. نشاهد في مركز هذه اللوحة مساحة اشبه بالدائرية، وقد احتلت اغلب فضاء اللوحة. وفي داخل هذه المساحة الدائرية نشاهد العديد من الأشكال ذات الهيئات المختلفة، فهناك مساحات مثلثة واخرى دائرية ومربعة ومساحات مستطيلة تراصفت بشكل طولي جنباً الى جنب. ونلاحظ شكل هلالي في مركز المساحة الدائرية، كما أن هناك بعض الحروف ايضاً في الوسط، وفي اعلى المساحة الدائرية نشاهد مثلثاً وعدد من الخطوط الشاقولية. واسفل المساحة الدائرية نشاهد مساحة مستطيلة مقسمة الى مساحات مربعة. ما تبقى من فضاء اللوحة فقد تركه الفنان خالياً من اية تفاصيل.

لجأ الفنان الى استخدام اللون الأسود في تلوين أغلب اجزاء المساحة الدائرية التي احتلت اغلب فضاء اللوحة، وفي أحد المربعين في اسفل اللوحة وفي المساحة المستطيلة الصغيرة في اسفل اللوحة أما الأشكال التي بداخلها فقد تعددت الوانها. حيث استخدم اللون الأحمر في تلوين المثلث وسط الدائرة، وفي بعض المساحات المستطيلة التي توزعت في مواضع متفرقة من المساحة الدائرية. واستخدام اللون الأصفر في تلوين المساحة المثلثة اسفل المساحة الدائرية. كما استخدم اللون الأزرق في تلوين بعض المساحات المستطيلة. واستخدم اللون الأبيض في مساحة كبيرة من المساحة الدائرية، كما استخدم اللون الأخضر في الشكل الهلالي في الوسط وفي الشكل المثلث في اسفل المساحة الدائرية وفي بعض المساحات المستطيلة وفي تلوين جزء من احد المربعين اللذين ظهرا في المساحة المربعة في أسفل اللوحة. أما ما تبقى من فضاء اللوحة فقد تم تلوينه بلون بنفسجي. لقد خلت الأشكال في اللوحة من التدرج اللوني، حيث تم تمثيلها على شكل مساحات هندسية تم تلوينها بالوان مختلفة كالأحمر والأزرق والأصفر والأخضر والأبيض والبنفسجي، فخلت اللوحة من فاعلية النبض الضوئي, وغلبت تأثيرات الضوء والظل على الأشكال فبدت مسطحة غير مجسمة. فتحددت اللوحة ببعدين طول وعرض دون ان يكون هناك بعداً ثالثاً وعمقاً في اللوحة , وهذا ما جعل اللوحة تخلو من قواعد المنظور كما لم نشاهد في اللوحة آثاراً لخط الآفق، فقد احتلت المساحة الدائرية والشكل المستطيل في الأسفل أغلب فضاء اللوحة، وما تبقى منه فقد كان عبارة عن مساحة من اللون البنفسجي. وبذلك تم تمثيل الأنشاء في اللوحة بشكل دائري كبير احتل معظم فضاء اللوحة. اخيراً في ضوء ذلك يتبين لنا أن لوحة الفنان العزاوي تنتمي

بخصائصها الى المدرسة التجريدية . والتي تعود بتاريخها الى بدايات القرن العشرين.

الفصل الرابـــــع نتائــج البحث

نتائج البحث :

أوجد الفنان ضياء العزاوي علاقات مركبة وزوايا جديدة استخدمت عبر الاشكال الهندسية المتحركة لاستنتاج أشكال غريبة من اجل ايجاد نوع من التأليف المتجدد.

حاول الفنان ضياء العزاوي إشراك المتلقي بالأعمال الفنية باستعماله أشكالاً هندسية بطرق متجددة إذ يأخذ بها الشكل من الأرضية وبالعكس لإحداث الخداع البصري.

إن مستوى التعبير عن التقنية والتكنيك يتحقق في ما تحمله من سمات جميلة, وهو ما يميز الرسم عند الفنان ضياء العزاوي.

المعالجات البنائية والادائية أسهمت في طبيعة معالجة الشكل وتمريره بأساليب فنيه شكلت مرجعية أسلوبيه للشكل الخالص عند الفنان ضياء العزاوي.

تحرر الشكل من عوالق المفاهيم الفنية الموروثة بإنشاء صيغ بنائية وفق معالجات تشيدية ساهم في تحرر الـشكل من الواقع الحسي والانتقال به الى شكل خالص مجرد عند الفنان ضياء العزاوي

التوصيات : - في ضوء هذا البحث، وما أسفر عنه من نتائج, واستكمالاً للفائدة والمعرفة توصي الباحثتان بما يأتي:

١ -الاهتمام بدراسة منجز الرسم الحديث من حيث آلياته وتقنياته ومواضيعه، وتفعيلها وتطبيقها عمليا،

لدعم القدرات الإبداعية لدى طلبة الفنون ومواكبة حركة العصر الفنية.

٢- القيام بزيارات مختلفة للمعارض والمتاحف العراقية ، من اجل تنمية الذائقة

الفنية والبصرية.

المقترحات: استكمالا لمتطلبات البحث تقترح الباحثتان ما يأتي :

ادخال موضوعة المعالجة التجريدية للشكل كمفردة دراسية في مناهج التربية الفنية لطلبة الفنون الجميلة.

تشجيع كتابة الدراسات والبحوث في مجال تحولات الشكل في الرسم العراقي الحديث والرسم الأوربي الحديث (دراسة مقارنة).

المصادر:-

ابن منظور : لسان العرب ، ج٢ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر , ١.١٩٧٦

٢.ادونيس : الثابت والمتحول, بحث في الاتباع والابداع عند العرب ,صدمة الحداثة , بيروت

اسماعيل, عز الدين : الفن والانسان , ط١, دار القلم, بيروت ,٣.١٩٧٤

٤.الاعسم, عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث, اطروحة دكتوراه, غير منشورة , كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد, ١٩٩٧

٥. امام , امام عبدالفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل, مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة , ١٩٨١

٦. امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط١ ،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦.

٧. برتليمي, جان: بحث في علم الجمال, ترجمة : انور عبدالعزيز, نظمي لوقا, دار النهضة, القاهرة, ١٩٧٠.

البزاز, نصيف جاسم محمد وعزام : اسس التصميم الفني, دار الكتب للطباعة والنشر, جامعة الموصل, ٢٠٠١

٨البسيوني, محمود: أسرار الفن التشكيلي, القاهرة, ١٩٨٠

٩البهلولي، سعيد : ضياء العزاوي، سيرة ذاتية، موسوعة متحف للفن الحديث والعالم العربي، الإنترنت

حسن, حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين, دار الفكر العربي, القاهرة.١٠

حكيم, راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد,١٩٨٦.١١

١٢.الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية و الرؤية المعاصرة (دراسة مقارنة)، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

١٣. دابروفسكا، ك: الفن العراقي الحديث- الخطاب مع الماضي ورؤية المستقبل الشرق الأوسط، المجلد ١, العدد ٣٣٩، ٢٠٠٣، مقتطفات على الإنترنت.

سالم، ن: العراق- الفن المعاصر، المجلد الأول، سارتيك، ١٤.١٩٧٧

١٥. سانتيانا , جورج : الاحساس بالجمال, ترجمة : محمد مصطفى بدوي, مكتبة الانجلو مصرية, القاهرة

١٦. ستولنتيز، جيروم : النقد الفني دراسة فلسفية وجمالية، ترجمة : فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسـات والنشر، بيروت,١٩٧٠ .

صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت, ١٧.١٩٨٢

عباس, راوية عبدالمنعم : القيم الجمالية , دار المعرفة الجامعية , الاسكندرية , ١٨.١٩٨٧

١٩.عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلـس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت.

٢٠.عبير محمد عفيفي ابو النور, القيم الجمالية للتجريدية الهندسية لعمل صياغات معدنية جديدة, رسالة ماجستير, كلية التربية الفنية, جامعة حلوان, ص١٥.

عوض, رياض : مقدمات في فلسفة الفن, ط١, لبنان, ٢١.١٩٩٤

٢٢كروتشه : المجمل في فلسفة الفن, ترجمة: سامي الدروبي, دار الفكر العربي, القاهرة,١٩٤٧

٢٣مطر, اميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها, دار الثقافة للنشر والتوزيع, القاهرة ,١٩٨٣

المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية بالقاهرة ,مطابع الهيئة العربية للنشر , ٢٤١٩٦٩.

٢٥نايف ، س: كتابة التاريخ الحديث للعراق: التحديات التاريخية والسياسية، العالم علمي، ٢٠١٢

٢٦ندى, الشبوط : (ضياء العزاوي: قصص لبلاد السواد), مجلة فن الممارسات المعاصرة ، المجلد. ١٦.

ملحق رقم ١

السيرة الذاتية للفنان

ولد ضياء العزاوي في محلة الفضل ، وهو حي قديم في بغداد عام ١٩٣٩. كان والده بقّالاً في وسط المدينة. العزاوي هو الثالث من بين عشرة أطفال في الأسرة. درس العزاوي علم الآثار في كلية الآداب ببغداد وتخرج منها عام ١٩٦٢. ثم درس في معهد الفنون الجميلة بتوجيه من الفنان العراقي البارز حافظ الدروبي وتخرج عام ١٩٦٤. وفي النهار كان يدرس العالم القديم، وفي الليل يدرس الرسم الأوروبي. يوضح العزاوي: هذا التناقض يعني أنني كنت أعمل مع المبادئ الأوروبية ولكن في نفس الوقت أستخدم تراثي كجزء من عملي). كان لتعرضه للآثار تأثير كبير عليه كفنان، وقد استوحى الإلهام من الأساطير القديمة كلكامش والإمام الحسين، وهو شخصية إسلامية محترمة. ثم تابع العزاوي دراسة الفن في معهد الفنون

الجميلة وتخرج عام ١٩٦٤. في الخمسينيات من القرن الماضي، بدأ العزاوي العمل مع الفنان العراقي فائق حسن، الذي كان منخرطًا في مجموعة البغدادي الفنية المسماة (الرواد). هدفت هذه المجموعة إلى تحديد التواصل بين الفن العراقي التقليدي والمعاصر. خلال هذه الفترة، بدأ في تطوير جمالياته الخاصة، واستلهامه من اللحظات الدرامية في تاريخ العراق.

أثناء التحاقه بمعهد الفنون الجميلة، انضم إلى المجموعة الفنية المحلية، المعروفة باسم الانطباعيين، التي أسسها أستاذه حافظ الدروبي في عام ١٩٥٣. بينما لم يكن العزاوي منجذبًا بشكل خاص للانطباعية كأسلوب، شجعت المجموعة الفنانين على تجربة أنماط مختلفة الأنماط، وكذلك متابعة الموضوعات المحلية كموضوع. من خلال مشاركته في هذه المجموعة، بدأ في استكشاف التاريخ الثقافي العربي والأساطير، والتي أصبحت مواضيع متكررة في عمله. واصل مشاركته الانشطة في مجتمع الفنون العراقي من خلال الانضمام إلى المجموعة المعروفة باسم مجموعة بغداد للفن الحديث، والتي أسسها الفنان والمفكر شاكر حسن آل سعيد، في عام ١٩٥١، ولاحقًا مجموعة الرؤية الجديدة، والتي كتب لها البيان الذي نشر في جريدة بغداد عام ١٩٦٨.

خلال الفترة السياسية المضطربة في العراق، خدم العزاوي كجندي احتياطي في الجيش العراقي بين عامي ١٩٦٦ و ١٩٧٣، حيث شهد العديد من الفظائع. من خلال هذه التجربة، تعلّم أنه بحاجة إلى التحدث باسم أولئك الذين ليس لديهم صوت. و تم تصميم عدد من أعماله بشكل واضح لمنح صوت لمن تم إسكاتهم خلال الحرب والصراع. شغل منصب مدير دائرة

الآثار العراقية في بغداد (١٩٦٨-١٩٧٦) والمدير الفني للمركز الثقافي العراقي في لندن، حيث قام بترتيب عدد من المعارض. كان المحرر الافتتاحي لمجلة أور (١٩٧٨-١٩٨٤) - وهي مجلة جديدة يصدرها المركز الثقافي العراقي في لندن. كان أيضًا محرر فنون عربية (١٩٨١-١٩٨٢) وعضوًا في هيئة تحرير المجلة العلمية (مواقف).

كان لا يزال يعيش في العراق عندما شهد زوال الفرق الفنية الطليعية. في هذا الوقت، أصبح أكثر نشاطًا في مجتمع الفنون. ففي عام ١٩٦٨، أسس المجموعة الفنية العراقية المحورية (الرؤية الجديدة) وكتب بيانها المعنون (نحو رؤية جديدة) الذي وقع عليه بالاشتراك مع إسماعيل فتح الترك. مثلت الرؤية الجديدة أسلوبًا فنيًا أكثر حرية مما شجع الفنانين على البقاء أوفياء لعصرهم، ولكن أيضًا على التطلع إلى التراث والتقاليد للإلهام. في هذا الصدد، سعت إلى الحفاظ على الاتجاهات العامة لمجموعات الفن السابق، مثل مجموعة بغداد الحديثة، ولكن في الوقت نفسه أقرت بأن الفنانين قد طوروا بالفعل أسلوبًا أكثر حرية. روجت هذه المجموعة لفكرة روجت هذه المجموعة لفكرة حرية الإبداع في إطار التراث. كان أيضًا عضواً في مجموعة One Dimension التي أسسها شاكر حسن آل سعيد، والتي رفضت الحركة الفنية العربية الحديثة السابقة باعتبارها معنية جدًا بالتقنيات والجماليات الأوروبية.

في أواخر السبعينيات، غادر العزاوي وطنه واستقر في لندن حيث التقى بزوجته الأولى، السويدية المولد (ششتن فينستروم)، التي عملت في معرض باتريك سيل، حيث كان لدى العزاوي صورته الخاصة. أول معرض بريطاني منفرد عام ١٩٧٨. يقضي العزاوي الآن وقته في العيش والعمل

في كل من لندن ودبي. في عام ١٩٩١، سقط العزاوي في حالة من اليأس عندما رأى الدمار الذي لحق بموطنه العراق بسبب حرب الخليج. أغلق على نفسه في منزله لعدة أشهر، مُركزًا على فنه وأنتج سلسلة من الأعمال، بما في ذلك سلسلة بلد السواد (بلد السواد) من (صور مرسومة بعنف لوجوه مرعبة تبكي وتصرخ، صور تخيم اليأس). إنه أحد رواد عالم الفن العربي الحديث، وله اهتمام خاص بمزج التقاليد العربية، بما في ذلك الخط، في تركيبات الفن الحديث. تقام أعماله في المعارض الفنية المرموقة والمتاحف الفنية والمجموعات العامة بما في ذلك في كل من الغرب والشرق الأوسط: مجموعة فيينا العامة ؛ المتحف البريطاني، لندن؛ متحف فيكتوريا وألبرت، لندن؛ مجموعة كولبنكيان، برشلونة, البنك الدولي، واشنطن العاصمة؛ مكتبة الكونغرس، واشنطن العاصمة؛ معهد العالم العربي، باريس؛ متحف الفن الحديث، باريس؛ المكتبة الوطنية، باريس؛ مجموعة بيير جاردين، باريس؛ متحف الفن الحديث، بغداد, متحف الفن الحديث بدمشق, متحف الفن الحديث بتونس, المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة, مجموعة عادل منديل، الرياض, البنك السعودي ، لندن. مطار جدة الدولي، المملكة العربية السعودية؛ مطار الرياض الدولي، المملكة العربية السعودية؛ بنك الكويت المتحد، لندن؛ صندوق التنمية، الكويت، مؤسسة أونا، المغرب؛ المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، عمان؛ ومجموعة الخطوط الجوية البريطانية، لندن.(xiii)

معارض فردية مختارة

٢٠١٦ "أنا الصرخة، أية حنجرة تعرفني؟ ضياء العزاوي: معرض إستعادي (من ١٩٦٣ حتى الغد)"، متحف: المتحف العربي

للفن الحديث، الدوحة، قطر

٢٠١٤ "مجازر وحب الحياة"، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ أعمال مختارة، ١٩٦٤ ـ ١٩٧٣، معرض فريز ماسترز، لندن، المملكة المتحدة

٢٠١٣ مجموعة "بلاد السواد" وأعمال أخرى، سوق الفن في باريس، غران باليه، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ "مسار" ٣. لوحات وأشعار، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠١٢ "مسار" ١. ألوان زيتية على قماش وخشب (١٩٦٣ ـ ٢٠١١)، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ "مسار" ٢. غواش على ورق (١٩٧٦ ـ ٢٠٠٦)، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ غاليري ميم، دبي، الإمارات العربية المتحدة

٢٠١١ سوق الفن في أبوظبي، غاليري ميم، دبي، الإمارات العربية المتحدة

٢٠١٠ غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ سوق الفن في أبوظبي، غاليري ميم، دبي، الإمارات العربية المتحدة

٢٠٠٩ مهرجان أبوظبي السادس للموسيقى والفنون، قصر الإمارات، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة

_____ معرض استعادي، قاعة كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠٠٦ غاليري كلمات، حلب، سوريا

_____ غاليري الأربعة جدران، عمّان، الأردن

_____ قاعة دار الفنون، الكويت

_____ غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠٠٥ غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠٠٤ غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ سوق ستراسبورغ الفني، بتمثيل غاليري كلود لومان، ستراسبورغ، فرنسا

٢٠٠٣ "فلسطين ومحمود درويش"، مدينة الكتاب، إيكس آن بروفانس، فرنسا

٢٠٠١ معرض استعادي، معهد العالم العربي، باريس، فرنسا

١٩٩٦ مركز الفنون، البحرين

١٩٩٥ غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

١٩٩٤ غاليري المنار، الدار البيضاء، المغرب

_____ غاليري الواسطي، الدار البيضاء، المغرب

_____ غاليري ٥٠×٧٠، بيروت، لبنان

_____ غاليري السيد، دمشق، سوريا

١٩٩٣ مهرجان أصيلة، أصيلة، المغرب

_____ غاليري فلاندريا، طنجة، المغرب

١٩٩٢ غاليري ألف، واشنطن العاصمة، الولايات المتحدة الأميركية

_____ غاليري حتيت، تورنتو، كندا

١٩٩١ غاليري ٥٠×٧٠، بيروت، لبنان

_____ رواق الفنون، تونس

١٩٩٠ غاليري ألف، واشنطن العاصمة، الولايات المتحدة الأميركية

_____ غاليري نكيتا، ستوكهولم، السويد

_____ غاليري فانازف، غوتنبرغ، السويد

_____ رواق الفنون، تونس

١٩٨٨ غاليري كلودين بلانك، لوزان، سويسرا

١٩٨٦ غاليري فارس، باريس، فرنسا

١٩٨٥ المركز الثقافي الملكي، عمّانن الاردن

١٩٨٤ غاليري ألف، واشنطن العاصمة، الولايات المتحدة الأميركية

١٩٨٣ معرض المجلس الوطني للفن والثقافة، الكويت

١٩٨٠ غاليري فارس، باريس، فرنسا

_____ غاليري سنترال، جنيف، جنيف

١٩٧٩ قاعة الرواق، بغداد، العراق

١٩٧٨ غاليري باتريك سيل، لندن، المملكة المتحدة

١٩٧٧ غاليري سلطان، الكويت

١٩٧٦ غاليري نظر، الدار البيضاء، المغرب

١٩٧٥ المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

١٩٧٤ غاليري سلطان، الكويت

_____ غاليري كونتاكت، بيروت، لبنان

١٩٧٣ غاليري رسلان، طرابلس، لبنان

١٩٧١ المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

_____ غاليري ٥٠×٧٠، بيروت، لبنان

_____ غاليري السيد، دمشق، سوريا

١٩٩٣ مهرجان أصيلة، أصيلة، المغرب

_____ غاليري فلاندريا، طنجة، المغرب

١٩٩٢ غاليري ألف، واشنطن العاصمة، الولايات المتحدة الأميركية

_____ غاليري حتيت، تورنتو، كندا

١٩٩١ غاليري ٥٠×٧٠، بيروت، لبنان

_____ رواق الفنون، تونس

١٩٩٠ غاليري ألف، واشنطن العاصمة، الولايات المتحدة الأميركية

_____ غاليري نكيتا، ستوكهولم، السويد

_____ غاليري فانازف، غوتنبرغ، السويد

_____ رواق الفنون، تونس

١٩٨٨ غاليري كلودين بلانك، لوزان، سويسرا

١٩٨٦ غاليري فارس، باريس، فرنسا

١٩٨٥ المركز الثقافي الملكي، عمّانن الاردن

١٩٨٤ غاليري ألف، واشنطن العاصمة، الولايات المتحدة الأميركية

١٩٨٣ معرض المجلس الوطني للفن والثقافة، الكويت

١٩٨٠ غاليري فارس، باريس، فرنسا

_____ غاليري سنترال، جنيف، جنيف

١٩٧٩ قاعة الرواق، بغداد، العراق

١٩٧٨ غاليري باتريك سيل، لندن، المملكة المتحدة

١٩٧٧ غاليري سلطان، الكويت

١٩٧٦ غاليري نظر، الدار البيضاء، المغرب

١٩٧٥ المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

١٩٧٤ غاليري سلطان، الكويت

_____ غاليري كونتاكت، بيروت، لبنان

١٩٧٣ غاليري رسلان، طرابلس، لبنان

١٩٧١ المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

_____ غاليري سلطان، الكويت

١٩٦٩ المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

_____ غاليري سلطان، الكويت

_____ غاليري وان، بيروت، لبنان

١٩٦٨ المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد، العراق

١٩٦٧ قاعة جمعية الفنانين العراقيين، بغداد، العراق

١٩٦٦ غاليري وان، بيروت، لبنان

١٩٦٥ معرض الواسطي، بغداد، العراق

معارض جماعية مختارة

٢٠١٥ "بيكاسو في الفن المعاصر"، ديتشتورهولن، هامبورغ، ألمانيا

٢٠١٤ "فنون عربية حديثة"، قاعة كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ "بعد بيكاسو: ردود معاصرة"، متحف بيكاسو، برشلونة، اسبانيا

_____ سوق الفن في باريس، غران باليه، غاليري كلود لومان، فرنسا

_____ "مناظر طبيعية وحداثة عربية"، قاعة كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠١٣ "من الشرق والغرب"، غاليري كلود لومان، فرنسا

_____ "تجريد" (الفن العربي التجريدي)، منصة الفن المعاصر "كاب"، الكويت

٢٠١٢ "فن المهجر"، قاعة كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ "أساتذة لوحة التوندو"، قاعة كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠١١ "الفن في العراق اليوم: الجزء الرابع"، غاليري ميم، دبي، الإمارات العربية المتحدة

_____ "مشرق – مغرب: لوحات ومنحوتات"، منصة الفن المعاصر "كاب"، الكويت

_____ "الفن في العراق اليوم: معرض الختام"، غاليري ميم، دبي، وسوليدير، بيروت، لبنان

٢٠١٠ "مداخلات"، متحف: المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة، قطر

٢٠٠٩ "الحداثة والعراق"، غاليري والاك للفنون، جامعة كولومبيا، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية

٢٠٠٨ "الكلمة في الفن"، المتحف البريطاني، مركز دبي المالي العالمي، دبي، الإمارات العربية المتحدة

_____ "ماضي العراق يحدّث الحاضر"، المتحف البريطاني، لندن، المملكة المتحدة

_____ "فنانون عراقيون في المنفى"، متحف ستيشن للفن المعاصر، هيوستون، تكساس، الولايات المتحدة الأمريكية

٢٠٠٦ "صورة الطائر"، مهرجان باستيا للفنون، باريس، فرنسا

_____ "الكلمة في الفن"، المتحف البريطاني، لندن، المملكة المتحدة

٢٠٠٥ "صورة الطائر، كتب ولوحات"، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ "دفاتر: دفاتر فنية لفنانين عراقيين معاصرين"، قاعة الفن في جامعة شمال تكساس، دنتون، تكساس، الولايات المتحدة الأميركية

_____ "ارتجالات: سبعة فنانين عراقيين"، غاليري بيسان، الدوحة، وغاليري الرواق، المنامة، وغاليري الجدران الأربعة، عمان

_____ "تحية إلى شفيق عبود"، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠٠٤ "كتب فنية ولوحات"، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

٢٠٠٣ "مؤسسة كولاس"، بولوني، فرنسا

_____ "الحرف المكسور، فن حديث من البلدان العربية"، متحف الفنون، دارمشتاد، ألمانيا

٢٠٠٢ "أساتذة التوندو" (اللوحات الدائرية)، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

_____ "مجموعة مؤسسة كندة"، معهد العالم العربي، باريس، فرنسا

٢٠٠١ "مشرق – مغرب: لوحات وكتب"، غاليري كلود لومان، باريس، فرنسا

١٩٩٨ "العزاوي والناصري"، غاليري لا تينتورري، باريس، فرنسا

١٩٩٧ "خمس تأويلات بصرية"، غاليري جرين آرت، دبي، الإمارات العربية المتحدة

١٩٨٩ "الفن المعاصر من العالم الإسلامي"، مركز باربيكان، لندن، المملكة المتحدة

_____ "فن الجرافيك العربي المعاصر"، قاعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

١٩٨٨ أولمبياد الفنون، المتحف الوطني للفن المعاصر، سيول، كوريا

_____ "العزاوي، الجميعي، الناصري"، غاليري الكوفة، لندن، المملكة المتحدة

١٩٨٧ بينالي الطباعة الدولي الثالث، تايوان

١٩٨٦ المتحف السامي، جامعة هارفرد، ماساتشوستس، الولايات المتحدة الأميركية

_____ "الفن العربي المعاصر"، غاليري ذا مول، لندن

١٩٨٥ متحف هوبير داكرمان، غرونوبل، فرنسا

١٩٨٤ بينالي الطباعة الدولي البريطاني، برادفورد، المملكة المتحدة

_____ المعرض العربي الأول للفن المعاصر، متحف الفن الحديث، تونس العاصمة، تونس

١٩٨٣ "فنانون عرب معاصرون"، الجزء الثالث، المركز الثقافي العراقي، لندن، المملكة المتحدة

١٩٨١ صالون أيار/ مايو، باريس، فرنسا

_____ "آرت ٨١'١٢ غاليري فارس، بازل، سويسرا

_____ المعرض الدولي للفن المعاصر "فياك"، غاليري فارس، باريس، فرنسا

ملحق رقم ١

الشخصية وأثرها التربوي في المسرح العربي

د. صوالح وهيبة

جامعة عبد الرحمن ميرة/بجاية /الجزائر

wahiba.soualah@univ-bejaia.dz

مقدمة:

تتكئ الشعوب على الفن لترتقي بالنفس، وتتكئ النفس على الضمير ليسمو بها، وهذه المتتالية هي ما يحقق معنى التربية، وتعد الشخصية هي المدير لهذه العملية وبها يتم رصد مصير التربية في المجتمع العربي عبر مسارحه، وهذا الترابط بين الشخصية والتربية هو علاقة أزلية ومصيرية، والتركيز على الجوانب التربوية في الشخصية المسرحية يعني أننا إزاء مجموعة من العناصر التي يجب الوقوف عليها منها على سبيل المثال وليس الحصر: سلوك الشخصية، الفكرة، البعد الجسدي، البعد النفسي، اللّغة، الأداء وما إلى ذلك.. والتطرق لموضوع التربية لا يعني فئة عمرية دون أخرى، وإنما تشمل التربية كل الفئات العمرية، وتتعلق تحديدا بالأثر الذي تخلفه الشخصية على المتلقي العربي بوصفه قارئا لنص مسرحي أو متفرجا على عرض مسرحي، فيخرج بوفرة من الأفكار التي تناسب منهجه في الحياة ويراها معينا له لتقويم نفسه، والسير بها نحو مسار آمن فيفيد نفسه ومجتمعه.

الشخصية المسرحية كيان تربوي بالفطرة فهي قادرة على تحفيز المتلقي لأخذ سلوك عنها أو دعوته إلى الإقلاع أو الابتعاد عن سلوك معين سواء بشكل مباشر أو غير مباشر! حتى يصل إلى حالة نفور قصوى منها. وعبر هذه الفكرة تأتي أنواع كثيرة يصادفها المتلقي في العرض، منها: الشخصية المعقدة والشخصية البسيطة النمطية والشخصية المتمردة والشخصية الانطوائية، الشخصية الاجتماعية، الشخصية الدينية .. وما إلى ذلك. والرهان يكون على وعي المتلقي والمتغيرات التي تخضع لها بإرادتها أو دونها، وعلى قدرتها في الإقناع، وهنا يمكن أن نطرح سؤالا وهو: ما نوع

المتلقي الذي نحن بصدد الحديث عنه؟ ، هل هو المتلقي القويم الذي له درجة من الوعي تمكّنه من تصنيف الشخصيات وتصنيف أفكارها فيأخذ منها ما يناسبه و يترك ما لا يناسبه؟ أم أنّ الرهان على وعي المتلقي أمر يستدعي البحث والتنقيب ؟

والإجابة على هذه الأسئلة تتطلب نماذج من مسرحيات عربية إما في شكل عروض أو في شكل نصوص، وتوفر النصوص أحيانا لا يعني توفر عروضها والعكس صحيح، وهنا يجب الإشادة بدور الكاميرا في تسجيل العروض المسرحية وعرضها على شاشتي التلفزيون أو الانترنيت، وهذا يعني أنّ الدراسة تقوم على عرض تدخل فيه أداة كوسيط لنقله وهي الكاميرا، وإنّ مساحة حركة المسرح في مغايرتها للسينما التي تفصل بين المشاهد والنص بوسيط (الكاميرا) تمنح المسرح نوعا من الحيوية في التأثير الفعّال في المشاهد وإحداث الأثر الأكبر من السينما أو غيرها من الفنون.

كما أنّ تصوير العرض يضمن جزئية المطابقة مع العرض الأصلي؛ غير أنه لا يضمن متعة الفرجة، كما أنّ تغيير المكان يؤدي غالبا إلى تغييرات مصاحبة تتعلق بالشخصيات ومزاجها وظروفها أثناء العرض، وبالمكان والزمان وباقي العناصر المسرحية المساعدة.

- **التربية المسرحية:**

بما أنّ العلم جزء من التربية وليس له حدود معينة كما قال: سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم "أطلبوا العلم من المهد إلى اللّحد" فكذلك التربية لا تتوقف عند سن معينة، والتربية أصلها نصيحة وتوجيه وهو ما يعيشه الإنسان طول حياته فهو ما بين دورين، ناصح ومنصوح إلى أن تنتهي حياته. وهي مسئولية تقع بالأساس على عاتقه بمجرد أن يكون واعيا

لتصرفاته، والتربية المسرحية هي جزء من التربية بمفهومها في الواقع، والشخصية على المسرح تعبر عن سلوك اجتماعي وجماعي و«يقدمها المؤلف بكل ملامحها ممّا يكسب أفكاره التربوية والنفسية معاصرة كبيرة»xiv فكل ملاحظة تقدمها على تصرف سيء لتجنبه أو نصيحة مفيدة للمستمع فهو سلوك تربوي وحتما سيترك أثرا ما على المتلقي، وهذا منبع الصراع الدائم بين الشخصية وذاتها، ومن ثم بينه وبين مجتمعه.

التربية الحقيقية هي أن ينتقل الإنسان من مرحلة يكون فيها محصورا بمجتمع وزمن يفرضان عليه نصائح أو توجيهات معينة يراهما الأنسب له ولمحيطه، إلى مرحلة اكتشاف ذاته وتحديد متطلباتها؛ فيأخذ ما يفيده ويترك ما يسيء إليه ويعرقله، وكما أنّ عمر الإنسان في زيادة فمن الواجب زيادته بسلوكيات تتناسب مع كل مرحلة عمرية من حياته.

لا تنحصر التربية بين جدران البيوت أو المدارس وإنّما تتعداها إلى الحياة، فالمسرح يربي والشارع يربي والسجن يربي والغربة تربي والسفر يربي والمجتمع يربي .. والتربية هي ترقية النفس بالنفس، نفسيا واجتماعيا؛ فإن اقتصر مفهوم التربية على فئة عمرية فهذا يعني أنّ الإنسان سيعيش حياته كلها على المبادئ والتوجيهات التي يتلقاها أثناء طفولته لا يزيد فيها ولا ينقص وهذا غير ممكن؛ فالإنسان في حالة تطور مستمرة والمجتمع المحيط به في تغير دائم، ممّا يفرض عليه أن يكون على دراية بفنون التربية، وأن يُقوِم نفسه بنفسه عبر التجارب التي يمر بها أو التي يسمع عنها أو التي يعايشها.

يُعد المسرح من أهم المساحات المكتنزة بالمعاني المباشرة والتي يتربى عليها النّاس بوصفهم متفرجين، و« المسرح مكان يمكن للمرء فيه أن يتأمل

تقلبات الحياة، وأن يبحث عن مرشد بشأن القضايا الكبرى، ولاستيعاب تلك القوى التي تتحكم في حياته في الخارج، من خلال الممثلين، ومن خلال تجسيدها على خشبة المسرح»[xv] وحضور عرض لمسرحية أو مشاهدتها عبر التلفزيون هو تهيئة النفس على أخذ فكرتين منها: فكرة الالتزام بشيء يناسبه، وفكرة التخلي والامتناع عن شيء لا يناسبه. وهذه الأفكار إنّما يأخذها من الشخصية التي تؤدي دورها، وكلما أدت دورها ببراعة استطاعت إقناع المتفرج بسلوكها وقناعاتها فيتأثر بها ويعمل بعملها.

والمسرح كفن قابل للتطور واستيعاب جل الأفكار فيمكن التعويل عليه لتمرير كل الأفكار عبر شخصياته، ولأن للمسرح وجهين يمكنه أن يكون تأثيره شامل ومضاعف ومن السّهل أن تؤثر شخصياته في المتلقي. ويمكن أن يكون للمسرحية هدف تربوي بطريقة مباشرة أو أن يكون الهدف مغايرا يؤدي مهمة تربوية.

- **الشخصية المسرحية:**

تمثل الشخصية العنصر الأكثر أهمية في المسرح كونها عصا الرحى التي تدير الأحداث، وتتميز كل شخصية في النص المسرحي بما تقدمه في النص والعرض من أفعال تميزها عن غيرها، وهذا ما يجعل مصطلح (Character) «يدل على (مضمون الشخصية)، ويفترض أن يمثل المضمون ما يجعل الشخصية تنفرد عن غيرها من الشخصيات.. وهذا يعني أن الأهم في الشخصية هو علاقاتها المتبادلة مع الآخرين، أي حركتها في مجتمع المسرحية، التي تتجسد عبر سلسلة من الحركات الخارجية والداخلية توضح سلوك الشخصية وردود أفعالها وتصوراتها»[xvi] والشخصية كيان له خصوصيته في المسرح، وجاء نتيجة تطورات قبلية أهلته لشغل هذا

الدور دون غيره وتحديدا الدور التربوي فـ «هي تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا في حالة صراع مع الأخرى، مقصودا به الوصول إلى هدف معين».xvii

من الطبيعي أن تكون للشخصية في النص بصمتها المختلفة عن العرض لعدة أسباب منها: أنّ النظر إلى الشخصية في النص يكون بعين واحدة، هذه العين هي التي تقرأ وهي نفسها التي تتخيل وتترجم الكلمات إلى صور، وهي نفسها عين الكاميرا وعين المخرج، وهي العين التي تنوب عن جمهور غفير، ومنه فالشخصية تسبح في دائرة واحدة هي دائرة هذا القارئ، وأثناء حركتها المتخيلة فهي لا تخرج عن الأطر التي وضعها هذا القارئ، إطار القيم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والعرقية والجنسية والدينية وما إلى ذلك.. وتَعدُد الشخصيات في النص المسرحي يفتح المجال لوضعها تحت المجهر من أجل رسم صورة دقيقة لها، وكأن القارئ يتفرغ لها تماما؛ فيكون قادرا على تحديد أبعادها سواء الجسمية أم النفسية أم الإيديولوجية.. وتضطلع الشخصية بمهمة مقدّسة في المسرح وهي نقل تجربتها أو تجربة غيرها، وعبر هذه التجارب يستقرئ المتلقي حواراتها وأهدافها وطموحها وثقافتها، ويمكن أن تكون هذه الشخصية مثقفة وناقلة لثقافات الشعوب الأخرى أو أمية، عربية أو أجنبية ، مهاجرة أو مقيمة.. ، وهنا تُطرح قضية مهمة تتعلق بالتربية فالذي يرث عمّن سبقوه ليس كمن يجتهد ليبني شخصيته.

إنّ الشخصية وهي تؤدي دورها سواء وظيفتها السردية داخل النص أم وظيفتها التمثيلية على خشبة المسرح فهي لا تقصد أن تربي القارئ أو المتفرج أو أن تترك أثرا ما في نفسه أو في سلوكه، إلاّ إذا كان موضوع

المسرحية تم إنتاجه خصيصا بهدف تربوي، وما تتركه الشخصية من أثر تربوي إيجابي في المتلقي يرجع لكونه شخص له استعداد قبلي لمثل هذا السلوك، ومن هذه الشخصيات ما يفيده سواء بأن يمتعه أو ينبهه إلى خطر ما قد يصادفه في حياته، وهو في كل الأحوال من تحرك نحو المسرح بمحض إرادته.

يطرح السؤال نفسه هل يمكن أن تؤدي الشخصيات الموروثة والتاريخية مهمة تربوية؟ هل يمكن للمتلقي أن يأخذ عن شخصيات لم تعش الظروف نفسها التي يعيشها، ولم تعش في المكان والزمان نفسهما؟ هل يمكن للمتلقي أن تؤثر عليه شخصية من جنسية غير جنسيته؟

يتغير السلوك أحيانا عندما تختلف الجنسيات، وأحيانا الدّيانات لوجود تحريف فيها ماعدا الدين الإسلامي الذي يرتكز في تعاليمه على القرآن المحفوظ، وعندما يختلف الزمان والمكان والأخذ عن هذه الشخصيات ينبع أساسا من كون هذه الشخصية مؤثرة ومشهورة وأنها «تحولت من شخصية تاريخية لها ملامحها المميزة وسيرتها المعروفة إلى رمز للوطن وللضمير الشعبي»xviii ويتوقف انجذاب المتلقي لشخصية معينة على قدرة المخرج على تحريكها على خشبة المسرح، ومن قبله قدرة المؤلف على تصويرها بالألفاظ، وبين الصورتين يقف المتلقي كقارئ؛ فيتخيل ما تخفيه هذه الألفاظ من شكل وإحساس وديكور وكمتفرج يرى كل ما يمتد إليه بصره ليجد أمامه كل شيء جاهز وما عليه إلاّ استقبال أفعالها أو رفضها.

لن يتم التطرق لشخصيات بسيطة أو نمطية لكونها شخصيات عادية لا تقوم في المسرح بأدوار مؤثرة، فهي تقوم بأدوار محدّدة ومكررة وقاموسها اللّغوي معروف لدى الجميع مثل: النادل في المطعم أو المقهى أو عامل

الاستقبال في المستشفى أو الفندق.. إلاّ إذا كان التركيز عليها وتم استعارتها في أدوار ثانوية محركة أو رئيسية، أما الشخصيات الرئيسية فهي شخصيات مؤثرة ولها أدوار متنوعة ومعقدة، ولأن الشخصيات في أي عمل أدبي لها أبعاد اجتماعية وجسدية ونفسية وإيديولوجية فهي في كل عمل تؤثر عبر واحد من هذه الأبعاد.

وعلاقة الجسد بالعالم الداخلي للشخصية تتحدد بمهمة المخرج في اختيار ممثل يتناسب شكله وطبيعة حركاته مع الشخصية المتخيلة التي رسمها المؤلف مسبقا، أما بالنسبة للشخصية المعروفة أو التاريخية فمهمتها تقع على عاتق المخرج فعليه أن يختار ممثلا يحمل مواصفات جسدية تشبهها تماما، وفي حالة ندرة هذه المواصفات يستعين بالمكياج دون مبالغة فيه حتى لا يسرق الانتباه من الشخصية ذاتها.

إنّ العروج إلى مسرح توفيق الحكيم ضرورة فنية والحديث عنه تحديدا يعود لعدة أسباب أهمها: أنه استخلص تجربته لجمهوره بكل ما يملكه من خبرة في الحياة والأدب، وكونه مؤسس المسرح العربي ورائده حسب ما قدّمه للجمهور العربي، واجتهد الناقد عبد الرحمن أبو عوف ليثبته من خلال مسرحيتين: "أهل الكهف" و"شهرزاد"xix . وحتى تقترب الفكرة من ذهن القارئ فيما تم التطرق إليه سيتم الحديث عن نموذج مسرحي بعنوان **"رصاصة في القلب"** للمؤلف توفيق الحكيم، والتي تم عرضها سنة ١٩٦٤م، ويدور موضوع هذه المسرحية حول فكرة أن يقع شخص في حب فتاة ثم يعرف بأنها خطيبة صديقه؛ فيتنازل عن هذا الحب وينفي ذاته ومشاعره حتى يحتفظ بعلاقته مع صديقه، وتتضمن هذه الأحداث سلوكا تربويا يدعو إلى أن يتعلم الإنسان فقه الأولويات وأن يتوقف عند حدوده

عندما يتعلق الأمر بأشياء غيره. وإنّ الحقيقة هي الفاصل دائما وعند بيانها يجب أن يكون الإنسان حازما مع نفسه، ويتخذ القرار الصحيح وأن لا يأخذ ما ليس له حق فيه، وهو ما فعله نجيب عندما عرف أنّ فيفي خطيبة سامي، فتراجع عن هذا الحب.

إن امتلاك الشخصية وتحديدا المرأة لمجموعة من الصفات يمكنها من التعايش وسط مجتمع مستذئب، ضرورة لابد منها، وعلى المرأة المثقفة بعد قراءتها لهذا المقطع الحواري أن تأخذ منه ما يحميها داخل مجتمع لا يؤمن إلا بامرأة تحمل صفات تؤهلها لمواجهة أي خطر يحدق بها، ويحمل هذا الحوار بين فيفي ونجيب أكثر الصفات المميزة للمرأة في عين نموذج من الرجال.

« نجيب: تقريظ؟.. دي حقائق.. أنا عاوز أقول لك انك زي ما ظهر لي واحدة مش بسيطة من بتوع زمان.. إنت واحدة فاهمة كل شيء في الدنيا.. تعليم، تهذيب، وذكاء.. بالطبع دي أكبر قوة وأعظم سلاح في يد الست تقدر تعيش به في وسط العفاريت.. إيه اللي يهم واحده زيك دلوقت انها تكون صريحة مع واحد زيي !.. »xx

مع أن نجيب طلب من فيفي في حوار دار بينهما أن تخبره باسم حبيبها بصراحة، غير أنّ أسئلته لها كانت تحمل الكثير من التردد والخوف، وأشار إلى ذلك بكلمات بين قوسين يؤديها الممثل أثناء العرض، ويستعين بها القارئ ليتصور حركات الشخصية المتردّدة والخائفة من إجابة تكون في غير صالحه، وعلى الرغم من رغبته في معرفة اسم حبيبها فهو لم يكن يرغب أن يسمع منها اسم شخص غيره، وتعكس أسئلته الحائرة نوعية حياته وسلوكه التربوي، والذي حتما يؤثر على القارئ الذي يستقبل هذا التردد

بتفهم، ويكتسب هذا السلوك ضمنا؛ فيتعامل به في حياته ومن ثم تصبح شخصيته متأرجحة ما بين الحقيقة ورغباته.

« فيفي: واحد من الناس..

نجيب: مفهوم، قصدي مين هو يعني؟..

فيفي: وإيه يهمك إن كان زيد وإلا عمرو؟..

نجيب: (في تردد) هو موجود؟..

فيفي: طبعا على قيد الحياة...

نجيب: (مترددا لأ.. قصدي موجود.. هنا؟..

فيفي: أيوه.. موجود في مصر..

نجيب: (خائفا) قصدي كمان يعني.. بس جاوبيني بالصراحة.. فاهمة؟.. بكل صراحة "هو موجود هنا في الأوده دي وإلا لأ؟..

فيفي: (مندهشة) سؤال غريب؟..

نجيب: عاوز الصراحة.. هو موجود قدامك دلوقت وإلا لأ !؟..

فيفي: طبعا لأ.. » xxi

تطرح هذه المسرحية قضية تمس غالبية الشباب الذين يسقطون في وحل الشك ويحاولون بشتى الطرق البحث عن الحقيقة وإيجاد حل لمثل هذه المشاكل العاطفية المتأزمة، والتي تستنزف طاقاتهم ووقتهم وتدمر أحيانا علاقاتهم بمحيطهم، ومن هذه المشاهد يمكن للقارئ أن يتجنب كل سلوك يمكن أن يؤدي به إلى الحزن واليأس؛ والقارئ له فرصة أن يحفظ نفسه مقدما من هذه المشاعر القاسية.

وتعد مسرحيات توفيق الحكيم من أهم المسرحيات التي تحمل الكثير من القيم التربوية التي يمكن للقارئ أن يستفيد منها؛ فهو يعطي الأهمية لكل

ماهو إيجابي وينصر الحق على الباطل في أعماله دون إقحام أو محاولة منه لفرض رأيه على القارئ، ويعطي التفاصيل الدقيقة لكل فعل ويتبعه بردة فعل تليق به، ومن خلال النتائج يمكن للقارئ أن يحدّد ما يليق وما لا يليق به كإنسان متزن وصالح للمجتمع، ومن خلال المسرحية تتضح مجموعة من السلوكيات التربوية والتي ترد بشكل مباشر وأحيانا بطريقة مبطنة، «ولاشك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية»xxii

ويفتتح توفيق الحكيم مسرحية "مصير صرصار" بمشهد حواري يدعو فيه الملك زوجته للعمل فتأبى مدعية أنها ملكة ومادامت تؤَمِّن قوت يومها بنفسها فلا حكم له عليها، وأنها تساوي الملك مادام لها شارب مثله حتى لو كان أقصر منه، وأنها حرة في أمر نفسها، ولها حرية القرار في أن تعمل وقت ما تشاء وتكسل وقت ما تشاء ! فيؤنبها الملك ويذكرها بأن العمل واجب على كل إنسان مهما كانت مكانته، ويمثل هنا صوت الضمير الذي يؤنب صاحبه في مواقف يتعرض لها في حياته اليومية تكون له فيها السلطة المطلقة والحرية الكاملة في الفعل أو الامتناع عنه.

« الملك: أنت حرة طبعًا.. ولكن بصفتك ملكة يجب أن تكوني قدوة حسنة..

الملكة: قدوة حسنة لمن؟..

الملكة: الرعية؟ !.. وأين هي الرعية ! .. أنا طول عمري ما رأيت حولك أحدًا خلاف ثلاثة فقط لا غير.. هم الوزير والكاهن والعالم العلامة ..

الملك: كفاية.. إنها النخبة والصفوة الممتازة..

الملكة: ولكن بصفتك الملك لابد أن يجتمع حولك الشعب..

الملك: أنسيت طباع جنسنا؟.. نحن لسنا مثل تلك المخلوقات الصغيرة التي تسمى "النمل".... تلك التي تجتمع بالألوف في كل وقت للفارغ والملآن..»xxiii

إنّ المقارنة بين الصرصار والنملة هي صورة عن المقارنات غير العادلة في الحياة، واستقر في وعي الجماعة أنّ النمل مثال للجد والنظام والعمل، والصرصار مثال للعب واللّهو والجدال، وينسب النجاح عادة إلى النمل وتنسب الخسارة إلى الصرصار، ويحمل المقطع رؤيتين، الأولى، رؤية المجتمع وهي رؤية خارجية بمعنى أنها لا تنتمي لعالم الحشرتين، وتنحاز لعالم النمل وترى في كل إنسان مُجِد مثال عن هذا العالم، وأما الرؤية الثانية فهي رؤية داخلية من أحد الفريقين وهو عالم الصرصار الذي يرى أنّ النمل فطرته التجمهر لأي سبب كان سواء للعمل أم لغيره، وتفسر هذه الرؤية العداء الموروث بين العالمين والذي لاحظه العالم الخارجي وانحاز لأحد العالمين وأنصفه، وجعل منه رمزا ونموذجا يقتدي به من أجل تحقيق النجاح المادي والمعنوي، ومصير كل منهما هو الذي يحدّد مصير من يقتدي بأي منهما.

والصرصار الذي يدخل في جدال مع زوجته حاثا لها على العمل هو نفسه الذي لا يجد حلا لوقاية نفسه، ووقاية بني جنسه من الخطر الذي يهدّد حياتهم من النمل، وهذا يرجع لعدّة أسباب أولها، طبع هذا الجنس الذي يعمل بشكل فردي ويتكاسل عن أداء واجبه إلاّ إذا تعلق الأمر بأكله وشربه فيسعى له دون معونة من غيره؛ فإذا نجح استمر في العيش وإذا لم ينجح بقي جائعا وتعرض للموت، ويعيش في حالة من رعب مستمرة خوفا من تعثر رجله

فينقلب على ظهره ويصبح وجبة للنمل، وهذه المشكلة الأزلية لم يجد لها عالم الصراصير حلا منذ قدم الزمان ولن يكون لها حل في نظر ملك الصراصير إلاّ بتوخي الحذر، وطريقة تنصيبهم للملك جاءت عن رغبة منه في التسيد لمجرد أنّ الفكرة خطرت بباله وأنّ له شوارب طويلة حتى أنه لم يجد أي معارضة من بني جنسه ! فالكسل لم يترك لهم وقتا للنقاش ومادام أنه لن يكلفهم شيئا ولن يجبرهم على إطعامه فلا مانع لديهم من سيادته عليهم، وبالنسبة للحاشية التي كانت حوله وهم ثلاثة أهلتهم موهبتهم لتقلد مناصبهم، وفي واقع الأمر لم يجد الملك غيرهم ! فالوزير موهبته عرض المشكلات المربكة والأخبار المزعجة، والكاهن موهبته التحدث بكلام غير مفهوم، أما العالم العلامة فمعلوماته غريبة عن أشياء لا وجود لها إلاّ في ذهنه «الملك: الضرورة.. لم أجد غيرهم يريد الاقتراب مني.. هم في حاجة إلى واحد يفضون إليه بسخافاتهم .. وأنا في حاجة إلى مقربين ينادونني بصاحب الجلالة.. »xxiv والمصالح المتبادلة هي التي تقضي بسير الأمور بسهولة دائما.

المسرحية ملغمة وثرية جدا بمعانٍ لا يمكن حصرها في جزئية من مقال، وعموما تتلخص فكرتها في مجموعة من النصائح التربوية التي تبدأ من الفرد لتنطلق إلى المجتمع، وهي مزيج بين توجيهات إلى أن تكون أفعالا يحتذى بها أو أفعال غير مباشرة يمكن رصد بعض منها :

- **التمسك بالحقوق**: وتم رصده في تمسك الملكة بحق الرأي أمام الملك، ويؤسس هذا الفعل إلى أنّ الإنسان يجب أن يتمسك بحقه مادام أنه على حق، وهذا في صورة الملكة التي تمسكت بحقها أمام الملك وطالبته بالمعاملة الطيبة وبأنّ يتنازل عندما يكون على خطأ، ويتجسد

في خضوع الملك للملكة بعد مطالبتها إياه باحترام نفسه واحترامها خاصة أمام الآخرين.

- **قضية الفرد هي قضية الجماعة:** وتتجسد في شكوى الوزير للملك موت ابنه من طرف النمل، وعوض أن يجد حلا للمعضلة التي ألمّت بالوزير وابنه برر الموقف بأنها مشكلة قديمة منذ زمن الأجداد والآباء. وهي دعوة صريحة منه للخضوع أمام المشاكل والاستسلام أمام المصير المحتوم دون التحرك لإيجاد حل لها، وهو صورة عن شخصيات خاملة فكريا ولا تحب التغيير ولا يهمها من السلطة غير التسيد.

- **الضمير:** يتمثل في حث الملك للملكة على العمل، وفي تدخلات الملكة لتوعية الملك بالواقع الذي يعيشه بنو جنسه، وأن مسئوليته تحتم عليه أن يجد حلولا للمشاكل التي تعترض مجتمعه مادام رشح نفسه لتولي هذا المنصب.

- **النظام:** إن وجود مجتمع دون ملك يعني وجود فوضى ويعني أنّ هناك خطر مجهول يهدّد المجتمع ككل، وأنّ كل من يتعرض لمشكلة عليه أن يجد حلا لها بنفسه، وبمجيء الملك أصبح للمجتمع ركن يرتكز عليه عند الشدة، (وجود الملك هنا دون فائدة).

- **العبرة بالنتيجة:** إنّ الثقة التي يضعها الوزير في الملك وفي حسن تدبيره وسلامة تفكيره جاءت بعد أمله في إيجاد حل لأزمته، أما الملكة فهي لا ترى في هذا التبجيل قيمة إذا لم تكن هناك نتيجة لتقلد منصب الملك «الملكة: جلالة الملكة يهمها النتائج العملية قبل كل

شيء.. أريد أن أرى ثمرة لهذا التفكير والتدبير.. تفضلوا هاتوا الحل لمشكلة النمل !.. »xxv

- **استغلال الفرص:** تحاول الملكة التدخل والضغط على الملك لحل مشكلة الوزير عبر الاستخفاف به مرة، واستفزازه مرة أخرى، وهي في الحقيقة تبحث عن حل جذري للمشكلة نفسها التي ترعبها؛ فإيجاد حل لأزمة الوزير هو في الحقيقة حل لأزمتها.

- **إنكار الجميل وتحقير عطايا الآخرين:** مع أنّ الوزير تطوع لشغل هذا المنصب لعدم وجود من يقبل به، ومع أنه لا يتقاضى أجرا عليه إلا أنّ الملك ينكر مساعدته له، ويتفضل عليه بأنه قبله لعدم وجود منافس له، ويستخف بتطوع الوزير للعمل دون مرتب ويعد الكلام في هذا الموضوع غير مهم وأنه إضاعة لوقت الدولة !

- **فرض الرأي والاستخفاف بآراء الآخرين:** يتمثل في إيجاد الوزير للفكرة التي تحل مشكلة الصراصير، وهي محاربة النمل بسلاحهم، وذلك بالاحتشاد في عدد كبير لسحق النمل بأرجلهم الكبيرة، ومع أنّ الفكرة منطقية وتبدو فعّالة فالملك يستخف بها قبل أن يناقشها لأن له حكم مسبق على أفكار الوزير بأنها غريبة.

ومن الصفات التي يمكن التأثر بها في الشخصية المسرحية هي كل ما يتعلق بمشاعر الإنسان التي يستشعرها ويعيشها في واقعه كـ: الحب والكره والانتقام والعدل والظلم والتسامح والإثم والظلم والجحود.. أما الشخصية التي تصارع الزمن أو المكان أو تصارع الفقر والقوانين يكون من الصعب التأثر بها على الوجه الكامل؛ لأنها حالات خاصة يتأثر بها المتلقي الذي يعيش الحالة نفسها؛ فهي أفكار لا تتعلق بالعاطفة وإنما بالعقل .

والمصير السيء الذي لقاه الملك إنّما جاء نتيجة تفكيره السيء وأنانيته، وهو مصير كل من يتقاعس عن أداء واجبه خاصة عندما تكون له سلطة القرار؛ فلا يستفيد منها إلاّ في إعطاء التوجيهات دون أن يلتزم بها شخصيا، وهي رسالة يمررها المؤلف عبر نصه للقارئ، وعبر العرض للمتفرج حتى تكون له حرزا من الفشل وسوء المصير.

تعج النصوص المسرحية بالشخصيات المركبة فهي تتميز بالغموض والمزاجية، وتعيش حالة ازدواجية فلا يمكن تحديد ما تريده أو ما ترفضه، ومنسلخة من الالتزامات التي تسنها الحياة، ويمكنها أن تحب وتكره وأن تكذب وتدّعي الصدق، وهي شخصية هلامية تعيش بين عالمين متناقضين ولا تنتمي لأي منهما، ولا يمكن اكتشافها بسهولة لطبيعتها الزئبقية، كثيرة هي صفاتها وكثيرة هي المسرحيات التي تستعين بها في القضايا الغامضة، ويطرح المؤلف العراقي حيدر حسين في نصه المسرحي **"مسرحية(Wi_Fi)"** قضية عصرية هامة جدا تتعلق بالإنترنيت وكيف تعيش الشخصيات بدونه وكيف تقدسه كما تقدس الأم طفلها «الأم: بين أضلعي كطفلي بل أعز من ذلك. » xxvi تشكل الانترنيت عنصرا أساسيا في حياة هذه الشخصيات لدرجة أن استخدامهم للإنترنيت لفترة طويلة أنستهم واقعهم، ولم يلاحظوا ذلك إلاّ بعد أن ضاع لهم جهاز استقبال الانترنيت، وتعود الشخصيات إلى واقعها لتعيد ترتيب الأشياء في أماكنها، غير أنها بقيت تفكر بمنطق افتراضي، فكل ما نسته تحاول أن تتذكره بالبحث عنه في محرك البحث قوقل ! google وتعيش هذه الشخصيات المطاطية المغيبة في عالم يحكمه جهاز معرض للعطب أو الاختفاء ممّا

يجعل حياتها رهينة له طول الوقت غير أنها تدرك المأزق الذي تعيشه، «الأب: لماذا لا تفهمي بأننا لا نملك هذه النعمة.»xxvii

هذه الشخصيات هي نتاج عصر التكنولوجيا الذي تتحرك فيه الأشياء سريعا حتى القرارات المصيرية، فالبنت تفاتح والديها في موضوع زواجها من مدير موقع قوقل google تعرفت عليه عبر الإنترنيت قبل ثلاث ساعات ! وعبر هذا القرار ينكشف سر اقتراحها البحث في محرك البحث google عند كل سؤال.

وتظهر في النص بعض الملامح التربوية عن تواصل الشخصيات مع بعضها ومع محيطها منها:

- **مناقشة المواضيع**: يبدو جليا من النص أنّ طرق التواصل تختلف من عصر لآخر تبعا للأدوات المستخدمة، وتبعا لنوعية الشخصيات، وفي عصر السرعة كل القضايا حتى الهامة منها تطرح وتناقش بيسر دون تعقيدات، كالنقاش الذي دار بين الشخصيات حول ضياع جهاز استقبال الانترنيت، وموضوع خطبة البنت، ومكاشفة الابن لأبيه بأنه الفتاة الافتراضية التي عرفها عبر الانترنيت وأقام علاقة عاطفية معها، وكانت كل شخصية صريحة في تعبيراتها أثناء المناقشة، ولم تكن هناك أي حواجز بينها.
- **سرعة الزمن عند الشخصيات:** فما بين تعرف البنت على الرجل وقرار زواجهما ومن ثم موافقة عائلتها ثلاث ساعات فقط، وهو عند أخيها وقت طويل! وعلى الرغم من أن الساعة وقت قصير لا يمكن أن ينجز فيه الإنسان شيئا مهما؛ فهو عند الابن يعد وقتا طويلا لاتخاذ قرار الزواج.

«الإبن: (بعصبية) منذ متى وأنتِ تعرفينه ؟

البنت: ثلاث.....

الإبن: سنوات ؟

البنت : ثلاث ساعات .

الإبن: أعتقد بأنه أخذ وقتاً طويلاً ليفكر بهذه الخطوة .

الأم: أرى بأنه وقت مثالي .

الأب : وأنا كذلك أراه وقت جيد .»xxviii

أما الساعة التي عاشتها الشخصيات دون انترنيت فهي معضلة بالنسبة لهم.

« الأم: ساعة من الفقدان.

البنت : ساعة من الضياع .

الأب: ساعة من الغياب .

الإبن: ليتني لم أنم هذه الساعة .

الأم: من قال ساعة أقسم بأنها سنة .»xxix

عدم الاكتفاء: إنّ لهفة كل شخصية على الانترنيت إنما هي لهفة منطوية على رغبة تتعلق بوجود شخصية أخرى في الجانب الآخر من العالم؛ فالأب تربطه علاقة مع فتاة ليكتشف بأنها خدعة من ابنه، وهو ما يدل على انكسار حاجز الحياء بين الأب وأبنائه، وهي حيلة غالبا ما يستخدمها الشباب مع شخصيات معروفة بالاحترام وصورتها مقدسة لديهم، وكأنهم يضعونها تحت اختباراتهم حتى يتحققوا من صحة اعتقادهم أو خطئه، أو يخففون من درجة انبهارهم بهذه الشخصيات عبر هذه المقالب.

تصور هذه المسرحية نمط من الشخصيات لا يمكنها أن تستغني عن أدوات عصرها في التواصل (جهاز استقبال الانترنيت)، وهذا الجهاز هو الحلقة التي تربط عالمهم بعالم غيبي موجود في أذهانهم يرتبطون به كارتباط الرضيع بأمه كما صرحت الأم بذلك. ويبدو ظاهريا أنّ هذه الحياة سهلة ومريحة وتتيح للشخصيات السفر في العالم وهي بين جدران بيتها غير أنها في الواقع تصدر للحياة نوعية من الشخصيات الاتكالية والكسولة، كما أنّ هذا النمط من الشخصيات يصدر العبثية في النقاش، ويؤسس لسلوك تربوي يسيء إلى العلاقات الاجتماعية والأسرية، والتأثر بهذا النوع يمكنه أن يدمر الفرد ومن ثم المجتمع، وهو تصوير للحياة الآن دون تنفير منه؛ فالحياة مازالت مستمرة على هذا النحو وبشكل لا يمكن التحكم فيه، والأدوات على حالها لم تتغير، وفي المسرحية إشارة واحدة للحد من هذه السلوكيات وهي انتهاء عالم الانترنيت وضياع كل الوسائل التي توصل إليه متمثلة في جهاز الاستقبال والشريحة.

في نص مسرحي آخر بعنوان **" رسائل الماء "** للمؤلف: حسين عبد الخضرxxx يطرح موضوعا ويتأمل له حلا في أطفال هذا العصر، بوجود طفرة من الذهنيات يمكن التعويل عليها، ويتحدث هذا النص عن طفل في الخامسة عشر من عمره يزور البحيرة باستمرار ويقف عند حافتها يتأملها، ويداعب الماء بأطراف أصابعه يغرف منه « ثم يرفع كفه وينظر إلى الماء الذي اغترفه وكأنه كنز مقدس. يشم رائحته. يبعد كفه ببطء، ثم يفتح أصابعه لينساب ما حمله إلى البحيرة من جديد. يعود مرة أخرى للجلوس على المصطبة، وفكره يسبح في آماد بعيدة..»xxxi إنّ هذه الطقوس التي يراها الحارس غريبة وقريبة من ممارسات سحرية، وتدل على جنون الطفل

وخروجه عن المألوف، وماهو دارج عند الأطفال، إنّما لها تفسيراتها ومبرراتها والحوار الذي دار بين الطفل والحارس يجيب عن الأسئلة الحائرة، ويتبين للرجل أنّ الطفل متعلق بعالم آخر تماما وهو عالم الماء، ويراه أحق بالتأمل والتعجب لما يحويه من رسائل إلهية تستحق الاهتمام والتمعن، ويدل على سمو روحه وترفعه عن التوافه. وهذا السلوك يعطي الأمل بوجود مستقبل واعد وفكر ناضج يمكن التعويل عليه، ويمكن اتخاذه كقدوة في زمن قلّ فيه الوعي لاتجاهه نحو البحث متخليا عن كل ما يلهيه عن هدفه.

إن كان الطفل يصدّر للقارئ أفكارا ناضجة وعميقة فالحارس بشخصيته السطحية يصدّر اليأس والجمود، فرؤيته ضيقة لا تتجاوز ما يراه في محيطه وكل ما يخالفه فهو يبعث على الجنون، ولذلك فهو يرى بأنّ الطفل مجنون لأنه في زمن يفترض أن يكون ملتهيا بعالم الإنترنيت «الحارس: (بنبرة ليّنة) أنت فتى صغير، مازلت في بداية طريقك في هذه الحياة، أمامك الكثير لتعمله غير هذه التأملات السخيفة في الماء. من في سنك الآن يجلسون على الفيس بوك والأنيستاغرام، يراسلون حبيباتهم ويستمتعون بأوقاتهم. يفعلون هذا لأنهم عقلاء. أما أنت فتضيع وقتك في قراءة رسائل الماء. . رسائل الماء! لماذا؟ لأنك مجنون .

الفتى: يمكنني أن أباريك في أي نقاش منطقي وأتغلب عليك لتعرف من هو المجنون.»xxxii

وعلى الرغم من صغر سن الطفل استطاع أن يحاجج الحارس الكبير، وأن يدافع عن نفسه، ويتصدى لمضايقاته، وعبر خطابه المباشر للجمهور في آخر النص يتضح جليا الوعي الذي يتميز به هذا الطفل، وهو نموذج عن

فئة من شأنها أن تحدث التوزان في هذا العصر «الفتى: (للجمهور) رسائل الماء واضحة، ورسائل الوجوه أيضا. في كل مكان من العالم توجد الرسائل، ولا يمكن لقوة في الدنيا أن تخفي رسالة.»xxxiii وهذه الفئة يمكن أن تكون قدوة للأطفال الذين هم في سن يُمَكِّنهم من التمييز بين ما يستحق أن يُهدر الوقت فيه، وبين الأشياء التي تسرق الوقت. وحركات الطفل عند البحيرة هي حث غير مباشر على رياضة التأمل، وهي في الحقيقة رياضة قديمة منذ عهد الأنبياء وأكثر من مارسها هو النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

كما أن للماء رسائله وللوجوه رسائلها فلهذا النص المسرحي رسائله التربوية التي تعين القارئ على اختيار ما يفيده في الحياة وما عليه أن يتجنبه، وإنّ قراءة الأشياء بعين البصيرة تعني السير في الحياة بشكل صحيح وآمن دون عقبات، وهو ما يطمح إليه إنسان هذا العصر خاصة، نظرا لما يحيط به من متغيرات سريعة تتطلب الفطنة والذكاء الموجودين في هذا الطفل.

- **التجربة الشخصية:**

إن التأثر تربويا بشخصيات مسرحية تحمل صفات عامة، وتعيش تجارب يومية متكررة في الحياة أمر طبيعي ووارد، أما الشخصيات التي عاشت تجارب خاصة فيقل التأثر بها، وينظر إليها في النص المسرحي أو في العرض كوقائع تستحق أن تقرأ أو تشاهد بدافع الفضول أو المكاشفة، وهي تجارب غالبا ما تتعلق بزمنها ومكانها، وغالبا ما تكون جرائم أو اكتشافات أو شخصيات تراثية وتقليدية مرت بأحداث لا تتكرر مع غيرها.

وفي مسرحية **"الزهرة والجنزير"** للمؤلف "محمد سلماوي" ما يفسر مثل هذه الحالات الخاصة، فهي « أول مسرحية تتعرض لظواهر "الإرهاب والتطرف والإدمان" مجتمعة وبشكل مباشر، وهو الشكل الذي يكسبها "ميزة"»xxxiv

في هذه الجزئية من الحوار الذي دار بين الإرهابي وأفراد العائلة يظهر جليا حجم المعضلة التي تعاني منها الفئات المغرّر بها في المجتمع العربي باسم الدين الإسلامي «محمد: الفساد عم البلاد وماعدش ينفع معاه البتر.

زهرة: يا ولاد البلد محتاجة لكم أكثر من أي وقت قبل كده. ماتضيعوش نفسكم وأنتم في عز الشباب.

محمد: فعلا البلد محتاجة لكن محتاجة للمؤمنين اللي بيعرفوا شريعة الإسلام. وعلشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحي بنفسها. تستشهد في سبيل الله.

زهرة: يا ابني الاسلام ديننا كلنا لكن حل المشاكل اللي احنا بنعاني منها دلوقت...

أحمد: (يقاطعها) مافيش حل.

محمد: الاسلام هو الحل.»xxxv

يكشف الحوار الذي دار بين شخصيات المسرحية عن تناقض ملفت للنظر يدعو إلى التأمل والتساؤل ما إذا كان عبارة عن مواجهة ومعاداة لشخص مجرم أم هو معاداة لفكر كامل؟ وفي هذه المسرحية تحاول كل شخصية أن تبني جسورا من التواصل بينها وبين الإرهابي بطريقة غير اعتيادية حتى تجد ثغرة تبرر بها تصرفاته. وتتناقض الشخصيات فيما بينها في تبريرها لسلوكه بغض النظر عن بشاعة فعله، ولكل شخصية في هذه المشاهد

خطابها الذي يتناسب مع مكانتها في الأسرة، ويقف الإرهابي في موقف مشتت بينها فإن أرضى طرفا سيُخَيِب ظن الأطراف الأخرى فيه، وهذا إنّما صورة من المجتمع الذي ينقسم في توجهاته وأحكامه على القضايا التي تمس الإنسان وأمنه، وتحكم عليه برؤية ضيقة. فـ «الابنة تتعاطف مع الإرهابي لمجرد إيمانه بقضية مهما كانت ضبابية، والدفاع عنها حتى الموت ولو بالعنف والجريمة والضحايا.. والأم تتعامل مع الإرهابي كما لو كان ابنا لها، تجادله بالحسنى وتتلمس له الأعذار وتراه ضحية قد غرر به، فتقدم له الطعام وتدعوه للراحة، فإذا غفل لا تفكر في الاستيلاء على مسدسه.. والابن المدمن علنا، يرى في الإرهابي سنده ومخلصه، مما يدعو الإرهابي للتعاطف معه، وإن لم يرحم "نوبته" عندما يتعارض إنقاذه منها مع سيطرته على الموقف.. الإرهابي، وهو عامل فاشل يسعى للانضمام إلى جماعة لا يعرف أعضاءها ولا أميرها، وينفذ أوامر شخص يتضح أنه مجرم في عصابة لا علاقة لها بالتطرف.»xxxvi

إنّ تحليل منطق هذه الشخصيات المتناقضة يتطلب جهدا في فهم مطامحها والأسباب التي دفعتها لفتح المجال للتحاور مع الإرهابي، وتبقى تجربة خاصة تتعلق بهذه الشخصيات التي تعرضت لهذا الموقف تحديدا دون غيرها.

ومن أنواع الشخصيات التي تصنف ضمن التجارب الخاصة الشخصية التراثية، والتراث مادة دسمة للمسرح فاستعارة شخصيات من التاريخ لها قيمتها المعنوية عند النّاس من شأنها أن تكون تجربة تستحق أن تُقرا وتُعرف، ويتأثر المتلقي بالشخصيات التراثية بوصفها رموزا يرى مكانتها عالية في سماء الأدب كشخصية "شهرزاد" التي استطاعت بذكائها أن تفلت

من القتل على يد شهريار، وهو ما يرسخ فكرة تربوية وهي أنّ على الإنسان أن يحافظ على حياته بوصفها نعمة ربانية، وأن يعمل كل فكره للخلاص من الموت حتى لو كانت اللّحظات حرجة، ويخرج جميع أسلحته ليدافع عن نفسه وعن وجوده، وخلاص شهرزاد من الموت هو رمز للخلاص النفسي والاجتماعي والطبقي للفرد ومن ثم المجتمع..

ويحرص المسرح العربي بجميع أشكاله في عرضه للتراث على تقديم بعض الشخصيات التراثية المغمورة أو المنسية أو التي لم تنال ما تستحقه من الشهرة إذا كانت معروفة، ويسلط الضوء على تفاصيلها الدقيقة حتى يقربها من النّاس أكثر؛ فيتأثر بها المتلقي بقدر الصورة التي رسمها لها المؤلف دون أن يحرّف مسارها التاريخي أو صورتها. و«التراث ينبغي أن يقدم كما هو بلا زيادة ولا نقصان، فالنص المسرحي له احترامه الكامل خاصة إذا كان المؤلف غائبا عنا ولا يملك الرفض أو الموافقة.. أما إذا تعلق أمر التقريب والتحصير والرؤية بالإخراج والتمثيل والديكور والأزياء والموسيقى والرقص والغناء، فلا ضير ولا اعتراض، شريطة أن يتم ذلك تحت شعار التجريب في قاعة محدودة»xxxvii

وأما الشخصيات الدينية فقليلا ما يُلجأ إليها في المسرح العربي، ويكون الاقتراب منها بحذر شديد مخافة أن تفهم بشكل سلبي «ولاسيما شخصيات الأنبياء والرسل، ومن هنا نجد مسرحية "محمد" لتوفيق الحكيم عبارة عن صيغة حوارية للسيرة النبوية؛ فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، أو استعارة بعض صفاتها، أو إسقاط قضايا العصر على حياتها المقدّسة؛ لذلك كان دائما ينقلها كما هي في مصادرها التراثية الدينية كما فعل توفيق الحكيم»xxxviii أما الشخصيات

غير المعروفة كالشخصيات التي تتميز بتاريخ معروف في التراث الديني يمكن للكاتب المسرحي أن يضع بصمته في تحريك أحداثها دون الاجتراء على هويتها وما يتصل بها من أحداث معروفة عند النّاس.

تمنع الجهات الرسمية في بعض البلدان العربية إن لم نقل كلها أن تُجسَّد الشخصيات الدينية على المسرح، وهو ما يحبس هذه الشخصيات في النص، ويكتفي المخرج بالإشارة إليها بالرموز أو بالإيحاء، وغالبا ما تؤثر هذه الشخصيات في المتلقي أكثر من غيرها لقداستها عنده، وكل ما يصدر عنها يتم تطبيقه بحذافيره والالتزام به، لذلك فنسبة الخطأ أثناء توظيفها يجب أن تكون صفرا. والابتعاد عن تمثيلها بممثلين حقيقين أفضل وهو ما أشار إليه توفيق الحكيم في مقدمة كتابه "بجماليون" يقول: « لقد دهشت وتخوفت، يوم فكروا في افتتاح "الفرقة القومية" عند إنشائها برواية "أهل الكهف"، ولقد راجعت القائمين بالأمر حينما سألوني الإذن في تمثيلها، فلما طمأنوني تركتهم يفعلون، دون أن أحضر تجربة من تجارب الإخراج، بل لقد لبثت ممتنعا عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة.. فذهبت مخدوعًا بقول من قال إنها نجحت.. هكذا انتهى بي الأمر إلى السعي لدى القائمين بشأن "الفرقة القومية"، حتى أوقفوا تمثيل "أهل الكهف" إلى اليوم !.. »xxxix وهذه الحالات الخاصة لا يمكنها التأثير بالشكل المراد ولا تتعلق بعالم الواقع فأراد لعرضها التوقف ! ورأيه هذا معرض للانتقاد مادام أنّ هناك من أثارت إعجابه من المتفرجين وأثرت فيه بشكل ما، خاصة وأنها قصة تحكي عن معجزة ربانية تحث على الإيمان وبقدرة الله على كل شيء.

ومن أكثر الشخصيات الدينية المحببة للعامة هي الشخصية الصوفية التي تبحث عن كل ما يُوصِل للذات الإلهية والعيش في روحانية عالية زاهدة عن

كل متع الحياة. ومع اختلاف وجهات نظر أعلامها في بعض التفاصيل فهم يتفقون على أنها طريق إلى الله لا يسير عليه إلا العابد الزاهد، ويتدخل الكاتب بالقدر الذي يجعل من موقف شخصيته قويا «حتى ينقذ بطله، ويجعله يسير في إصلاحه الاجتماعي والسياسي كما أراد له دون أي عائق».xl

- **المتلقي (القارئ، المتفرج):**

من السهل ملاحظة سلوك الشخصية المؤثرة أثناء العرض المسرحي، ويمكن تصور الشخصية المؤثرة في النص المسرحي غير أنه من الصعب ملاحظة الأثر التربوي على المتلقي؛ فهو مرهون بالوقت وبتتبع المتلقي لفترة زمنية معينة، وهذا لا يتأتى إلاّ بمشاركة مجموعة من المتلقين في مشروع يهدف إلى تتبع الأثر التربوي للشخصية المسرحية على المتلقي، ولذلك فهذه الدراسة تتعلق بما تقدمه الشخصية المسرحية من مشاهد متعارف على أنها تؤدي وظيفة تربوية تهدف إلى إصلاح المجتمع وتنتمي إلى حقل أخلاقي قويم.

إنّ قراءة النص هو سلوك فردي والقارئ هنا متحرر من مجموعة من القيود أهمها الزمن والمكان، وله القدرة على الخروج من النص والدخول إليه وقت ما يشاء ممّا يجعل من القراءة عملية متقطعة، وبالتالي ستكون متابعة الشخصيات متقطعة وهذا ما يؤدي إلى انقطاع التركيز وأحيانا نسيان بعض المشاهد المتخيلة، وتكون القراءة في حالة تجدد مستمرة تتبعها نظرة متجددة للشخصيات ولأفعالها، وتقل الألفة بين القارئ والشخصيات. والنص المسرحي «لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح، فجسم شخصياتها وتخيل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها، ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم بها الكاتب

فصوله أو يشير بها إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم، ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق اعتمادا على ظهورها في الأداء والإخراج»xli كما أنّ تفاعل القارئ مع الحدث لن يكون عليه بالدرجة نفسها أثناء العرض لوجوده وحده مع النص، وتكون لدى القارئ رؤية واحدة تشكلت من ذاته ومن وعيه الفردي، وتبقى حريته مكفولة للعودة إلى النص متى يشاء.

- **الممثل والعرض المسرحي:**

ليس من الضروري أن يختار المخرج ممثلين مشهورين ليؤدوا أدوارا تبدو له على مقاسهم، إنّما يكون الاختيار وفق صور ثابتة في ذهن المتفرج لا تخرج عن أدوار معينة، وغالبا ما يختار المخرج ممثلين نجحوا في أدوار الشر أو الخير في مسرحيات أو أفلام سابقة، فتلتصق بهم تلك السمة فيكون أداؤهم للدور ناجحا ومؤثرا في المتفرج، وغالبا ما تكون هذه حيلته حتى يضمن نجاح العرض، فالمخرج في معظم الأحيان لا يجازف باختيار ممثلين صاعدين في أدوار رئيسية محركة قبل أن يتمرنوا على أدوار ثانوية، بالمقابل يجب أن لا نغفل وجود نوع من المتفرجين ينفر من الاختيار المتكرر لشخصيات بعينها في أدوار بعينها، ويستقبل حركاتهم بالطريقة نفسها، ويشعر أنه أمام عرض متكرر، وأن تلك العروض عبارة عن مسلسلات مسرحية وهو ما يوقع العرض، ويوقع الممثل في قفص التكرار، فتقل لهفة المتفرج عليها بمرور الوقت، ولكي تصل فكرة معينة إلى المتفرج خاصة التربوية فعليه أن يختار ممثلا يصلح لهذا الدور بغض النظر عن شهرته. وتمثل مسرحية " **مدرسة المشاغبين**"xlii نموذجا تربويا في قالب كوميدي ساخر، وكان عرضها في البداية ناجحا ومميزا، وحصدت نسبة

كبيرة من المشاهدة لتركيز الجمهور على الجانب الكوميدي أما تأثيرها التربوي فكان سيئا للغاية وكان سلبيا على سلوك المتفرج خاصة الطلبة المتمدرسين، ووقع التعليم ضحية لهذه المسرحية التي تجمع بين النقيضين في عنوانها المدرسة وهي رمز التربية والتعليم، والمشاغبين رمز لسوء الخلق وانعدام التربية، وهذه مفارقة واضحة تستدعي الفحص والتمحيص، وأصبح الطالب في الواقع يقلّد الممثلين داخل القسم حتى يثير غضب المعلم، ويقلّل من شأنه على الرغم من أنّ المسرحية في حقيقة الأمر كان الهدف من عرضها لتلك المشاهد هو الكشف عن السلوك السيء لبعض الطلبة في المدارس، ومن ثم معالجته بطريقة حكيمة بتوظيف معلمة تتميز بالحكمة وطول البال، والتي أدّت دورها الممثلة سهير البابلي بإتقان، وهي شخصية اضطرتها الظروف لتتحمل تلك السلوكيات فعملت على إصلاحها، وأثمر جهدها في الأخير بنتائج إيجابية، وأحدثت تغييرا مذهلا في سلوك طلبتها بمعاملتها الحسنة وحكمتها، وتحول القسم سيء السمعة إلى قسم متميز أخلاقيا، وللأسف لم تؤثر هذه النتائج في المتلقي، ولم يتداولها وإنما كانت مثار سخرية هي أيضا لاحتفاظ الجمهور بصورتها وهي تتعرض للسخرية أكثر من احتفاظهم بصورتها وهي تجتهد في تحسين سلوك طلبتها، وكان تركيز الجمهور بشكل كامل على الجزأين الأولين من المسرحية، ممّا يعطي انطباعا بوجود خلل في تقييم الأشياء، وكأن الطالب في عداء أبدي مع معلمه لمجرد أنّ للمعلم حق توجيهه والتحكم في حركته داخل القسم. وترديد الجمهور للمقاطع الساخرة من المسرحية بعد عرضها بسنوات طويلة يدل من جهة على تأثيرها في المشاهد، ومن جهة أخرى على وجود انفلات أخلاقي لدى أغلبية النّاس خاصة في المقاطع التي كان يهان فيها المعلم

والأب ! ونعود للممثلين الذين تعرف عليهم المتفرج عبر هذه الأدوار؛ فمن المستحيل أن يراهم في أدوار أخرى حتى وإن قاموا بتأديتها على أكمل وجه؛ والدليل أن المسرحيات التي مثلوا أدوارها بعد هذه المسرحية مثل "العيال كبرت"xliii وعلى الرغم من نجاحها فلم يكن تأثيرها بالدرجة نفسها، وهنا يطرح السؤال الحائر هل هذا يعود إلى الممثل الذي أحسن هنا وقصّر هناك؟ أم أن موضوع التعليم تحديدا هو الذي كان سببا في شهرتها؟ فالمسرحية التي كانت بعنوان "العيال كبرت" وعلى الرغم ما فيها من توجيه مباشر للسلوك التربوي إلا أنّ اختيار الممثلين الذين مثلوا مسرحية "مدرسة المشاغبين" أعاق فكرة المسرحية في نظري؛ فانتظر الجمهور أن تكون في المستوى نفسه إلا أنّ نجاحها كان أقل من المتوقع من وجهة نظري -للأسباب المذكورة - وإن كان فمسرحية "العيال كبرت" كان فيها الكثير من الكوميديا والمعاني التربوية المهمة، كتكتل الأبناء واتحادهم لمساعدة أمهم وتوجيهها وتلقينها طرقا متنوعة لإغراء زوجها حتى يهتم بها؛ لإنقاذ حياتها الزوجية وأسرتها من التشتت، والسهر على إعاقة الأب عن علاقته العاطفية مع امرأة أخرى، غير أن اختيار الممثلين أنفسهم لتأدية أدوار أخرى أسقط العرض في فخ المقارنة طول الوقت.

أحيانا يحضر المتفرج للعرض من أجل الممثل وليس من أجل الشخصية التي يؤديها لتأثره مسبقا بشكل هذه الشخصية، وكل ما يأتي عبر هذا الممثل فهو مقبول لديه ويتأثر به سواء كان إيجابيا أم سلبيا، وكثيرة هي المسرحيات التي نالت شهرة واسعة بسبب شهرة الممثلين كالمسرحية المصرية "ريا وسكينة" بطولة سهير البابلي وشادية، وعبد المنعم مدبولي، والمسرحية السورية "كاسك يا وطن" بطولة دريد لحام، والمسرحية اللبنانية "لولو"

بطولة فيروز، والمسرحية الكويتية "باي باي لندن" بطولة عبد الحسين الرضا، وهيفاء عادل، ومسرحية "الزعيم" بطولة عادل إمام، والمسرحية المغربية "شرح ملح" بطولة عبد الإله عاجل، والمسرحية العراقية "ورث بابا خرابة" بطولة ماجد ياسين وإنعام الربيعي.. وغيرها من العروض المسرحية التي كان للممثل دورا بارزا في شهرتها وكثيرة هي العروض التي تحوي مواضيع مهمة غير أنها لم تنال الشهرة التي تستحقها.

وعموما الممثل وهو يؤدي دوره لا يعنيه أن تؤدي هذه الشخصية دورا تربويا أم لا فأهم ما يعنيه هو أن تكون له القدرة على أداء هذا الدور وتقمص هذه الشخصية.

والتأثير يكون معنويا وماديا؛ فالمعنوي يؤثر في نفس المتلقي ويظهر هذا التأثير في سلوكه وفي توجهه في الحياة ومعاملاته مع محيطه، ويعمد المتلقي إلى تقليد الشخصية التي تأثر بها باستعارة ألفاظها والتحدث بأسلوبها، أما المادي فيؤثر في مظهره الخارجي كطريقة لباسه وتسريحة شعره وما إلى ذلك..

تتكون لدى المتفرج رؤية موحدة تتشكل من روح الجماعة وهي ردّة فعل جماعية يقصد بها الجمهور، وكل انطباع عن الشخصية أثناء العرض يتولد من اتفاق غير مباشر بين الجمهور؛ فيتخذ ردّة فعل موحدة تظهر عبر عدة مؤشرات، كالتصفيق ومخاطبة الممثلين أحيانا بالألفاظ نفسها ومن زوايا مختلفة داخل المسرح، وهو ما يؤكد أنه كلما زاد عدد الجمهور زاد تفاعلهم مع الحدث بوصف الحدث فعل يصدر عن الشخصية عبر الممثل، واجتماع الجمهور على رأي واحد أثناء العرض يؤكد صدق الممثلين في تقديم أدوارهم وصدق المخرج في ضبط المسرحية، وصدق المؤلف في فكرته،

وصدق الشخصية في تقديم دورها وتمثيله بالشكل المطلوب، ومن ثم يؤكد أنها تركت أثرا في نفس المتفرج، ويكتشف المتلقي سلوكا اعتياديا من ثقافة غير اعتيادية، ويتشكل وعيه اتجاه هذا النمط من الشخصيات فما تتركه في نفسه من اشمئزاز يجعله ينفر من سلوكها ويتجنبه.

كما أن نوعية الجمهور لها تأثيرها في النهايات أحيانا فيختار المخرج الفطن النهاية التي تلائم كل جمهور، فمثلا :« المتفرج المصري اعتاد النهايات الصارخة أو ما يسمى بالستارة الختامية الساخنة»xliv ويبدو أنها حيلة يستعملها المخرج لترسيخ هدف المسرحية في ذهن جمهوره.

- **الحركة والصوت على خشبة المسرح:**

الحركة والصوت من العوامل المساعدة للشخصية لتعبر عن انفعالاتها على خشبة المسرح، ويؤثر كل منهما في المتلقي بقدر توافقهما مع الفكرة المؤداة في المشهد، وعبرهما يمكن التعرف على نمط الشخصية سواء في النص أم في العرض، ويختلف ظهورهما في النص عن العرض، ففي النص يتم التعبير عنها بالألفاظ ويظهر صوت واحد وهو صوت القارئ الذي يسمعه بأذنه عندما يقرأ بصوت مرتفع أو في أعماقه، أما أصوات الشخصيات فهي أصوات يترجمها القارئ بصوته ويتخيلها بالنبرة التي يراها مناسبة للمشهد. وكل فكرة قوية ومهمة يحتاج فيها الممثل على خشبة المسرح إلى إرفاق الصوت بالحركة حتى تصل إلى المتلقي بالشكل المطلوب أثناء العرض، و«حركة الممثل: لا يجب أن تكون تكرارا لحركات حية واقعية، بل عليها أن تتجاوزها، فحركة الممثل إنما هي تشكيل الوهم بالواقع الحياتي وصياغة له.. فثمة قانون تخضع له حركة الجسد في التصوير، وآخر تخضع له حركة الجسد في المسرح. ففي التصوير ماهو إلا

"وصول" وفي المسرح هو "طيران"، فالرغبة في خلق حالة "الطيران" ينبغي أن تكون "هم" من هموم الممثل»[xlv] ويستعين الممثل بالحركة والإيماءات للتعبير عن قوة الفكرة والمشهد، ويستخدم نبرة عالية عندما يعبر عن هول المشهد أو قوته.. ويتم التعبير عن المشاهد الحماسية أو البطولية بحركات مدروسة وبنبرة صوت عالية وواضحة، فالأفكار التي يحملها هذا النوع من المشاهد يجب أن تؤدى بشكل متقن ودقيق، خلافا للمشاهد العاطفية التي تتطلب نبرة صوت منخفضة، وحتى يكون الصوت واضحا على المتفرج أن ينصت باهتمام وأن لا يشوش على العرض بكلامه الجانبي، والأمر أشبه بقاعة محاضرات يحتاج فيها المحاضر إلى الهدوء حتى يسمع الجميع صوته. «وإذا كان السكون هو أقصى درجات كمال الحركة وكذلك نهايتها، فإن الصمت أيضا هو الفضاء الذي تنحل فيه صراعات الأصوات جميعها وتتصالح. وفي بعض الأحيان يستخدم العرض المسرحي الصمت والغياب أو الاختفاء اللامبرر عن قصد لخلق إحساس بالحيرة والغموض. »[xlvi]

وغالبا ما يتماشى الصوت والحركة معا سواء داخل النص أم أثناء العرض المسرحي عندما تكون الفكرة غامضة أو مبهمة أو قوية.. والمسرح بوصفه مشهدا من مشاهد الحياة فكل ما يجري على خشبته إنما يدعو المتلقي إلى فعله أو الامتناع عنه. وتكشفت أهمية الحركة في الحياة بعد أن تغير قدر أدم وحواء وتسببت حركتهما نحو الشجرة بنزولهما إلى الأرض؛ وأدت بهما الحركة الأولى التي نشدا منها المتعة إلى حركة تاريخية أنزلتهما من المقام الرفيع إلى الدنيا بكل ما تحمله من معاني الدنو والذلة، وهذا الهبوط جاء من حركة معاكسة نتيجة فعلهما، وكان لكل فعل ردّة فعل معاكسة تكون قيمتها

حسب الفعل، وعلى هذا الأساس ينتج عن كل حركة يؤديها الممثل حركة معاكسة من جمهوره سواء بشكل مباشر أثناء العرض أم بعده، بهذا الشكل تقريبا، « حركة سكون

حركة متسيدة حركة خاضعة

حركة وجدانية حركة مهنية

حركة طبيعية حركة آلية

حركة فردية حركة جماعية

حركة مرتجلة حركة مرسومة

حركة إيقاعية حركة غير إيقاعية

حركة واعية حركة غريزية

حركة إرادية حركة لا إرادية »xlvii

وهذه المعادلة تقوم بين الشخصية المؤدية للفعل والشخصية التي تتلقاه، وتترافق هذه الثنائيات كنتائج حتمية تتمظهر على المسرح حسب ما تقتضيه مواقف الشخصيات بشكل مباشر، وأما تأثيرها التربوي على المتلقي سواء كقارئ أم مشاهد فيكون بعد فترة زمنية، ومن أكثر الحركات شهرة على خشبة المسرح الرقص وهو فن له قوانينه ووظائفه وطقوسه ولغته التي يفهمها أهل الاختصاص.

لكل صوت نبرته التي تميزه ولكل شخصية صوت يميزها ويدل عليها، و«الدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الحركات والأصوات في المسرح. »xlviii وللصوت أهميته في إيصال الفكرة والتعبير عن قوتها أو ضعفها، والشخصية وهي تؤدي دورها فهي تتحدث بنبرة عالية أو منخفضة حسب ما يتطلبه المشهد المسرحي، وعادة ما تكون النبرة الحادة والعالية دلالة على

سوء الخلق، وتستخدم عندما يكون المتحدث على باطل أو عندما تحاول الشخصية أن تفرض سلطتها على المستمع أو تثبت أنها على حق، علما أنّ المشهور في المسرح أن الشخصيات تستخدم النبرة العالية في العرض المسرحي حتى يصل صوتها إلى الجمهور.

تتوارى الكلمة أحيانا خلف الحركة في العرض المسرحي لحاجة المشهد إلى الصمت أو إلى عدد قليل من الكلمات و«الحركة: لا ينبغي أن تقوم بإطالة الكلمة، بل يمكن أن تحل محل الكلمة، لذلك يجب أن تكون لها مكانتها في جميع الحالات التي يحمل فيها العمل الأدبي فجوات مسرحية»xlix. وتعد هذه التقنيات من أهم العوامل المساعدة لنجاح العرض المسرحي، ثم يأتي دورها في التأثير على المتفرج الذي يتتبع حركاتها وسكناتها منذ بداية العرض؛ فيصرح بإعجابه بها عبر حركات معاكسة بالتلويح لها أو التصفيق أو بالكلمات، ويأخذ من سلوكها ضمنيا ويظهر أثره على سلوكه أثناء تقليده لها ويتعدى إلى الحث عليه في مجتمعه. و«الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام »l

- **اللّغة في العرض المسرحي العربي:**

كثيرة هي المسرحيات التي تعتمد على اللّهجة العامية في عرضها وكتابتها، وهناك فرق كبير بينهما لدى المتلقي، وهذا راجع لتعود المتلقي على سماعها في العرض بلهجة عامية دون أن يجد إشكالا في فهمها لوجود أدوات مساعدة كثيرة لفهم الشخصية، كالإيماءات والإشارات التي يتفق على معانيها كل البشر «على خشبة المسرح هذه لم يكن هناك شيء في فراغ، فالخلفية، والمنظر، والزي، والقناع، والمهمات المسرحية، والمؤدون كانوا

يتفاعلون ويشكلون سلسلة من الصور التي توضح للمشاهدين المعاني الضمنية الأوسع لما كان على الأرجح قصة بسيطة»[li]

ومهما كانت لهجة المتلقي غريبة يمكنه أن يفهم المعنى أو يقترب منه، وحتى تترك الشخصية أثرها على المتلقي يجب أولاً أن تفهم اللّغة بوصفها أداة التواصل والاتصال، وبواسطتها يمكن للشخصية أن تؤثر بكلامها في المشاهد عبر السمع وإن لم يفهم المتلقي كلام الشخصية فلن يتأثر بها، أما إدراج اللّهجة العامية أو الكتابة باللّهجة العامية يشكل عقبة في وجه القارئ الذي يتحدث بلهجة مخالفة للهجة الكتابة، وأحيانا حتى المتحدث بها، وليس هناك وسائل مساعدة لفهم المعنى سوى بعض الكلمات التي ترد باللّغة الفصحى وتنطق بالعامية فيسهل على القارئ فهمها، وتساعد المتلقي الذي يتكلم بلهجة أخرى على فهم الكلام. و«الكلمة: لا ينبغي لفظها فقط، بل تمثيلها وأداؤها كذلك، وأداء الكلمة يعني إطالة حركة الشخصية»[lii] بالإضافة إلى الجمل التي تأتي بين قوسين يصف فيها الكاتب المكان أو المشهد أو يمررها إلى الممثل ليعتمد عليها في التعبير عن مشاعره، أو التي يمرّرها للمخرج حتى يستخدمها في توجيه الممثل أو إدارة العرض، غير أنها لا تفيد المتلقي لفهم الفكرة أو المشهد، ومن الملفت للنظر أنّ اللّهجة العامية تنطوي على كثير من الكلمات السوقية سهلة النطق وتغري غرابتها باستخدامها، كما أنّ استخدام الألفاظ المسيئة له تأثيره باللّهجة العامية أكبر خاصة في حالات الغضب والاستفزاز..

« سامي: (يلتفت إليه مقطبًا إزاي؟..

نجيب: (صائحا منفجرا) أقسم بالله العظيم لو تكلمت كلمة زيادة، لأطربأ عليك العيادة وزي ما ترسى.. أنا لا قابلت ست في جروبي بتاكل جلاس ولا

سم هاري.. والحكاية ملفقة من أولها لأخرها علشان ألطش »liii ومن المهم الإشارة إلى أنّ هذه المسرحية تم عرضها كفيلم في السينما المصريةliv وجاء الاهتمام بها كنص وليس كعرض.

إنّ القائمين على المسرح العربي تأليفا وعرضا وتمثيلا وتلقيا يدركون أنّ التعرف على أهداف العدو يختصر مسافة زمنية طويلة في تحديد الأفكار الهادفة في المسرح، والتركيز عليها من شأنه أن يكسب ثقة في نصوصه وعروضه خاصة عندما يعرف التقنيات التي تعينه على تحقيق هدفه، والمسرح اليهودي عندما يركز على اللّغة العبرية فهذا يعني أنه من المهم أن يركز المسرح العربي على اللّغة العربية خاصة في عروضه، وإبراز أهميتها سواء في داخل العالم العربي أم خارجه، واللّغة العربية الفصحى رمز للدّين ورمز للعلم ورمز للأدب، ومن هذا المنطلق يتعين على القائمين على المسرح العربي أن تكون اللّغة العربية من أولوياتهم وأن تكون أساس العمل المسرحي بشقيه النصي والمسرحي، وهذا لا يلغي فكرة تضمين اللّهجة العامية في العمل المسرحي أو عرضه باللّهجة المحلية لكل بلد منتج له غير أنه سيبطئ وصول رسالة المؤلف، ولا تتحرك المسرحية من حدودها إلاّ بما يتمكن به المتلقي أن يستقبلها به من رصيد جمعه عبر مشاهداته السابقة للهجة نفسها.

فانتشار الأعمال المصرية في العالم العربي كالأفلام والمسلسلات والمسرحيات مكن غير المصري من تعلم هذه اللّهجة فلا تواجهه مشكلة فهم كلام الشخصيات، بينما يواجه المصريون مشكلة فهم اللّهجات غير المصرية خاصة المغربية إما لغرابتها وصعوبتهاlv في نظرهم أو لعدم بث الأعمال المغربية على الشاشات المصرية خاصة في الثمانينات والتسعينات

وحتى الممثل المصريlvi يجد صعوبة في فهمها على الرغم من وجود الانترنيت وانتشار قنوات اليوتيوب ومواقع التواصل الاجتماعية، وهذا يعود في حقيقة الأمر لعدم انتشار الأعمال المغربية في العالم العربي وتحديدا في مصر حتى الآن. وهناك جهود حثيثة لتضييق هذه الفجوة وتجاوز مشكلة فهم اللّهجات المختلفة في المجتمعات العربية، و«تمثل اللّغة العامية الحديثة في هذا الإطار التاريخي عنصرًا مناهضا لحركة الابتعاد الزمني إذ تؤكد حضورية التاريخ في الزمن الحاضر وتنشئ معبرًا لغويًا بين الحاضر والماضي يؤكد الدلالة الحاضرة للحدث التاريخي البعيد. ولا يكتفي المؤلف بهذا المعبر اللغوي بين الحاضر والماضي بل يوظف أيضا لغة المسرح الخالصة ليؤكد هذا المعنى. »lvii

وتعد اللّغة أداة للتواصل بين شخصين يعرفانها، ومادة تعليمية لمن لا يعرفها، ومن هذا المنطلق يقول عبد الوهاب شكري «المؤلف "المسرح اليهودي يعني أن الأهداف قبل الفن وأن الفن يجب أن يسخر لخدمة الأهداف".. والأهداف واضحة ومعلنة في هذا المسرح منذ أن تأسس، فهو يسعى إلى إحياء اللغة العبرية وتلقينها للجنسيات المختلفة بلغاتها المتعددة بعد هجرتها أو تهجيرها، ويسعى إلى تأكيد فكرة الصهيونية بالعودة إلى أرض الميعاد ثم التوسع من النيل إلى الفرات.. ونلاحظ أن الصفات اليهودية غير خافية في هذا المسرح، فالاستيطان والاحتلال والتجسس والعناد والعنف والقسوة والخديعة والاحتيال والنهب والسلب والضلال والنفاق والخيانة والغدر والمسكنة والبخل والحقد وغيرها تظهر في المواقف وتنضح على الشخصيات وتعلن عن نفسها من خلال الحكم والأمثال والنكت أيضا..» lviii وكأنّ اللّغة تجر معها مجموعة من السلوكيات تبعا لطبيعتها

وموطنها، والتطرق لهذه الجزئية أو العروج على المسرح اليهودي جاء من باب أنّ التعرف على أفكار العدو يسهل مهمة القضاء عليه، ويعين على ترتيب الأشياء ووضعها في موقعها الصحيح. وللمسرح جمهور بميول متنوعة فيميل بعضه بنظره إلى إنجازات الآخر المعادي؛ فيكتسب ثقافته وطباعه السيئة وينشرها في وسطه لتكون أحد أسباب إنهيار الشخصية العربية، وإن كان هدف هذا المسرح نشر لغته وايديولوجيته عبر العالم بهدف تعليمي وإيديولوجي؛ فحري بالجمهور أن يكون واعيا حتى لا يصل الأمر إلى هذا الحد، ومن واجب القائمين على المسرح العربي أن يحاربوا هذا النوع من الأفكار السامة بالتحدث باللّغة العربية واللّهجات العربية في المسرح خدمة للفكر العربي فـ « اللغة العامية الحديثة التي يتكلمها أهل البلد والتي يطرحها المؤلف باعتبارها وعاء الوعي الحقيقي ولغة الواقع الشعبي المستمر والفن الحقيقي الذي يعبر عن هذا الواقع، وهناك العربية الفصحى التي يجعلها المؤلف وعاء البطولة الرسمية والتاريخ الرسمي بوثائقه ومنشوراته من ناحية، ولغة خيال الظل من ناحية أخرى – أي لغة المسرح الهابط الذي يفرزه الحكم العسكري (الذي يمنع الكلام في السياسة)»lix

والمتلقي الذي له ميول خارج المسرح العربي من المؤكد أن له وجهة نظر خاصة فيما يحضره من عروض مسرحية، وحتما سيلفت نظره تركيز العرض على لغة معينة أو محاولته تسويق إيديولوجية ما أو محاولته تحسين سلوك سيء أو تمرير أفكار متطرفة عبر شخصيات بمواصفات جميلة، أو ترسيخ أفكار دينية أو سلوك تربوي قويم، وغيرها من المهام الموكلة للمسرح، وهنا يتوقف الأمر على مدى قابلية هذا المتلقي لما يعرض عليه، وعلى هدفه من مشاهدة هذا العرض، وعلى ثقافته وسلوكه وسنه، وجنسه،

وجنسيته، وما إلى ذلك.. وحتما يختلف تلقيه لهذا العرض عن متفرج متخصص أو متفرج له ميول دائمة لمشاهدة العروض المسرحية.

خاتمة:

إنّ المسرح العربي مساحة خصبة للتجريب فهو منفتح على مصراعيه لكل الأفكار، وتميزه بانتمائه للأدب في شكله النصي وانتمائه للفنون البصرية في عرضه يغري بتوظيفه لخدمة الأفكار التربوية، وغرس القيم الفاضلة، والأخلاق الحميدة، وعلى الرغم من كثرة العقبات التي تعترض العروض الهادفة لهيمنة فكرة التحرر في هذا العصر على كل الأشياء؛ فالجهود المبذولة من قبل بعض المؤلفين العرب تنير خشبة المسرح بعروض هادفة تكسر الصورة المبتذلة للمسرح في ذهن بعض الفئات من المجتمع،

ومن السهل أن يلاحظ الباحث تطور حركة الفعل للشخصيات في المسرحيات العربية الحديثة نصا وعرضا، وعرضها لقضايا مصيرية دون أن تقديم حلول واضحة يمكن اعتمادها. ولإيجاد حل مناسب لأي مشكلة يجب أن يتم التمهيد لها ثم إعطاء تفاصيل يمكن للمتلقي معاينتها بوضوح، وأن يكون لكل حركة مبررا، وهو ما يعرقل فكرة الحلول غالبا، أو يعطي حلولا ومقترحات دون تطبيقها، والتربية وإن كانت فعل إيجابي في الحياة فهي أحد مميزات الشخصية المسرحية، وانتماء المسرح إلى الأدب بوصفه أحد الفنون الراقية يُلزم بكتابة نصوص وإخراج عروض مسرحية تدعو إلى تهذيب النفس البشرية، وتقويم سلوكها للحفاظ على مقومات المجتمع العربي وأخلاقه.

المرجعيات الثقافية في نص مسرحية الصرير ليوسف العاني

م.م. محمد علي ابراهيم الاسدي

المديرية العامة لتربية محافظة واسط

mohammed.ali١١٠١a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

م.م. احمد عدنان محمد

المديرية العامة لتربية محافظة كركوك

ahmedmfsa@gmail.com

ملخص البحث

المجتمعات تمتلك عادات وتقاليد وقيم بمستويات مختلفة عن الاخر وان هذه القيم تستند في طبيعتها للعامل الاجتماعي والبيئي المهيمن وتخضع لدراسات تاريخية وفلسفية ودينية ومثيولوجية وادبية وغيرها; فهي تتشكل في اعمال المبدع بوصفه الصورة العاكسة لثقافته، فهذه المرجعيات القبليه عند الفنان او المبدع بصورة عامة تأخذ دراسة الظواهر الاجتماعية العامة والخاصة وآلية التعبير عنها كاداة لتتشكل بصورة مضمرة في الاعمال الابداعية والفنية، فاخذت الدراسات الحديثة في البحث عن المرجعيات الثقافية التي عن طريقها تشكل العمل الفني وخصوصاً في النتاجات الادبية والفنية في الوقت المعاصر،

فالباحث يحاول الإحاطة والإمساك بالجذر التأسيسي الثقافي للنص المسرحي العراقي عن طريق اخذ نصوص المسرحية للكاتب العراقي يوسف العاني وبيان معالجاته الفنية، فيطرح الباحث التساؤل الأتي: ما هي المرجعيات الثقافية في نص مسرحية الصرير ليوسف العاني؟

ومن ابرز النتائج الذي حصل عليه الباحث هي:

١. ساهمت الدراسات التاريخية والفلسفية والادبية والانساق الداخلية في النص عن كشف المرجعيات الثقافية المهيمنة في نص مسرحية (الصرير) وعالجتها تبعاً لنظامها الخاص في تحليل وتفكيك الفكرة الثقافية العامة.

٢. البحث والتعرف على المرجع الثقافي لا يتم الى عن طريق التعرف على النظام الاجتماعي المهيمن في عصر المؤلف.

كلمات مفتاحية: المرجع، الثقافة، المسرح، يوسف العاني، العراق.

Cultural References in The Text of The Play Al-Sarrer by Youssef Al-Ani

Mohammed Ali Ibrahim Al – Asadi / General Directorate for Wasit Governorate

Ahmed Adnan Mohammed / Directorate General of Kirkuk Governorate

Abstract

Societies have customs, traditions and values at different levels from the other, and these values are based in their nature on the dominant social and environmental factor and are subject to historical, philosophical, religious, mythological, literary and other studies; It is formed in the works of the creator as the reflective image of his culture. These tribal references to the artist or the creator in general take the study of public and private social phenomena and the mechanism of their expression as a tool to be implicitly formed in creative and artistic works.

The researcher tries to capture the foundational cultural root of the Iraqi theatrical text by taking the texts of the

play by the Iraqi writer Youssef Al-Ani and explaining his artistic treatments. The researcher asks the following question: What are the cultural references in the text of the play Al-Sarrer by Youssef Al-Ani?

Among the most important results obtained by the researcher are:

١. Historical, philosophical and literary studies and the internal patterns in the text contributed to revealing the dominant cultural references in the text of the play (The sarrer) and treated them according to their own system in analyzing and dismantling the general cultural idea.

٢. Searching and getting to know the cultural reference can only be done by identifying the dominant social system in the author's era.

Keywords: Reference, Culture, Theater, Youssef Al-Ani, Iraq.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

لكل مجتمع من المجتمعات عادات وتقاليد وقيم تختلف مع المجتمعات الاخرى بمستويات متداخل، وهي نتاج تأثيريات فكرية او دينية او بيئية في

المجتمع، فكل عمل ابداعي يعكس ثقافته المبدع وهذه الثقافة هي ناتجه من مرجعيات قبليه عند الفنان او المبدع بصورة عامة، وبذلك فالبعد الايدولوجي للمرجعيات الثقافية تنطلق من دراسة الظواهر الاجتماعية العامة والخاصة وآلية التعبير عنها عن طريق معالجاتها في الاعمال الابداعية والفنية، فاخذت الدراسات الحديثة في البحث عن المرجعيات الثقافية التي عن طريقها تشكل العمل الفني وخصوصاً في النتاجات الادبية والفنية في الوقت المعاصر بوصفها وثيقة ملموسة ومعالجة مسبقاً لعدد من المرجعيات الثقافية، فالمرجعيات الثقافية تداخل من حيث الاشتغاله مع مفهوم الهوية الثقافية بابعادها التاريخية والسوسيولوجية فضلاً عن المفاهيم السوسيوثقافية المتداخلة في اصل الاثقافي الخاص بالنتاج الادبي والفني،

ومما لا شك فيه أن المرجعيات الثقافية المتعددة تجعل الإنسان لا يشعر بالانتماء ولا يملك هوية متميزة، كما أن الماضي يعجز عن علاج مشكلات الحاضر ولا تسمح العولمة أساسا بالعودة إلى الماضي بل تدفع الإنسان قسرا للسير إلى الأمام و ليس له من ملجأ سوى خلق عالمه الخاص.

فالنص المسرحي بوصفه احد ابرز الانتاجات الفنية من جه ومن جه اخرى لسهولة ارساله وحمله للهوية الثقافية في بواطن افكاره وارساله بصورة مباشر او غير مباشر للمتلقي اتخذ نموذجاً لدراسة ومعرفة المرجعيات الثقافية للمجتمع، اذ يشكل النقطة الرئيسة في دراسة المرجعيات الثقافية للكاتب بوصفه صورة منعكسة من ثقافة المجتمع، فأصبح الفعل الثقافي يحمل فعل الغياب والحضور في ارتكازه على محمولات ثقافية للمجتمع الاصلي والمتأثرات الثقافية المرسلة من مجتمعات اخرى، فالباحث يحاولة الإحاطة والإمساك بالجذر التأسيسي الثقافي للنص المسرحي العراقي عن

طريق اخذ نصوص المسرحية للكاتب العراقي يوسف العاني وبيان معالجاته الفنية، فيطرح الباحث التساؤل الأتي: ما هي المرجعيات الثقافية في نص مسرحية الصرير ليوسف العاني؟

اهمية البحث:

هو محاولة للوقوف على المرجعيات الثقافية في النص المسرحي العراقي مما تفيد النقاد والمهتمين في مجال التأليف المسرحي والدارسين والباحثين في مجال الأدب والنقد المسرحي.

أهداف البحث:

التعرف على المرجعيات الثقافية في نصوص يوسف العاني المسرحية.

التعرف على النظام الاجتماعي المهيمن في عصر المؤلف واظهار المرجع الثقافي من وجهة نظر القارئ.

حدود البحث: زمانياً (١٩٨٧) ومكانياً في (العراق) وموضوعياً تتبع المرجعيات الثقافية في نصوص يوسف العاني المسرحية.

التعريف الاجرائي (المرجعيات الثقافية)

انها انعكاسات لمنظومات تفاعلية ثقافية كالادب والتاريخ والدين واللغة والاسطورة والفلسفة في تشكل البنية الاساسية في تكوين النص المسرحي.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول: المرجعيات الثقافي (مفهوم واجراء)

للوقوف على الاصل المرجعي للأعمال الفنية والادبية لا بد من الوقوف على الأنساق الثقافية المضمرة في البنى النصية ، فعمليات إنتاج الأشكال الثقافية من قبل المؤسسات والأفراد، وطريقة توزيعها واستهلاكها، فلا يهتم بدراسة النص ونقده، بل يأخذ النص من حيث ما يكتشف عن طريقه من أنظمة ثقافية تتشكل داخل منظوماتية مؤسساتية.

أي أنه يتعامل مع النصوص الأدبية بوصفها ظاهرة ثقافية تعكس طريقة فكر مجتمع والأمة وبهذا الشكل ينتج الرموز في المجتمع كنسق للقيم والنظام كنتيجة لما يسببه من اختراق الثقافي في كثافته وخطورته، فالمرجعيات أصبحت تصاغ خارج حدود الثقافة والجيلوجية الجغرافية والناحية الوطنية الاجتماعية، فشكلت استحقاقات إضافية تمس الأمن الثقافي ومكونات الهوية. (الغني، ٢٠٠٦، صفحة ٢٩٢)

يرى (ايرثر ايزاجر) أن المرجع النقد الثقافي هو "وليد الدراسات الثقافية التي ظهرت إرهاصاتها المبكرة بعد الحرب العالمية الأولى، نمت وتكاملت في عصر النهضة الأوربية، والدراسات الثقافية، هي التي أثمرت نشوء النقد الثقافي" (الشجيري، ٢٠١٤، صفحة ١٦٣).

في المقابل هناك من يرى أنه ظهر مع نتيجة تأسيس مركز برينجهام (١٩٦٤) للدراسات الثقافية المعاصرة، وبروز مدرسة (فرانكفورت) (١٩٢٣) في الابحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي، لتنشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين، في مجالات عدة، بعد أن استفادت من البنيوية وما بعد البنيوية. (القحطان، د.ت.، صفحة ١٥١)

كل الإشارات قد نوهت وأجمعت على فترة الستينات من القرن الماضي مصادر الثقافة تكل منحنيات متغيرة بمستويات متعددة، خاصة تلك المستويات الهامشية، التي لم يكن يأبه بتأثيرها أو فاعليتها أحد من قبل. (رزق، ٢٠٠٦، صفحة ١٠٢)

ويعتبر الناقد الأمريكي (فينسيتليج) الذي اشارة الى مصطلح الخاص بالنقد الثقافي "أنه لا يؤطر النص الجمالي وفقا للتصنيف القائم، بل إنه ينفتح على شتى ألوان الخطاب، حتى غير الجمالية منها(...) يعمل على دراسة الخطاب الذي يقبله المتلقي، ويظهر تأثيره على عقليته بعد رسوخ ذهني. (اللويش، د.ت.، صفحة ١١٧)

و(ليتش) يشير إلى الاهتمام بالخطاب بدل النص، بتغيير مناهج التحليل واستخدام معطيات منهجية، مع الاستفادة من الدراسات والممارسات السابقة.

ويقوم النقد الثقافي عند (ليتش) على ثلاثة خصائص هي: (النوياتي، ٢٠١٦، الصفحات ٨٤-٨٥)

١- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل قد فتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، إلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة.

٢- يستفيد النقد الثقافي من حقول معرفية أخرى، مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، والموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي.

٣- يركز النقد الثقافي المابعد بنيوي على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هو لدى (رولان بارت)، (جاك دريدا) و(ميشيل فوكو)، خاصة في مقولة (دريدا) لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها (ليتش) بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي لها بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند بارت وحفريات ميشال فوكو.

يعرض (ليتش) عن طريق هذه الخصائص مميزات النقد الثقافي من حيث اهتمامه بالخطاب، سواء كان مكتوباً أو ظاهرة، فضلاً عن استفادته من الدراسات السابقة التي تمثل خلفية معرفية له، مع الاستفادة من مناهج النقد الأدبي.

ويرى (AurthorIsabager) أن النقد الثقافي "نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصا في ذاته، بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة على الفنون الراقية، والثقافة الشعبية والحياة اليومية، وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة بالنقد الثقافي، مهمة متداخلة متجاورة ومتعددة، كما أن النقاد الثقافيين يأتون من مجالات مختلفة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الآداب والجمال والنقد فضلاً عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أن يفسر نظريات علم العلامات، ونظريات التحليل النفسي، والنظريات الماركسية، والنظرية الاجتماعية، والانثروبولوجية، ودراسات الاتصال ووسائل الإعلام" (ايزابرجر، ٢٠٠١، الصفحات ٣٠-٣١).

المبحث الثاني: المرجعيات الثقافية في الحقل الابداعي

امتزج الثقافة الشعبية والاستهلاكية في الحقول الابداعية وانعكاست هذه الثقافات على الكثير من الاعمال الفنية كما الحال عند المجتمع الأمريكي، اذ برز الحاجة المجتمع الى ابراز الجانب الثقافي ومرجعياتها في الإعلانات التجارية مع انتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعي. (مارتينو، ١٩٩٩، صفحة ٧٢)

فالمرجع الثقافي في العمل الابداعي تشكل عن طريق الموثرات الطبيعية في حياة المجتمع بالدرجة الاولى فضلا عن مديات الادراك الفردي للمعنى المعرفي الثقافي لمجتمعه, اذ شكل الاعمال الفنية والمسرحية صورة ملاصقة لثقافة المجتمع كما في تأثير الثقافة الاغريقية والاوربية (الشكسبيرية) في اعمال الفنية العراقية وبالخصوص الاعمال المسرحية, اذ يلاحظ التأثير هذه الثقافات على الثقافة العربية وتشكل ثقافة متداخلة رغم اختلاف البعد الزمكاني للثقافتين, فبيان مرجعيات الثقافية في الاعمال الفنية وبالخصوص المسرحية لا تعتمد على الحدود الزمكانية بل تنتجها الظروف والعوامل المشتركة لمنظومة الثقافية عن طريق تخلخاها في ما بينها واحداث ازمة في الهوية الثقافية داخل العمل الفني فتخلق بذلك ابعاده الاجتماعي والسياسية والتاريخية وحتى الاقتصادية لثقافة الفرد ومرجعياته في العمل الفني، فالعامل المشترك والاكثر تقرباً هو الذي يؤثر في المجتمع وثقافتها" فـ"إنشاء صور ذهنية مختلفة (...) تعتمد على دور المتلقي في التأويل والتحليل وذلك بالقراءات المتعددة للنص الأصلي" (الاسدي، ٢٠١٩، صفحة ١٢٥)، فضلاً عن التأثير التاريخي للهوية الثقافية في المجتمع، وبهذا يصنف (هنتنغتون) عدد من السمات مرجعية تؤثر في ثقافة المجتمع ومن هذه المصادر المؤثرة هي: (هنتنغتون، ٢٠٠٥، صفحة ٦٢)

١- المصادر الاسنادية كالعمر والسلالة والجنس أي قرابة الدم والعرق.

٢- المصادر الثقافية كالعشيرة او القبيلة واللغة الجنسية والديانة والحضارة.

٣- المصادر الاقليمية الجواز والبلد والمنطقة الجغرافية والقارة وغيرها.

٤- المصادر السياسية كالطائفة او حركة او حزب او فضية او دولة.

٥- المصادر الاقتصادية كالمهنة او الوظيفة او الطبقة الاقتصادية او غيرها.

٦- المصادر الاجتماعية كالاصدقاء او الفريق او المكانة الاجتماعية وغيرها.

هذه المصادر تعمل على اظاهر الهوية الثقافية لدى الفرد او الجماعة وتختلف درجتها عن الاخر بحسب مستوى تجلي هذه المصادر وانعكاسها في الثقافة الفردية او الجماعية مراعيا بذلك منظومة القيم والمعايير الشعبية في ثقافة المجتمع.

فالكشف عن ثقافة أي أمة عن طريق المعالم التي بناها الكاتب عن طريق عدة دراسات وهي: (خولة، ٢٠١٩، الصفحات ٢٦٤-٢٦٦)

اولاً- دراسة المرجعية الثقافية التاريخية: ويكون ذلك عبر الكشف عن المعالم التاريخية داخل العمل الابداعي، عبر مجموعة من الرموز، مثل الأسماء التاريخية أو الأماكن أو الأحداث، أو الإشارة إلى حقبة زمنية معينة، فالمرجعيات التاريخية تداخل بين التراث والتاريخ وما إذا كان يستدعي أن يتم فيه الفصل بين المرجعية التاريخية والمرجعية التراثية، فالنسق التاريخي الذي يُستمد منه المؤلف مادته الكتابية تعد الشغل الشاغل في تتبع الموضع الخاص بالأصل التاريخي للثقافة. (حسين، ٢٠١٦)

ثانياً: دراسة المرجعية الثقافية الدينية: عبر إظهار الثقافة الدينية المرساة داخل العمل الابداعي، وذلك عبر مجموعة من الاقتباسات، الإيحاءات والإشارات، مثل: الآيات القرآنية، الآحاديث النبوية، ذكر أماكن تدل على تعدد الديانات (المسجد، الكنيسة، مكة، المدينة...إلخ،) أو عبر إعطاء أدوار لشخصيات من مثل (الإمام، القس، الراهبة، الناسك)، ومن شأن هذا أن يبرز الصراع القائم بين الديانات والاختلافات فيما بينها، وإظهار ديانة شعب ما من الشعوب.

ثالثاً: دراسة المرجعية الثقافية الأدبية: عبر تمحيص أفكار الكاتب وإظهار قدرته الأدبية، ومدى تأثره بإحدى المذاهب الفكرية، أو بفترة زمنية معينة من تاريخ الأدب عامة، وعادة ما يتجلى لنا هذا النوع من المرجعيات عن طريق المقاطع الشعرية، أو مقاطع مسرحية عالمية أو محلية لكتاب عالميين اشتهروا بكتاباتهم الهادفة، أو قصص وأحداث من التراث العربي.

رابعاً: دراسة المرجعية الثقافية الأسطورية: يكشف هذا النوع من المرجعيات عن أساطير ورموز مأخوذة عادة من التراث والحضارات العالمية، القومية، أو المحلية، مثل (الحضارة اليونانية، الرومانية، البابلية، الهندية، العربية... إلخ،) ومن شأن هذا النوع من المرجعيات أن يبرز أيديولوجيا واسعة تتقاطع فيها أحداث الأسطورة مع الأحداث أو الكلام داخل النص الأدبي، كما يعرف القارئ بثقافة أمة سابقة من الأمم، ويكشف تاريخ الفكر القديم، والتقاطعات بين ثقافة المؤلف الحديثة والثقافات القديمة، فالمرجع الأسطوري الثقافي يحمل نظام سيميولوجي في اشتغالاته الفنية، اذ بالانساق الثقافية، فالنسق الأول هو المسمى (باللغـة – الموضوع)، والذي تبني الأسطورة عليه نظامها الخاص (الأسطورة ذاتها) والمسمى بـ (الميتا

لغـة) أو اللغة الثانية، سواء تعلق الأمر باللغة نفسها أو بالتصوراتها الفنية، فالأسطورة لا ترى فيها سوى مجـرد علامـة شاملة فيصب المرجع الاصطوري جزء من نظام أولياً أو جزئياً، في نظام أكبر ينبني على النظام لأول. (مبرك، ٢٠١١، صفحة ٧٨)

خامساً: دراسة المرجعية الثقافية الفلسفية: وذلك بتتبع الأفكار والأيديولوجيات المتبناة من طرف المؤلف، وأخذ انتقاداته حول فلسفة ما، مثل: الفلسفة الوجودية الملحدة والفلسفة الوجودية المؤمنة وغيرها، بالتحليل والدراسة وإظهار عيوبها عن طريق ضرب الأمثلة، سواء كانت هذه الأمثلة من وحي خيال الكاتب، أو أمثلة من الواقع حدثت في زمن مضى، أو يترقب وقوعها في المستقبل، وكل هذا من أجل النهوض بالوعي الذاتي، القومي والعالمي، أو تصحيح أفكار سائدة غيرت مجرى التفكير، والعديد من مسارات الحياة منذ ظهورها.

سادساً: دراسة الأنساق الثقافية داخل النص: عبر الكشف عن الآليات السابقة الذكر؛ لأنه لا يتأتى للباحث في مجال المرجعيات الثقافية الوصول إلى الأنساق الثقافية بنوعيها إلا عبر دراسة ما سبق، ولأن ذلك من شأنه أن يعري كل الأيديولوجيات والمرجعيات المعرفية والفكرية قيد البحث، والتي بني عليها النص، كما يوضح ثقافة الكاتب ومدى وعيه ومعرفته وقدرته على معالجة مختلف القضايا.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على نصاً مسرحياً واحداً فقط(نص مسرحية الصرير)، كتب النص في العراق عام (١٩٨٧م) للكاتب العراقي يوسف العاني.

ثانياً: عينة البحث

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:

تغطية النص المسرحية الحقبة الزمنية والمكانية للبحث بالشكل الذي يحقق أهداف الدراسة المتوخاة, ويساعد على تعميم نتائج البحث.

اختار الباحث هذا النص لتضمينه مرجعيات ثقافية متعددة، واعتمادها على اللغة الفصيحة كإحدى مقومات الدراسة الثقافية للنصوص المسرحية.

وتأسيساً على ما تقدم تضمنت عينة البحث المختارة نص مسرحية الصرير(١٩٨٧) للكاتب العراقي يوسف العاني .

ثالثاً: وسيلة القياس:

اعتمد الباحث على جملة من المعاير النابعة من المؤشرات والمعاير في الفصل الثاني من هذا البحث بوصفها وسيلة قياس في تحليل نموذج عينة البحث وهي كالآتي:

الناتج التفسيري للعبارة والكلمات تعبر عن المرجعيات الثقافية في النص المسرحي.

ان المرجعيات الثقافية في النص المسرحي تتشكل عن طريق معالجتها للدراسات التاريخية والدينية والفلسفية والادبية والاسطورية والنسقية الداخلية.

طريقة الخطاب تؤثر في تحديد المرجع الثقافي.

المؤلف مرآة المجتمع فهو يعكس ثقافته الشعبية المتداولة ويعالجها عن طريق استخدام المرجعيات التقافية من وجهة نظره.

ان المعالجة الفنية للمرجع الثقافي تظهر في الاجناس الادبية وبالخصوص المسرحية بوصفها مرآة لانعكاس الاصل الثقافي للمجتمع.

اللغة الدرامية او الفعل الدرامي هي بوابات كشف المرجعيات الثقافية في النص المسرحي.

رابعاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على الملاحظة ووسيلة القياس كأداة في تحليل النص وقراءته نقدياً.

خامساً: منهجية البحث وطريقة تحليل العينة

اتبع الباحث في متابعة لمرجعيات الثقافية المنهج الوصفي وهذا يناسب بما يرمي إليه البحث، واعتمد الباحث في تحليل عينة بحثه منهج دراسة الحالة.

سادساً: تحليل العينة:

نموذج رقم (١)

عنوان المسرحية: الصرير

اسم المؤلف: يوسف العاني

تاريخ النشر:١٩٨٧م

اولاً: قصة المسرحية:

تدور أحداث قصة المسرحية حول شخصيتهن الاول سخصية (هو) وهو رجعل كبير متقاعد يسكن في بيت لوحده والشخصية الثانية (هي) وهي متقاعدة ايضاً، كلاهما كانا يعملان في الدائرة الحكومية ذاتها قبل تقاعدهم، فشخصية (هو) يسرد احداث حياته الروتيني ببعض الحوارات الكوميدية والسرد ليبين حالة المتقاعد وهو وحيد في البيت دون اي صوت ما عدا صوت صرير الباب الذي يحركه ليملء الفراغ الصوتي في البيت، يحاول ان يكتب مذكراته ويكمل اجراءات الروتينية التي يمارسها طول اليوم ولكي يمرر يومه بشطب اليوم الذي مضى في التقويم السنوي، وفجأة يرن الجرص ولثلاث مرات متقطعه حتى يقوم بفتح الباب بعد حوارات مونولوجية مع ذاته، فيساهد زميلة عمله السابق قبل التقاعد (هي) واقفه امام الباب فتدخل (هي) للدار ويتحدثان حول ماضيهما وتطلب منه ان يقدم لها القهوة ولكن مستحضرات القهوة نافذة في بيته فيذهب للاسواق لكي يشتري المتطلبات الخاصة بالقهوة و(هي) بدورها تقوم بتسخين الماء وتصليح صوت صرير الباب بالزيت، وبعد عودته يعمل لها القهوه ويودعها حتى تلحق بالباص الخاص بها لانها كانت على سفر، فيلاحظ بعد خروجها ان لاصوت للباب وضل يحاور الباب، لينتهي الحوار بصوت الجرص مره اخرى ليشاهد (هي) وقد عادة من جديد لتخبره بان الباص قد تركها وهي عازمة على تقديم معاملة لاعادتها للعمل من جديد وتشجعه على ذام وتقنعه

بان يعود معها للعمل، ويتفقان على ذلك، لتنتهي المسرحية في مشهدها الاخير باعادة صرير الباب والبيت خالي من اي شخص.

ثانياً: تحليل المرجعيات الثقافية وتمظهراتها في الفكرة المسرحي:

اعتمد يوسف العاني على الثقافة العامة بكل اطيافها وذائقتها وانتمائها، اذ خلق صورة ثقافية عن طريق معالجتها في اذهان الجمهور والمتلقي داخل العمل المسرحية، اذ الانطلاق من مرجعيات المدينة الثقافية في ذات الفرد، ومن جذور المجتمع المسحوق، ليسهم في تبني ابرز قضاياه الاساسية والملحة، ليس بهدف تشخيصها حسب، وانما توعية الجمهور بها لإيجاد حلول لها، وهي رسالة وطنية وانسانية عالجتها مسرحيات العاني، ثم اخذت تشمل المرجع الثقافية للمسرح العراقي، استندت مسرحيه الصرير لحالة المتقاعد وما يحمله من ثقافة وافكار ذات مرجعيات ثقافية نابعة من اسس المتداول والخرين المعرفي لدى الفرد بوصف المتقاعد خزين ثقافي للعدد من المرجهيات الثقافية في المجتمع وبيان اهميته وذم ابتعاده عن واقع الحياة اليومي والعمل بوصفه خبرة عملية وفكرية وثقافية في آن واحد، فحدود القراءة الثقافية التي عالجها (العاني) في مسرحيته (الصرير) نابعة من المرجعيات الثقافية العراقية الاصيلة، اذ يرب ذلك عن طريق حوارات موجزة ودقيقة خالية من الحشو والزوائد فضلاً عن البساطة والوضوح في طرح الافكار فيقدم صورة ثقافية لما يشعر به المتقاعد بصورة عامة بعد زمن من تركه لعمله وحب العمل وقت الزمن القاسي من وجهة تعبيره في الوقت نفسه، فهذه المسرحية ذات فصل واحد تقترب بحد كبير من اسلوب القصة القصيرة والتي يقدمها الشخصية على شكل لوحاة سردية صورية محملة بعبارات ذات مراجع ثقافية بارزة في المجتمع العراقي، فلا يود

تزاحم في الشخصيات ولا تعدد المكاني والزماني ليقدم ببساطة صورة ثقافية لواقع اجتماعي بكل رؤيته وملامحه للمتلقي بطريقة جادة وتربوية لحل مشاكل المتقاعدين بصورة عامة في العراق.

فامتزاج اللغة العامية رغم بساطتها مع الحوارات الفصيحة تعكس المرجع الثقافي اللغوي التي تنبع منها لغة النص، فاللغة تحدد الهوية الثقافية للمجتمع العراقي بوصفها احدى ابرز المرجعيات الثقافية التي عالجها الكاتب في نصه المسرحي (الصرير)، فهو يقدم الصورة المقنعة للمتلقي في انتقاء الكلمات والحوارات واسلوب التداولي بين الشخصيتين فيؤكدان ذاتهما المتصل بمرجع الثقافي عراقي من اجل بيان الاصل الثقافي التي استند اليها الكاتب في مسرحيته (الصرير)، فشخصية (هو) يبين تأقلمه مع البيئة المحيطه به رغم الوحدة الا انه يمتلك احساساً عميقاً بكل ما يحيط به وهو يمرر روتين اليومي بطريقة ايجابية ويبرز ذلك في حواراته السرديو وعلاقته بصرير الباب; اذ يؤلف للباب لغة خاصة يجعله له روح واحساس لبعبر عن الجانب المكنون في ذات شخصية (هو)، وعلى عكسه شخصية (هي) التي تحب ان تتمشى وان تشارك الجميع وان تهرب من العزلة الاجتماعية التقاعدية، وهذا يعتمد على الحالة البايلوجية في تحمل الضغوط الاجتماعية بين الجنسين، فكل هذه الامور صورها الكاتب للمتلقي باعتماده على مرجعيات لغوية واجتماعية خاصة بالثقافة العراقية بصورة خاصة، وكذلك يعبر عن الاخطاء الواردة في الماضي وكانها مستمرة ليصدر بذلك ثقافة وحكم الماضي بصورة (الان وهنا) متجسداً في السرد الواقع بين الشخصيتين حول ايام الماضي وردة الفعل الذي يحدث الان في هذا الوقت مثل رفض صقوط قطرة من القهوه في الصحن التي تعبر عن الاهمال

العامل وليس لتأثير الشيخوخة، ويتوضح بذلك تأثير التقدم في السن على الاصابع وارتجافها، فتحاول الشخصيتان تصدير هذه الثقافة من مرجعياتها الماضيه للمتلقي عن تأثير الشيخوخة على الفرد.

صوت وسيلة ثقافية ومرجع ثقافي للتأنس بين الافراد والاشياء فبذهاب صوت صرير الباب بوصفه شيء مادي ذات احساس يحل محله صوت المرأة ويتبين ذلك عن طريق اسكاتها لصوت الصرير بقطرات الزيت وان تحل (هي) محل ذلك الصوت في بيان ثقافة الفرد في نبذ الاخطاء ومساعدة الاخرين فضلاً عن كون الحدث محمل باتجاهات عاطفية كالحب والاشتياق بين الطرفين، فملئت المرأة بذلك هدوء ذلك البيت بعد سكون الصرير، وهذا التحول للباب خلق مجال مفتوح لمرجعيات ثقافية تنم عن الحياة والفرح في اطار اجتماعي.

فالمؤلف بهذه المرجعيات الثقافية المتعددة المتشكلة من صور درامية متعدد قدم صورة ثقافية مستقبلية متخطياً بذلك الحدود الزمكانية لبيبث بذلك رسالة من الماضي عبر الحاضر والى المستقبل بكل المرجعيات التي تنبعت منها الثقافة العراقية بصورة عامة، فالمؤلف يكشف شفافية هذه العوالم وما في داخلها بحوار شبه ميلودرامي يتأرجح بين الحلم واليقضة، فالمؤلف يجرد كل الأيديولوجيات والمرجعيات المعرفية والفكرية في اللغة والفعل الدرامية ويبحث عن مكامن المضمره في بنية النص ليبرز ثقافته وهذه المعالجة تأتي عن طريق الانساق الداخلية التي يستخدمها المؤلف بوصفها مرجعيات ثقافية في تشكل النص المسرحي، التي بدورها تتجلى عن طريق المعالجة الثقافية للمؤلف ومدى وعيه ومعرفته وقدرته على معالجة مختلف القضايا الثاقفية، كما في العباراة التالية:

"أدامك الله أيها الصرير، فما دمت موجوداً فأنا موجود! استمر بوسيقاك فأنت علامة حياتي ووجودي" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٥٦)

ففي هذا الحوار المفتتح للمسرحية يقدم شخصية (هو) نسق داخلي لكمات مثل (الحياة، الدنيا، الوجود) التي تعبر عن عزلت الشخصية بعد التقاعد وان صوت صرير الباب علامة على وجوده لان لا شخص يحرك الباب غيره لكي يصدر صوتاً، فالمعالجة الثقافية لهذه الكلمات جاءت عن طريق الجانب المضمر خلف هذه الكلمات بوصفها مرجعياة نسقية داخلية في النص المسرحي واستخدمها المؤلف لبيان حالة شخصية (هو)، اما في الحوارات التالية يستخدم عبارات توحي لمعاني متعدة وهذه المعاني لها انساق ثقافية نابعة من التكوين الثقافي لدى المؤلف مثل عبارة (يسبح في الفضاء اصغر) التي يبين المولف عن طريق صورة للخيال والحلم في الجانب الشكلي اما ضمنياً فيعبر عن صغير وبعد تفكيره وانه غير قادر على اتمام اي فعل كامل وحده، وكذلك الحال في عبارة (انبعث شعاء من الضوء) فهذا الشعاء ليس نور الشمس بل شعاء الامل والانتظار والتجديد، ويذكر طائر النورس والالوان الخلابة بوصفها انساق داخلية ذات مرجعيات ثقافية تعبر عن المحبة والاحساس الايجابي في ذات الشخص، وعالجها المؤلف عن طريق السرد الصوري للاحداث، اما في حوار:"هو: (...) أوه، لقد تبللت أوراقي" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦١)

فالاوراق هنا هي قصص الحياة الماضية فهي الحلم والامل، والبلل الذي اصاب الاوراق هي حالة من الضعف لدى شخصية (هو)، اي اراد المؤلف ان يبين النسق الداخلي المضمر لفدان الامل والحياة بهذه العبارة التي تحمل مرجعيات نسقية نابعة من ثقافة المؤلف، ومذلك الحال في حوار: "طار

الطائر ولم نطر معه!!" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦٢) ، فالطائر صور للحرية والقدرة وتشبيه النفس بالطائر والخروج من العزلة كالطائر الطائر وان عدم قدرته يوحي بعدم امكانيته الخروج من هذه الظلمة التي تحيط به، فالمؤلف يشبه ذلك بصور بلاغية متعددة ليبين معنيين في الشكل المادي والتصوير الضمني الذي اراد قوله في هذه العبارة، اذ يلجئ الى مرجعيات ثقافية نسقية في تجميل العبارة بالطائر، فالكتاب العراقيون بصورة خاصة يستعينون بطائر النورس بوصفه رمز للسلام والامان والحب في كتاباتهم المسرحية كما فعل (يوسف العاني).

اما في حوار على لسان شخصية (هي) والتي تقول فيه: "ما زال يتحرك كطفل صغير!" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦٧) ، يوصف الحركة السريعة وحالات الطرفة من قبل شخصية (هو) بانه كالطفل الذي يفرح لمشاهد اصدقائه وهو يتحرك بصورة سريعة ذات خطى غير مدروسة وتصف في الحوارات اللاحقة هذه الخطوات بانها نابعة من (الوجع البيت) اي الآلام التي تحدث نتيجة الوحدة والعزلة في هذا العالم، فالوحدة فالبيت تنتج آلماً في نفسية الشخص بوصفه هذه العبارة نسق ضمني مكنون في العبارة، وهذا الوجع يتضح عن طريق اهتمام شخصية (هو) بصوت صرير الباب وعندما تقول له شخصية (هي) بانها هي من خنقت صورت الباب في حوارها: "هي: أنا الذي خنقته!" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٧٥) ، تعين لهذا الصوت روح وانها من قامت بقتل هذه العزلة والوحدة، لان صرير الباب دلالة على العزلة والوحدة واسكات صوت الصرير دلالة على الموت هذه العزلة والوحدة عكس ما كان يتصوره بانه صورة لوجوده، فالمؤلف يبين ان الصداقة والتأنس هي الطريقة الوحيدة للهروب من هذا الروتين اليومي

الممل وان صوت الباب لا يمكن ان يحل محل الوجود الروحي للشخص، فهذه العبارات والحوارات تحمل في داخلها انساق داخلية ضمنية اراد المؤلف ان يبين الجانب المضمون في حواراته وافكاره مستعيناً بذلك المرجعيات الثقافية النابعة من ثقافة المجتمع، فالصورة هنا ذات وجهين الوجه الاول الشكل العام للعبارة والوجه الثاني الصورة الضمنية التي عن طريقها يفهم استخدام هذه العبارات ومعناه العميق.

ثالثاً: المرجعيات الثقافية التاريخية ومعالجاتها في النص المسرحي:

تكشف مسرحية (الصرير) ليوسف العاني عن المعالم التاريخية داخل النص المسرحي عن طريق الحوارات والافعال والصور الدرامية التي تقدمها المسرحية بشكل مجموعة الاشكال الثقافية ذات مرجعيات ثقافية قديمة في اطل التفكير العراقي القديم في حقبة زمنية معينة، كما في حوار:"هو: (...) اسمعني، ان أغفلتك فسامحني، رأسي محشو بأحداث هامة عاشت معي، بمعزل عنك.." (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٥٦) ، فالحوار يوضح حالة الاغفال بانه مرجع تاريخي نابع من السهو نتيجة افرازات الزمنية والمصائب على الفرد، فالمرجع الثقافي للاعتذار هنا ذات اصل او تأثير تاريخي في تشكل هذه الصورة الثقافية، وكذلك الحال في حوار: "هو: (...) أوه! نسيت ان أشطب اليوم الذي فات.. يأخذ القلم ويشطب تاريخ يوم أمس من التقويم المعلق على الحائط.." (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٥٧) ، فالحوار السابق نابع ايضاً من مرجع ثقافي والمرتكز ايضاً على حالة السهو، فمعالجة ثقافة السهو ومرجعيات عن طريق فعل الاعتذار في الحوار الاول وتصحيح الخطأ بوصفه فعل حركي في الحوار الثاني يبين الاصل الثقافي في معالجة حالة السهو عند الفرد.

اما في حوار: "هي: تركت التدخين منذ ثلاث.. نسيت؟

هو: أنا تركته ايضاً قبل عام فقط" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦٩)

تدل على التوعية الثقافية من تداعيات التدخين على مر الزمن واثره في الفرد وهي ذات اصل تاريخي في تداول ومعالجة التدخين باسلوب ثقافي بانه مضر للصحة واغلب الكبار في السن يتركونها في كبرهم لانه يؤثر عليهم، وفي حوار اخر يعالج في المؤلف عن طريق الشخصيتين حالة الانسان وهو كبير في العمر والضعف الذي يصاب به كما في حوار: "هي: انتبه.. إذا سقطت نقطة من الفنجان في الصحن لا أشربها.. أتذكر؟" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦٩)، فالمعالجة التي قام بها المؤلف في اظهر المرجع الثقافي في هذا الحوار نبع من اطل ثقافي تاريخي ومعرفة الحالة التي يمر بها الكبار اثناء تقدمهم بالسن وهي حالة من الارتجاف والضعف في زمن الشيخوخة او التعب، فيصدر بذالك ثقافة لفهم حالة الانسان وهو كبير وعدم الانتقاص منه او التنمر عليه والاعتذار ان حدث مثل ذلك، فالمؤلف يقدم صور مستقبلية للمتلقي في هذه المشاهد، فكل المرجعيات الثقافية التاريخية تنبع من الحالات التاريخية كالنسيان والسهو من الاحداث ولكن المؤلف (يوسف العاني) عالجة هذه الحالة بأسلوب ثقافي داخل النص المسرحية (الصرير) واشارة الى معالجاتها بأسلوب فني.

رابعاً: المرجعيات الثقافية الأدبية ومعالجاتها في النص المسرحي:

تظهر القدرات الابداعية الأدبية عبر تفكيك وتجزئة افكار الكاتب باسلوب فني معين، فالمؤلف يتأثر بافكار والدبيات زمانه بصورة عامة، وعادة ما يتجلى هذا النوع من المرجعيات الثقافية عن طريق الاسلوب الادبي

والشعرية، أو مقاطع مسرحية عالمية أو محلية متداولة لكتاب عالميين اشتهروا بكتاباتهم الهادفة، أو قصص وأحداث من التراث الادبي فيعالجونها باسلوب فني داخل العملي النص المسرحي كما في حوار: " (يفتح دفتره السميك ويمسك القلم وكأنه يدخل عالماً آخر حين يبدأ الكتابة..) أمس كان نومي قلقاً، لم أغف كعادتي بعد دقائق من ملامستي الوسادة.. ظلت كوابيس تلفني وتطوقني حتى احسست انني قد ذبت فيها، وللحظات فقدت ذاتي وكأنني أنا الحلم وأنا النوم وأنا الغائب في أبدية لا أرى منها إلا غماً" (العاني، ٢٠٠٧، الصفحات ٥٩-٦٠)، فالمؤلف هنا يجسد حدث درامي بكل صوره لحالة النوم مستعيناً بالمرجعيات الادبية في تناول مثل هذه الحالات التي تدل على الارق، فالبعد الثقافي في استخدام الادبي لهذا الحوار نابع من اطل ثقافي متداول في المجتمع فهو يسرد ما يحدث قبل النوم ولكن هذا اليوم مختلف، فيحاول المؤلف ان يبرز ذلك باسلوب ادبي ويعالجها دراميا، وكذلك الحال نفسه في حوار: " غفوت بلا صورة وبلا حلم وبلا نوم.. وأحسست انني ابكي أبكي أبكي.." (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦١) ، فان الحوارين السابقين نابعا من ذات شخصية (هو) وهي تحمل مرجعيات ثقافية ادبية في اصل تشكلها الدرامي.

اما في الحوار: "هو: صحيح، لكن الأيام كلما زحفت تصبح ذات طعم غريب لابد من اكتشاف ما وراءه، او ما.." (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦٥) ، فالأسلوب الادبي المستخدم هنا يعطي صيغة بلاغية في تشبه الزمن واعطاء صورة مجازية له باحتوائه على طعم غريب، فالمعالجة هنا جاء عن طريق استخدام فكر ادبي بصوره البلاغية في تشكل اصل المرجع الثقافي الدبي للمؤلف ضمن هذا الحوار، فالمرجعيات الثقافية الادبية يتم معالجتها عن

طريق استخدام الاسلوب او الافكار الادبية المتداولة في المجتمع وعن طريق الخزين الادبي والبلاغي في تشكل مثل هذه المرجعيات لدى المؤلف المسرحي.

خامساً: المرجعيات الثقافية الفلسفية ومعالجاتها في المسرحي:

يتبع المؤلف في هذه المسرحية عدد من الأفكار والأيديولوجيات، فضلاً عن الأخذ وانتقادات والحوارات الفلسفة له داخل الحوارات المسرحية، وتظهر هذه الفكار الفلسفية عن طريق التحليل والدراسة وإظهار عيوبها من اجل النهوض بالوعي الذاتي والاجتماعي للمتلقي، فالمسرحية تضمنه العديد من الحوارات الفلسفة كون المسرحية بالذات تقوم على جملة من الافكار الفلسفة وابرزها كما في الحوارات التالية هي: "العقل السليم في الجسم السليم" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٥٧)، فالمؤلف يبن الجسم السليم الذي يمتاز بصحة يستطيع ان يفكر بإيجابه وهو مبني على اساسي فلسفي في مرجعيات المؤلف وقد عالجها في النص المسرحي عن طريق استحضارها مع التمارين الرياضية التي يقوم بها شخصية (هو)، وكذلك في حوار: "لا أنا في حالة غير طبيعية! كيف نسيت تناول البنزين! عفواً.. الفطور كي أمل.. السيارة لا تعمل بدون الفطور، عفواً بدون بنزين!" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٥٨) ، الفكرة الفلسفة في هذا الحوار يبين ان الطعام كالبنزين من وجهة نظر فلسفية تشبيهية بلاغية في تحريك الانسان، وان الانسان من دون الطعام لا حركة له وهو كالجماد، اما في حوار: " الزبد موجود والمربى موجود، والخبز موجود، وصرير الباب موجود، فأنا فوق الموجود." (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٥٩) ، فالمرجع الثقافي لهذه الجملة جاءت من الفكرة (انا افكر اذا انا موجود) فبما ان الفكر حاضر هنا وهو فلسفا يعبر عن الطعام

بانه محل فكره فانه فوق الوجود بكل تفرعاته الفلسفة، وبهذه العبارة عالج المؤلف الفكرة الفلسفة لهذا الحوار عن طريق هذا المرع الفلسفي، اما هذه الحوارات:

"لا اريد ان أكون جزءاً صغيراً من كل.." (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٦٤) ، "لابد ان تكون إرادتك أقوى من التعب" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٧٠)، "اذ عدت إلى العمل وتزوجنا.. سوف لن احتاج إلى صرير الباب" (العاني، ٢٠٠٧، صفحة ٧٨)، فتبين قوة الإرادة وتحديد مكانة الشخص في المجتمع، فالمؤلف لجئ لأفكار فلسفية في تحبير عن ذات الشخصية بأسلوب ثقافي وفلسفي وعالجها دامياً عن طريق تقمص هذه الحوارات افكار فلسفية فالهروب من كونه جزء صغير والارادة اقوى من كل شي والحب يملئ صرير الباب، كل هذه الافكار ساهمت في تبلور الحدث الدرامي داخل المسرحية وتعزيز الفكرة الفلسفية التي قامت عليها المسرحية بوصفها ذات مرجعيات فلسفية ثقافية, والمؤلف ساهم في تشكل ودمج الفكر الفلسفي باللغة الدرامية بوصفها معالجة لمرجعيات فلسفية، فالنص المسرحية تعالج ذلك عن طريق امتزاج الفكري الفلسفي باللغة الدرامي او عن طريق التشبيه الفكري الفلسفي او عن طريق الاستخدام المباشر للفكرة الفلفية في النص المسرحي.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

١- ساهمت الدراسات التاريخية والفلسفية والادبية والانساق الداخلية في النص عن كشف المرجعيات الثقافية المهيمنة في نص مسرحية (الصرير)

وعالجتها تنبعاً لنظامها الخاص في تحليل وتفكيك الفكرة الثقافية العامة، كما الحال في الحوارات بين الشخصيتين (هو) و(هي)، او عن طريق الأفعال كما الذي قام به شخصية (هو) في مشهد الرياضة وتقليط صورت صرير الباب، او عن طريق السرد الصوري ودخوله في احلام اليقضة وغيرها.

٢- البحث عن المرجع الثقافي لا يتم الى عن طريق كعرفة النظام الاجتماعي المهيمن في عصر المؤلف، كون الدراسات الاجتماعية هي البوابة الرئيسة في فتح الدراسات الاخرى لغرض الكشف عن المرجعيات ومعالجتها فهي المعيار الاساسي في التعرف على المرجع الثقافي وتوازنها داخل اطار النص المسرحي.

٣- طريقة الخطاب في مسرحية (الصرير) تشكل الرابط الزمني بين الماضي والحاضر، فالمؤلف يجمع بين ثقافة القبل والان عن طريق الشخصيتين (هو) و(هي) فيفصح عن مرجعيات ثقافية سابقة ويعالجها في الواق الحاضر كصورة حل لما سبق.

٤- يوسف العاني في مسرحية (الصرير) قدم صورة انعكاسية للواقع الذي يمر به المتقاعد وعالج المرجعيات والتدلعيات التي ساهمت في تطوير الفكر الثقافي المهيمن في المسرحية فدخل من بابة علم الاجتماع ليكشف عن المرجعيات الاصل في تشكل الاصل الثقافي في افكاره وحواراته.

٥- اعتمدت مسرحية (الصرير) ليوسف العاني على مرجعيات ثقافية متعددة فالمستوى الثقافي المتعدد بين شخصيتين (هو) و(هي) في مسرحية (الصرير) كشفت عن مرجعيات متعددة ومتنوعة كون معالجتها تعتمد على مدى التداخل الثقافي المتعدد وتأثيره بالمستوى الفكري لدى الكؤلف وقدرته

علة خلق شكل فني شكولي في التفكير والمعالجة للاصل الثقافي المنتشر بوصفها ظاهرة في بيئته.

٦- شكل الفعل الدرامي واللغة الدرامية داخل اطار نص مسرحية (الصرير) في الكشف عن المرجعيات الثقافية التي استخدمها المؤلف سواء بصورة مباشر (الوعي) او غير مباشرة (اللاوعي) في تكوين الصورة الثقافية، فالفعل الدرامي يشكل صورة والصورة تشكل خطاب ثقافي اما الغة اضافة لتشكلها صورة ثقافية فهي تفتح باب التأويل والتفسير لفهم المرجع الثقافي والنقه المهيمن كون اللغة تتخذ الدراسات اللسانية منهجاً للوصول للأصل الثقافي كما الحال في مسرحية (الصرير)

الاستنتاجات:

١- المرجعيات الثقافية في النص المسرحي تتشكل عن طريق معالجتها للدراسات التاريخية والدينية والفلسفية والادبية والاسطورية والنسقية الداخلية.

٢- البحث والتعرف على المرجع الثقافي لا يتم الى عن طريق التعرف على النظام الاجتماعي المهيمن في عصر المؤلف، كون الدراسات الاجتماعية هي البوابة الرئيسة في فتح الدراسات الاخرى في الكشف عن المرجعيات ومعالجتها فهي الميزان والمعيار الاساسي في التعرف على المرجع الثقافي داخل اطار النص المسرحي، فالمؤلف مرآة المجتمع فهو يعكس ثقافته الشعبية المتداولة ويعالجها عن طريق استخدام المرجعيات التفافية من وجهة نظره القارئ.

٣- للمدارس النقدية والفني الحديثة فضلا عن العملية التواصلية الحديثة في التكنولوجيا الاينترنتية دور بارز ابراز المراجع الثقافية بصورة عامة.

٤- تختلف المرجعيات الثقافي تبعاً لمستوى الادراكي لثقافة للقارئ وقدرته على الفهم والتفسير في الجانب الثقافي للمجتمع، لان طريقة الخطاب تؤثر في تحديد المرجع الثقافي.

المراجع

آرثر ايزابرجر. (٢٠٠١). النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية (المجلد ١). (وفاء إبراهيم و رمضان سطاويسي، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

روجير سانتو مارتينو. (١٩٩٩). الحداثة وما بعدها (الإصدار ع١). د.ب.: مجلة العالم العربي في البحث العلمي.

صلاح رزق. (٢٠٠٦). إشكالية المنهج بالنقد الأدبي. القاهرة: المنار العربي.

صوموئيل هنتنغتون. (٢٠٠٥). من نحن- التحديات التي تواجه الهوية الامريكية. (حسام الدين خضور، المترجمون) دمشق: دار الحصاد.

عبد الرحمان النوياتي. (٢٠١٦). السرديات والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية (المجلد ١). عمان: دار كنوز المعرفة.

عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم الشجيري. (٢٠١٤). سيرورة النقد الثقافي عند الغرب. بابل: جلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية.

علي شناوة آل وادي، سامر القحطان. (د.ت.). النقد الفني، دراسة المفاهيم والتطبيقات. د.ب.: د.ن.

عماد عبد الغني. (٢٠٠٦). سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

فهد حسين. (٢٠١٦). المرجعيات الثقافية في الرواية الخليجية. الدوحة: صحيفة الوسط البحرينية.

محمد بن لافي اللويش. (د.ت.). جدال الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي. د.ب.: د.ن.

محمد علي ابراهيم الاسدي. (٢٠١٩). فاعلية الرمز في نصوص الموندراما العراقية. بغداد: مجلة الأكاديمي.

نصيرة عيسى مبرك. (٢٠١١). فلسفة العلامة عند رولان بارت الاسطورة والنسق الزي أنموذج. الجزائر: كلية الآداب والعلوم الانسانية, جامعة الحاج الخضر باتنة.

يوسف العاني. (٢٠٠٧). الصرير- خمس مسرحيات قصيرة (الصرير) (المجلد ١). بغداد: دار المدى للثقافة والنشر.

التشكيل في المسرح

ودوره في الحفاظ على الهوية الفلسطينية

الباحث / ميسرة فتحي بارود

قسم الديكور والتصميم الداخلي

كلية الفنون الجميلة / جامعة الأقصى / فلسطين

مقدمة

إن دراسة المسرح في أي عصر من العصور هي في حقيقتها دراسة للعصر كله، دراسته من أكثر من جانب، وعلى أكثر من مستوى وفي أكثر من اتجاه، حيث إن المسرح وثيق الصلة بالنظام الاجتماعي، وظروفه السياسية والتاريخية والاقتصادية. كما أن المسرح من أكثر الفنون تركيباً، حيث يرتبط بالعديد من الفنون الأخرى.

ويعتبر المسرح وسيلة من وسائل الاتصال والتواصل الثقافى والمعرفى التى تحمل مضموناً يمثل نتاج الفكر والثقافة والفن فى مجتمع له مواصفات وذاتية وشخصية محددة، فالعمل المسرحى له مضمون متصل بالواقع الاجتماعى والثقافى، وشكل يضم العديد من الأدوات التى يمكنها التعبير عن هذا المضمون الفكرى، والشكل والمضمون المسرحيان جزءأ لا يتجزأ، فهما فى حالة تفاعل مستمر. وترجع أهمية المسرح لاعتباره البؤرة التى تتركز فيها تجارب الحياة التى يعيشها المجتمع وتنصهر فيها كل الخصائص والتحولات والاتجاهات التى تخلق منه مجتمعاً يملك كل العناصر الضرورية لحياة صحية سليمة. فالمسرح هو الضمير الواعي الذي يرى الماضي في ضوء الحاضر، ويتطلع ببصره إلى المستقبل ليستشرف الآفاق التي يمكن أن يصل إليها المجتمع.

تعريف الهوية: جاء مصطلح الهوية في اللغة العربية من كلمة: "هو". والهوية هي مجمل السمات التي تميز شيئاً عن غيره أو شخصاً عن غيره أو مجموعة عن غيرها. كل منها يحمل عدة عناصر في هويته. وعناصر الهوية هي شيء متحرك ديناميكي يمكن أن يبرز أحدها أو بعضها في

مرحلة معينة وبعضها الآخر في مرحلة أخرى. والعناصر التي يمكنها بلورة هوية جمعية هي كثيرة، أهمها اشتراك الشعب أو المجموعة في: الأرض، اللغة، التاريخ، الحضارة، الثقافة، الطموح وغيرها. وقد تطور عدد من الهويات القومية أو الوطنية بشكل طبيعي عبر التاريخ، ونشأ عدد منها بسبب أحداث أو صراعات أو تغيّرات تاريخية سرّعت في تبلور المجموعة

الهوية الفلسطينية المهددة: ليس هناك ما هو أخطر وأفدح من تعرض فلسطين: إنساناً، وشعباً، ووطناً، وثقافة، وهوية، للغزو الصهيوني الذي إندلع منذ مطالع القرن الماضي. فقد شهدت وثائق اليونيسكو وهيئة الأمم المتحدة بأن العدو الصهيوني تناول التراث الفلسطيني ابتداء من قطعة الآثار القديمة إلى الزي الشعبي الفلسطيني كمادة معادية، وحاول نهبها وتدمير ما لم يستطع نهبه، لقد امتدت عمليات السرقة والانتحال إلى العديد من الصناعات والحرف الشعبية والرقص الشعبي والموسيقى الفولكلورية .

إن تخلق الهوية الفلسطينية المعاصرة في مرجل كابوس الاقتلاع من الأرض والنفي، وفي سياق المواجهة العنيدة للغزوة الصهيونية، إنما يتطلب بذل ما يكفي من الجهد الهادف إلى إعادة تعريف هذه الهوية عبر مراجعة مكوناتها لاستئصال ما هو غير أصيل فيها؛ علينا أنْ نواصل قراءة هويتنا، عبر تفحص جسدها الذي تعرض، ولا يزال لكابوس فقدان الهوية، وتشظيها، وفقدان الوطن، وضياع الإنسان .

توظيف الهوية: إن توظيفنا للهوية توظيفاً خلاقاً يعزز مسيرة تحررنا وبناء مجتمعنا المدني الحر ودولتنا العصرية. لا يوجد من مدخل لتحقيق المقولة التي يكثر ترددها هذه الأيام، والتي مفادها أن الإنسان هو صانع التنمية وهو

محركها وهدفها وغايتها، إلا المدخل الثقافي الذي يضمن إدماج الثقافة في العملية التنموية بأسرها ويفتح المجال أمام بناء الإنسان القادر على أن يكون محركاً للتنمية، وغاية لأهدافها .

لقد كانت الثقافة الفلسطينية على الدوام ثقافة مقاتلة، ولم يكن في يدها إختيار موقع القتال أو توقيتها وطبيعة أسلحته، لذلك كان عليها كأصحابها أن تقاتل بالكلمة النثرية وبيت الشعر، وبالخطبة اللاهثة، وبالتمثيلية وبالمقالة الصحفية، لم يكن هناك أي تردد في استخدام أي سلاح، أو أي فكرة، أو أي تقنية لأن المسألة كانت مسألة حياة أو موت قبل أن تكون هوية أو لا هوية .

المسرح والهوية: لأن الهوية هي حقيقة الشيء التي تميزه عن الغير، وهي القواسم المشتركة لدى الشعب الفلسطيني لغة وأرضاً وتاريخاً وحضارة وطموح، ولأنها مهددة بالنهب والتدمير والسرقة والانتحال، وحرصاً عليها من أن تفقد جوهريتها إن هي جمدت أو ماتت. لهذه الأسباب مجتمعة حرص المسرح على تبني مفردات الهوية الفلسطينية التشكيلية البصرية والسمعية. في محاولة مستميتة منه للحفاظ عليها، متحدياً كل الظروف التي تحول دون تحقيق هذا الهدف.

لقد دفع المسرح والمسرحيين والعاملين في هذا الحقل ثمناً باهظاً لتمسكهم بهويتهم، وعانوا من الإجراءات القمعية كإغلاق المسارح وحل الفرق المسرحية ومنع العروض، والاعتقال. ولكن هذا لم ولن يثنيهم عن القيام بدورهم في الحياة على خشبة المسرح. أخذ المسرح ينهل من مفردات الهوية الفلسطينية لغزارتها وتميزها موظفاً إياها في فضاء العرض المسرحي توظيفاً تشكيلياً يخدم النص والمضمون.

يعتبر المسرح الفلسطيني أحد أهم وسائل النضال والمقاومة الفلسطينية ولاستقراء المسرح الفلسطيني علينا التعرف على بنية المجتمع وطبقاته والشرائح الاجتماعية المختلفة، ومظاهر اختلافها في ظل التغيرات العميقة في المجتمع الفلسطيني والتي أحدثتها الثورات والاحتلالات والحروب المتعددة وغيرها من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي غيرت بناء المجتمع وفكر وشخصية الإنسان الفلسطيني. فعلينا تأمل طبيعة الشعب، وعلاماته، ودلالاته وثقافته وتراثه وقيمه وأصوله، وكذلك حاضره ووضعه الراهن. ومدى تأثر المسرح الفلسطيني بالمسرح العربي والغربي وانفتاحه على التيارات المسرحية السائدة في العالم، وأيضاً شكل المعمار والديكور المسرحي في المراحل المختلفة.

وقد حظيت مفردات الهوية الفلسطينية باهتمام المسرح الفلسطيني لأكثر من غاية، أهمها تجسيد فكرة فلسفية أو إنسانية، وبلورة قيم أخلاقية.

يمثل التراث بالنسبة إلى الفلسطينيين، الهوية والجذور الضاربة في التاريخ ويعود بأصالته إلى الحضارة الكنعانية الأولى قبل آلاف السنين، وقد مثلت فيه الألوان والنقوش والزخارف معاني عريقة تُلامس بالروح تراب الأرض. وقد استفاد المسرح الفلسطيني من الهوية الفلسطينية في التراث الشعبي من حيث الشكل والمضمون، وعلاقة التراث الشعبي بالمسرح وثيقة الصلة، إذ اعتبر الكثيرون العديد من مظاهر التراث الشعبي بذوراً مسرحية مميزة عن المسرح الغربي. وفي ظل تغييب الهوية وملامحها من قبل الاحتلال كان المسرح من أهم المنابر التي قبلت التحدّي والتصدّي لمخططات المحتل في تهويد الأرض والثقافة والموروث والهوية لبناء

حضارته المزعومة على أنقاض حضارتنا الفلسطينية وهويتها وتراثها الأصيل.

وبناءً على ما ذكر سابقا لا يمكن الحديث عن المسرح بمعزل عن المجتمع وما يدور حوله من احداث سياسية وللمسرح الفلسطيني في هذا الجانب خصوصيته, نظرا للأحداث التي مرت به واثرت في تشكيله وتطوره وذلك عبر أربعة مراحل سياسية هامة يسبقها التعرف على اشكال الفرجة الشعبية التي عرفت في فلسطين.

وأولى هذه المراحل ما قبل عام ١٩٤٨م وثانيها ما بين عام ١٩٤٨م وعام ١٩٦٧م وثالثها ما بين عام ١٩٦٧م وعام ١٩٩٤ ورابعها ما بعد عام ١٩٩٤م وقدوم السلطة الوطنية الفلسطينية. تضمن البحث الجهود المسرحية الفلسطينية في محاولة للنهوض بحركة المسرح الفلسطيني, والعوامل والصعوبات التي أثرت في تشكيل المسرح الفلسطيني, ودور المسرح في الحفاظ على الهوية الفلسطينية في مواجهة محاولات الاحتلال الصهيوني الإسرائيلي المستميتة لسرقة وطمس هويته.

ومن خلال دراسة تحليلية لبعض الأعمال المسرحية الفلسطينية يتناول البحث التشكيل المسرحي ودوره في الحفاظ على الهوية الفلسطينية من خلال استخدام مفردات الهوية في تشكيل الفراغ المسرحي.

أشكال الفرجة وبدايات المسرح الفلسطيني

كباقي شعوب المنطقة عرف الفلسطينيون أشكال الفرجة الشعبية التي لم ترق إلى مستوى الدراما المسرحية المعروفة اليوم، والتي سبقتنا إلى معرفتها شعوب الحضارات القديمة في أوروبا وشرق آسيا، فعروض خيال

الظل والحكواتي وصندوق العجب وكراكوز وعواظ والمساخر وشعراء الملاحم وعازفي الربابة والدبكة والرقص الشعبي التي شاعت بين سكان المدن والأرياف والبوادي كفنون شعبية وجدت طريقها إلى الساحات والأسواق والمقاهي والدواوين والمضافات وبيادر القمح والأفراح، لتمتع جمهور المشاهدين في الأمسيات والأعياد والمواسم الدينية. ويذكر العديد من المؤرخين وكتاب السيرة الذاتية مشاهداتهم لهذه الفنون، والترحاب الذي كانت تحظى به من قبل الناس، عندما كانوا يتابعون الحكواتي وعازف الربابة حينما كان يروي سيرة بني هلال، والزير سالم، وعنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن، وما يرافق ذلك من أشكال التمثيل والتقليد والوصف للأحداث والشخصيات. وما زال الشعب الفلسطيني متمسكا ببعض من هذه الفنون حتى يومنا هذا رغم العوامل العديدة التي تحول دون ذلك.

ظهرت أشكال الفرجة الشعبية في فلسطين والتي كانت معروفة قبل عام ١٩٤٨م, كالأراجوز وخيال الظل والحكواتي وصندوق العجب التي تناولت موضوعات من التاريخ والتراث العربي وتحدثت عن بطولات وشخصيات نمطية تزخر بها الحياة البشرية موجودة في الآداب وفي الفنون في محاولة شعبية للاسقاط الاجتماعي والسياسي من خلال هذه الشخصيات, بالإضافة الى نماذج الاحتفالات الشعبية الخاصة كالعرس الفلسطيني والدبكة والرقص الشعبي. والاحتفالات الشعبية العامة لدى المسلمين كالمواسم واحتفالات الطوائف المسيحية بأعياد الميلاد المجيد وكيف ان هذه الاحتفالات العامة كانت منبرا للخطابة السياسية وشحذ الهمم لمواجهة اخطار الاستعمار البريطاني والعصابات الصهيونية بما يشبه المسرح السياسي الامريكي المعاصر كالمسرح الحي ومسرح الشارع ومسرح الخبز والدمى.

بدايات المسرح الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨م

عرفت بدايات المسرح الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨م من خلال ما نقله المؤرخين والمستشرقين في كتاباتهم عن مشاهداتهم الأولى للمسرح في فلسطين, وظهر دور كل من المدارس التبشيرية والوطنية والأديرة والجمعيات والنوادي في تنشيط وإثراء الحركة المسرحية الأولى وتنوعت فضاءات الاداء والتلقي في العمل المسرحي, وكان للمثقفين الدور الفاعل في نشر الوعي السياسي والوطني في المجتمع الفلسطيني واطلاعهم على ثقافات المجتمعات الاخرى فقد تأثر المثقفون ورجال الفكر في فلسطين بالتيارات السياسية التي ظهرت بين إخوانهم العرب في هذه الحقبة من الزمن وأثروا فيها. ولعل أهم هذه التيارات هي الدعوة إلى القومية العربية والوقوف بوجه الحركة الصهيونية والهجرة اليهودية إلى البلاد. كما ساهم المثقفين في دعم الجهود المسرحية الاولى من خلال ترجمتهم للأدب الأجنبي والنصوص المسرحية الأجنبية بجانب جهودهم في التأليف المسرحي. وكان للإعلام دور في نشر هذه النصوص من خلال الصحف ودور النشر أو من خلال إذاعتها عبر اذاعة هنا القدس" التي تأسست عام ١٩٣٦م, كما كان الدور الفاعل والمؤثر للفرق المسرحية الزائرة الأجنبية منها والعربية وخاصة الفرق المصرية كفرقة جورج ابيض وفرقة "رمسيس" ليوسف وهبي وكوميديا نجيب الريحاني التي ساهمت بشكل أساسي في نشر الثقافة المسرحية من خلال الزيارات وجولات العروض المسرحية في العديد من المدن الفلسطينية والتي حفزت الهواة لتشكيل الفرق المسرحية متخذين من المسرح المصري نموذجا لمسرحهم في الشكل والمضمون.

لقد حوربت كل الجهود المبذولة لنشر وتطور المسرح الفلسطيني من قبل الاحتلالات المتعاقبة سواء من قبل حكومة الانتداب البريطاني أو الاحتلال الصهيوني وعانت المنطقة اضطرابات سياسية كثيرة وأدت هذه الاضطرابات إلى تغير في شكل ومضمون المسرح الفلسطيني وساهمت في حالات الصعود والهبوط فانحرف المسرح عن الخط العلمي والأكاديمي المحترف، وساهم في ذلك غياب الهيئات المسؤولة عن تسيير الحركة المسرحية، كما كان لرقابة الاحتلال دور من خلال إلغاء الكثير من العروض المسرحية وإغلاق المسارح وملاحقة العاملين في هذا المجال سواء كان بالتهديد أو السجن.

لقد اشتغل الفلسطينيون في المسرح كثيراً قبل نكبة عام ١٩٤٨م، وكان هاجسهم إقامة حركة مسرحية نشيطة ودؤوبة وكذلك تشييد صرح مسرحي عظيم. ولكن ربما كان طغيان الاهتمام السياسي على الاهتمام الثقافي قد منع تحقق مثل ذلك، حيث تركزت جل الجهود على مقاومة الهجرة الصهيونية إلى أرض فلسطين ومقاومة الاحتلال البريطاني، الذي تصادفت بداياته مع الشروع في الخطوة الأولى من مشوار طريق الحركة المسرحية. وانصرف العديد من المثقفين والأدباء للمشاركة في الحركة الوطنية بشكل رئيس. وبرغم كل ذلك يمكننا القول إنه إذا كان قيام فرق البدايات المسرحية، بترجمة المسرحيات الأجنبية، وتمثيل هذه الفرق والفرق المدرسية لها مسرحياً، قد وضع حجر الأساس للمعارف الفلسطينية عن المسرح، وإلى ظهور الكتاب المسرحيين والممثلين والمخرجين المسرحيين والمشتغلين بالمسرح، فإن ذلك قد مثل المنطق لتطوير المسرح وللحركة المسرحية

الفلسطينية بكل تنوعات العمل الاختصاصية فيها في المراحل اللاحقة. وهو يعتبر جذور الأساس للحياة المسرحية المتصل بنشوء الثقافة الفلسطينية .

المسرح الفلسطيني ١٩٤٨م-١٩٦٧م

حلت النكبة بفلسطين عام ١٩٤٨م وأرخت بظلالها الثقيلة على الحياة الثقافية الفلسطينية بشكل عام والحركة المسرحية بشكل خاص, بفعل الاحتلال والشتات الفلسطيني, وتمزق النسيج الاجتماعي فتشتت الشعب الفلسطيني في الداخل وفي مخيمات اللجوء والبلاد العربية والدول الأجنبية وظل معلقا بحلم العودة. وانعكس ذلك على المسرح فأصابته الصدمة وبات الحديث عن المسرح ترف وفائض عن الحاجة, وتوقف النشاط المسرحي لسنوات في محاولة لاستيعاب أحداث النكبة التي ألمت بفلسطين ارضا وشعبا.

بعد النكبة بدأت عملية تذويب الهوية الفلسطينية فما تبقى من فلسطين لغالبية من الفلاحين في قرى ضعيفة الترابط والاتصال، وقليل من المثقفين الذين هاجر معظمهم إلى الشتات وانحصرت تفافتهم ومعركتهم في محاولة البقاء والثبات، ومقاومة الظروف القاسية والقوانين العسكرية الإسرائيلية، فكان من الطبيعي في ظل هذا الجو الخانق أن يختنق الحيز المسرحي ويضمحل المسرح باعتباره فعلا جماعيا يحتاج إلى قدر كبير من الاستقرار المكاني والحرية. وهو ما حرم منه الفلسطيني بفعل الاحتلال الإسرائيلي الذي عمل على اقتلاعه من جذوره وتاريخه وزعزعة استقراره.

في مناطق فلسطين المحتلة عام ٤٨ (مناطق تحت السيطرة الاسرائيلية) تعرض المسرحيين لإرهاب الدولة العبرية التي كانت تقمع أي مظهر له علاقة بالهوية الثقافية الوطنية, غير ان ذلك لم يمنع من تأسيس بعض الفرق

المسرحية داخل مناطق فلسطين المحتلة واستطاع أن يجد له كيانا مسرحيا فنيا ملموسا فقد عملت بعض الفرق على أن يكون لها المقر الدائم لأن هذا عنوان الاستقرار والعرض المسرحي المستمر، كما سعى بعض الغيورين على المسرح إلى التخصص في فن التمثيل وشارك الكتاب في كتابة مسرحيات ذات مستوى أدبي عالي . كان لظروف القمع والإرهاب التي مارسها الاحتلال الصهيوني على الشعب العربي في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨م تأثيرا كبيرا على شكل ومضمون الفعل المسرحي في هذه المنطقة، فاكتفت الفرق بإعلان عروبتها دون إشهار فلسطينيتها، تجنبا للقمع والبطش، وطغت على النصوص شعرية رمزية، وعالجت قضايا اجتماعية عادية أو قضايا تتعلق بالصراع الطبقي وابتعدت عن القضايا الوطنية والسياسية ومسألة الاحتلال .

وفي الضفة الغربية التي وضعت تحت الادارة الاردنية وقطاع غزة الذي وضع تحت الادارة المصرية كانت التجارب المسرحية ذات طابع مدرسي ولم تخرج من إطار المدارس والنوادي والجمعيات بمواضيع اجتماعية أحيانا ووطنية تندب ضياع الوطن في أحيان أخرى, غير أن هناك بعض العوامل التي حافظت على بقاء المسرح الفلسطيني في تلك المرحلة كالمدارس والنوادي والجمعيات والصحافة والنشر والترجمة والتأليف المسرحي التي لعبت دورا في إثراء المشهد المسرحي الفلسطيني في ذلك الوقت, والذي كان امتدادا ضعيفا للفعل الثقافي في المرحلة السابقة, والذي تأثر بأحداث النكبة التي غيبت ملامح الوجه الثقافي المسرحي فتراجعت أشكال الفرجة والأشكال الشعبية من المسرح الفلسطيني المتمثلة في الحصاد

وأيام السامر والمواسم الدينية وطقوس أدائها والمناسبات السعيدة والأعياد، والدبكات الشعبية.

معظم المسرحيين الذين ألهبوا الحياة الثقافية قبل النكبة حملتهم القوارب أو الشاحنات الى المنافي. ومع العدد القليل من الأطفال الذين كبروا على هذه التمثيليات بدأت تعود الحياة المسرحية في النوادي والمراكز الأهلية في أواخر الخمسينات تحت عين الرقيب العسكري. وكان على المسرح أن يستعمل ذكاؤه الفطري فاختار أعمالا لكتاب عالميين مثل موليير وشكسبير وفيكتور هوجو، عن الظلم والبؤس. والتي رأى فيها من يعرضها ومن يشاهدها من الجمهور أنها تتحدث عن لسان حالهم وتروي مأساتهم.

المسرح الفلسطيني ١٩٦٧م-١٩٩٤م

جاءت هزيمة ١٩٦٧م هزة للوعي العربي. وشملت المواجهة الفلسطينية للاحتلال الصهيوني كل نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفنية. وكان المسرح إحدى الساحات التي شملها النضال الفلسطيني فهو من أكثر الأدوات الثقافية جماهيرية وأقربها إلى النفس وأشدها التصاقا بقضايا الناس ومشاكلهم . لقد ألقى الاحتلال بظلاله الثقيلة على المجتمع والمشهد الثقافي الفلسطيني بإصداره القوانين العسكرية الصارمة التي شكلت واقعا مريرا وخاصة في السنوات الثلاث الأولى للنكسة لكن هذا سرعان ما جوبه من قبل المثقفين بالتحدي والإصرار على مواصلة نشاطاتهم المختلفة كأحد أساليب المقاومة ورفض هيمنة الاحتلال فطوردوا ولوحقوا وسجنوا ومنعوا من مزاولة أي نشاط ثقافي قبل عرضه مسبقا على الجهات المختصة من قبل الاحتلال.

بعد أن كانت سنوات السبعينات أكثر سنوات الخصوبة في تاريخ الحركة المسرحية الفلسطينية حيث تشكلت أكثر من ٤٥ فرقة مسرحية خلال الفترة بين عام ١٩٧٠م-١٩٧٩م موزعة في مناطق الوطن والشتات، توقفت معظمها عن العمل لأسباب وظروف مختلفة سواء كان بفعل قوانين الاحتلال الإسرائيلي أو الاعتقالات أو الخلافات الشخصية والفكرية بين الأفراد أو صعوبة الاستمرار بسبب العامل المادي. كان المجتمع الفلسطيني أوائل السبعينات يبحث عن كل ما من شأنه تعزيز هويته الوطنية، التي باتت مهددة على نحو أكثر حدة، بعد خروج المقاومة الفلسطينية من الأردن، وبعد تفاقم عمليات مصادرة الأرض الفلسطينية وبدء مشاريع الاستيطان، المقترن بتصاعد التعسف الإسرائيلي المتمثل في اعتقال الآلاف من المناضلين الفلسطينيين والمناضلات، وفي إبعاد المئات منهم، وفي عدادهم قادة سياسيون وكتاب وصحافيون ومثقفون ونقابيون، من أرض الوطن، في مسعى مكشوف لإضعاف الحركة الوطنية الفلسطينية، ولفرض حلول مشبوهة للقضية الفلسطينية، لم تنجح بفعل يقظة الحركة الوطنية الفلسطينية وقدرتها على التجدد المستمر، وبفعل صمود الناس في وطنهم ورفضهم لمخططات المحتلين. كان الانبعاث الثقافي في الأرض المحتلة أوائل السبعينات والسنوات التي تلتها، تعبيراً عن الرغبة في تعزيز الهوية الوطنية وحمايتها من التبديد. وقد كان انبعاث الحركة المسرحية بهذه القوة تعبيراً أكيداً عن تلك الرغبة .

وفي الفترة ما بين عام ١٩٨٠م-١٩٩٤م ظهرت ٢٥ فرقة مسرحية جديدة وتميزت هذه الفترة بظهور فرق حاولت الاحتراف والبقاء من خلال طريقة وأسلوب وتطوير العمل المسرحي، منها ما نجح واحتفظ بنشاطه حتى اليوم

ومنها من توقف لنفس الأسباب التي أدت إلى توقف الكثير من الفرق في فترة السبعينات أو لأسباب أخرى إما خاصة بالفرقة أو سياسية محلية وعربية في إطار الصراع العربي الإسرائيلي "كحرب لبنان" و"حصار بيروت" عام ١٩٨٢م ومحلية، فقد تخللت هذه الفترة "الانتفاضة الفلسطينية الأولى" التي بدأت عام ١٩٨٧م وامتدت حتى انتهت رسميا عام ١٩٩٣م وهو العام الذي وقعت فيه "اتفاقية أوسلو" وهيأت لقدوم السلطة الفلسطينية عام ١٩٩٤م.

وفي هذه المرحلة برز عدد من المخرجين الدارسين لفن المسرح في الجامعات والأكاديميات الأوروبية وجامعات الدول الاشتراكية (سابقاً) وكليات المسرح في مصر والعراق، أسهم هؤلاء المخرجين بإحداث تطور نوعي في الإنتاج المسرحي من ناحية الشكل والمضمون، وكانت خبراتهم وتجاربهم تعكس نفسها في الأعمال المسرحية التي يخرجونها والتي استفادت من أهم المدارس المسرحية العالمية ومن تجارب مخرجين ورواد مسرح عالميين، وفي هذه المرحلة اكتسب الممثلون خبرات متنوعة من المخرجين الدارسين وساهمت العروض المتواصلة في صقل مواهبهم وتطوير قدراتهم، وبات مستوى التمثيل أكثر نضجاً عن السابق. ولعل وقوع الأراضي الفلسطينية بكاملها تحت قبضة الاحتلال، سمح ولأول مرة بتواصل المسرحيين الفلسطينيين (الضفة الغربية ومناطق٤٨ وقطاع غزة) والتعاون وتبادل الخبرات والانتقال في العروض في جميع المناطق الفلسطينية ولكن تحت طائلة الإجراءات القمعية لقوات الاحتلال

حدثت أيضاً نقلة نوعية في توظيف الفضاء المسرحي وجماليات العرض وتقنياته، حيث اعتمد المخرجون على توظيف أبسط الإمكانات المتوفرة

لخدمة الدراما وأفكار النص، ضمن قوانين المسرح الحي والمسرح الفقير والمسرح المتنقل، وبذلك غابت عن العروض الكتل الضخمة للديكور، وتكديس عناصر مادية لا وظيفة لها فوق خشبة المسرح، وأصبحت الإضافة والإكسسوارات والأزياء عنصراً جوهرياً في الكثير من العروض التي كانت توظف بشكل مدهش لم يكن مألوفاً لدى جمهور المسرح الفلسطيني.

لقد كانت تقوم النوادي والجامعات الفلسطينية بمساهمات مسرحية رائدة ووفرت فراغا وفضاء مسرحيا للعروض، فقد شهدت سنوات السبعينيات نشاطا غير مسبوق للحركة المسرحية وخاصة على صعيد تشكيل الفرق المسرحية الجادة وظهر الاهتمام واضحا بدور المسرح التثقيفي والتنويري المقاوم. وأصبح للعديد من هذه الفرق منهجا تحدده وخطة وأهداف تسعى لتحقيقها من خلال ما تقدمه من أعمال.

في هذه المرحة برز اتجاهين أساسيين في المسرح، الاتجاه الأول أراد تأسيس حالة فنية إبداعية مهنية تقدم عروض مبهرة في جمالياتها وفي أداء الممثلين وتقنيات العرض، ناقلة مضمون الأعمال المسرحية بشكل رمزي غير مباشر، مولية البعد الجمالي والإنساني اهتماماً كبيراً، باحثة عن تجسير الهوة بين المضمون الاجتماعي للعمل والبعد الجمالي لعناصر العرض، واتجاه ثاني سعى لتقديم عروضه مولياً المضمون المشبع بقضايا وطنية وسياسية اهتماما أكبر من العناصر الجمالية ومهارات الأداء عند الممثلين. ويفسر الاختلاف في وجهات النظر الفنية وأحياناً الأيديولوجية انشقاق الفرق المسرحية بعد تجربة أو تجربتين وولادة فرق ومجموعات جديدة

المسرح الفلسطيني في عهد السلطة

عاش الفلسطينيون تجربة جديدة في هذه المرحلة، التي لم يعتبرونها نهاية المطاف، لأن المفاوضات والانتفاضات توالت، لتعبر عن استمرارية الصراع، وعدم الإستقرار، إذ أنه ما زالت الكثير من القضايا المصيرية والهامة معلقة. نشأت السلطة الفلسطينية بعد تفاهمات أوسلو ١٩٩٣م، وقد رافق هذه العملية إنشاء وزارة تعنى بالشؤون الثقافية، بعد أن كانت "دائرة الثقافة والإعلام" في "منظمة التحرير" تقوم بهذه المهمة. وقد علق المثقفون والعاملون في المسرح آمال كبيرة على وزارة الثقافة، رغم أن التجربة المسرحية داخل الأراضي المحتلة قامت بجهود أفراد وفرق مسرحية، قطعت شوطا كبيرا في تطورها واتساع نشاطاتها، إلا أن ما جرى منذ تأسيس السلطة الوطنية وحتى الآن كان دون مستوى تلبية هذه الحاجات، فقد غابت الخطة الوطنية للثقافة، وظلت الخطط الثقافية الإستراتيجية غير واضحة، ولم توفر وزارة الثقافة المباني المسرحية ولا معاهد متخصصة للفنون المسرحية ولا للفنون الأخرى، وكان كل ما يقدم من مساعدات محدودة جدا لبعض الإنتاجات، وتسهيلات إدارية لمشاركة بعض الفرق في مهرجانات خارج فلسطين.

هذا الواقع دفع الفرق المسرحية ومبدعي المسرح لمواصلة جهودهم بالإعتماد على أنفسهم والبحث عن وسائل وطرق أخرى لحل المشاكل التي تواجههم، وهنا يأتي دور الجهات الأجنبية التي قدمت الكثير من الدعم للحركة المسرحية الفلسطينية، من خلال دعم الإنتاجات المسرحية، وتقديم إنتاجات مشتركة ورعاية مهرجانات مسرحية، وإيفاد عروض مسرحية في جولات خارج فلسطين، وغيرها من أشكال الدعم التي كان فنانو المسرح ينتظرونها من وزارة الثقافة. لقد ظل هاجس الإحتلال قائما في تلك المرحلة،

وبقيت أولويات المعركة تقودنا إلى حالة من الهلهلة، وعدم القدرة على ترتيب الصف الداخلي بشكل جيد، وما إن حلت نهاية عام ٢٠٠٠م حتى قامت إسرائيل بضرب المعاهد والمؤسسات، واقتلاع الأشجار من آلاف الدونمات، وذبح المئات، وتدمير البيوت تدميرا مكثفا، كما حدث في الحرب التي شنتها إسرائيل على قطاع غزة نهاية عام ٢٠٠٨م. والحقتها بعدوان دامي آخر على قطاع غزة عام ٢٠١٤م وتلاه عدوان ٢٠٢١م والشروع في بناء جدار الفصل العنصري عام ٢٠٠٢ والذي يستمر بناؤه حتى اليوم, كما أن الإنقسام الفلسطيني والحصار الذي لازال يفرض واقعه حتى كتابة هذا البحث، كان سببا مؤثرا على النشاط المسرحي في غزة، حيث نجد عزوف بعض المسرحيين عن العمل مع جهة معينة، وذلك لأنها تختلف معهم في الرؤى السياسية.

ولكن هذه الأسباب والمعوقات لم تمنع من أن بعد قدوم "السلطة الوطنية الفلسطينية" عام ١٩٩٤م، حدث نشاط ملحوظ في المشهد المسرحي. فقد ترسخت في هذه المرحلة أسماء لبعض الفرق على الخارطة المسرحية واتسع نشاطها حيث وفرت تفاهمات "أوسلو"، ووجود السلطة الوطنية مساحة من الحرية في العمل والحركة والتنقل، بعد أن كان الإحتلال يفرض الكثير من القيود على حركتها .

لقد شكلت الأحداث التي مرت بفلسطين خلال ٧٤ عاما منهلا غزيرا للمسرح الفلسطيني برزت من خلال الموضوعات التي تناولها المسرح على خشبته, وقاومت الفرق المسرحية التي لازالت تعطي في هذا المجال دون توقف رغم قسوة الظروف التي سبق ذكرها واستطاعت أن تثبت أقدامها وأن تطور أدائها وشكلها الفني, من خلال توفير المكان والكوادر المهنية

والمشاركة في الفعل المسرحي وأن تكون جزءً هاماً وفاعلاً في الحركة المسرحية في فلسطين والوطن العربي.

لقد عبرت العروض المسرحية التي تناولتها الفرق المسرحية في هذه الفترة عن الآمال الكبيرة بالسلام والحرية والإستقلال والإزدهار، إلا أن الوقائع على الأرض عكست في مرحلة لاحقة، خيبة الأمل بمشروع السلام وعادت فكرة المقاومة تبرز من جديد. وتنوعت الموضوعات المسرحية فمنها السياسي الناقد لاداء السلطة، ومنها الإجتماعي الساخر من مظاهر إجتماعية بالية، وظل موضوع الإحتلال مهيمنا على أعمال المسرحيين.

توظيف الهوية في الاعمال المسرحية الدرامية والاستعراضية الفلسطينية المعاصرة

التراث والقصة الشعبية والحكواتي والاراجوز

استطاع المسرح الفلسطيني المعاصر أن يتعامل مع الفرجة الشعبية في محاولة منه لاستعادة هذه الاشكال الفرجوية وتوظيفها على خشبة المسرح بما يتلاءم مع الموضوع المسرحي في قصد واضح لاعادة صياغة الحاضر عن طريق اعادة التراث الشعبي وقد قدم المسرح الوطني (الحكواتي) في القدس عملا مسرحيا بعنوان (نص كيس رصاص) لكامل الباشا وإخراج عبد السلام عبده "نص كيس رصاص" سرد مسرحي يحاكي الواقع الفلسطيني المحمّل بانتهاكات الاحتلال اليومية ضد الفلسطينين من محاولات طمس للفكر النضالي والهوية والتراث الفلسطيني الشاهد على الوجود، من خلال العودة بالذاكرة إلى المفاصل المحورية بالتاريخ كمعركة القسطل

واستشهاد عبد القادر الحسيني وربطها بتفشي الاستيطان الإسرائيلي واستيلائه على الأراضي والبيوت في القدس المحتلة

شكل رقم (١) صورة لمشهد من مسرحية نص كيس رصاص وأداء خيال الظل

كُتبت هذه المسرحية لإحياء التراث المسرحي الفلسطيني، لا سيّما أسلوب مسرح خيال الظل الذي بالرغم من قلة استخدامه في المسرح العربي المحلي، وعودة أصوله إلى التراث الفارسي والتركي، ولكنه كان جزءً من التراث الفني المسرحي الفلسطيني قبل سنوات عديدة ". فعبر إحياء مسرح خيال الظل، على مستوى الشكل المسرحي من خلال شخصيتي "كاركوز وعواظ" تناول العرض واقع الحال الفلسطيني عبر السخرية، ولكنه تنبيه للفلسطينيين من أجل التكافل للحفاظ على الأماكن الفلسطينية من مصادرة المستوطنين ." تخلل العرض مجموعة من الأغاني التراثية حملت في طياتها رمزية ورسالة المسرحية، وعبرت عن حالة الحزن والأمل وشكلت مفردات الفسيفساء الفلسطينية التراثية، المثل الشعبي والأغنية الشعبية المفرحة والمبكية، والعلاقات الاجتماعية الفلسطينية، فالتراث لم يخلق للمتاحف بل للتوظيف والتجديد."

نموذج لإحياء التراث الشعبي الفلسطيني تأسس "مسرح صندوق العجب" في رام الله عام١٩٧٥م وتم اختيار هذا الاسم للفرقة كشكل من الأشكال الشعبية التي يمكن أن تُضيف للمسرح وترفده، حيث عمل على توظيف صندوق العجب التراثي وشخصية الحكواتي أبو العجب صاحب الصندوق راغبين بذلك إحياء الأشكال الشعبية والتراثية الفنية والعمل على تطويرها من خلال قصص تراثية قديمة (نص نصيص، الشاطر حسن وغيرها). الحكواتي بشاربيه الكثين وملابسه التي كانت خليطا بين الماضي والحاضر وعينيه الزرقاوين المُشعتين بالحنين لأمرٍ لا يمكن للمطل فيهما للوهلة الأولى تفسيره، وبحكاياته المجدولة بالأمل، والمدفوعة بالتشبث بالوطن وصندوق عجبه، يلفت الفنان عادل الترتير الجمهور منذ سنوات طويلة، هو الحكواتي الذي لا يفرغ صندوقه من الكلام، ولا يمل صوته الصدح بِحُبٍ في كل الأماكن خرجت معه شخصية

شكل رقم (٢) الحكواتي يعود من جديد في مسرح صندوق العجب

شكل رقم (٣) صندوق العجب أحد اشكال الفرجة في حيفا قبل ١٩٤٨م.

أبو العجب وصندوقه، أخذ هذه الشخصية المستمدة من التراث، وأضاف اليها مواضيعه فصنعه ليحمّله ما يحتمل المسرح من قضايا وهموم. يختار القصة بعنايةٍ خاصةٍ في الأعمال الكبيرة، ويحاول توسيع دور الحكواتي ودائرة صندوق العجب التقليدي، ليجعلهما أكثر شموليةً وأكثر احتواءً لأي موضوع يود طرحه (٤)

العرس الفلسطيني على خشبة المسرح إذا كان التراث لا يمكن أن يعني الماضي فقط، بل هو الموروث الذي يصل الماضي بالحاضر والمستقبل، وذلك من خلال الأجيال، وإذا كانت الهوية هي القاسم المشترك من سمات حضارية وثقافية بين أبناء الشعب الواحد، والتي تميزه عن غيره من الشعوب، فإن التراث الشعبي هو العمود الفقري لهذه الهوية، وكلما زادت قيمته وأحسنت كيفية التعامل معه، يستطيع المجتمع أن يصنع لنفسه مكانة في

شكل رقم (٤) صورة عرس في مدينة الناصرة عام ١٩٠٩ ويظهر في الصورة ملابس النساء قي منطقة الناصرة والشمال وبعض مراسم العرس

الحضارة الانسانية عامة . من عبق التراث وتطور العصر تستمد فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية التي تأسست عام ١٩٧٩م تصميمات لرقصاتها وموسيقاها، مجموعة من الشباب والشابات يستلهمون أعمالهم من التراث الفني الإنساني عموما والتراث الشعبي الفلسطيني خصوصا في بناء أعمالهم الخاصة، أبرزت الفرقة أفراح شعب فلسطين عام ١٩٩٧م من خلال عملها "زغاريد" استلهم هذا العمل أجمل أغاني العرس الشعبي الفلسطيني، برؤية جديدة معاصرة تنسج لوحة غناء زاهية بالألوان، تقدم فرقة الفنون الشعبية عروضها للأجيال الناشئة، لتعيد الاعتبار للفن الفلسطيني ولتفتح باب روحه على مصراعيه. (زغاريد) هو نداء لعرس فلسطيني عربي يتسم بنبضات العصر ويفخر بالجذور والأوراق اليانعة معا.

شكل رقم (٥) فرقة الفنون الشعبية زغاريد

الدبكة والرقص الشعبي في المسرح: يرى آلارديس نيقول مؤرخ الدراما إن الرقصات البدائية أو رقصات المحاكاة الإيمائية لمجتمعات ما قبل التاريخ، كانت تؤدى أداءً تمثيليا، وأن الذين احترفوها ليرفهوا عن الناس هم الذين شاركوا في خلق فن المسرح، كما يؤمن الكثير من المؤرخين بأن المسرح نشأ أساسا من العروض الراقصة التي تحتوي على عناصر مسرحية . الدبكة الشعبية والرقص الشعبي يعكس الواقع الذي نعيشه وتكاد لا تخلو الأعمال المسرحية الفلسطينية من تخللها لبعض المشاهد الإستعراضية

والتراثية للدبكة المصاحب لها تتناغم مع طبيعة النص الدرامي للعمل المسرحي وذلك

شكل رقم (٦) صورة دبكة في احدى مناسبات القرى الفلسطينية ١٨٩٨م

في محاولة لإبراز جماليات الدبكة باعتبارها جزء من العرض الدرامي لما تحمله الدبكة من رمزية في حركاتها وإيقاعاتها، هذا من جانب ومن الجانب الآخر كشف السطو على الذاكرة الفلسطينية من قبل الإحتلال الذي لم يستثني أي مكون من مكونات التراث الفلسطيني. الذي يتم تسويقه على أنه تراث يهودي، فقد قدمت فرقة الفنون الشعبية الإسرائيلية العديد من نماذج الفولكلور الشعبي الفلسطيني، أثناء مشاركتها في مهرجان اللوز بمدينة "أجرجينتو"

شكل رقم (٧) صورة لبعض جنود جيش الاحتلال الإسرائيلي وهم يؤدون

الإيطالية، ونسبت رقصات الدبكة الفلسطينية، شكل من أشكال سرقة الدبكة الفلسطينية الفلكلورية إلى الهوية الفلسطينية تاريخها الثقافي والفني المزعوم.

كما أطلق أفيخاي أدرعي، المتحدث باسم الجيش الإسرائيلي، عبر صفحته على مواقع التواصل الاجتماعي مبادرة بعنوان "#تحدي الدبكة" في محاولة استفزازية منه؛ ليوحي بأن إسرائيل جزء من الثقافة العربية والشعبية الأصيلة.

إن الصراع على التراث والتاريخ، لا يقل أهمية عن الصراع على الأرض، فالمخزون التراثي الضخم لشعبنا الفلسطيني في أرضه يعتبر شهادة تاريخية حية على علاقة الشعب بالوطن، أرضا وتاريخا، ودلالة على ملكية الأرض، وضمانة للأجيال القادمة لحفظ الهوية ومواصلة النضال من أجل التحرير. إذ تبقى الشخصية الثقافية الفلسطينية مهددة بالذوبان والإندثار، ما لم ترتفع نبرات المحافظة على التراث بمسؤولية وطنية.

نموذج المسرح الاستعراضي: في عام ٢٠٠٨ عرضت "قصة ساحة الورد" التي كتب السيناريو الخاص بها الشاعر الفلسطيني الراحل حسين البرغوثي، وأخرجها عامر حليحل وأدتها فرقة سرية رام الله الأولى التي تأسست عام عام ١٩٦٢، ثم توقفت عن العمل بعد حرب يونيو ١٩٦٧، وأعيد تأسيسها عام ١٩٨٥. وتعتمد هذه الفرقة على الموروث الفني والثقافي الفلسطيني بشكل خاص والعربي بشكل عام لتقديم أعمال فنية ذات طابع إنساني. (قصة ساحة الورد) تعتبر أول مسرحية فلسطينية غنائية راقصة، تروي المسرحية ذاكرة الفلسطينيين قبل العام ١٩٤٨ وكيف كانت حياتهم

وأين وصلت، في عرض يجمع بين الغناء والرقص والتمثيل في ساحة الورد تمازج الرقص التعبيري والدبكة الشعبية وأغنية التراث وأحاديث الراوي في لوحة فنية على غرار مسرحيات الرحابنة.

شكل رقم (٨) صورة لمشهد من مسرحية "ساحة الورد" سلالم الحبال وجذوع الشجر كانت الأساس في الديكور، فمنها سلالم كاملة ترمز للصعود نحو المستقبل ومنها سلالم تقطعت ترمز لمرحلة مرت بعد النكبة

الديكور كان متمازجاً مع روعة الأداء، فسلالم الحبال وجذوع الشجر كانت الأساس، فمنها سلالم كاملة ترمز للصعود نحو المستقبل الذي سيحمل الحرية، ومنها سلالم تقطعت ترمز لمرحلة مرت بعد النكبة. وفي الملابس تمازجت ألوان العلم الفلسطيني، فكانت ألوان الأحمر والأسود والأبيض، وكان اللون الأخضر يأتي من خلال أحاديث الراوي عن بساتين وغابات وبيارات فلسطين، ومن خلال الورد الذي انسكب في النهاية في ساحة الورد حاملا ألوان العلم الفلسطيني الأربعة، بإشارة رمزية أن فلسطين التي ضاعت واستلبت وأصبحت ساحة الورد خالية من سكانها، لابد أن تعود ويرفرف علمها، ولا بد لأبناء ساحة الورد أن يعودوا ولو بالقوة التي رمزت لها السيوف والخناجر في أيدي الراقصين

.

الإسرائيليون يسرقون "الزي الشعبي الفلسطيني": تعددت أشكال

المحاولات التي تبذلها الحكومة الإسرائيلية لطمس الهوية الفلسطينية وتشويه معالمها، وسرقة الموروث الشعبي الفلسطيني ونسبه لهم من خلال مشاركتهم به في المناسبات الدولية، ومن خلال معارض الأزياء ومهرجانات الفولكلور التي تشارك بها إسرائيل. والجدير بالذكر أن موشي ديان قد طلب في إجتماع الكنيست الإسرائيلي بضرورة تكوين مؤسسة، مهمتها شراء المطرزات الشعبية الفلسطينية القديمة،

شكل رقم (٩) في اليمين صورة إسرائيلية ترتدي زيا شعبيا فلسطينيا في المهرجان التاسع للفلكلور في أمريكا نشرت في صحيفة ليرنر الأمريكية بتاريخ ٥-١٢-١٩٧٨م. وفي اليسار موشي ديان وزير الدفاع الإسرائيلي وزوجته التي ترتدي ثوبا من الأزياء الشعبية الفلسطينية نشرت الصورة في صحيفة الجيروزاليم بوست بتاريخ ١٩-٦-١٩٧٨م

وكل ما يتعلق بالتراث خاصة المطرزات .

يقوم الإسرائيليون بتقليد أثوابنا لمضيفات الطيران الإسرائيلي على أنها من تراثهم العبراني. ومؤخرا وعلى شواطئ ام الرشراش المحتلة والتي تسمى ب(ايلات) اختتمت فعاليات مسابقة ملكة جمال الكون ٢٠٢١م حيث قامت دولة الاحتلال بإلباس المشاركات الثوب الفلسطيني والقول انه جزء من تراثها كنوع من اللصوصية التي لن تصنع لاسرائيل تاريخا او حضارة او تراثا ولن تنشئ لها حقا قانونيا ولا سياسيا في الارض الفلسطينية .

شكل رقم (١٠) من اليمين أزياء إسرائيلية تباع في الأراضي المحتلة وأوروبا والأمريكيتين وهي مسروقة من الأزياء الشعبية الفلسطينية ونشرت في الجيروزاليم بوست على أنها أزياء الصيف. وفي المنتصف زي مضيفات شركة طيران العال الإسرائيلية نشرت في الجيروزالم بوست بتاريخ ٧-٢-١٩٨٠. وفي اليسار أزياء مسروقة من الأزياء الشعبية الفلسطينية نشرت في الجيروزاليم بوست على أنها أزياء الربيع.

الثوب الفلسطيني ليس مجرد ثوب، بل قصة تحكيها كل تطريزة من تطريزاته. حكاية امتدت جذورها لأكثر من ٤٥٠٠ عام قبل الميلاد، وهو جزء من ثقافة وتراث بدأ مع أول هجرة كنعانية قبل آلاف السنين. يمثل كل ثوب منطقة جغرافية ويختلف في طريقة خياطته وتطريزه وقماشه عما هو موجود في منطقة مجاورة لها. ويمثل حالة المرأة الاجتماعية، فللعزباء ثوب يختلف عن المتزوجة أو الأرملة أو العروس الجديدة (lx٥) . أهم ما يميز الفتاة الفلسطينية في ملابسها التراثية هو التطريز الذي أصبح دلالة على الهوية، ذلك الفن الفطري الموروث الذي تتناقله الأجيال، صممته الطبقات الشعبية وحفظته تراثا قوميا يؤكد على وجودها التاريخي وعلى عراقتها . وفي ظل تغييب الهوية والملامح التراثية من قبل الإحتلال كان المسرح منبرا لقبول التحدّي والتصدّي لمخططات المحتل في تهويد التراث لبناء حضارته على أنقاض حضارتنا الفلسطينية وتراثها الأصيل. فيكاد لا يخلو عرض مسرحي

شكل رقم (١١) ملكات جمال الكون ٢٠٢١م حيث قامت دولة الاحتلال بإلباس المشاركات الثوب الفلسطيني والترويج له كتراث اسرائيلي

درامي او استعراضي بشري او مسرح دمى من حضور الزي الشعبي التراثي والذي أصبح مفردة أساسية من مفردات التشكيل البصري على خشبة المسرح. سواء كان النص المسرحي فلسطينيا او عربيا او مترجما.

شكل رقم (١٢) مسرح السيرة يقدم مسرحية (زريف) للأطفال وتظهر الدمى باللباس الشعبي الفلسطين شكل من أشكال تأكيد الهوية الفلسطينية

الإسرائيليون يسرقون الكوفية الفلسطينية أحد رموز الهوية الفلسطينية: قالت صحيفة

شكل رقم (١٣) صورة فتاة إسرائيلية ترتدي الكوفية الفلسطينية بعد تغيير تصميمها

"جويش كرونيكل" اليهودية الصادرة بوضع تطريز نجمة داوود في لندن أن مصمما إسرائيليا قام بتقليد الكوفية وذلك من خلال صورة نشرتها الصحيفة على صفحتها الأولي لفتاة إسرائيلية بالكوفية الفلسطينية ولكن بعد أن تغيرت للون الأزرق وصممت تطريزاتها على شكل نجمة داوود.

وأشارت الصحيفة ذاتها إلى أن المصمم للكوفية الجديدة موشيه هاريل، والموزع التجاري مارك إسرائيل لم يرغبا أن تظل الكوفية عربية ولهذا قاما بإنتاج نسخة يهودية، كاملة بنجمة داوود بالأزرق والأبيض. وتعتبر هذه محاولة جديدة من إسرائيل لسرقة التراث القومي الفلسطيني بعد أن سرقت الزي الفلسطيني، والتراث الشعبي .

لقد تجاوزت الكوفية الفلسطينية حدود فلسطين وخرجت بشكل واضح وملفت خلال السنوات الأخيرة، بعد أن أصبحت أداة للرفض والتعبير عن الغضب وانتشرت بين عدد كبير من الشباب والكبار فى جميع الدول العربية والأوربية كرمز شجب وارتداها المشاهير وكل من هو متضامن مع فلسطين.

ترمز الكوفية الفلسطينية إلى فلسطين، فأينما وجدت الكوفية وجدت فلسطين وقلبها النابض في كل مكان لتفوح منها رائحة الزيتون والبرتقال والزعفران، وقد شكلت رمزا دائما للرفض والمقاومة، وبالنسبة للعالم كله، رمزا للكفاح والحق ورمزا للفلسطيني. بدأ الفلسطينيون يرتدون الكوفية في ثورة عام ١٩٣٦، حيث أصبحت رمزا للمناضلين إلتفت الكوفية الفلسطينية

على عنق عز الدين القسام وتشبعت بدماء الكثير من الشهداء، ولم يختلف على دلالتها أحد، لا من اليمين ولا من اليسار، فهي كوفية الفلاح والشاعر والمقاتل والرئيس، وهي كوفية الطفل والشاب والكهل، وهي شال الطالبة الجامعية وشال الزوجة والأخت. وليست الكوفية الفلسطينية البيضاء المنقطة بالأسود مجرد هوية فلسطينية جغرافية وشعبية، بل أصبحت هوية عربية وعالمية نضالية. لقد أصبحت الكوفية مسؤولية كبيرة لكل من يرتديها في أن يكون على مستوى هذا الرمز العظيم ولا يجيرها لخدمة مشاعر إقليمية ما عاد لها مكان في هذا الزمان، فالكوفية الفلسطينية أصبحت بمثابة "راية فلسطينية" ترفرف رمزا لفلسطين في كل مكان في العالم.

لقد ساهم المسرحيون في المحافظة على التراث الفلسطيني والفولكلور من خلال رؤية وطنية تعمل على حفظ مقومات الهوية من التهويد والتغريب، فكان أيضاً مشجعاً لتوظيف سياقات التراث والفولكلور في الأعمال المسرحية في ظل عدم وجود وسائل إعلام جماهيرية. وهو ما كان واضحا وجليا في مسرحية "على خد الحلم" للمخرج كامل الباشا.

مسرحية "على خد الحلم" إنتاج مسرح الحنين ٢٠٠٩م

من اخراج كامل الباشا قام بكتابتها أدمون شحادة مستوحاة من القصة الشهيرة التي تتحدث عن السيدتين اللتين تخاصمتا حول الطفل واحتكمتا لدى الملك سليمان الحكيم، وكل منهن تدعي أن الطفل ابنها، فيأمر بتقطيعه إلى قسمين لكي تأخذ كل منهن قطعة، تنزاح هذه القصة بشكل واضح نحو الرمز الذي تحمله، لأن التداعيات على القضية الفلسطينية مباشرة وتنعكس تماما

على مجريات أحداث المسرحية. فالطفل هو فلسطين والأم الحقيقية هم الفلسطينيون والأم التي تدعي الأمومة هي إسرائيل. .

شكل رقم (١٤) صورة لمشهد من مسرحية "على خد الحلم" الهوية الفلسطينية تبدو واضحة من خلال الوان الملابس والكوفية ومفردات تشكيل الفضاء المسرحي

لقد اختار المخرج الكوفية الفلسطينة كدلالة رمزية لشخصية الطفلة المتنازع عليها، هي الأرض المسلوبة والمغتصبة محور الصراع المتجسد في الفضاء المسرحي، العلم الفلسطيني كان حاضرا بالوانه على الخشبة من خلال الإضاءة وملابس الممثلين وربما يكون هناك غياب للحالة اللونية المشكلة للهوية بألوان العلم الفلسطيني في لحظة من لحظات العرض حسب ما تقتضيه الحالة الدرامية في تواجد ألوان أخرى على خشبة المسرح، ولكن العنصر الذي أصر على الحضور هو "الكوفية" التي لا تترك مجالا للتشكيك على دلالتها على الهوية الفلسطينية، فهي تحمل تاريخا وإرثا تراثيا جذوره ضاربة في القدم.

مدينة القدس رمز الهوية الفلسطينية: تهويد القدس هي المحاولات المستمرة من دولة

الاحتلال من أجل نزع الهوية العربية الإسلامية والفلسطينية التاريخية من مدينة القدس وفرض طابع يهودي مستحدث. منذ أن قامت إسرائيل بإحتلالها عام ١٩٦٧م، وهي تعمل جاهدة للسيطرة عليها وتغيير معالمها وإنهاء الوجود العربي فيها، وقد إستخدمت لأجل ذلك الكثير من الوسائل وقامت بالعديد من الإجراءات ضد المدينة وسكانها.

لم يكتف الاحتلال الإسرائيلي بسرقة أرض فلسطين، وتهجير الفلسطينيين من بيوتهم واحتلالها، وإنما وصل به الأمر إلى أن ينسب

شكل رقم (١٥) محاولات مستمرة من قبل إسرائيل ومن قبل جيش الإحتلال من أجل نزع الهوية العربية الإسلامية والفلسطينية التاريخية من مدينة القدس.

له كل ما على الأرض الفلسطينية من تاريخ وتراث، ويقدمه للعالم على أنه جزء من الهوية الإسرائيلية. حيث ظهرت وزيرة الثقافة الإسرائيلية، ميري ريغيف، في مهرجان "كان" السينمائي ٢٠١٧م بفستان يحمل صورة للمسجد الأقصى وقبة الصخرة وحائط البراق، الأمر الذي اعتبره الفلسطينيون تزييفاً وقحاً للتراث وسرقة له. مسرحية "أنا القدس" من إنتاج مسرح عشتار ٢٠٠٩م وتأليف وإخراج: ناصر عمر جاء العرض قصة إمرأة فلسطينية وعلاقتها مع مدينة القدس وتاريخها وغُزاتها الذين مروا عليها، وصولاً إلى مرحلة الإحتلال الإسرائيلي .

شكل رقم (١٦) صورة وزيرة الثقافة الإسرائيلية، في مهرجان "كان" السينمائي بفستان يحمل صورة للمسجد الأقصى وقبة الصخرة وحائط البراق

إن أهم ما يميز العمل هو الطريقة التي تعامل بها النص مع تاريخ مدينة بروايتين

متناقضتين "الرواية الصهيونية والرواية الفلسطينية" حيث إشتبك النص مع هاتين الروايتين محاولا إزالة الأكاذيب والأوهام والخرافات والأساطير حول تاريخ المدينة .

شكل رقم (١٧) صورة لمشهد من مسرحية "أنا القدس" الممثلة إيمان عون جسدت القدس وهويتها الفلسطينية بالكوفية.

إحتوى العرض المسرحي "أنا القدس" بمفرداته التي شكلت فضائه على دلالات رمزية متنوعة لتحقيق المعنى العام للنص والفكرة التي تدور حولها أحداث المسرحية، الملابس بلونها الأسود مثلت الغزاة وتاريخهم الأسود وما تركوه من عبث وفساد وتشويه لهوية المدينة، والكوفيّة الفلسطينيّة لم تفارق مشاهد العرض الأخيرة رمزًا للشّعب الفلسطينيّ الّذي يتعرّض لحرب الإبادة. رموز مختلفة إستخدمت مثلت اليهود من خلال الملابس والشمعدان. ومثلت المسيحيّة في القدس من خلال الشموع ومثلت الكنعانيين بالمثلث ومثلت الإسلام من خلال الخليفة العادل عمر بن الخطاب والقائد المحرّر صلاح الدّين الأيّوبي، وغيرها من رموز لجأ المخرج والمؤلّف ناصر عمر

شكل رقم (١٨) صورة لمشهد من مسرحية "أنا القدس" خشبة المسرح تغطيها أوراق بيضاء متناثرة ومبعثرة تحمل روايات ملفقة لتزوير تاريخ المدينة والعبث في هويتها.

إلى إستخدام العرض المصوّر مع أحاديث الغزاة، والكنعانيّين والفراعنة والأشوريّين والبابليّين والفرس، وعصر الإمبراطور قسطنطين وهجمة البرابرة الصّليبيّين، وعهد التّحرّر في زمن صلاح الدّين وصولا للمرحلة الحاليّة. .

النماذج التي شملها البحث أتت على سبيل المثال لا الحصر حيث ان المسرح الفلسطيني حافل بالنماذج التي اخذت على عاتقها حماية الموروث الثقافي والهوبة ولن تبخل يوما في العطاء.

لم يكن من السهل كتابة البحث فقد كانت المعوقات كثيرة وكانت المراجع قليلة ولم يكن تعاون المسرحيين بالشكل المتوقع ومن خلال ما تم كتابته وما تم جمعه من معلومات توصل الباحث الى عدة نتائج عامة بالإضافة الى بعض التوصيات تتلخص فيما يلي:

النتائج

تعددت اشكال الفرجة الشعبية في فلسطين والتي كانت امتدادا لأشكال الفرجة التي عرفت في الوطن العربي والتي شكلت الهوية العربية العامة من خلال اصولها وموضوعاتها

استغل الفلسطينيون اشكال الفرجة الشعبية في الاحتفالات الدينية والعامة لمحاربة ومكافحة الاستعمار البريطاني والاحتلال الاسرائيلي

عبرت اشكال الفرجة الشعبية عن الهوية الفلسطينية من خلال الغناء والاهازيج والرقص الشعبي والدبكة فقد كان للفرجة الشعبية في فلسطين ما يميزها عن غيرها في بلدان أخرى

تعددت مفردات الهوية الفلسطينية التي تشكلت على خشبة المسرح الفلسطيني ما بين العلم الفلسطيني والوانه او تناول عمارة المقدسات في تشكيل الفراغ المسرحي او من خلال الموسيقى والاغاني الشعبية والزي التراثي الشعبي للرجال والنساء ومن خلال شخصية المقاوم والمناضل الفلسطيني والمرأة التي جسدت من خلال ادوارها فلسطين الارض والمدينة الفلسطينية وغيرها من مفردات ساهمت في الحفاظ على الهوية الفلسطينية

استغل المسرح البشري المعاصر اشكال الفرجة الشعبية كالحكواتي والأراجوز وخيال الظل والدبكة والرقص الشعبي والغناء في تشكيل عروضه المسرحية ويكاد لا يخلو اي عرض مسرحي من أحد اشكال هذه الفرجة.

لم يكن مفهوم الهوية قد تشكل لدى الفلسطينيين سياسيا وثقافيا قبل النكبة ولكنه تم بعد احداث النكبة ولكن هذا لا ينفي ان الهوية العربية بملامحها العامة كانت حاضرة في الثقافة الفلسطينية والمسرح الفلسطيني من خلال المواضيع التي كانت تتحدث عن بطولات عربية واسلامية تاريخية وحداثية

الاشارات الاولى تؤكد وجود المسرح الفلسطيني في فلسطين منذ العام ١٨٣٤م ولكن الاحتلالات المتعاقبة والاحداث السياسية التي تأثر بها المسرح في فلسطين أدت الى تأخره في بعض المراحل

القت الاحداث السياسية المتتابعة والمتلاحقة بظلال ثقيلة على المشهد المسرحي في فلسطين بسبب التشظي الذي اصاب الجسد الفلسطيني ولم تستطع المعوقات ان توقف الجهود المسرحية الفردية والجماعية ورغم التوقف المؤقت وكل المعاناة

لم يتأثر المسرح الفلسطيني بالأحداث السياسية فقط ولكنه تأثر بنتائجها التي ادت الى تقسيمات جغرافية منفصلة في الوطن الواحد تابعة لإدارات مختلفة بثقافات مختلفة انعكست على المجتمع الفلسطيني اضافة الى الثقافات المكتسبة لفلسطينيي الشتات كل حسب البلد التي لجأ اليها وبالتالي انعكس هذا على المسرح من حيث التفاوت في المستوى والاداء والتلقي والشكل والمضمون

الهوية الفلسطينية في النشاطات الثقافية والفنية بدأت تغزو جميع المجالات وكانت بدايات ظهور الهوية مشوهة وذلك بسبب غياب الدارسين والأكاديميين الذين اخذوا على عاتقهم لاحقا جمع مفردات الهوية الفلسطينية فيما بعد وتسجيلها وارشفتها بشكل علمي وممنهج

لجأ الفلسطينيون الى الرمز في تناولهم قضايا مسرحهم شكلا ومضمونا وذلك في محاولة للتحايل على الرقابة الصارمة التي فرضتها عليهم سلطات الاحتلال الاسرائيلية

اعتمد المسرح الفلسطيني في الكثير من اعماله على المسرح الفقير كشكل انسب للعرض وذلك لاهتمامهم بالمضمون أكثر من الاهتمام بالشكل ولتسهيل الحركة في العروض المتنقلة والجوالة وقلة الامكانيات والموارد المالية والتخفيف من الاعباء المالية والخسائر في حال منعت عروضهم من قبل سلطات الاحتلال الاسرائيلية

تناول المسرح الفلسطيني القوالب الفنية كالكلاسيكية والواقعية والرومانسية والرمزية والعبثية والملحمية والتسجيلية وكان متفاعلا مع معظم ما جاء في المسرح العالمي واختار منها ما كان ملائما لموضوعاته

حظيت المواضيع السياسية معظم المسرحيات الفلسطينية وعبرت عن القضية الفلسطينية بكل اشكالاتها فأصبحت مادة اساسية تدعو للنضال والكفاح والمقاومة مما جعل من المسرح الفلسطيني مسرحا مقاوما وسمة من سماته التي تميزه عن غيره من المسارح في الوطن العربي

استطاع المسرح الفلسطيني من خلال الشكل والمضمون المرتبط بالهم الوطني ومن خلال مفردات هويته الفلسطينية والقضايا التي يطرحها سواء كانت سياسية او اجتماعية او انسانية ان يشكل هويته الخاصة به.

حافظ المسرح الفلسطيني على تواجده في ظل ثورة الفضائيات والوسائل الاعلامية المختلفة واستطاع ان يحفظ له دورا هاما في النضال والمقاومة والمحافظة على الهوية الفلسطينية في مواجهة الاعتداءات الاسرائيلية المتكررة على الارض والانسان ومحاولة سرقة والغاء وطمس الهوية الفلسطينية

التوصيات

للنهوض بالمسرح الفلسطيني على جميع الاصعدة التي تمنحه القوة والجمال الفني يجب ان تراعى توصيات هذا البحث واهمها:

لنشر الثقافة المسرحية يحتاج المسرح دورا لوزارة التربية والتعليم في وضع المسرح الفلسطيني ضمن المنهاج الفلسطيني والتعريف بالحركة المسرحية الفلسطينية وتاريخها والقائمين عليها واعتماد المسرح ضمن النشاطات اللامنهجية كالمسابقات والمهرجانات والمسرح المدرسي

تفعيل دور وزارة التعليم العالي في تنشيط الحركة المسرحية من خلال طرح تخصصات في مجال المسرح وتفعيل دور المسرح الجامعي

دعوة وزارة الثقافة لاحتضان الفرق ودعم النشاطات المسرحية وتوفير فرص لمشاركات الفرق المسرحية في نشاطات ومهرجانات مسرحية في الخارج

تنمية الدور الاعلامي من قبل وزارة الاعلام بتغطية الحدث المسرحي من خلال وسائل الاعلام المختلفة المرئية والمسموعة والمقروءة وتدريب طواقم فنية ومهنية في التصوير والاخراج التلفزيوني والعمل على ارشفة الاعمال المسرحية.

التنسيق بين المؤسسات الاهلية والوطنية في ايجاد وسيلة تواصل تتكامل مع جهود المؤسسات الرسمية في دعم الجهود المسرحية.

تبني المؤسسات الرسمية لفكرة دعم وابتعاث فرق وكوادر فنية ومهنية للتدريب في ورشات مسرحية في الخارج واستضافة فرق مسرحية عربية واجنبية وايفاد طلبة للالتحاق بمعاهد وكليات تختص بفنون المسرح

تفعيل دور رابطة المسرحيين الفلسطينيين لجمع شتات المسرحيين والعمل على تصويب مسارهم وحفظ حقوقهم واعمالهم وارشفتها

الاهتمام بعمل موقع الكتروني وارشيف خاص لكل فرقة مسرحية لتمكين الدارسين والمهتمين من متابعة نشاطاتهم والحصول على المعلومات اللازمة من خلال التواصل الافتراضي هذا بالإضافة الى اصدار كل فرقة لنشرة دورية او سنوية تستعرض فيها اهم انجازاتها المسرحية

انشاء فرقة قومية ومسرح قومي ودور للعرض المسرحي وتوفير الكتب والنشرات والمجلات المسرحية العربية والعالمية

الاهتمام بالتراث العربي والعالمي بشكل عام والتراث الفلسطيني بشكل خاص وتوظيفه في المسرح شكلا ومضمونا

المراجع

فتحي عبد الفتاح، الثقافة والعولمة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ٢٠٠٣

كتاب العربي، الفلسطينيون من الاقتلاع إلى المقاومة، الكتاب التاسع عشر، أبريل ١٩٨٨

عبد الرحمن المزين، موسوعة التراث الفلسطيني، إصدار منشورات فلسطين المحتلة وصامد، ط١، ١٩٨٠

حنان غوشة، الأثواب الفلسطينية الشعبية بين القديم والحديث، الجمعية الخيرية لرعاية الأسرة، ط١، عمان١٩٩٦

كمال غنيم، المسرح الفلسطيني دراسة تأريخية نقدية في الأدب المسرحي، دار الحرم للتراث القاهرة ٢٠٠٣

أكرم اليوسف، السمات العامة للحركة المسرحية الفلسطينية تحت الاحتلال، ص٦٩.

ياسر الملاح، صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني، الناشر جمعية العنقاء الثقافية، فلسطين٢٠٠١

عفيف شليوط، جذور الحركة المسرحية الفلسطينية في الجليل، مسرح الميدان، ٢٠٠٢.

أحمد المرعشلي، الموسوعة الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٨٩-١٩٩٠

فتحي عبد الرحمن، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في فلسطين، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة ٢٠٠٩

أمنية أحمد يحيى: السينوغرافيا في المسرح الدرامي، رسالة دكتوراة.

محمد هيبي، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية الوطنية، ورقة عمل، الجامعة الأمريكية. جنين. ٢٠١١

سعيد البيطار، ورقة عمل بعنوان المسرح وعلاقته بالتراث، صالون نون الأدبي ٢٠٠٤

عبد الرحمن بسيسو، الخطة الإستراتيجية للثقافة الوطنية، وزارة الثقافة الفلسطينية ٢٠٠٥

سرقة التراث والهوية الثوب فلسطيني وعمره أكبر من الاحتلال ٢٥- ٢ -٢٠٢١ جريدة الدسنور ص١٣

تحسين يقين دور المسرح في المشهد الثقافي ٣٠-٣-٢٠١٩ صحيفة الايام الفلسطينية ص١٠

محمود شقير، فنان مقدسي اسمه فرانسوا أبو سالم ٢١-١١-٢٠٠٧ جريدة الأيام

فضائية القدس، ٢- ٢ -٢٠١٧ أبو العجب يطوف بصندوق العجب https://cutt.us/I٢jIi

فضائية الغد، ١٥- ١٢ -٢٠٢١ غضب بسبب سرقة الثوب الفسلطيني https://cutt.us/٠vkX٠

ريم تلحمي تعود إلى خشبة ميدان حيفا " ٩-٣-٢٠١١ عرب ٤٨ https://cutt.us/٥WFS٨

أمنية أبو الخير شؤون فلسطينية. ٦ – ٨ -٢٠١٨دنيا الوطن https://cutt.us/XUySP

زياد جيوس، قصة ساحة الورد ٢٦- ٢ -٢٠٠٩ الحوار المتمدن https://cutt.us/Tmsd٨

موقع دنيا الوطن الإخباري https://cutt.us/VLznO ٢- ١٢ -٢٠٠٦

نايف خوري، على خد الحلم ١-٦-٢٠٠٩ سبيل موقع اخبار https://cutt.us/٦iwGR

محمد سليمان، تاريخ المسرح الفلسطيني،٨-١٠-٢٠١٠ عرب٤٨ https://cutt.us/٩xmsb

زياد جيوسي، أنا القدس ١-٤-٢٠٠٩ أكاديمية الفينيق للأدب العربي https://cutt.us/P٧٧٧S

ريماء عبد الغفور عن " المصري اليوم" http://www.almasry-alyoum.com

مهنـــــد العـــــزاوي، المســـــرح الفلســـــطيني بتمويـــــل أجنبـــــي
http://aljazeeratalk.net/node/٧٩٩٣

شبكة بيت الذاكرة الفلسطينية،.

ڕۆڵی گۆرانی وموزیک لەپرۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەڕوانگەی ئەنتڕۆپۆلۆجیاوە

م.چیایی کمال سعدی

مامۆستا لە کۆلێژی هونەرە جوانەکان- زانکۆی سەلاحەددین- هەولێر

Chiey.saddi@su.edu.krd

پ.ی.د.دلاوەر موستەفا محەمەد

مامۆستا لە کۆلێژی هونەرە جوانەکان- زانکۆی سەلاحەددین- هەولێر

dlawer.muhammad@su.edu.krd

پ.د. ناصر هاشم بدن

مامۆستا لە کۆلێژی هونەرە جوانەکان – زانکۆی بەصرا – عراق

Nasserbadan٦٠@gmail.com

دور الاغاني والموسيقى في عملية التربية والتعليم
(دراسة الأنتروبولوجية)

م.جيايى كمال سعدى

مدرس في كلية الفنون الجميلة – قسم الموسيقى - جامعة صلاح الدين - اربيل

Chiey.saddi@su.edu.krd

٠٠٩٦٤٧٧٠٤٤٨٤٥٥٧

ب.ى. د. دلاور مصطفى محمد

مدرس في كلية الفنون الجميلة - جامعة صلاح الدين - اربيل

dlawer.muhammad@su.edu.krd

٠٠٩٦٤٧٥٠٤٤٥٦٣٨٢

ب.د.ناصر هاشم بدن

بروقسيور في كلية الفنون الجميلة البصرة - العراق

Nasserbadan٦٠@gmail.com

٠٠٩٦٤٧٧١٢٥٦٩٩٢٠

- دراسة (مستلة) في اطروحة الدكتوراه بعنوان "الاغانى والموسيقى واستخدامهما في العملية التعليمية في مدارس الابتدائية " في جامعة صلاح الدين، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقى.

دور الأغاني والموسيقى في عملية التربية والتعليم (دراسة الأنتروبولوجيا)

ملخص

في هذا البحث تم التأكيد على أهمية الأنثروبولوجيا والتنمية في مجال الاغانى والموسيقى الكردية في عملية التعليم. من أجل الاستفادة أكثر من هذا العلم ، تمت مناقشة المسارات الفلسفية والنظريات والأفكار والآراء كل من (أرسطو، أفلاطون، كايزر، برونيسلاف مالينوفيساكي، راد كلاين براون، رود بنديكت، ميلر ...) والعديد من المدارس والشخصيات والعلماء التربويين وعلماء الموسيقى والبحوث التفصيلية. كما هو واضح، فإن الفن بشكل عام، والاغانى والموسيقى خاصة، لها تأثير مباشر وغير مباشر على الاحساس والعواطف والمشاعر والمعرفة لدى الفرد بشكل عام والأطفال بشكل خاص. كما تم التاكد على أفضل الأساليب التعليمية و أداء والموضوعات الموسيقية في المدارس الابتدائية.

ثم تحدثنا عن حل المشكلات من خلال عرض نظريات وآراء كل من العلماء المذكورين أعلاه. كل ذلك تم إنجازه من خلال مواضيع مهمة في مضمون البحثنا لتطوير الموسيقى الكردية وتعريفها من قبل الجيل الجديد وتثقيفهم. العناصر هي: الاتجاهات النظرية التي تصبح هذه الأقسام أولا / اتجاه انتشار الثقافية، ثانيا / اتجاه الوظائفية الثقافية، والتى هي: الوظائف النفسية و الوظائف الفكرية التربوية. الوظيفة الاجتماعية.

في نهاية الدراسة ، يركز أيضا على الاتجاه الثقافي للمعرفة. وفي نهاية البحث قام الباحثون بعرض النتائج، كما تم تقديم بعض المقترحات والتوصيات للجهات ذات العلاقة ومن بعدها الباحثين لإيلاء المزيد من الاهتمام لقضية التغيير الوطني والموسيقى وتحذير المسؤولين السياسيين

والحكوميين من أهمية استخدام التغيير الوطني والموسيقى. فريلكلوري الأمة في عملية التعليم ، مع تنظيم قوائم هامشية والموارد المستخدمة.

الكلمات المفتاحية: الاغانى، الموسيقى، التعليم، التربية، الأنتروبولوجيا

The importance of songs and music in the process of education from the point of view of anthropology

Summary

In this research, the importance of anthropology and development in Kurdish songs and music in the education process was emphasized. In order to benefit more from this science, philosophical paths, theories, ideas and opinions were discussed (Aristotle, Plato, Kaiser, Bronislaw Malinovicaki, Rad Klein Brown, Rod Benedict, Miller ...) and many schools, personalities, educational scientists, music scientists and detailed research. As is clear, art in general, songs and music in particular, have a direct and indirect impact on the feelings, emotions, feelings and knowledge of the individual in general and children in particular. The best educational methods, performance and musical subjects in primary schools have also been confirmed.

Then we talked about solving problems by presenting the theories and opinions of each of the above-mentioned scientists. All of this has been accomplished through important topics in the content of our research to develop Kurdish music, introduce it to the new generation and educate them. The elements are: theoretical trends that become these sections first / the trend of cultural spread, secondly / the direction of cultural functionality, which are: psychological and intellectual educational functions. Social function.

At the end of the study, it also focuses on the cultural trend of knowledge. At the end of the research, the researchers presented the results, and some proposals and recommendations were made to the relevant authorities and then the researchers to pay more attention to the issue of national change and music and warn political and government officials of the importance of using national change and music. Frilchlori nation in the education process, with marginal lists and resources used.

Keywords: Song, music, education, Learning, anthropology

توێژینەوەیەکی وەرگیراوە (مستل) لە تێزی دکتۆرا بەناونیشانی (گۆرانی وموزیک وبەکارهێنانیان لەپڕۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەقوتابخانە سەرەتاییەکانی شاری هەولێر) لەزانکۆی سەڵاحەددین، کۆلێژی هونەرە جوانەکان، بەشی موزیک.

٢٠٢١ _ ٢٠٢٢

ڕۆڵی گۆرانی وموزیک لەپڕۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەڕوانگەی ئەنترۆپۆلۆجیاوە

پوختە

لەم توێژینەوەدا جەخت لەگرینگی لایەنەکانی ئەنترۆپۆلۆجیا وگەشەسەندنی لەبواری گۆرانی وموزیکی کوردی کراوەتەوە لەنێوپڕۆسەی پەروەردە وفێرکردن، بەمەبەستی سوود وەرگرتنی زیاتر لەم زانستە، ڕێگا وتیۆر وبیر وبۆچوونە فەلسەفیەکانی هەریەک لە (ئەرستۆ، ئەفلاتۆن، کایزر، برونیسلاف مالینۆفیسکی، ڕاد کلین بڕاون، ڕۆد بەنەدێکت، میللەر..) و چەندین قوتابخانە وکەسایەتی وزانای پەروەردەیی و موزیکی کراوە وبۆچوونەکانیان خراونەتە بەرباس ولێکۆلینەوەی ورد، هەروەک ڕوون وئاشکرایە هونەر بەگشتی وگۆرانی وموزیک بەتایبەتی زانستێکن کاریگەری ڕاستەوخۆ وناڕاستەوخۆیان هەیە لەسەر ناخ

ودەروون وهەست وسۆز ومەعریفە وهزری تاک بەگشتی ومنداڵ بەتایبەتتر.

هەروەها دەست خراوەتە سەر دیاریکردن وخستنە ڕووی باشترین ڕێگا پەروەردەییەکان لەکاتی ئەنجامدان وجێبەجێکردنی بابەتە موزیکیەکان لەپەروەردە وفێرکردن لەقوتابخانە سەرەتاییەکان، دواتر چارەسەرکردنی کێشە وکەم وکوڕیەکان لەڕێگەی خستنە ڕووی بیردۆز وبۆچونەکانی هەریەک لەم زانایانەی سەرەوە باسمانکردن. هەموو ئەمانەش لەڕێگەی چەند تەوەرێکی گرینگەوە بەئەنجام گەیەندراون لەناوەڕۆکی توێژینەوەکە بەمەبەستی گەشەسەندنی موزیکی کوردی وناساندنی لەلایەن نەوەی نوێ و پەروەردەکردنیان پێی. کەتەوەرەکانیش ئەمانەن: ئاراستە تیۆریەکان کەدەبن بەم بەشانە یەکەم/ ئاراستەی بڵاوبوونەوەی کولتوری، دووەم/ ئاراستەی وەزیفی کولتوری، ئەمانیش بریتین لە: وەزیفەی دەروونی-پەروەردەیی، وەزیفەی کۆمەلایەتی، هەروەها لەکۆتایی توێژینەوەکەدا هەڵوەستە لەسەر ئاراستەی کولتوری مەعریفی کراوە.

لەکۆتایی توێژینەوەشدا توێژەران هەڵساون بەخستنە ڕووی دەرەنجامەکان، هەروەها چەند پێشنیار وڕاسپاردەیەک خراونەتە ڕوو بۆ لایەنی پەیوەندیدارەکان و توێژەرانی دواتر بۆ زیاتر گرینگیدان بەبابەتی گۆرانی وموزیکی نەتەوەیی وهۆشیارکردنەوەی بەرپرسانی سیاسی وحکومی لەگرینگی بەکارهێنانی گۆرانی وموزیکی نەتەوەیی، فرلکلۆری، میللی لەنێو پڕۆسەی پەروەردە وفێرکردندا، لەگەڵ ڕێکخستنی لیستی پەراوێز وسەرچاوە بەکارهێندراوەکان.

ووشە کلیلەکان: گۆرانی، موزیک، پەروەردە، فێرکردن، ئەنترۆپۆلۆجیا

چوارچێوەی میتۆدی تۆێژینەوە (Introduction)

الاطار المنهجي

١- پێشەکی (مقدمة)

بواری پەروەردە وفێرکردن، لەڕێگای گۆرانی وموزیك ئەگەرچی لە وڵاتانی ڕۆژئاوا زیاتر گرینگی پێدراوە وتوانراوە گۆرانی وموزیک لەگشت کایە زانستەکاندا بەکاربهێندرێت وسودی زۆریان لێبینراوە بەگشتی وبەتایبەتیش لە پرۆسەی خوێندن، ڕەنگدانەوەی تەواوی هەبوە لەسەر ئاستی هۆشیاری، ڕەفتاری، دەرونی، هزری، زیرەکی تاک، بەسوود وەرگرتن لەتێڕوانینی زانایانی یۆنانی، توانرا جگەلەبەکارهینانی گۆرانی وموزیک لەناو پڕۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەناو داستان وحیکایەت وئەفسانەکانیشدا بوونی ئەم هوونەرە بدۆزنەوە، دواتریش لەڕێگای ئەو پەیوەندیە مێژووییەی لەنێوان دەنگی مرۆڤ وئامێرە موزیکیەکان هەبووە پەرەی پێبدەن ولەفۆرمێکی زانستی ودور لەخەیاڵ وگێڕانەوە وئەفسانەکان بەکردەوە (فعلی) بەکاری بهێننەوە لەخزمەت پێگەیاندنی تاک وباشترکردنی سلوکی وبەرزکردنەوەی ئاستی هۆشیاری (معریفی) کۆمەڵگە (المطلق، ٢٠١٠: ١٢).

گۆرانی وموزیك لای گریکیەکان وەك پیرۆزیەك وەك ژیان وەك بەخشینێکی خواوەند ناسرابوو، هەروەك لەلایەن زۆربەی گەلانی تری وەك (میصریە کۆنەکان ویەهودیەکانیش، هەمان پێگە وپیرۆزیی هەبووە، بەڵام گۆرانی وموزیك لەلایەن گریکەکانەوە وەك دەربڕینێك بۆ زمانی

هونەر واتە نەك تەنیا بۆ دەنگ بەڵکو بۆ شیعر بۆ سەما و شانۆ و وێنەکێشان و وەرزشیش بەکار هاتووە. گۆرانی و موزیک توانراوە بۆ دەربڕینی ناخ و هەست و خۆشی و ناخۆشی و ئارامبوونەوەی تاک بەکاربهێندرێت، تەنانەت بەکارهاتووە بۆبەرزکردنەوەی ورە و هێز و تواناکانی سەربازی لەجەنگەکان (تۆماس، ١٩٩٨: ١٠).

لەم ڕوانگەوە گریکیەکان یەکەم گەل بوون هەستیان بەوە کردووە کە گۆرانی وموزیك زۆر گرینگە بۆ پەروەردەکردنی تاك و گۆڕانی سلوکی مرۆیی، جا چ بۆ لایەنی باشە یان خراپەکاری بێت هەڵبەتە ئەمەش بە پێی هەڵبژاردنی بابەتە موزیکیەکان و ئامانجە پەروەردەییەکان دەگۆڕێت، بۆیە گریکەکان هەرزوو لەناو پڕۆسەی خوێندندا موزیکیان بەکارهێنا و توانیان تاکەکانی کۆمەڵگەکەیان بەگۆرانی و موزیك و هونەر پەروەردە بکەن (فرید، ٢٠٠٥: ١٢).

لێرەدا چەند پرسێکی گرینگ دێتە ئاراوە کە گرینگترینیان ئەمانەن: ئایا وڵاتانی ڕۆژئاوا و ئەوڕوپیەکان توانیان بەماوەیەکی کەم و بەخێراییەکی زۆر گۆرانی و موزیک بخزێننە ناو گشت سێکتەر و زانستەکانیان و لە گشت بوارەکانی ژیاندا سودی لێوەربگرن بەتایبەتی لەبوارەکانی پەروەردە وفێرکردن؟

ئایا وڵاتانی ڕۆژهەڵات، توانیویانە هەست بەم سود و گرینگیانەی گۆرانی و موزیک بکەن و لە گشت بوارەکاندا بەکاری بهێنن، یا زۆر بە درەنگەوە توانراوە بە ڕێژەیەکی کەم لەبوارەکانی پەروەردە و فێرکردندا بەکاری بهێنن وسودیان لێ وەربگرن؟

بۆ وەڵامی ئەم پرسانە پشت ئەبەستین بەهەندێک توێژینەوە و پەرتوک و بڵاوکراوە کە کاری جدیان لەسەر گرینگی گۆرانی و موزیک کردووە لە گشت کایەکانی ژیانی تاک بەتایبەتیش لە پڕۆسەی پەروەردە و فێرکردن لە وڵاتانی ڕۆژهەڵات وەک: توێژینەوەکەی دکتۆر (محمد احمد محمود الالزعبی) بەناونیشانی (التربية الموسيقية والنشاط الموسيقى) جەخت لە گرینگی گۆرانی و موزیك دەکاتەوە و پێی وایە هەر لەسەرەتای درووست بونی مرۆڤایەتییەوە تا ئەمرۆ، مرۆڤ کاری بەگۆرانی و موزیك کردوە بەهەر شێوەیەك بێ لەشێوەکان هەتا لەیەکەم قۆناغی سەرەتایش بوبێ. واتە گۆرانی و موزیك ڕەنگ دانەوەی هەبوە بەسەر لایەنەکانی ژیانی ڕۆژانەی بەگشتی و لایەنی کۆمەڵایەتی و پەروەردەیی بەتایبەتی. هەروەها دکتۆر صبحی الشرقاوی، رامی نجیب حداد، عزيز الماضي، هاوڕان لەگەڵ بۆچوونەکانی دکتۆر محمد الزوعبی، بەڵام ئەمان زیاتر جەخت لەقوناغی سەرەتایی تاك دەکەنەوە و بەکارهێنانی گۆرانی وموزیك لەناو پەروەردە بەرزتر دەنرخێنن و پێیان وایە کەمناڵ لەسەرەتای دەستپێکردنی ژیانی کەقۆناغی باخچەی ساوایان دەگرێتەوە، دەکرێت بەگۆرانی وموزیک فێری هەندێک ڕەفتار (سلوک) و زانیاری بکرێت، هەروەها (علی محمد جاسم الشمری) موزیك و گۆرانی وەك باشترین وزەبەخش (منشط) دەناسێنێت بۆ جەستەی مرۆڤ و هاوڕایە لەگەڵ بۆچونەکانی ئەفلاتۆن کە دەڵێت: (ان الإيقاع والتوافق يؤثران فى النفس الباطنيه والحياه الانفعاليه للإنسان، بما ينعكس على أعظاء الجسم وأجهزته). واتە موزیك دەتوانی کاریگەری لەسەر ناخی دەرونی تاك دروست بکات و کاریگەری ئەرێنی هەبێت بەسەر بەشەکانی جەستەدا (العطار، ٢٠١٢: ٩).

١,٢ کێشەی توێژینەوە

کێشەی گرینگی نەدانی هەرێمی کوردستانیش بەگۆرانی و موزیک، سودمەند نەبونیان لەبەکارنەهێنانی گۆرانی وموزیک لە گشت کایەکانی ژیان، بەتایبەتی پەروەردەو فێرکردن، دەگەڕێتەوە بۆ مێژوو وجوگرافیای ناوچەکە کە ناوچەیەکە لەناوچەکانی وڵاتانی ڕۆژهەڵات و پارچەیەکی دانەبڕاوە لەوڵاتی عیراق، کەوتۆتە ژێر هەمان ئەم کاریگەریی و بیروبۆچونانەی کەلەناوچەکەدا باون وبونیان هەیە، هەمان ئەم سیستەم و پڕۆگرامانەش پەیڕەو دەکات کە لەناوچەکەدا پەیڕەو دەکرێن، ئەم هۆکارانەش بەهۆی نەبوونی سەربەخۆیی و ئازادی ڕەهای هەرێمی کوردستانن لەلایەک، لەلایەکیتریش بەشدارکردنی حوکمڕانی هەرێمە لەگەڵ عیراق لەگشت کایەکانی سیاسی و کۆمەڵایەتی و ئاینی و پەروەردەییدا...، وایکردووە هەرێمی کوردستان نەتوانێ ئازادانە بیر بکاتەوە و ئازادبێ لە بڕیاردانەکانی ئەگەر هەستیش بە لایەنەکانی ئەرێنی ونەرێنی هەر بابەتێکیش بکات، بابەتی گۆرانی و موزیکیش چونکە بابەتێکی هەستیارە لە ڕوانگەی ئاینیەوە و بۆچوونی جیا جیای لەسەرە لە ڕوانگەی ئاینی ئسلامlxi (الفاروقی، ١٩٩٩: ٢٥).

وڵاتانی ڕۆژهەڵاتیش بەپێی پابەندبونی تەواویان بە حوکم و شەرعی ئاینەکە و بەخراپ ڕوانینی کۆمەڵگە لەگۆرانی و موزیک، نەتواندراوە سوود لەگرینگی ولایەنە ئەرێنیەکانی ئەم زانستە وەربگیردرێت بەگشتیlxii،بەتایبەتیش لەبوارەکانی پەروەردە و فێرکردن، بەبەراورد بە وڵاتانی ڕۆژهەڵات کە لای ئەمان گۆرانی و موزیک پیرۆزیەکی ڕەهای هەیە و لەناو ئاینەکاندا بەکارهاتووە و وەک وەسیلەیەکیش بۆ بڵاوکردنەوە

و ڕاکێشانی تاک بۆ ئاینەکان بەکارهاتووە و تاوەک و ئەمڕۆش موزیکی ئاینی شان بەشانی موزیکی دنیایی بەردەوامە لەبەرەو پێشچوون (تۆماس، ١٩٩٨: ١٣).

١,٣ ئاستەنگەکانی توێژینەوە

ئاستەنگەکانی توێژینەوەکە لەوەیا خۆی ئەدۆزێتەوە کە گۆرانی و موزیک و بەکارهێنانیان لە پڕۆسەی پەروەردە و فێرکردن لە هەرێمی کوردستان بوارێکی تاڕادەیەک تازەیە و سوود وەرگرتن لێیان لە خوێندنگەکان هەرلە داینگە و باخچەی ساوایانەوە تا قوتابخانە سەرەتاییەکان و پەیمانگە و کۆلێژەکاندا، کارێکی ئێجگار قورسە و ئاسان نابێ، چونکە سەرەتا دەبێ ئاستی هۆشیاری کۆمەڵگە بەرزبکرێتەوە بە قبوڵکردن و موماڕەسەکرنی هونەر بەگشتی و گۆرانی و موزیک بەتایبەتی ئینجا بەکارهێنانی لە پڕۆسەی پەروەردە و فێرکردن، ئەمەش هەروا ئاسان نابێ و هەوڵ و ماندوو بوون و کۆششی زۆری پێویستە جگە لە لایەنی دارایی و خەرجیەکی زۆر بۆ دابینکردنی هۆڵی تایبەت بە وانەی موزیک و سیستمی دەنگی و دابینکردنی ئامێری موزیکی و کۆمەڵێک پێداویستی تری ئەلکترۆنی و تەکنەلۆجیای سەردەمیانە بۆ زیاتر سوود وەرگرتنی فێرخوازان لە بابەتەکاندا.

ئەم دەرکەوتنە تازەیەی بواری موزیکی لەم ناوچەیەدا ئەمە ناگەیەنێ کە ئەم ناوچەیە (هەرێمی کوردستان) ئاشنایەتی نیە یا نەبووە یا لاوازە بە هونەر بەگشتی و گۆرانی و موزیك بەتایبەت، بەڵکو ئەمە دەگەڕێتەوە بۆ لاوازی ئاستی زانستیانەی تاکەکان لە بواری گۆرانی و موزیك و بابەتە

زانستیەکانی بواری موزیکی، کە ئەمە خۆی لە خۆیدا گەورەترین کێشەیە لەبەردەم خێرا بەرەو پێش چوونی هونەر بەگشتی و موزیك بە تایبەتی و چەقبەستویی گەشەی پەروەردەیی لەناوچەکەدا.

١,٤ گرینگی توێژینەوە

گرینگی بەکارهێنانی گۆرانی و موزیک لەگشت کایەکانی ژیان وپەیوەندی نێوان زانستی موزیك وپەروەردە هەرلەسەرەتای چاخەکانی مێژوودا زۆر بەڕونی دیارە، موزیك هەمیشە ڕۆڵی بەرچاوی دیوە لەڕۆشنبیرکردنی گەلان کاردانەوەی هەبووە لەسەر گەشەی هزری مرۆڤەکان وبەرەو پێشکەوتنی شارستانیەتەکانی کۆن بەگشتی وپەروەردە وفێرکردن بەتایبەتیش لە کۆمەڵگا سەرەتاییەکاندا گرینگی تایبەتی هەبووە و مناڵان لەڕێگای گۆرانی و هەڵپەرکێی میللی و گۆرانیە فۆلکلۆریlxiiiو ئاینیەکان و بۆنە نەتەوەیی و ئاهەنگە گشتیەکاندا فێری ئاداب ونەریت وزانست وزانیاری وتەنانەت خودی موزیك کراون، بە ئومێدی ئەوەی کە ئەم داب و نەریتە لەمێژینانەی باو باپیران تووشی لەنێوچوون و بزربون و شێواندن نەیەن و بەردەوام بن، لەنەوەیەکەوە بۆ نەوەیەکیتر بگوێزرێنەوە و نەوەیەکی شارستان و ژیر و هێمن بەرهەم بێت لە داهاتوودا (محمود و الوکیل، ٢٠٠٥:

لاپەڕەکانی مێژووی شارستانیەتی کۆنی یۆنانیەکان شایەتی ئەمە دەدەن کە پڕۆگرامی پەروەردەیی زۆر بابەتی زانستی گرینگیان لەخۆ گرتووە، وە ئەم بابەتە زانستیانەش ناوزەد کرابوون بە حەوت هونەرەکە، واتە زانستیان بە هونەر ناساندووە، یەکێکیش لەم هونەرانە پەروەردەی موزیك

بووە. ئەمەش بۆ ئەوە دەگەڕێتەوە کە هونەر ئەوەندە بەرز سەیرکراوە کەهیچ زانستێک بەبێ هونەر مانابەخش نابێ، لە لایەکیتر هەبوونی ئەم پەیوەندیە بەهێزەیە کە لە نێوان هەردوو زانستی موزیکی و زانستی ماتماتیک هەیە، لە پڕۆگرامی قوتابخانەکان و خوێندنگاکانیش سودی زۆر لەم پەیوەندیە کراوەتەوە بۆ بابەتی ماتماتیکیەکان، بۆیە زانایان هەمیشە داکۆکی زۆریان لەسەر بوونی پەروەردەی موزیکی لەپڕۆگرامەکانی خوێندندا کردۆتەوە، کە سوود بەخشە بۆ بەرزکردنەوەی ئاستی فێرخواز لە هەر قۆناغێکی خوێندندابێ. لەمانە زانای فیزیایی ناس ئەنیشتاین (Einstein) دەڵێت: (ئەگەر من کەسێکی فیزیاناس نەبوومایە، ئەگەری زۆری هەبوو ببام بە موزیسیان، چونکە زۆربەی جارەکان من بیر لەموزیك ئەکەمەوە، وە خەونەکانم بۆ موزیکن و ژیان لە موزیك دادەدۆزمەوە، وە خۆشترین کاتەکانی ژیانم ئەو کاتانەبوونە کە بە ئامێری کەمانەکەم پارچەیەك موزیکم ژەنیوە). چونکە هونەر هەمیشە ڕۆلێکی گرنگ و کاریگەری هەیە لەناو کۆمەڵگا و مرۆڤایەتیدا، هەمیشە وا لە مرۆڤەکان دەکات زیاتر لیهاتوو تر و ژیر تربن. کەواتە دەتوانین بڵێین یەکێک لە فاکتەرەکانی سەرکەوتن و لێهاتوویی ئەنشتاین دەگەڕێتەوە بۆ گۆرانی و موزیک، هەروەک خۆی لە وتەکەیدا ئاماژەیی پێداوە.

١,٥ ئامانجی توێژینەوە

ئامانج لە زانستی موزیك و بونی گۆرانی و موزیک لەناو پەروەردەدا، دیارخستنی هەبوونی پەیوەندیەکی یەکجار بەهێزە لە نێوان موزیك لەگەڵ سەرجەم هەستەوەرەکانی تاك، چونکە زانستی موزیك پەیوەندیەکی ڕاستەوخۆی هەیە لەسەر ناخی تاك، ڕۆح و جەستە بەیەکەوە دەبەستێتەوە،

دەبێتە هۆی دروستکردنی کەسایەتیەکی بەهێزی تاك لە کۆمەڵگەدا، دەتواندرێت لە ڕێگای پەروەردەکردنی تاك بە موزیك گۆڕانکاری گەورە لە ڕەوشت و سلوکی کۆمەڵگا بەدی بکرێت. ئەمە جگە لە بۆچونی پێچەوانەش کە هەمیشە بەرامبەر هەر کۆمەڵە بۆچوونێکی ئەرێنی بۆچونێکی نەرێنیش بونی هەیە، واتە بیروو بۆچوونی جیاواز لەسەر کاریگەری موزیک بە هەستەوەرەکانی مرۆڤ هەیە، بەڵام بۆچوونە ئەرێنیەکان کاریگەری زیاتریان هەبووە و سوودی زیاتریان لێ بینراوە وەک زانا و فەیلەسوف و موزیك زانەکان، ئەڵێن: (موزیك ڕەوشتی جوان لە کەسایەتی مرۆڤ دەچێنێت و دەروونی مرۆڤ ناسك ئەکات). هەربۆیەش موزیك و خوێندنی موزیکی لەلایەن گریکەکانەوە تا تەمەنی سێ (٣) ساڵی بەزۆری بووە. گریکیەکان لە موزیکی خۆیان زیاتر بایەخیان بە موزیکی مرۆیی (Vocal Music) داوە جیا لە موزیکی ئامێری (Instrumental). وە شێوەی موزیکەکەیان زیاتر گۆرانی بووە هەربۆیەش ئەفلاتون ٣٤٧-٤٢٧ دەڵی: (ئاواز (Melody) و ریتم (Rhythm) چ واتایەك دەبەخشێ گەر ووشەیان لەگەڵدا نەبێت). لێرەدا ئەمەمان بۆ ڕون دەبێتەوە کە موزیك چەن گرینگە گۆرانیش بەقەد موزیگ ڕۆڵ و گرینگی و ئەرکی لەئەستۆ دایە لەپەروەردە و فیرکردن، وە زانایان هاوڕان لە گرینگی گۆرانی و موزیک و بەکارهێنانی لە پرۆسەی پەروەردە و فێرکردن و چەندین وتەی بەناوبانگیان لەم بارەوە وتووە لەمانە (شکسبیر) دەڵێت: (گۆرانی و موزیك خۆراکی جەستەن (غذاء الروح)، وە ناپلیۆن پۆناپارت دەڵی: (گۆرانی و موزیک چارەسەری دەروونن (شفاء النفس)، و فەیلەسوفی بەناوبانگی یۆنانی ئەرستۆ دەڵێت: (گۆرانی و

موزیک خەم ڕەوێن و پاك كەرەوەی ناخن (مفككة الأحزان و مطهرة نفس)، هەروەها ئیمامی غەزالی پێی وایە: (گۆرانی و موزیك هێورکەرەوەی مێشك و تواناو هیز و وزە بەخشن بۆ جەستە (مهدئة الأعصاب،مقوية العزيمة، مبعدة الهزيمة)،... تادوایی. واتە ئامانجی گشتی لەبەکارهێنانی گۆرانی و موزیک لە میتۆدی پەروەردە و فێرکردن لە قوتابخانە سەرەتاییەکان، ئەم پێشکەوتنە خێرایەیە کە گشت زانایان جەختیان لەسەر کردۆتەوە و لە زۆربەی هەرە زۆری قوتابخانەکان کاری لەسەرکراوە و ئەنجامی زۆر باشی لێ بەدەست هاتوون بەجۆرێک کە پێشتر هیچ شێواز و ڕێگایەک نەیتوانیوە بەدەستی بهێنێت، ئەمەش بەهۆی خێرایی لەگەیاندن، گێڕانەوەی کات، کەمی تێچوو.

١,٦ گریمانەی توێژینەوە

گریمانەکانی توێژینەوەکە خۆیان لەچەند خاڵێک ئەدۆزنەوە بۆ وەڵامی پرسیارەکان وەک:

یەکەم/ بەکارهێنانی گۆرانی و موزیک لە پڕۆسەی پەروەردەو فێرکردندا دەبێتە هۆی دۆزینەوەی ڕێگا چارەی نوێ بۆ پەروەردە و فێرکردن.

دووەم/ بەرزکردنەوەی ئاستی هزری و پەروەردەکردنی تاک بەکەمترین کات و ماوە و تێچوو لەڕێگای بەکارهێنانی گۆرانی و موزیک لەناو میتۆدەکانی پەروەردە وفێرکردن.

سێ یەم/ دۆزینەوەی ڕێگای وانە وتنەوەی تازە لە بواری پەروەردە و فێرکردن لە قۆناغی سەرەتایی بۆ میتۆدەکانی خوێندن لە خوێندنگە

سەرەتاییەکان لەڕێگای بەکارهێنانی گۆرانی و موزیک و ئامێرە موزیکیەکان.

چوارەم/ بەرزکردنەوەی ئاستی بیستن و گوێگرتن و چێژوەرگرتنی فێرخوازان لە بابەتەکانی پەروەردە وفێرکردن، لەڕێگەی گۆرانی و موزیک.

پێنجەم/ گۆرانی و موزیک و بەکارهێنانیان لە پڕۆسەی پەروەردە و فێرکردن دەبێتە هۆی گۆڕینی سلوکی مناڵ.

شەشەم/ بەرزکردنەوەی ئنتیمای نیشتیمانی لەڕێگەی پەروەردەکردن بەگۆرانی و موزیک تاچ ڕادەیەک سەرکەوتوو دەبێ.

حەوتەم/ وەرگرتنی زانست و زانیاری تازە و بەرەوپێش چوونی ئاستی ڕۆشنبیری مناڵ لە ڕێگەی پەروەردە بە گۆرانی و موزیک.

١,٧ سنوری توێژینەوە: سنوری توێژینەوە پێکدێ لە:

سنوری شوێنی: هەرێمی کوردستانی عیراق – شاری هەولێر

سنوری کاتی: ماوەی نێوان ساڵانی ٢٠٠٠ تا ٢٠٢٠ دەگرێتەوە

سنوری مرۆیی: چوارچێوەی سنوری مرۆیی توێژینەوەکە بەشێک لە قوتابخانە و خوێندنگە وکەسایەتیە پەروەردەییەکان وئەنترۆپۆلۆجیستیەکان دەگرێتەوە، وەک (کایزر، برونیسلاف مالینۆفیسکی، ڕاد کلین بڕاون، ڕۆد بەنەدێکت، میللەر).

سنوری بابەتی: تایبەتە بە ((ڕۆڵی گۆرانی وموزیک لەپڕۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەڕوانگەی زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا)).

١,٨ مێتۆدی توێژینەوە

مێتۆدی بەکارهاتوو لە توێژینەوەکەدا بریتییە لە شێوازی مێژوویی وەسفی بۆ خستنە ڕووی بابەتەکان وشرۆڤەکردنیان.

٢. ڕوونکردنەوەی چەمکەکان

١. گۆرانی

گۆرانی گرینگیەکی یەکجار زۆری هەیە لەژیانی مرۆڤ، هەرلەسەرەتای دروست بوونی مرۆڤایەتیەوە تا ئەمڕۆ، سەرەتا بەکاری تاکەکەسی دەستی پێکردووە و دواتر کاری کۆمەڵ تال وقۆناغ بەقۆناغ لەگەشەی بەردەوام دابووە تاگەیشت بە قۆناغێکی پێشکەوتوو تر لەوەی پێشوو و لە قوناغی لاسایی کردنەوە و دووبارەکردنەوە دەرچوو و چووە ناو گشت بۆنە و ئاهەنگ و کار و کردەوەکان و بۆنە ئاینیەکان و دواتر لە پەروەردە وفێرکردن سوودی زۆری لێ بینراوە لە گوتنەوەی سروودە نیشتیمانیەکان بۆ بەرزکردنەوەی ئنتیمای نیشتیمانی و نەتەوەیی لەلای تاک بەگشتی و مناڵان بەتایبەتی. گۆرانی توانراوە سوودی زۆری هەبێت بۆ دامرکانەوە و زاڵ بوون بەسەر هەستی دەروونی تاک و ببێت بە هێورکەرەوە لەکاتی هەڵچوون و تێکچوونی باری دەروونی مرۆڤ، هەربۆیەش لەکاتی بۆنە خۆش و ناخۆشەکانیش بەکارهاتووە. گۆرانی گۆڕانکاری بەسەر دێت و جیاوازە لە ناوچەیەک بۆ ناوچەیەکیتر بەپێی جیاوازی پێشکەوتنی ژینگەی کۆمەڵایەتی و جوگرافی ناوچەکان (عبدالله، ١٩٩٩ : ١٣٢).

ئەم گۆڕانکاری و جیاوازیانەش وایانکردووە کەزیاتر لە پێناسە و شیکردنەوەیەک هەبێ بۆ چەمکی گۆرانی، بۆیە هەندێک لەپێناس و

شیکردنەوەی چەمکەکانی توێژینەوە و نوسینەکانی نوسەر و ڕوناکبیرەکان دەخەینەڕوو، لەمانە پێناسی حسین علي محفوظ لە پەرتوکی (قاموس الموسیقی العربیة) دەڵێت گۆرانی جۆرێکە لە دەربڕین و چڕینە بە ئاواز، وە پێی وایە کە گۆرانی واتای ئاواز، یان مقام، یا دەنگ دەگەیەنێ (محفوظ، ١٩٩٧: ١٤٢) .

بەپێی شیکردنەوەی أحمد الهاشمي گۆرانی واتای چڕینی هۆنراوە و دەقە ئەدەبیەکانە، دەڵێت گۆرانی بەشێکە لە پێکهاتەی بچوک بچوکی موزیک و گونجاوە لەگەڵ دەنگی مرۆڤ و زۆر جار یاوەری دەکرێت بە ئامێرە موزیکیەکانیش. هەروەها أحمد الهاشمي دەڵێت گۆرانی جۆر و شێوازی زۆری هەیە، لەوانە (گۆرانی میللی، گۆرانی فۆلکلۆری، گۆرانی دانراو... تادوایی (الهاشمي، ١٩٧٩: ٩١).

اسعد محمد علی پێی وایە کە گۆرانی بەهەموو ئەم دانراوە موزیکیانە دەگوترێ کە دەگونجێت لەگەڵ دەنگی مرۆڤ (علی، ١٩٨٥: ١٦).

لویس معلوف لەپەڕتوکەکەی بەناوی (المنجد في اللغة والاعلام) دەڵێت گۆرانی کۆی گۆرانیەکانە (الاغنیة جمعها اغان).

هەروەها محمد محیی الدین عبدالحمید، ومحمد عبد اللطیف البسکی لە پەڕتوکەکەیان بەناونیشانی (المختار من صحاح اللغة) دەڵێن گۆرانی دەربڕینێکە، یا هەر بەرزکردنەوەیەکی دەنگیە بە ئاواز. بەپێی یەکەم کۆنگرەی موزیکی لەقاهیرە ساڵی ١٩٣٢ پێناسەی گۆرانیەکان بە کۆی گۆرانی هاتووە وەک:

(گۆرانی = گۆرانیەکان) هەمان واتایان هەیە تەنها ئەوەنەبێ یەکیان بۆ تاک بەکاردێ ئەوەتریان بۆ کۆ. بەشێوەیەکی گشتی گۆرانی لای عبد الحمید حمام، بەواتای هەردەڕبڕینێکی دەنگی مرۆیی دێت جاچ بەهاوکاری ئامێری موزیکی بێ یان نا (الجزراوی، ٢٠٠٤: ٢٠).

١,١,٢ پێناسەی ڕێکاری بۆ چەمکی گۆرانی

لەکۆتایشدا توێژەر پێی وایە کە گۆرانی شێوە دەربڕینێکی تایبەتە بەدەنگ، مرۆڤ ڕێکی دەخات و دەیگونجێنێت و دەریدەبڕێت بەپێی جۆری ئەم هۆنراوەی کە دەیچڕێ، بە جۆرە ڕیتمێک کە بگونجێ لەگەڵ ڕیتمی دەرەکی و ناوەکی دەقە ئەدەبیەکە یا هونراوەکە.

٢. موزیک

موزیک زانستە هونەرە زمانە، واتە زانستی موزیک هیچ جیاوازیەکی ئەوتۆی نیە لەگەڵ زانستەکانی بیرکاری و فیزیاز و ئەندازیاری لەڕوانگەی زانستیەوە، تەنها لەڕوانگەی هونەریەکەوە نەبێ کە دەتوانین شیبکەینەوە (رؤوف، ١٩٨٩: ٦).

موزیک وەک زانست: زانستێکە لە زانستە سروشتیەکان و لەسەر بنەما و ڕێساو یاسای ماتماتیکی ڕێکخراوە، دەنگەکانی گونجاندراون بەجۆر وشێوازیک کە بتواندرێت هەماهەنگی هەبێت لەگەڵ قابیلیەتی بیستن و دەربڕین و تواناکانی گوێچکە.

موزیک وەک هونەر: دابەش دەبێت بەسەر دوو بەشی سەرەکی کە یەکەمیان لایەنی ژەنینی ئامێری (music instruments) دەگرێتەوە،

هەروەها زانستی گۆرانی واتە دەربڕینی دەنگی مرۆیی بە گوێرەی تیمپۆی موزیکی ڕێکخراو. کە هەردووکیشیان بە دانراوەی موزیکی ناوزەد دەکرێن، دانراوە موزیکیەکانیش هەمیشە بۆ دوو بەشی سەرەکی دابەش دەبن:

١-دەنگی موزیکی (ئاواز): ئەم دەنگانەن کە لە ئەنجامی لەرینەوەی ژێی ئامێرەکانەوە دەردەچن، یا لە ئەنجامی لەرینەوەی ژێی قوڕگی مرۆڤەکانەوە لەڕێگەی دەمەوە دێنەدەرەوە.

٢-کات (ڕیتم): پێوەرێکە بۆ ڕێکخستنی بەردەوامی دەربڕین و بەردەوام بوونی دەنگ، هاوسەنگی دروست دەکات لەنێوان درێژی و کورتی دەربڕینەکان، ئاواز و ڕیتم دوانەیەکی لێک دانەبڕاون لەموزیکدا جوتەزاو جومکەزان و هیچ یەکێکیان بەبێ ئەوەی تر واتا نابەخشێ. (ابراهیم، ٢٠١٤: ٦).

موزیک وەک چەمک: ناوی موزیک لەناوی موزێی یۆنانیەوە هاتووە. بەڵام لەڕوانگەی میتۆلۆجیەوە، واتا بەگوێرەی داستان، موزێ نۆ خواوەند بوون کەهونەرەکانیان دەپاراست، خواوەندی ئێوتێرپێ وەک پارێزگاری موزیک بووە، کەبەدوو فلوت دەستنیشان دەکرا.

ووشەی موزیک لای هەرمیللەتێک بەجۆرێک دەردەبڕدرێت، ئەمەش دەگەڕێتەوە بۆ چۆنیەتی دەربڕین و وەرگێڕانی چەمکەکە لە گریکیەوە بۆ زمانەکانی تر، وەک ئنگلیز=میوزیک، ئەڵمان=موزیک، ئیتاڵی=موزیکا، عەرەب=مۆسیقا، کوردی سۆرانی=مۆسیقا کەلە عەرەبیەکەوە وەرگیراوە، کوردی کرمانجی=موزیک (ئازید، ٢٠١٦: ٢٧).

١,٢,٢ پێناسەی ڕێکاری بۆ چەمکی موزیك

کەواتە توێژەر پێی وایە موزیک گشت دەربڕینە ئامێری ودەنگی یە ڕێکخراوەکان دەگرێتەوە، بەرز ونزمی چینە دەنگەکان، خێرایی ولەسەرەخۆیی وگوشار ودوپاتکردنەوەکانیش کاریگەری ڕاستەوخۆیان دەبێ لە دەوڵەمەندکردنی.

٣. پەروەردە

شیکردنەوەی چەمکی پەروەردە گۆڕانکاری بەسەردادێ بەگوێرەی ئەم چوونە فەلسەفیانەی کە مرۆڤ دەیانگرێتەبەر بۆ پەروەردەکردنی نەوەی داهاتوو، وە گرتنە بەری ئەم ڕێگاو شێواز وکەرەستانەی کەبەکاریان دەهێنێت بۆ گەیاندنی بەها کۆمەڵایەتیەکان و بیرو بۆچونە زانستی و پەروەردەییەکان لە هەربوارێک لەبوارەکاندا (الزهوري، ٢٠٠٢: ١٦).

عباس محجوب دەڵێت: پەروەردە بەواتای تێرکردن وپڕکردن وبەهێزکرنی لەشی مرۆڤ دێ بەداتا وزانیاری وهەڵسوکەوتی تازە، گشت بوارەکانی خواراردن وخواردنەوە وهەڵسان ودانیشتن وگفتوگۆ ولایەنە بەدەنی وهزریی وڕوحی وهەستی ووجدانی و سۆزیانە، تاڕادەی کامڵ بوونی تاک (محجوب، ١٩٧٨: ١٥).

محمد حسین دەڵێت مەبەستی لەپەروەردە بەرەنگاربوونەوەی داهاتوو وزاڵبوونی بەسەر هەموو ئەم قورساییی وتەنگوو چەڵەمانەی لەداهاتوودا ڕوو بەڕوویان دەبێتەوە (أحمد، ١٩٨٦: ص١٤).

دکتۆره ساره صالح یش هاوڕایه لەگەڵ بوچونەکەی عباس محجوب و محمد حسێن وده‌ڵێت: پەروەرده بەواتای زیادکردن و دەوڵەمەندکردنی مەعریفەی خودی دێت لەتاک، واتا کاتێک مناڵ پڕزانیاری دەکرێت لەڕێگەی مامۆستا و تاکەکانی دەوروبەر وژینگە وکۆمەڵگە، بەزانیاری و داتای جۆراوجۆر، جۆر وشێوازی هەڵسووکەوت وبیرکردنەوە وگەشەی هزری گۆڕانکاری بەسەردادێت وفراوان دەبێت، وە توانای بەرەنگاربوونەوەی تەنگەشە و ئاستەنگەکانی ژیانی زیاتر دەبێت و سەرکەوتوانە تیایاندا زاڵ دەبێت (الخمشي، ١٩٨٠: ٧).

یوسف البدوی ومحمد قاروط، بۆچونێکی تریان هەیەو دەڵێن: پەروەردە واتای چاکسازی و ڕەوشتە، فێرکەر پێویستی بە ماندوو بوون و هێزێکی زۆر و بەردەوام هەیە بۆ پەروەردەکردن و پێگەیاندنی مناڵ، لە بوارەکانی خێزان، قوتابخانە، خوێندن، نوسین، گوێگرتن، گفتوگۆکردن...تادوایی، مامۆستا ڕۆڵی سەرەکی دەبینێت لە پڕۆسەکەدا بەشێوەیەکی بەرچاو (محمد، ٢٠٠٣: ١٤) واتە پڕۆسەی پەروەردە پڕۆسەیەکی هەنگاو بەهەنگاوی (تدریج) یەمناڵ لەهەر سەردەمێک لەسەردەمەکانی ژیانیدا پێویستی بەجۆرە زانیاری و پەروەردە و فێربوونێکی تایبەت هەیە، کە گونجاوبێ لەگەڵ تەمەن وگەشەی جەستەیی وبەدەنی وهزری فێرخواز، بەڕەچاوکردی وردەکاری و ڕێککاریی و بیرکردنەوەیەکی ڕێک و پێک لەگشت بوارەکانی زانستی و دەروونی (بديوي و قاروط، المصدر السابق: ١٣).

١,٣,٢ پێناسەی ڕێکاری بۆ چەمکی پەروەردە

چاودێری وبەئاگایی تاک، لەتەمەنی منالیەوە لەڕووی بەدەنی وهزریەوە، واتا هەموو ئەم یاسا وپێوەرە وەرگیراوانە (مکتسب) دەگرێتەوە کەتاک فێری دبێت و فێری بووە لەڕابردوودا، ئەمەش بەمەبەستی خۆگونجاندنیەتی لەگەڵ تاکەکانی کۆمەڵگەی دەوروبەر وئەم ژینگەیەیە کەتیایدا ئەژی.

٤. فێرکردن

فێرکردن وەک چەمک واتای نیمچە گۆڕانکاریەکی بەردەوام لە ڕەفتاری تاک دەگەیەنێ کەلەئەنجامدا دەبێتە گۆڕانکاری لە هەڵسووکەوتی هەر تاکەکە. هەروەها وەک هەوڵدان و ڕاهێنان وپەرەسەندنی بیر وهۆش و هیزریش دێت.(https://ar.wikipedia.org/wiki).

١,٤,٢ پێناسەی ڕێکاری بۆ چەمکی فێرکردن

فێرکردن کردارێکە ئامانج تیایدا بەهێزکردن و ئامادەکردنی تاکە بەشێوەیەکی ڕێک وپێک، مەبەستدار بەئامانجێکی دیاریکراو، بەمەبەسی ئەوەی کە لەداهاتوودا بتوانێ ئەم داتاو زانیاریانەی وەریگرتوون و فێری بووە، لەژیانی ڕۆژانەیدا سودیان لێ ببینێ لەبەرەوپێشبردنی خۆی و زاڵبێت بەسەر ئاستەنگەکانی بەردەمی.

٥. ئەنترۆپۆلۆجیا

ووشەی ئەنترۆپۆلۆجی لە دوو بەشی سەرەکی پێکهاتووە/ ئەنترۆپۆس واتە مرۆڤ. لۆجیا واتە زانست. هەردوو ووشەکانیش پێکەوە بەواتای مرۆڤناسی دێن. (هلال: ١٩٧٤، ص٩)

مرۆڤناسی زانستێکە لەهەڵسوکەوت وکەلتووری گرووپە جۆر بەجۆرەکانی ئادەمیزاد و ئەم توخمە کەلتووری ومادی وئەخلاقییانەی مرۆڤ دەکۆڵنەوە کەلەئەنجامی ژیانکردنیان بەرهەم هاتوون.(اسماعیل: ١٩٧٧، ص١٤)

تاقیکردنەوە وهەڵسەنگاندنی ئەنترۆپۆلۆجی واتە ئەم دیاردانەی کە لەسەر نەژادی ئادەمیزاد دەکرێن وخوێندنەوە ودیراسات بەمەبەستی پێشکەوتن لەبارەیانەوە ئەنجام ئەدرێن.(الرشدان: ١٩٨٤، ص٢٥)

١,٥,٢ پێناسەی ڕێکاری بۆ چەمکی فێرکردن ئەنترۆپۆلۆجیا

زانستێکە لەبنچینەی ڕەگەزی مرۆڤ وپێشکەوتنەکانی وبیروبۆچون وعورف وعادات وهەڵسوکەوت وسلوکی تاک دەکۆڵێتەوە بەمەبەستی زیاتر پێشخستنی کۆمەڵگا، لەڕێگەی دیراسەتکردنی مرۆڤی سەرەتایی یا ئەم کۆمەڵگایانەی کەتا ئەمڕۆ پێشکەوتنێکی بەرچاویان بەخۆیانەوە نەدیوە ولەئاستێکی نزم ودوور لەکاریگەریەکانی تەکنەلۆژیاو داهێنان وشۆشیاڵ میدیا ژیان بەسەر ئەبەن، بەمەبەستی گەیشتن بەزانیاری ورد بۆ خزمەتکردنی تاک وڕونکردنەوەی گشت ئەم ڕێکار وڕەهەندانەی کەبەشدارن و کاریگەری سەرەکیان هەیە لە بەرەوپێشبردنی ئاستی مەعریفە وڕۆشنبیری تاک بۆ بونیاتنانی کۆمەڵگایەکی باشتر وتاکێکی زیرەکتر وئاست بەرز لەگشت لایەنەکانی ژیان.

٣- موزیك و گۆرانی لەڕوانگەی ئەنترۆپۆلۆجیا

دەست پێک:

زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا بەشێوەیەکی گشتی دوو بواری سەرەکی لەخۆدەگرێ ئەمانیش بایۆلۆجی وکولتوریيە. لەئێستادا زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا پێشکەوتنێکی بەرچاوی بەخۆوە بینیوە هەروەها بەردەوام لەپێشکەوتن دایە، لێکۆلینەوەی زانستی ومەیدانی لەبوارەکەدا زۆر بەخیرایی بوارە پسپۆریە ووردە جیا جیاکانی ئەنترۆپۆلۆجیا بەرەو فراوان بوون وگەشەسەندن ئەبەن. ئەنترۆپۆلۆجیا هەروەک چۆن لە گەل زانستە کۆمەلایەتییەکانی تر پەیوەندیەکی بەهێزی هەیە ئاواش لەگەل لایەنەکانی پەروەردە تێکهەڵکێش بووە بۆیە پەروەردە وفێرکردن لەئێستادا وەک لقێک لەلقەکانی ئەنترۆپۆلۆجیا سەیردەکریت.

دەرکەوتنی ئەنترۆپۆلۆجیا لەڕووی مێژوویەوە دەگەڕێتەوە بۆ زانای کۆمەلناسی بەناوبانگ ئێمیل دورکهایم ساڵی(١٩٢٢- ١٩٢٥) لەمیانەی لێکۆڵینەوەکانی لەسیستەمی پەروەردەدا دەریخست کۆمەڵگە دەتوانێ خۆی لەگەڵ دەزگا پەروەردەییەکان بگونجێنێ. دورکهایم ڕۆڵی قوتابخانە بەگرینگ وەسف دەکات لەپۆلێنکردنی توانای تاکەکان لەنێو پەیوەندییە کۆمەلایەتییەکان بۆیە بەدامەزرێنەری ئەنترۆپۆلۆجیای کولتوری دادەنرێت.

دورکهایم جەخت دەخاتە سەرلێکۆلینەوە وشیکردنەوەی ناوەڕۆکی پرۆسەی فێرکردن. بۆیە لەم باسەدا توێژەران تیشک دەخەنە سەرلایەنی ڕۆڵی گۆرانی وموزیک لەپرۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەڕوانگەی ئەنترۆپۆلۆجیادا، لەچوارچێوەی چەند تێۆرێکی تایبەت بەزانستی ئەنترۆپۆلۆجیا کەزیاتر پەیوەستن بەشرۆڤەکردن ولێکدانەوەی بابەتەکانی کولتور، کەسایەتی، مەعریفە، بۆچون، درکی تاك. هەروەها تیشک

دەخەینە سەر تێڕوانینی زانستی جیاواز لەبواری مەعریفە وبونیادی کەسایەتی تاک بەگشتی ومناڵ بەتایبەتتر.

لێرەدا مەبەست ئەوەیە مرۆڤ چۆن سەیری خودی خۆی وکەسانی دەوروبەری وسەیری کۆمەڵگا وجیهان دەکات. بۆئەم مەبەستەش پێویستە خوێندنەوەیەکی ووردی ئەنترۆپۆلۆجیانە بۆ هەریەک لەچەمکەکانی کولتور، کەسایەتی، ئیدراک ومەعریفە بکەین.

٣,١ - ئاراستە تیۆریەکان

ئاراستە تیۆریەکانی ئەنترۆپۆلۆجیا تەوەرێکە لەتەوەرە سەرەکیەکانی ئەم باسە. لەم بابەتەدا تیشک خراوەتە سەر بابەتی گۆرانی وموزیک لەبونیادنانی کەسایەتی مندال. دەرکەوتنی ئاراستە تیۆریەکان لەهەمان ماوەی دەرکەوتنی ئاراستەی کەلتوری و وەزیفی بوون. سەرهەڵدانی ئاراستەی کولتوری وجەختکردنەوەی لەسەر ڕەهەندی ئێتنۆگرافیا بۆ دیراسات کردنی دیاردەکانی موزیکی لە سیاقی کولتوری و کۆمەلایەتی گشتین لەچوارچێوەی تایبەتمەندیەکانی کولتوری کۆمەڵێکی دیاریکراو دەست پێدەکات، ئەم ڕەهەندانەی کە پەیوەستن بەم ڕەفتارانەی کەلەژینگەیەکی تایبەت چالاکیەکانی موزیکی دێتە ئاراوە بۆ مەبەستی تێگەیشتنێکی قووڵی ڕاستەقینە لەکارە موزیکیەکان. ئەم ئاراستەیە پێی وایە دیاردەکانی موزیکی ناتوانرێ بەئاسانی تێیانبگەین، بۆتێگەیشتنیان پێویستە خوێندنەوەمان هەبێت لەم چوارچێوە کولتوری وکۆمەلایەتیانەی کەئەم دیاردەیە تیایدا رووئەدات.

لەتێروانینی ئەنترۆپۆلۆجی چەقی پەیوەست بەبابەتی تیۆری، چەمکی (کولتورە) لە چوارچێوەی زانستی ئەنترۆپۆلۆجیای کولتوری، چەقی لیکۆلینەوەکان لە خۆدەگرێت. پێویستە ئەم ڕاستیە بزانین مرۆڤ لەهەر شوێنێك بێت کولتورێکی تایبەت بەخۆی هەیە، دەرکەوتنی کولتوری مرۆڤ پەیوەستە بەکۆمەڵێك سیفات وتایبەتمەندی جەستەیی وفیزیکی مرۆڤ کەبەدەستی هێناوە لە ماوەی قۆناغەکانی گەشەسەندن (Evolution) لەپێناو بەدەست هێنانی کولتور, فراوانبوون وپێشکەوتنی مێشك وسیستەمی دەماری ناوەندی دەگرێتەوە لەگەل تواناکانی بەدەست هێنانی زمان. لە ڕاستیدا لێکۆلینەوەکانی جینات و DNA پیشانمان دەڵێن کە چۆن سیفاتەکانی فیزیکی بۆماوە (الوراثیة) لە نەوەیەکەوە بۆ نەوەیەکی تر گواستراوەنەتەوە، لە کاتێکدا سەبارەت بەکولتور هیچ شتێکمان بۆ ڕوون ناکاتەوە . گرنگترین بۆچوونەکانی زانای بەناوبانگی ئەنترۆپۆلۆجیا برۆنیسلاڤ مالینۆفسکی دوای ئەنجام دانی دیراسەتە مەیدانیەکەی لەدورگەکانی ترۆبریاند لەسالی ١٩١٥ تا ١٩١٨ خستبووینەتە ڕوو سەبارەت بەشیکرنەوەی کولتور ببون بەبنەمایەك لەنێوەندەکانی زانستی بەتایبەتی ئەوەی پەیوەستە بەوەزیفەی کولتور بۆ پێگەیانەنی کۆمەلایەتی وکولتوری تاکەکەس، بەتایبەتتر پێداویستیە سەرەکییەکانی بایۆلۆجی ئۆرگانیزمی مرۆیی وەهەر شتێك پەیوەست بێت بەمرۆڤ وکولتور.

سەبارەت بەلایەنەکانی تری وەکو ئایین، هونەر، فەلسەفە، مرۆڤ لە هەر شوێنێك بێت فێری ئەم لایەنانە دەبێت بۆ فێربوونی ڕەفتارەکانی بەمەبەستی ڕێکخستنی ژیانی وە پالنەرێکە بۆ سەقامگیری کۆمەلگا وگۆڕانی کۆمەلایەتی، مالینۆفسکی پەیڕەوەی ئاراستەی وەزیفی دەکرد

وهاوڕابوو لەگەڵ هاورێکەی رادکلیف براون کە بانگەشەی توندیان دەکرد دژی ئاراستەی پەرەسەندن وئاراستەی مێژوویی (ایریکسون و نیلسون، ٢٠١٣: ٧١)،رکەچی ڕووت بەنەدیکت زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا بەزانستە مرۆڤایەتییەکان دەبەستێتەوە وباس لەسۆزداری مرۆڤ ورەوشت وعەقلانیەت دەکات، چەمکەکانی سۆزداری مرۆڤ وعەقلانیەت وپێکهاتی سمبۆلی بەیەکەوە گرێ دەدات.

مالینۆفسکی لەلێکۆلینەوەکانی سالی (١٩٤٤) سەبارەت بە پەیدابوونی کولتور کۆمەلێك پێداویستی سەرەکی دەخاتەروو کەوەڵام دانەوەیە بۆ بوونی کولتور، وەپێداویستییەکان ئەم بابەتانە لە خۆدەگرێ: خۆراك، زاوزێکردن، خۆشگوزەرانی جەستەیی، لێرەدا ئەوەی گرنگە بۆمالینۆفسکی ئەوەیە کەپێداویستییەکانی تاکەکەس لەچوارچیوەی زانستەکۆمەلایەتییەکان وەکو بنەمایەك دیراسەت دەکرێت. یەکێك لە پێداویستییەسەرەکییەکان کەمالینۆفسکی ئاماژەی پێدەکات پێداویستی پەروەردەیە بەمەبەستی گواستنەوەی زانیاریەکان بۆ نەوەکان سەبارەت بەپەروەردەکردنی منداڵ لە سیاقی ئەم کولتورەی کەتیایدا دەژیت. ئەو چەمکانەی کەپەیوەستە بەسیستەمی پەروەردە چەمکی (بەکۆمەلایەتیبوون) و (بەکولتوربوونن) کە لەلایەن زانستەکانی سۆسیۆلۆجی وئەنترۆپۆلۆجیای کولتوری وکۆمەلایەتییە لێکۆلینەوەیان لەسەرکراوە. (مریام، ١٩٦٥: ٢٢).

٣,٢- ئاراستەی بڵاوبوونەوەی کولتوری

دوای ئەوەی ئاراستەی گەشەسەندن (Evolution) توانای تەفسیرکردن وشیکردنەوەی زۆرێك لەڕووداوەکانی مێژوویی وکەلتوری نەما،

ئاراستەی بڵاوبونەوەی کولتوری سەری هەڵدا بۆ وەڵام دانەوەی زۆربەی ئەم پرس وبابەتانەی بێ وەڵام مابونەوە. لێرەدا توێژەران کۆمەڵێك بیرۆكە لەگۆڕانكاری بابەتە مێژوویی وكولتوریەكان دەخەنە بەرباس وگفتوگۆكردن كەپەیوەندی ڕاستەوخۆیان لەسەر پەروەردەكردنی منداڵ هەیە.

بازنەی كولتوری وەك مەیدانێكی داخراو دیاریكرا كەتوخمەكانی كولتوری تیایاندا لەگەل یەكدا كۆكن، ئەم تەخمانە لەهەمان كاتدا لەڕووی كۆمەلایەتی وڕۆحی وەك بەشێك لەم كولتورە داخراوانە مامەڵەیان لەگەڵدا دەكرا. لەئەنجامی تێكەڵ بوون وبڵاوبوونەوەی كولتورەكان پرۆسەی فراوانبوون وكۆچكردنی میللەتان هاتە ئاراوە كەلەهەندێك حاڵەتدا بوبەمایەی توانەوەی كولتوری (Assimilation). لەئەنجامی ئەمانەشدا بیرۆكەی سەرەكی پەیدابوونی ئاراستەیی بڵاوبوویەوە (Diffusionism)، كەدواتر ناسرا بەئێتنۆلۆجی مێژوویی كولتوری، میللەر پێی وایە هۆكاری دەركەوتنی توخمەكانی كولتوری، سەرچاوەكەی لەتوخمە كولتوریەكانی ترداهەیە (Mueller ١٩٩٨:٣٥).

بلاوبوونەوەی كولتوری، گواستنەوەی سیستەمێكە یان نموونەیەكی كولتوریە لەكۆمەلگایەك بۆ كۆمەلگایەكی تر جیاوازن، واتە نمونە وەرگیراوەكان یان گۆڕانكاریان بەسەردادێت یا هەروەك خۆیان دووبارە بەكاردەهێندرینەوە. گۆرانی وموزیک وەك نموونەیەكی كولتوری تایبەت بەكۆمەلگایەكی دیاریكراو كاتێ كەدەگوازرێنەوە لەكۆمەڵگایەک بۆ كۆمەلگایەكی تر یاوەك خۆیان ئەمێننەوە یاگۆڕانكاریان بەسەردادێت، بەتایبەتی لەم كۆمەلگایانەی كەدراوسێی یەكترن یاخود نزیكن لەیەكتری،

بلاوبوونەوە وگواستنەوەی ئەم جۆرە نموونە کولتوریانە یان سیستەمی کولتوری لەنێوانیان دەگوازرێتەوە وئاڵوگۆرکێی کولتوری بەزەقی هەستی پێدەکرێت. نەتەوەکانی کورد، عەرەب، فارس، عەجەم، تورك لەم جۆرە نموونە دیارانەن کە ئاڵوگۆڕی کولتوری لەنێوانیاندا زۆر زۆرە دیارترینیشیان بابەتە هونەریەکانن بەگشتی وگۆرانی وموزیکن بەتایبەت تر. ئەم گواستنەوە کلتوریانە کاریگەری ڕاستەوخۆ وناڕاستەوخۆیان دەبێت لەسەر بونیادی کەسایەتی تاك ودروستبوونی کەسایەتی منداڵ، لەم ئاراستە تێۆریە دەتوانرێ تاڕادەیەك ئەرگومێنتی لێکدانەوەی لۆژیکی پێشکەش بکرێت، بەلام بەشێوەیەکی گشتی ڕوو بەڕووی زۆرترین ڕەخنەی توند بۆتەوە کەزۆر بۆشایی وکەلێنی گەورەشی جێهێشتووە، ئەمانەش بەهۆی ئەوەیە کەنەیتوانیوە لێکدانەوە وشرۆڤەی زانستی نوێ پێشکەش بکات. هەموو ئەمانەش بەهۆی ئەم کێشە وگرفتە زۆرانەن کەلەکاتی گواستنەوەی کلتورەکاندا ڕوودەدەن، بۆنموونە کاتێک بابەتێکی هونەری یا گۆرانی وموزیکێک لەکۆمەلگایەکەوە بۆ کۆمەلگایەکی تر دەگوازرێتەوە چەندین کۆسپ وتەگەرە ڕوو بەڕوویان ئەبیتەوە، هەروەها جیاوازی خێرایی ولاوازی ئاستی بلاوبوونەوەکە لەنیوان کۆمەلگاکان زۆر جیاوازن، بەچی ئامرازێك ورێگایەك دەگوازرێتەوە وتەکنەلۆجیا چ رۆلێکی هەیە لەگواستنەوەی ئەم نموونە کولتوریانە، کۆمەڵگای وەرگر تاچ ڕادەیەك ئامادەیە پێشوازی لەم جۆرە نموونانە بکات، ئەمانە کۆمەلێك پرسیارن پێویستیان بەوەڵام دانەوە وشرۆڤەی زانستی هەیە. (العثمان, ٢٠٠٢: ٤٦).

بلاوبوونەوەی ئەم نموونە کولتورییانە یان بەشێوەی مەبەستدار وبەئەنقەست دەبێت یاخود بێ مەبەست ولەناکاو دەبێت، وەك کاتی

کۆچکردن وئاوارەبوونی میللەتان ئەم شێوازە لەنموونەی کولتوریيە وەك گۆرانی وموزیک دەگوازرێتەوە بۆ کولتوری کۆمەلگایەکی تر کەهیچ مەبەستێکی ئێتنۆسێنتری یاخود رەگەزپەرستی لە پشت دانییە. لەگەڵ ئەمەشدا کاریگەریان دەبێت لەسەر پەروەردە وبونیادی کەسایەتی منداڵ لەکۆمەڵگای وەرگر، جا ئەم شێوازە لەگۆرانی وموزیکی عەرەبی، فارسی، تورکی هەستی پێدەکرێت زیاتر لەبواری هونەری وکەمتر لەسیستەمی پەروەردە وفێرکردن.

نموونەی میتۆدی شینیتشی سوزیکی کە سیستەمێکی پێداگۆکی موزیکی ژاپۆنیە لەلایەن موزیکژەنی بەتوانا سوزوکی (Shiniki Suziki) لەسالانی ١٩٤٠ لەولاتی یابان هاتەکایەوە ولەڕیگەی رێکخراوی پەروەردەی بەهرەمەندی (Talent Education Association) لەیابان سەریهەڵدا وبەسەرتاپای جیهان بڵاو بویەوە، باشترین نمونەن بۆ ئاراستەی گواستنەوەی کلتوری لەنێوان میللەتان وکۆمەڵگەکانی جیهان. هەندێ جار ئەم بلاوبوونەوە کولتوریانە بەشێوەیەکی راستەوخۆ دەبێت لەکاتی تێکەڵبوونی ئەندامانی کۆمەلگایەك بۆ کۆمەلگایەکی تر یاخود ناڕاستەخۆ ڕووئەدەن لەڕێگەی کتێب، نووسراو، توێژینەوە، دەزگاکانی بلاوکردنەوە، راگەیاندن، هەروەها لەڕێگەی تەکنەلۆجیای سۆشیال میدیا وەک دیمانە، فیلم، زنجیرە تەلەفزیۆنیەکان.

قوتابخانەکانی ئاراستەی بلاوبوونەوە، سەیری کۆمەلگا ئەکەن وەك دیاردەیەك لەژینگەیەکی دیاری کراو، وەك چۆن گۆرانی وموزیك لەسەرچاوەی شوێنێکی دیاریکراوەوە بلاودەبێتەوە بۆ شوێنێکی تر، پشتاوپشت ودەماودەم دەگوازریتەوە لەنەوەیەکەوە بۆ نەوەیەکی تر. جا

لەبەرئەمە دەتوانین بڵێین ئەو لێکچوونانەی سەبارەت بە گۆرانی وموزیککە لەنێوان کولتورەجیا جیاکاندا هەیە لە ئەنجامی هەندێ راستیدان کە هاوبەشە لەنێوان کولتورە مرۆییەکان کەسەری هەڵداوە، ئەمەش بۆ مەبەستی تێرکردنی پیداویستی فسیۆلۆجی ودەروونی تاکەکان بووە، بۆیە گۆرانی وموزیک پێداویستییەك بوە بۆ تێرکردنی ئەم ئارەزووە کە لەهەمان کاتدا ڕۆلی هەبوە لە ڕێکخستنی پەیوەندیە کۆمەلایەتییەکان و یارمەتی دانی بونیادنانی کەسایەتی تاك و مندال لەکۆمەلگا.

ئاراستەی تیۆرەکانی بلاوبوونەوە، هەروەك لەسەرەتای سەدەی بیستەمەوە دەرکەوتن، توانی تەواوکەری قوتابخانەی پەرەسەندن (Evolution) بێت وە توانی خزمەتێکی باشی بواری ئێتنۆلۆجی وزانستە کۆمەلایەتی ومرۆڤایەتییەکان بکات، بەڵام نەیتوانی بەپێی پێویست لێکدانەوەی زانستی هەبێت بۆکۆمەلێك پرس و بابەتی تر وەك : بابەتی هزری، دەروونی، فسیۆلۆجی پەیوەست بە بونیادی کەسایەتی تاك، گەشەی قۆناغەکانی منداڵ. لەم تەوەرەدا زیاتر تیشک خرایە سەر پەیوەندی نێوان توخمەکانی کولتوری گۆرانی وموزیک، بۆیە لەتەوەرەکانی تردا قوڵتر باس لە ئاراستەی تیۆری وەزیفی کولتوری دەکەین کەدوای ئاراستەی بلاوبوونەوە سەری هەڵدا، لەوێدا کۆمەلێك تێروانین و دیدی نوێش ئەخەینەڕوو تاکو بزانین ئەم ئاراستە تیۆرییە تاچ ڕادەیەك توانیویەتی خزمەت بە لێکدانەوەی هزری وزانستی ولۆژیکی بکات وە سوودبەخش بێت.

٣,٣- ئاراستەی وەزیفی کولتوری

دوایی ئەوەی ئاراستەی بلاوبوونەوەی کولتوری لەلێکدانەوەی بابەتەکانی توخمەکانی کولتوری وەک موزیک، تووشی ڕەخنەی زۆر بویەوە، چەند ئاراستەیەکیتر دەرکەوتن، ئاراستەی تیۆری وەزیفیش یەکێک بوو لەم ئاراستانەی بۆبابەتی شڕۆڤەکردنی کۆمەلێک پرسی گرینگ لەکۆمەڵگادا دەرکەوت، یەکێکیش لەپێشەنگەکانی ئەم ئاراستەیە لەبواری ئەنترۆپۆلۆجیا، زانای ئینگلیزی برۆنیسلاڤ مالینۆفسکی بوو لەهەموو بوارەکانی کولتوری کۆمەڵگای سەرەتایی لەناو کۆمەڵگای ترۆبریاند لەمیلانێزیا، کاری لەسەر موزیک کرد وجەختی دەکردەوە کەموزیکیش وەك یەکێك لەتوخمە گرنگەکانی کولتور پێویستە هەڵوەستەی لەسەر بکرێت. قسەکردن لەسەر بەکارهێنان ووەزیفەکانی موزیك یەکێکە لەبابەتە هەرە گرنگەکانی ئێتنۆموزیکۆلۆجین، ئەم زانستە زیاتر لیکۆلینەوە لەم ڕەفتارە موزیکیانەی مرۆڤ دەکات، کەلەحەقیقەتی وەسفی موزیك دا زیاتر لەماناکانی موزیك دەکۆڵنەوە. فاکتەرەکانی وەسفکردنی موزیك، ئەم کاتە گرنگی خۆی ئەبێت، کاتێ موزیك لەپرسە گرنگەکان بەشداریەکی کارا دەکات، هەروەها کاتێ کەبەکاردێ لەکێشە فراوانەکان بۆ تێگەیشتنی دیاردە جیاوازەکان، پێویستە تێبگەین پەیوەندی موزیك بەم دیاردانە چییە وە گرنگە بزانین گۆرانی وموزیک چی بۆ خەلك دەکات وەچۆن کار دەکات و وەزیفەکەی چی یە. بۆیە ئەم تەوەرە بریتی یە لەجیاوازی مانا لەنێوان (بەکارهێنان) و (وەزیفەکان)ی گۆرانی وموزیک. کەئەوەش جیاوازیەکی مانادار وبایەخدارمان پێدەبەخشێت.

ئێتنۆموزیکۆلۆجیستەکان لە رابردوودا زۆر بایەخیان بەم جیاوازیانە نەداوە، لەڕاستیدا کێشەکە تائێستا بوونی هەیە. لەئەنترۆپۆلۆجیا چەمکی

وەزیفی ڕۆڵێکی یەکجار گرنگی گێرا لەلایەنی تیۆری ومێژووییدا، قسەکردن لەسەر ماناکانی ئەم دوو چەمکە پێویستە ڕوون بێت کەتەواوکەری یەکترن وەلەبنەڕەتدا بەکارهاتووە وەك ئەوەی کەسەرچاوەیان لەناو کۆمەلگادا هەلقوڵاوە. لەکاتێکدا ئەگەر لەدەرەوە تیبینی بکرێت وحوکمی لەسەر بدرێت لەریگەی بەکارهێنانی هەلسەنگاندنی شیکردنەوەیی، سەرچاوەکەی ئەو دیاردەیە کەلەناو کۆنتێکستی تایبەتی خۆی دیراسەت دەکرێ.

لەکاتی بەکارهێنانی موزیك، هەوڵ دەدرێت زانیاری ڕاستەقینەی ڕاستەوخۆ بەدەست بێت لەڕیگەی تێگەیشتنی قوولتری لێکۆلینەوەی دیاردەکانی پەیوەست بەموزیك وگۆرانی. بۆیە لەوانەیە موزیك هەندێک جار بەکاربێت لەنێو هەندێ کۆمەلگا بەرێگایەکی دیاری کراوی جیا لەکۆمەڵگاکانی تر، لێرەدا ئەم جۆرە بەکارهێنانە لەوەیە گوزارشتکردنێکی ڕاستەوخۆ بێت وەك بەشێك لەهەلسەنگاندنی گۆرانی وموزیکی میللی (مریام، هەمان سەرچاوە : ٢٠٩).

چەمکی وەزیفی لەوانەیە هەندێ جار زۆر جیاوازبێت لەکاتی خەملاندن لەڕێگەی هەلسەنگاندن وشیکردنەوەیاندا لەم سەرچاوانەی کەهەلسەنگاندنێکی میللی و سادەی ناو خەڵکی ئاسایین. بۆنموونە دەتوانرێ هەندێ شت لەبەهاکانی کولتور بکرێت لەڕێگەی شیکردنەوەی تێکستەکانی گۆرانی کەچۆن گوزارشت لە تێڕوانینی شیکردنەوەی موزیکی میللی دەکەن. بۆیە دەرئەنجامەکەی تەنیا لەبەهاکانی تیکستەکانی گۆرانی نییە، بەڵکو بەهاکان لەم تێکستانەی گۆرانی دایە کەکۆمەلێك وەزیفەی تایبەتی کۆمەڵگا جێبەجێ دەکەن لەریگەی ئەو ڕاستییەی کەگوزارشت لەبەهاکان

دەكەن. لەوانەیە وەزیفە بەتایبەتی گوزارشت نەكرێ یان تێی نەگەی لەتێروانینی هەلسەنگاندنی میللی. بەمانای ئەوەی كە ئیمە ئەو زاراوانە بەكاردەهێنین، ئاماژەیەكە بۆ تیگەیشتنی ئەوەی كەموزیك چی بۆ مرۆڤ دەكات هەروەك لەلایەن لیكۆڵەری دەرەكی هەڵسەنگاندنی بۆ دەكرێ كە بەدوای ئەوەدا دەگەرێ بۆ مەبەستی زیاتر تیگەیشتنی لەڕیگەی ئەو ئامرازانەدا.

كاتێ كەقسە لەسەر بەكارهینانی موزیك دەكەین، ئاماژە بەو رێگایە دەكەین كە بۆ موزیك بەكاردێت لە كۆمەڵگای مرۆیی لە مومارەسەكردنی داب ونەریتی میللی موزیكی وەك بەهایەكی كولتوری یاخود وەك لكانی بە چالاكیەكانی تر. موزیك لەبارودۆخێكی دیاری كراودا بەكاردێت ودەبێتە بەشێك لێوەی، بەڵام لەوانەیە لكانێكی قوولتری نەبێت، بۆیە بەكارهینانی موزیك ئاماژەیەكە بەو بارودۆخەی كە تیایدا موزیك بەكاردێت لەچوارچیوەی كردەوەكانی مرۆڤ. بەلام چەمكی وەزیفە پەیوەستە بەو هۆكارانەی بەكارهینانی موزیك وبەتایبەتی كاتێ كە حزمەت بەمەبەستیكی دیاریكراو وفراوان دەكات. چەمكی وەزیفی لەزانستە كۆمەلایەتی بەكارهاتووە ولەهەریەكەیان بە شێوازێك ڕۆڵی خۆی دەگێرێ. ئەم بەكارهینانە جیاوازانە بۆ سێ جۆری جیاواز پوخت دەكرێتەوە.

یەكەم/ بوونی وەزیفە بەكاردێ وەك هاو واتا لەگەڵ (كردەوە) ، وەكو بەشیك كاربكات، چالاك بێت. وەزیفەی كولتور دژبەم جۆرە كولتورەی شوینەوار یان بڵاوبوونەوەیە.

دووەم/ وەزیفە دروست بووە کەماناکەی پەیوەستە بەشێوازێکی ناهەرەمەکی، واتە هەموو فاکتەرە کۆمەلایەتییەکان وەزیفەیان هەیە، بۆیە لێرەدا دەتوانین بڵێین لەکولتوردا هیچ بوونەوەرێك بێ وەزیفە نییە.

سێیەم/ وەزیفە لەمانای فیزیکی پیکەوە پشتبەستنی توخمەکانە کە ئالۆزە ونێوەندێکە بۆ ئالوگۆریەکان دژبە سادەیی، هەروەها ڕاستەوخۆیە لە بەکارهینانی موزیك و وەزیفەکانی. لە کۆتایی دا وەزیفە ئەو مانایە دەبەخشێت کەکاریگەریەکی تایبەتی هەر توخمێکە بۆ تێرکردنی پێداویستیەکانی بارودۆخێك، کەوا وەڵام دانەوەی مەبەستێکە کەبابەتیانە پێناسەکراوە. ئەمە یەکسانە بە وەزیفە لەگەل مەبەست کەهەر لەکاتی سپێنسەرەوە زاڵ بووە بەسەر بیرۆکەی بایۆلۆجی (مریام، هەمان سەرچاوە: ٢١٠).

بۆچوونەکانی تیۆری ڕادکلیف بڕاون لەئەنترۆپۆلۆجیای هاوچەرخ بە توندی بەستراوە بە چەمکی وەزیفە، بڕاون جەخت دەخاتە سەر ئەم بەکارهێنانانە، بەڵام بەجێبەجێ کردنێکی تایبەتی ئەم سیستەمە کۆمەڵایەتییە. لەم پێناسەیەدا وەزیفە بەشداریە وەك بەشێك لەکۆی گشت چالاکیەکان. وەزیفەی بەکارهێنانی موزیك وگۆرانی تایبەت بەبەشداری کردنی لەهەموو ژیانی کۆمەلایەتی وەك وەزیفەیەك لەهەموو سیستەمی کۆمەلایەتیە لای بڕاون. ئەم دیدە ئەوە دەگرێتەوە کە سیستەمی کۆمەلایەتی جۆریکی دیاری کراوی هەیە کەئێمە باسی دەکەین وەك یەکەیەکی وەزیفی. ئێمە لەوانەیە پێناسەی بکەین وەك بارودۆخێك کەتیایدا هەموو بەشەکانی سیستەمی کۆمەلایەتی پێکەوە کاردەکەن وەك پلەیەکی تەواوی هاڕمۆنی یان پێکهاتێکی ناوەکی. بۆنموونە بەبێ بەرهەمهێنانی

ململانێی بەردەوام وەزیفە نە دەتوانرێ چارەسەربکرێت وە نە رێکبخریت. رادکلییف براون جەخت دەخاتەوە لەسەر دوو خالی تر کە لێرەدا گرینگن. یەکێکیان ئەوەیە کە گریمانەکان پێویستیان بەبۆچوونی عەقیدەیی نییە، هەموو شتێکی ژیان لەهەر کۆمەڵگایەك وەزیفەیەکی تایبەتیان هەیە. ئەمەش تەنیا پێویستی بە گریمانەیەك هەیە کە وەزیفەیەکی هەیە کەپێویستە بگەڕێین بۆ دۆزینەوەیان. بێگومان ئەو بۆچوونەش کەخراوەتەروو لە بەکارهێنانی دووەمی (وەزیفە) وەك تێبینی ئاماژەی پێکراوە (العثمان ٢٠٠٢: ٥١).

خاڵی دووەم ئەوەیە کەچی بەدەردەکەوێ، موزیك هەمان بەکارهێنانی هەیە لەدوو کۆمەڵگادا کە لەوانەیە وەزیفەی جیاوازیان هەبێت لەهەردوو کۆمەڵگاکەدا. بەواتایەکی تر بۆئەوەی لێکدانەوەیەکی تەواو بۆ بەکارهێنانی کۆمەلایەتی گۆرانی وموزیک بکەین، هەروەها بۆ ئەوەی بەراوردێکی گونجاو لەنێوان بەکارهێنانەکانی موزیك لەناو خەڵکی جیاواز یان نەوەکانی جیاواز بکەین، پێویستە وادابنێین کە نەك تەنیا فۆرمی بەکارهێنانی موزیك بەڵکو وەزیفەکانیشی بگرێتەوە. لەئێتنۆموزیکۆلۆجی ئەم زاراوانە زۆربەی بەگۆڕاوی لەکەل یەکتری بەکاردەهێنرێن، هەروەها هەمیشە مانایەکی تری تایبەتی هەیە لەکۆنتێکستێکی دیاری کراودا. بۆ نموونە زۆربەی جار تێبینی کراوە کەموزیك لایەنێکی تایبەتی هەیە لەکۆمەڵگا نەخوێندەوارەکان. بۆنموونە لەکاتی ماتەمینی گشتی لەنێو خەلکی (باسۆگنیی) لەوولاتی زائیر موزیك بەکاردەهێنرێت لەلایەن موزیکژەنە شارەزاکان بۆ مەبەستێکی تایبەت. ئەم ماتەمینە بۆ ماوەی حەوت رۆژ بەردەوام دەبێت کەبەخاك سپاردنی جەنازە وەك نەریتێك لەرۆژی دووەم دەبێت. موزیك ژەنە

شارەزاکان موزیکەکانی خۆیان نمایش دەکەن دوای ئەوەی جەنازەکان بەخاك دەسپێردرێن، بەکارهێنانی ئەم موزیکە ژمارەیەك وەزیفە جێبەجێ دەکات کەڕۆڵی گرنگ دەبێنێت لەهێورکردنەوەی رەوشی گرژی وخەفەتباری بەرێوەچوونی ماتەمەکە (مریام، هەمان سەرچاوە: ٢١١).

٣,٤ وەزیفەی دەروونی- پەروەردەیی

هەردوو بۆچوونی کولتوری و وەزیفی دەتوانرێ لەلێکدانەوەکانی کاریگەری موزیك لەسەر کەسایەتی ورەفتاری تاکەکەس جێگای خۆی بکاتەوە، لەبەرئەوەی موزیك وەك بەشێك لەکولتور دادەنرێ، گۆرانی وموزیک دەتوانێ ڕۆڵی گرنگی هەبێت لەگونجانی منداڵ بۆناو کولتوری کەمەلگا، هەروەها وەرگرتنی کولتور وبەهاکانی بەقووڵی لەناخی منداڵ جێگیر دەکات ومنداڵ وەك ئەندامێکی کۆمەلگا هەژمار دەکات. کەواتە لێرەدا تێروانینی ئەنترۆپۆلۆجی تیشك دەخاتە سەر دروستبوونی کەسایەتی منداڵ لەچوارچیوەی سیاقی کولتوری تایبەت بەچالاکیەکانی گۆرانی وموزیك وپێگە وڕۆڵیان لەگواستنەوەی بەهاکانی کولتوری بۆ منداڵ ودروست بوونی کەسایەتیەك کەکۆك و گونجاو بێت لەگەل فۆرم وبەهاکانی کۆمەڵگا، بەمانەش منداڵ وەك تاکێکی پێشکەوتووی کۆمەلگا قبول کراو دەبێت (المصمودی، ٢٠١٧ ٢ :).

قولبوونەوە وتێگەیشتنی دیاردەی موزیکی بەشێوەیەکی تەواوو ڕاست ودروست زۆر گرنگە، چونکە چالاکیەکانی گۆرانی وموزیك دەچنە نێو هەموو بوارەکانی ژیانی کولتوری وکۆمەلایەتی ئەوەی پەیوەستە بەبابەتی دەنگ رووچۆتە ناو هەموو بوارەکانی کۆمەلایەتی، کولتوری، ئابووری،

سیاسی، دەروونی. ئەم بوارانە بەشدارن لەدیراسەتکردنی کۆمەڵگا لەڕێگەی کارهەونەریەکان بەگشتی و گۆرانی وموزیك بەتایبەتی کە دەردەکەوێ ئینجا لە شێوەی ماددی بێت یا مەعنەوی (هەمان سەرچاوە :٦).

ئەم وەزیفەیە ئاوێتەیەکە لەوەزیفەی دەروونی وپەروەردەیی سەبارەت بە گۆرانی وموزیک کەبەشداری دەکات لەدروست کردنی کەسایەتی منداڵ لەقۆناغەکانی تەمەنیدا. زۆربەی توێژینەوە زانستیەکان کەلەسەر کاریگەری گۆرانی وموزیک ئەنجام دراون بەڵگەن سەبارەت بەم ڕاستیەی کەهەر لەوکاتەی منداڵ لەناو سکی دایکیەتی هەست بەلەرەلەرە دەنگەکانی گۆرانی وموزیکدەکات، هەروەها کاریگەری بەرچاویان دەبێت لەسەر گەشەی کۆرپەلەکە. دوای هاتنە دونیای منداڵ دەنگی دایك لەئارام کردنەوەی کۆرپەلە لەکاتی گریان وخەوتنی منداڵ کاریگەری زۆری دەبێت. لەرووی دەروونیەوە گۆرانی وموزیک ڕۆڵی خۆیان دەبینن لەبونیاتنانی کەسایەتییەکی پتەو بۆ منداڵ کە دووربێت لەتوند وتیژی، ئەمانە وادەکەن منداڵ هێمن ولەسەرخۆ وجێگیر بێت. لەبەر ئەمە گۆرانی وموزیک لەپاڵ وەزیفەی پەروەردەیی، وەک وەزیفەیەکی دەروونی گرنگ وکاریگەر ڕۆڵ دەبینێ بۆ بونیادنانی کەسایەتی لەمنداڵ.

سەبارەت بەڕۆڵی گۆرانی وموزیک لەوەزیفەی پەروەردەیی سەرەتا لەیەکەم دەزگای پەروەردەیی دەست پێ دەکات کەئەویش خێزانە، گۆێگرتن وبەکارهێنانی گۆرانی وموزیک لەناو خێزاندا کاریگەری بەرچاویان هەیە لەسەر دروستبوونی کەسایەتی منداڵ بەتایبەتی ئەم موزیك وگۆرانیانەی کەبەفۆرم وشێوازی ئارام بەخش کاریان لەسەر کراوە، لەڕووی

پەروەردەییەوە رەفتاری مندال بەرەو کەسایەتی ئارام وهێمن وهاوسەنگی دەبات. کاتێ گۆرانی وموزیک لەچوارچیوەی خێزان وەك ئامرازێکی پەروەردەیی بەکاردێت ئەرکی بەشداریکردن ئەبێت لەپەروەردەکردنی مندال تا ببێت بەئەندامێکی تەندروست لە کۆمەلگادا. بەکارهێنانی گۆرانی وموزیک بەشێوەیەکی کارا لەناو خێزاندا کەخۆیان موزیك ژەن وگۆرانی بێژن ڕۆڵی یەکجار گەورەتری دەبێت لەوەی کە تەنها گوێگربیت، چونکە پەروەردەی مندال لەم ژینگە هونەرییە دەبێتە پالنەرێك مندال بەرەو کەسایەتییەکی هاوسەنگ وجێگیر ڕادەکێشێت بەبێ ئەوەی منداڵەکە ویستی لەسەر بێت.

دوای دامەزراوەی خێزان قوتابخانە بەوێستگەی دووەم دائەندرێت، وەك دامەزراوەیەك وەزیفەیەکی پەروەردەیی گرنگی هەیە لەفێرکردنی مندال، لەبەرئەمە بەکارهێنانی گۆرانی وموزیک لەقوتابخانەکاندا وەك ئامرازێك لەبونیادنانی کەسایەتی منداڵ یارمەتیدەرە لەهێورکرنەوەی دڵەراوکێی منداڵ لەکاتەکانی خوێندنی وانەکان لەقوتابخانە، وانەکانی هونەر بەگشتی وگۆرانی وموزیک بەتایبەتی لەخوێندنگاکاندا لەبواری پەروەردە وفێرکردن پشکی شێریان بەردەکەوێت، هەمیشە زانایانی بوارە جیاجیاکانی پەروەردە جەخت لەگرینگی بابەتە هونەریەکان دەکەنەوە بۆ بەرزکردنەوەی توانای گوێگرتن وئەزبەرکردن، گۆرانی وموزیک والە فێرخوازان ئەکات لەدوای هەستکردنیان بەشەکەتی جارێکیتر ماندوو بونیان بحەسێتەوە وناخ ودەرونیان ئاسودەبێت وجارێکیتر ئامادەبن بۆ وەرگرتنی زانیاری لە وانەکانیتر، بەم هریەشەوە منداڵان بەکاتێکی زووتر

وماندوو بونێکی کەمتر وتێچوێکی کەم زۆرترین بابەتی زانستی و سودی پەروەردەیی وەرگرن.

پەروەردە وفێربوون لەڕێگای گۆرانی وموزیک نەک تەنها لەوانەی سروود بەڵکو لەوانەکانی تری وەک کوردی بیرکاری ئینگلیزی... سودیی زۆریان لێوەرگیراوە ولەخوێندنگا پێشکەوتووەکان زۆر گرینگی بەم بوارە ئەدرێت، لەڕێگای دروستکردنی تاقیگەی موزیکی منداڵان فێری گۆرانی چڕین، گوێگرتن، ژەنینی ئامێرەموزیکیەکان دەکرێن، ئەم جیاوازیەی لەنێوان قوتابخانە پێشکەوتووەکان وقوتابخانە ئاساییەکاندا هەن زۆر بەڕونی لەکاتی وەرگرتنەوەی نمرەکانیان بەدیار دەکەون، لەلایەکیتر مەعریفەی فێرخوازەکانیان فراوانتر وئاستی چێژ وەرگرتنیان بەڕادەیەکی بەرچاو هەستی پێدەکرێت. ئەمانەش بێگومان کاریگەری ئەرێنی هەیە لەسەر گەشەسەندنی توانستی زانستی منداڵ هەروەك زۆرێک لەتوێژینەوە زانستیەکان ئەم گریمانانەیان پشت ڕاستکردۆتەوە (Schellenberg ٢٠٠٤).

٣,٥ وەزیفەی کۆمەلایەتی

وەزیفەی کۆمەلایەتی گۆرانی وموزیك بەشێوەیەکی بەرفراوان بەستراوەتەوە بەرەفتاری کۆمەلایەتی ئەمەش بەپێی تیۆری ئێتنۆموزیکۆلۆجی رەفتاری کۆمەلایەتی موزیکی بۆسەر سێ بەش دابەش دەکرێت.

یەکەم/ ڕەفتاری فیزیکی، دابەش دەبێت بەسەر دووبەشی سەرەکی ئەمانیش گرژی دەنگ لەڕووی فیزیکی ودۆخی جەستەن لەبەرهەمهێنانی دەنگ، کەدەبنە کاردانەوەی فیزیکی وئۆرگانیزمی تاك بۆ دەنگ.

دووەم/ ڕەفتاری کۆمەلایەتی، دروست بوونی ڕەفتارێکی پێویستە بۆ تاك، چونکە تاکی موزیسیان و ناموزیسیانیش پیویستی بەم ڕەفتارەیە بەتایبەتی لەکاتی بەڕێوەچوونی کۆنسێرتێک یاهەر کارێکی موزیکی.

سێیەم/ ڕەفتاری کرداری، پەیوەستە بەدەربرینی پێکهاتەی کرداری دەربارەی سیستەمی موزیکی، ئەمەش لە ڕێگەی ئەو ڕەفتارەی کاتێ کە دەنگی موزیکی بەرهەم دێت، بە بێ ئەو ڕەفتارە هیچ دەنگێکی موزیکی بوونی نابێت.

ڕەفتار خۆی لەخۆیدا دەکەوێتە ژێر باری ئاستی سێیەم کەئەمیش ئاستی تێگەیشتنی چەمکی موزیکەکەیە. بۆئەوەی لەسیستەمی موزیکی کاربکەیت، پێویستە لەسەر تاك پێش هەموو شتێك تێبگات چ جۆرە ڕەفتارێك چ جۆرە دەنگێکی پێویست بەرهەم دێنێت. ئەوەش بەتەنیا لەڕێگەی ڕەفتاری فیزیکی، کۆمەلایەتی، کرداری ناکرێت، بەڵکو پێویست بەو تێگەیشتنە دەکات کە موزیك چیەو چۆن جێبەجێ دەکرێت، ئەو پرسیارانە ئەوە دەگرێتەوە وەك جیاوازی لەنێوان موزیك وژاوەژاو. وە ئەو سەرچاوەیەی کەموزیکی پێ وێنا کراوە، سەرچاوەکەی تواناکانی موزیکی تاکە لەقەبارەی گونجاو لەناو گرووپی موزیکی. بۆیە بەبێ چەمکەکانی موزیك ڕەفتار ڕوونادات وە بەبێ ڕەفتار دەنگی موزیك بەرهەم نایەت.

لێرەدا ڕەفتاری موزیکی لەئاستێکدادەبێ کەبەهاکان دەربارەی موزیك بوونی هەبێ وەبە تەواوی وبەووردی ئەو بەهایانە فیلتەر کرابن، هەموو ئەمانەش دەکرێت لەرێگەی سیستەمێك بۆ ئەنجام دانی بەرهەمی موزیکی کۆتاییان بێت (مریام، هەمان سەرچاوە: ٢١١).

شایەنی باسە موزیك کۆمەڵێك وەزیفەی کۆمەلایەتی دەرەخسێنێ یەکێك لەم وەزیفانەش خۆشگوزەرانییە لەکۆمەلگادا کەپێشکەشی تاکەکانی دەکات. ئەم وەزیفەیەش لەکۆمەلگایەك بۆ کۆمەلگایەکی تر جیاوازە، بۆنمونە لەوولاتانی رۆژئاوا ئەم خۆشگوزەرانیە پاراوە دەبێت بەبونیادێکی تایبەتی موزیك. چونکە وەزیفەی خۆشگوزەرانی تەنها وەزیفەی گۆرانی و موزیک نیە ولکاوە بەوەزیفەکانی تری کۆمەڵگا وتەواوکەری ئەمانیترن، بەڵام وەزیفەی خۆشگوزەرانی لەکۆمەلگا سادە ونەخوێندەوارەکان بەبەربلاوی بەدی دەکرێت. بۆیە لەڕووی پرۆسەی پەروەردە وفێرکردنەوە موزیك وگۆرانی دەتوانێ ژینگەیەکی خۆشگوزەرانی گونجاو بڕەخسێنێ بۆ تاکی کۆمەلگا بەتایبەتی مندال کەهەست بە خۆشی وگەشبینی بکات لەژیان لەڕێگەیەوە، ئەمەش بۆ کەسایەتی مندال ومتمانە بەخۆبوون لەپرۆسەی فێربوون ڕۆڵێکی ئەرێنی باشی ئەبێت.

یەکێکیتر لەوەزیفەکانی گۆرانی وموزیک وەزیفەی پەیوەندیە کۆمەلایەتیەکانە، ئەمەش بەهۆی ئەوەوەیە کە موزیک زمانێکی جیهانیە وموزسیانەکان زۆر بەئاسانتر لەبابەتە زانستیەکانیتر دەتوانن پەیامەکانیان بڵاوبکەنەوە وبیدەن بەگوێی ناوچەکانی دەوروبەر وولاتانی جیهانی، هەرچەند بەشێوەیەکی بەربڵاو پەیامە موزیکیەکان زیاتر لەرووی کولتور شێوەیان وەرگرتووە وسودیان لێوەرگیراوە لەلایەن ناوچە سادەکان

وولاتانی ڕۆژهەڵاتی بەپێچەوانەی وڵاتانی ڕۆژئاوا، کێشەی گەورە لەم ناوچانە ئەوەیە چۆر وشێوازی گۆرانی وموزیکەکانیان روون نیە، بەتایبەتی لەدیاری کردنی پەیوەندیە کۆمەلایەتیەکان، زۆر لەتێکستەکانی گۆرانی سەرچاوەکەی

شایەنی باشە موزیك هاوبەشە وەك چالاکی مرۆیی لەلایەن زۆرینەی زۆری خەلك، ئەمەش بەهۆی هەلقولاویەکەیەتی لەکولتورە جیاجیاکان وبوەتە ئامرایێکی بەهێز بۆ گفتوگۆکردن لەنێوان تاکەکان. بۆیە لەپرۆسەی پەروەردە وفێرکردنیش گۆرانی وموزیکش هەمان پێگەی تێگەیشتن ویامەتی وشوێنگرێکی گفتوگۆیی بەهێزی وەرگرتووە لەنێوان فێرکەر وفێرخواز وەبۆتە ئامرازێك بۆ بەهێزکردنی پەیوەندیە کۆمەلایەتیەکان لەنێوان قوتابیان لەلایەك ومامۆستایتنیش لەلاکەی ترەوە، ئەمەش هەنگاوێکی رێخۆشکەرە لەپرۆسەی پەروەردە وفێرکردن بۆ گەیاندنی پەیامی پەروەردە وفێرکردن بەشێوەیەکی باشتر و گونجاو تر.

گۆرانی وموزیک بۆ کۆنترۆڵ کردنی لایەنە کۆمەلایەتیەکان رۆلێکی گرنگ دەگێرن، چونکە گۆرانی وموزیک وەك بەشێك لەکولتور لەرووی کۆمەلایەتیەوە دەتوانن ببێتنە وەزیفەی فشار بۆ گونجاندن تاکبەگشتی و منداڵ بەتایبەتتر لەگەل فۆرمەکانی کۆمەلگا، گۆرانی وموزیک لەرێگەی ئاگادارکردنەوەی راستەوخۆی هەلەکانی ئەندامانی کۆمەلگا بونیادی ناراستەوخۆی رەفتاری گونجاوی تاکەکانی کۆمەڵگا ئەخەنە ئەستۆی خۆیان. بۆنموونە لەکاتی رێورەسمی ئاراستەکرن وئامۆژگاری کردن، کاتێ کە ئەندامانی کۆمەلگا بەشێوەیەکی تایبەت ئامۆژگاری دەکرێن کەچ رەفتارێك گونجاوە وچی نەگونجاوە بەتایبەتی بۆ منداڵ زۆرێك

لەگۆرانیەکانی منداڵان کەلەڕووی پەروەدەییەوە بەرهەم هاتوونە هۆشداری دەدات سەبارەت بەشتی راست ودروست وشتی خراپ ونادروست. بۆیە بەیەکێك لەوەزیفە سەرەکییەکانی گۆرانی وموزیك هەژمارکراون، چونکە دەبن بەمایەی فشار و کاریگەری دروست دەکات لەسەر منداڵان وهەرزەکاران بۆ خۆگونجاندنیان لەگەل فۆرمە ڕێپێدراوە کۆمەلایەتیەکانی نێو کۆمەڵگا.

گۆرانی وموزیك لەرووی وەزیفەی کۆمەلایەتی رەنگە وەزیفەی شەرعیەتی دامەزراوە کۆمەلایەتییەکان ورێورەسمی ئایینیشی هەبێت. لەکاتێکدا گۆرانی وموزیك بەکاردێ لەبارودۆخە کۆمەلایەتی وئایینی یەکان، لەوانەی موزیك ڕۆڵی هەبێت لە شەرعیەت پێ دانی ئەم دامەزراوانە ورێورەسمانە. وەزیفەی یەکەمی گۆرانی وموزیك بۆ پاراستنی نیزامە وە بۆ رێکخستنی سمبۆلەکانی رێورەسمەکانە. ئالان مریام ئاماژە بەبورووس (١٩٥٠) دەکات کە دەڵێ: (یەکێك لە وەزیفەکانی گۆرانی لەناو توامۆتۆس گواستنەوەی ووزەی سحریە لەریگەی گۆرانیە ئاینیەکاندا)، لەکۆمەلگای ئیسلامیدا لەکاتی خوێندنی ئایەتەکانی قورئانی پیرۆز تاکەکەس واز لەتەم ومژ دێنێ بۆ شەرعیەت دان بەسیستەمی کۆمەلایەتی کەرێزگرتنە لەکاتی قورئان خوێندن وەسیستەمە ئایینی یەکان شەرعیەتیان پێ دراوە.

دامەزراوە کۆمەلایەتییەکان ورێورەسمە کۆمەلایەتییەکان شەرعیەتی پێدراوە لەرێگەی گۆرانی وموزیك جەخت دەکاتە سەر ئەوەی چی گونجاوە ونەگونجاوە لە کۆمەلگا. هەروەها بەکارهێنان ووەزیفەکانی موزیك کە خەلکی چی دەکەن وچۆن دەیکەن. ئەم وەزیفەی موزیکە بۆیە

پێویستی بەزیاتر دیراسات هەیە دەبێت دراسەتی لەسەر بکرێت وەبەووردی گوزارشت بکرێت، تا لەپرۆسەی پەروەردە وفێرکردن ڕۆڵی گرنگی خۆی هەبێت.

وەزیفەیەکی تری کۆمەلایەتی موزیك وەزیفەی بەشداریکردنە لە بەردەوامی وسەقامگیری کولتوری هەروەك لەسەرەوە ئاماژەمان پێداوە، موزیك کۆمەلێك وەزیفەی کۆمەلایەتی پێشکەش دەکات وەك گوزارشت کردن لەسۆزداری وچێژی جوانی وخۆشگوزەرانی، هەروەها کاردانەوەی فیزیکی هەیە وگونجاندن لەفۆرمی کۆمەلایەتی بەهیز دەکات، هەروەها شەرعیەت دەدات بە دامەزراوە کۆمەلایەتییەکان ورێورەسمە ئایینییەکان.

ڕوون وئاشکرایە گۆرانی وموزیک بەشداری دەکەن لەبەردەوامی وسەقامگیری کولتوری وکۆمەلایەتی. بەو واتایەی لەوانەیە بەشداریەکەی کەمتر نەبێت لەلایەنەکانی تری کولتوری، ئێمە لەوانەیە وەزیفە بەکاربێنین لە مانایەکی سنووورداری ژەنینی بەشێك لە ئاواز وئامێرە موزیکیەکاندا. لەهەمان کات زۆر لەتوخمەکانی تری کولتور هەلی زۆریان نیە بۆ دەربرینی هەست وسۆز وخۆشگوزەرانی وپەیوەندی کۆمەلایەتی، بەڵام ئەبینین گۆرانی وموزیك بەزۆری کردوویانە. هەروەها گۆرانی وموزیك لەچوارچیوەی چالاکی بۆ دەربرینی بەهاکان وماناکان سایکۆلۆجی کولتوری پیشانداوە میکانیزمەکانی پارێزگاری کردنە لەم چالاکیە کولتوریانەی تر کەلەدەوروبەریدان. بەم واتایەی بەشداری لەوەزیفە دەکات لەگەل کەسانی تر لەهونەرەکان. ڕێرەوی مێژوو، ئەفسانە، داستانەکان، بەلگەیەکن بۆ بەردەوامی کولتور لەرێگەی گواستنەوەی پەروەردە وکۆنترۆل کردنی هەلەو لادانەکانی ئەندامانی کۆمەلگا وەجەخت کردنە

سەر ئەوەی چی راستە و چی هەڵەیە، ئەمەش بەشداری کردنە بۆ کۆنترۆڵی کۆمەلایەتی وسەقامگیری کۆمەلگا. بوونی کولتور بەم شێوەیەی بەشێوەیەکی سەرەکی وەزیفەکانی موزیك میکانیزمێکی کولتورین ئامرازێکن بۆ فێربوونی بوارەکانی کولتور وپەروەردە. مرۆڤی سەرەتایی (Aboriginal) لەماوەی ژیانیدا دەوردراوە بەزۆرێك لەرووداوەکانی موزیکی کەتیایاندا ئامۆژگاری تاك دەکرێت دەربارەی ژینگە سروشتیەکەی وە سوودوەرگرتنی لەلایەن مرۆڤەوە فێری تێروانینی دونیایی دەکات وشێوەیەك دەبەخشێ بەسیستەمی بەهاکانی، وەزیفەکانی گۆرانی وموزیك دووبارە تێگەیشتنی مرۆڤی سەرەتایی بەهێزدەکات دەربارەی چەمکەکانی پێگەو ڕۆل. بەتایبەتی دروشمی ئەندامیەتی بۆ تیرە وهۆزەکەی وە شەرعیەتی سیستەمی باوەڕی ئایینی وەك سمبۆلەکانی پێگە لەبەردەوامبوونی پلەوپایەدا. هەروەها جۆرەکانی تر بەکاردێ بۆ بەرزبوونەوەی هەست وسۆزی تاك لەکاتی کەش وهەوای بەرێوەچوونی ڕیتواڵەکان، ئەمانەش جۆرێکن لەمیکانیزمی کۆنترۆڵی کۆمەلایەتی لەرێگەی ئامرازەکانی سەرووی سروشتی یەوە، هەرچی بەشەکانی رووداوە سروشتی یەکانە بەپێچەوانەوە کۆنترل ناکرێن. هەروەها هەندێ جۆری گۆرانی دەرچەیەك دێنێتە ئاراوە بۆ داهێنانی تاك لەکاتێکا زۆربەی بەکاردێت بۆ زاڵ بوون بەئاسانی بەسەر کێشەکانی دەروونی وخەمۆکی ودڵەڕاوکێ. لەهەموو حاڵەتێکدا وەزیفەی بەکولتوربوونی موزیك یارمەتیدەرە بۆ فۆرمەلەکردنی کەسایەتی کۆمەلایەتی مرۆڤی سەرەتایی لای نموونەی کولتوری کۆمەلگا سەرەتایی یەکان. (مریام، هەمان سەرچاوە).

وەزیفەیەکی تری کۆمەلایەتی کە پێویستە گرنگی پێ بدرێت وەزیفەی بەشداری گونجانە لەگەل کۆمەلگا، بەو واتایەی کەئێمە وەزیفەی موزیك واچاوەروان دەکەین کەروونە بۆ دابین کردنی خالی هاوکاریکردن بۆ یەکگرتنی ئەندامانی کۆمەلگا وخۆگونجاندنیان لەگەل بەهاو فۆرمەکانی بۆ دەستەبەرکردنی خود وەکو تاکێکی ئەم کۆمەلگایە. بۆیە یەکێك لەوەزیفەی تری کۆمەلایەتی موزیك لەراستیدا بۆ گونجاندنی تاکە لەگەل کۆمەلگاکەی وە دروستبوونی ئەو قەناعەتەیە لایان بەوەی بەشداری هەندێ شتیان کردووە بۆ دلنیابوون لەوەی کەسەر بەهەمان خێزانن تادلنیابن کەسەر بەهەمان گرووپن وە بەشدارن لەهەمان بەهای وەك یەك، وە هەمان شێوازی ژیانیان هەیە، گرووپەکە پارێزگاری لەفۆرمی

لەم بارەیەوە رادکلیف براون جەخت دەکاتە سەر وەزیفەی گونجانی کۆمەلایەتی لە کاتی سەمای هۆزی ئەندەمانەکان (Andamanese dance,)، سەمای ئەندەمانەکان کەگۆرانی لەگەل دایە، بۆیە لەوانەیە وەسفبکرێت وەکو چالاکیەك کەتیایدا پشت بەستە بەکاریگەریەکانی ڕیتم ومیلۆدی، هەموو ئەندامانی کۆمەلگا دەتوانن بەشێوەیەکی گونجاو هاوکاری یەکتر بکەن وەبە یەکگرتوویی کاربکەن. ئەم خۆشیەی کەسەماکار هەستی پێدەکات وخۆی نمایش دەکات لەهەموو شتێك زیاتر لەدەورووبەری پر بلیمەتی وخۆدەرخستنە بەرامبەر هەواداران وهاورێکانی. دەربرینی خۆشی کۆمەڵە هەستێکی زۆر فراوانە بۆیە بەم رێگایە سەما دۆخێك بەرهەم دینێ کەتیایدا یەکگرتن وهارمۆنی وهاوئاهەنگی نێوان تاکەکانی گرووپی کۆمەلایەتی لەبەرزترین ئاستدایە وبەزەقی لەلایەن هەموو ئەندامەکانی هەستی پێ دەکرێت. بۆ بەرهەم

هێنانی ئەم دۆخە کەوا وەزیفەی سەرەکی سەما وخۆشگوزەرانی وتەندروستی باشە. بوونی کۆمەڵگای هاوسەنگ وسەقامگیر وخۆشگوزەرانیش پشت بەستە بە یەکگرتن وهاوئاهەنگی نێوان ئەندامەکان. سەما کەبەچری هەستی پێ دەکرێت ئامرازێکە بۆ پارێزگاری کردنی ئەو دۆخە تەندروستە. سەماکردن دەرفەتێك دەرەخسێنێ بۆ کردەوەیەکی راستەوخۆی کۆمەڵگا سەبارەت بە تاك، دەردەکەوێ هەستی تاك گوزارشت دەکرێ کەتیایدا هەماهەنگی کۆمەلایەتی بەردەوام دەبێت وپاریزراو دەبێت. کەواتە موزیك خاڵێکی خولاو پێشکەش دەکات لەم دەورووبەرە کە ئەندامانی کۆمەڵگا کۆدەبنەوە بۆ سەرقالبوون لەچالاکیەکان پێویستی بەهاوکاری وهەماهەنگی گرووپەکە هەیە (ایریکسون و نیلسون، ٢٠١٣: ٧٢).

لێرەدا پێویستە ئاماژە بەم ڕاستیە بکرێت کەهەموو موزیکێك ئەدا ناکرێت، بەلام هەر کۆمەڵگایەك دەرفەتی هەیە جۆرێك لەموزیك ئەدا بکات بۆ بۆ کۆبوونەوە وراکێشانی ئەندامانی وبیرهێنانەوەیان بۆیەکگرتن. ئەگەری زۆرە ئەم کۆمەلە وەزیفەی موزیك پێویستی بەچربوونەوە وفراوانبوونەوە هەبێ، بەلام بە گشتی ڕۆڵی موزیك لەکولتوری مرۆیی زۆر ڕێک وپوخت دەبیندرێت، روون وئاشکراشە مرۆڤ دەست بەرداری گۆرانی وموزیك نابێت کەبەشدارە لەئەنجام دانی زۆرینەی چالاکی گونجاو کەڕۆڵی گرنگی هەیە لەبیناکردنی کۆمەڵگا.

ئێرنست کایزەر زۆرێک لەتیۆریە جیاوازەکانی سروشتی هونەری رەتدەکاتەوە، ڕەگ وبنەچەی هونەریشی گەڕاندۆتەوە بۆ بۆچوونەکانی (ئەرستۆ) کەپێی وایە هونەر بەشیوەیەکی بنەرەتی لاسایی کردنەوەیە،

واته لای کایزەر (Cassirer) وەزیفەی بنەرەتی هونەر لاسایی کردنەوەیە. ئامانجیشی بۆ ئەم بۆچوونە ئەوەیە کە ئەگەر هەموو جوانیەك ڕاستی بێت، ئەوا هەموو ڕاستیەك بەزەروورەت جوانی نییە. وەبۆ ئەوەی بگەیت بەبەرزترین بەهای جوانی، تەنیا ئەوە جەوهەریە کەلەسروشت لابدەیت بۆ دووبارە بەرهەم هێنانەوەی سروشت، بۆیە کایزەر لەپێناسەی هونەردا دەڵێت (هونەر پێناسەی زمانی سمبۆلە).

لەلایەکیتر کازیرەر پشت بەستە بەبۆچوونی ڕۆسۆ و گۆتێ، کەوا هونەر تایبەتمەند وسیفاتدارە، ئەمە زیادەڕەوی سۆزداریە کەشێوەی گرتووە بۆناو هەموو وەزیفەکان، بەشەکانیان گوزارشت لەهەستی تاك دەکات، بەلام ئەگەر ئەوە هۆکاری بوونی هونەرە، کازیرەر پێی وایە ئەوە نابێتە دووبارە بەرهەم هێنانەوەی ساکاری شتەکان، وەکو ئەو بۆچونەی کە هونەر بە لاسایی کردنەوە دادەنرێت. بەلام زیاتر دەبێتە دووبارە بەرهەم هاتنی ناوەوەی ژیانمان وکاریگەریەکانمان وسۆزداریەکانمان. ئەم دەڵێت هونەر زۆرلەمە زیاترە هەروەك بە کاریگەری تیۆری چێژ وەرگرتن وەسف کراوە، یا پێیان وایە هونەر تەنیا بوونی هەیە بۆ چێژوەرگرتن، ئەمە لەکاتێکایە کازیرەر کۆکە لەسەر ئەوەی چێژ بەشێکە لەهونەر، گۆرانی وموزیکیش بەشەکەیترن لەچێژی هونەری (مریام، هەمان سەرچاوە: ٢١٢).

٣,٦- ئاراستەی کولتوری مەعریفی

سەرەتا بەرلەمەی باس لەرۆل وگرنگی موزیک وگۆرانی لەبونیادنانی کەسایەتی مندال بکەین، پێویستە بگەرییەوە سەر ڕێرەوی مێژوویی

وتێوری ئەنترۆپۆلۆجیا وپەیوەندی بەپرۆسەی پەروەردە وفێرکردن، کەرەنگە ڕەگ وڕیشەکەی زیاتر بگەڕێتەوە بۆ چارەگی یەکەمی سەدەی بیستەم کە لەئەمەریکا لەچوارچیوەی ئەنترۆپۆلۆجیای کولتوری سەریهەڵداوە.

مارگریت مید بەیەکێک لەپیشەنگەکانی ئەنترۆپۆلۆجیە ئەمریکیە کولتوریەکان دادەنرێ کەسەربە قوتابخانەیەکی کولتوریە وگرینگیەکی زۆریان بەکەسایەتی وگفتوگۆ ودیراستکردنی کولتور دەدا. پاشان روت بەنەدیکت (١٨٧٧- ١٩٤٨) کەزانایەکی تری ئنترۆپۆلوجیە وقوتابی مارگریت میدە وبەیەکێک لە پێشەنگەکانی تری ئەم قوتابخانەیە دادەنرێ گرنگی زۆری بەلێکۆلینەوە لەسەر هەلسوکەوتە جیاوازەکانی تاک لەکۆمەلگا جیاوازەکان لە بواری پەروەردەدا، توێژینەوەکانی ڕوت لە بواری پەروەردە بەدید وتێروانینی ئەنترۆپۆلۆجی لەپێناو دەرخستنی ئەم ڕاستیە کولتوریە جیاوازانە بوون کە کەسایەتی جیاوازیان بەرهەم دەهێنا.

دوای ئەوەی زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا لەسەرەتای سەدەی بیستەم پێشکەوتنێکی بەرچاوی بەخۆوە بینی وچەند لقێکی جیاواز لەئەنترۆپۆلۆجیا سەری هەلدا، ئەنترۆپۆلۆجیای دەروونیش یەکێک بوو لەم لقانە، هەمیشە هەولی ناسینی کەسایەتی مرۆڤی دەدا لەهەریەک لەگۆشەنیگای کولتوری، دەروونی، کۆمەلایەتی. ئەم لقە لەماوەی چل سالی ڕابردوو بەشێوەیەک پێشکەوتنی بەخۆوە بینی کەوێنەی کەم بوو، جیاوازیەکەی دەگەڕایەوە بۆ جۆری توێژینەوەکانی کەزۆربەیان لەبواری کولتور وکەسایەتی دابوون، بۆیە هەندێ کەس ناوی دەبەن بەکولتور وکەسایەتی (cultural and personality). یەکێک لەبابەتە گرنگەکانی ئەم لقە، گرنگی دان بوو

بەچەمکەکان لەمانەش چەمکی بەکۆمەلایەتیبوون (Socialization) کەتیشک دەخاتە سەر چۆنیەتی گەشەکردنی کۆمەلایەتی تاکەکەس لەکۆمەڵگا هەر لەمندالیەوە تا قۆناغی کامل بوون، کە چۆن ئەو ژینگەیەی کەمندال تیایدا پەروەردە دەبێت کاریگەری هەیە لەسەر وەرگرتنی ئەم بەها کۆمەلایەتیانەی کەزاڵە بەسەر دروستبوونی کەسایەتی مندال وقۆناغەکانی گەشەسەندنی کەسایەتیەکەی لەکاتی لەدایک بوونیەوە تا گەیشتنی بەقۆناغی کامل بوون.

هەروەک چۆن گریکەکان لەسەرەتای دەستپێکی تەمەنی منداڵ ولەتەمەنی سێ ساڵیەوە بەزۆرە ملێ منالانیان بەموزیک پەروەردە دەکرد وموزیک بەشێک بوو لەپڕۆسەی پەروەردە وفێرکردن لەقوتابخانەکانی سەرەتایی.

کڕادنەر (kradner) کەبەیەکێک لەباشترین ئەم زانایانە هەژمارئەکرێت کەگرنگی دابە دیراسەت کردنی ڕۆڵی فاکتەرەکانی دەروونی لەسەر دروستکردنی کەسایەتی وجەختی دەکردەوە لەسەر کاریگەری سیستەمە کولتوریە زالەکان لەناو کۆمەڵگا بەتایبەتی ئەزموونی کۆمەلایەتی ناو خێزان لەماوەی پرۆسەی گەشەسەندنی کۆمەلایەتی، رۆڵێکی سەرەکی دەبینێت لەدروستکردنی جۆرێک لەپێکهاتەی کەسایەتی سەرەکی لای زۆربەی تاکەکانی کۆمەڵگا. کڕادنەر لەمیانەی توێژینەوەکانی بەم دەرئەنجامە گەیشت کەهەندێ سیستەمی تایبەت بەپەروەردەی منداڵ هەیە کاریگەری هەیە لەسەر کەسایەتی مندال وبەدرێژایی ژیانی لەگەڵیدا دەمێنێتەوە ودەبێتە شێوازێکی کەسایەتی سەرەکی وجێگیر لەناو کۆمەڵگا.

تیۆری کڕادنەر لەلایەک لەسەر ئەو بنەمایە دامەزرا کە کەسایەتی سەرەکی بۆ کۆمەڵگا دروست دەبێت لەئەنجامی عاداتی پەیرەوکراو لەلایەن کۆمەڵگا سەبارەت بە شێواز وچۆنیەتی پەروەردەکردن وگەشەکردنی مندال. لەلایەکی تر تیۆرەکەی تیشک دەخاتە سەر پێچەوانەی ئەم کەسایەتییە سەرەکییەی لەکۆمەڵگا دروست بوە، کاریگەری گەورە دروست دەکات لەسەر سیستەمە کۆمەلایەتییەکانی وەک ئایین، سیاسی، ئابووری... ، واتە کولتوری زال لەناو کۆمەڵگا کاریگەری بەرچاوی هەیە لەدروستکردنی کەسایەتی سەرەکی لەقۆناغێک لەقۆناغەکان لەناو کۆمەڵگا وپاشان ئەم کەسایەتییە بەدەوری خۆی کاردەکاتە سەر کولتوری کۆمەڵگاکانیتریش (النوري, ١٩٨١: ٨٦).

لێرەدا توێژەر هاوڕایە وپێی وایە کەگۆرانی وموزیک دەتوانێ وەك بەشێك لەسیستمی کولتوری رۆلێکی گرنگ بگێرێ لەبونیادنانی کەسایەتی تاك بەگشتی ومندال بەتایبەتی لەچوارچیوەی پرۆسەی پەرەردە وفێرکردن لەقوتابخانە سەرەتاییەکان.

ڕۆت بەنەدیکت (Ruth Benedict) جیاواز لە کڕادنەر وپەیوەندیەکانی شێوازی کولتوری زالی بەسیفاتەکانی کەسایەتی لەکۆمەڵگای سەرەتایی بەستەوە. ئەم زانایە پێی وابوو کەکاریگەری کولتور لەسەر بونیادنانی کەسایەتی لەکۆمەڵگایەک بۆ کۆمەڵگایەکی تر جیاوازە، هەندێ کولتور کەسایەتی ئارام دروست دەکات کە دەبێتە مایەی بونیادنانی کۆمەڵگایەکی ئارام وخۆشگوزەران وسەقامگیر لەکاتێکا هەندێ کولتور کەسایەتی توندوتیژ بەرهەمدێنێ کەدەبێتە مایەی بونیادنانی کۆمەڵگایەکی توندرەو وکەتاکرەوی وململانی ودووبەرەکی تیایدا بالادەستە. بەواتای کۆمەڵێک

کۆنترۆڵی کۆمەلایەتی دیاری کراویان لەژێر دەستە کەحوکمی رەفتاری تاکەکان دەکەن ئەم کۆنترۆل ونموونانە لەکۆمەلگایەکەوە بۆ کۆمەلگایەکی تر گۆڕانکاریان بەسەردا دێت وجیاوازن. (العثمان, ٢٠٠٢: ٦٢).

سیگمۆند فرۆید لەمیانەی تێگەیشتنی بۆ کولتور ودیراسەت کردن وشیکردنەوەی کەسایەتی لەکۆمەلگا سەرەتایی یەکان وجیاوازی لەنێوان پێکهاتە کەسایەتییەکان لەکولتورە جیاکان وزانینی هەل ومەرجەکانی کەسایەتی وسیفاتەکانی لەهەریەک لەم کۆمەلگایانەدا، بۆی دەرکەوت کولتوری زال لەهەر کۆمەلگایەک لەکۆمەلگاکاندا کاریگەری زۆری هەیە لەسەر تاکەکانی لەرووی جەستەیی وعەقلی ومیزاجی ورەوشتی.

فەیلەسوف وزانای ناسراوی جیهانی فرۆید گرنگترین بیرۆکە وتیۆرەکانی بلاوکردەوە کەبوە بنەمایەک بۆ ئەنترۆپۆلۆجیەکان بەتایبەتی لەچوارچیوەی دیراسەتە مەیدانییەکان لەکۆمەلگا تڕادیسیۆنەکان. کاریگەری قوتابخانەی فرۆید بە رووونی دیارە لەسەر بیروبۆچوونی ڕوت بەنەدیکت لەرووی پەیوەندی کەبتی کولتوری ناهۆشیاری لەلایەک ونەخۆشیەکان ولادانەکانی دەروونی کەلە ناخی رەفتاری تاک جێگیر دەبێ لە لایەکی ترەوە (النوری, هەمان سەرچاوە:٨١).

کەواتە گۆرانی وموزیک دەتوانرێ وەك توخمێکی گرنگ لەکولتور سەیر بکرێ سەبارەت بەبونیادنانی کەسایەتی تاك وبەتایبەتی مندال لەشرۆڤەکردن ولێکدانەوەی رەهەندەکانی پرۆسەی پەروەردە وفێرکردن، ئەگەر پشت بەست بین بەبۆچوونەکانی ڕوت بەنەدیکت لە سەر بنەمای تیۆریەکانی فرۆید سەبارەت بەبابەتەکانی کولتور وکەسایەتی. لەبەر ئەمە

پێویستە شرۆڤەی ئەم بابەتانە بکەین بەتێروانینێکی ئەنترۆپۆلۆجیانە، لەم بوارەدا ئەنترۆپۆلۆجیای دەروونی بەشداریەکی گرنگی هەیە لەلێکدانەوەو شیکردنەوەی پەیوەندی کولتور بەکێشەکانی دەروونی وئەو شوێنەوارانەی کەکولتور لەسەر تاکەکەس جێی دەهێلێ، کولتور لەوانەیە کەسایەتی ئارام وخۆشگوزەران بەرهەم بێنێ یاخود هەندێ کولتور لەوانەیە کەسایەتی نائارام وتوندوتیژی کۆمەلایەتی بەرهەم بێنێ کەدەبیتە هۆی ترس ودلەڕاوکێ ونامۆیی ونائارامی، لەئاکامدا تاکەکان توشی چەندین کیشەی دەروونی ودەماری دەکات. کاتێ کەئێمە باس لەکولتور دەکەین یەکێک لەتوخمە گرنگەکانی کولتور هونەری ئەم کۆمەلگایەیە کە لەچوارچیوەی سیاقی ئەم کولتورە بەرهەم دێت کەموزیکیش وەک بەشێک لەم هونەرە بەشداریەکی روون وئاشکرای هەیە لەسەر بونیادنانی کەسایەتی، لەبەرئەمە پێویستە ئاماژە بەو راستییە بکەین کەموزیک وگۆرانی دەتوانن کاریگەری زۆریان هەبێت لەسەر بونیادنانی کەسایەتی ئارام خۆشگوزەران، هەست وئیدراکی تاک بەجۆرێک بوورێژێنێت لەبەرژەوەندی وخزمەتی کۆمەلگا دابێت وسوودبەخش بێت بۆ سەرجەم تاکەکانی کۆمەلگا، لەهەمان کاتدا موزیک وگۆرانی دەتوانێ ڕۆلی باش وکارا بگێری لەدروستکردنی کەساکەیەتی نیشتیمان پەروەر وئینتمای بەرزی نیشتمانی لەریگای هەست وئیدراکی تاکەکەس.

یەکێکیتر لەتوخمە گرنگەکانی کولتور کەرۆلێ سەرەکی ئەبینێ لەبونیادنانی کەسایەتی تاک لەکۆمەلگا چەمکی (مەعریفە)یە هەروەک چۆن لە سۆسیۆلۆجیای مەعریفە ئەم چەمکە وەک دیاردەی کۆمەلایەتی وەمەعریفە وەک زانین لەقەلەم دەدرێ بەمانا ئینگلیزیەکەشی واتای

(knowledge)دەگەیەنێ وبەپرۆسەیەکی تاکەکەسی بەرهەم دێت لەدەوروبەرەوە دەگوازرێتەوە بۆ مرۆڤ، واتە لەژینگەی سروشتی وکۆمەلایەتی کەمرۆڤ تیایدا دەژیت بەرێگەی ئامرازەکانی هەستیاری لەشی مرۆڤ (چاو، دەم، لووت، گوێ، دەست) وێنایەک لەمێشک دروست دەبێت بۆ ئەم واقیعەی لەدەوروبەری درکی پێدەکات. ئەم پرۆسەیە کاریگەری خۆی دەنوێنێ لە بونیادنانی کەسایەتی تاکەکەس، لەبەرئەمە لیرەدا پێویستە لەروانگەی ئەنترۆپۆلۆجیای مەعریفەدا هەلوەستە لەسەر لێکدانەوەی پرۆسەی مەعریفەی کولتوری، وەچۆنیەتی گواستنەوەی مەعریفە بۆ مێشکی تاکەکەس وبونیادنانی کەسایەتی قۆناغەکانی مرۆڤ هەر لەمندالیەوە تا قۆناغی کامل بوون بکرێت. (میران، ٢٠١٢: ٣٣)

کەواتە لەروانگەی ئەنترۆپۆلۆجیاوە پرسی پێگەیاندنی کۆمەلایەتی وبەکولتوربوونی مندال دیتە بەرباس بۆ گفتوگۆکردنی ئەم پرۆسەی پەروەردە وفێرکردنە گرنگی تایبەتی خۆی هەیە. مەعریفەی هەرەمەکی یا گشتی فاکتەری سەرەکی وبنەرەتییە مرۆڤ دەکات بەبوونەوەرێکی کۆمەلایەتی لەلایەن یەکەمین دەزگای کۆمەلایەتی کەئەویش خێزانە، ئەگەرچی دەزگای تریش هەیە وەکو خزمایەتی وهاورێیەتی وقوتابخانە ودام ودەزگا ئایینیەکانیش بەشداری باش دەکەن لەم پرۆسەیەی کەناسراوەبە پێگەیاندنی کۆمەلایەتی (Socialization) تاکەکەسی لەکۆمەلگادا (هەمان سەرچاوە: ٣٨).

مەعریفەی کۆمەڵایەتی بەرپرسە لەبونیادنانی جۆرێک لەکەسایەتی ورۆلێکی بنەرەتی دەبێت بۆ پاراستنی سیستەمە کۆمەلایەتییەکان لەکۆمەلگادا. لە راستیدا مەعریفەی رەمەکی لە کەسایەتی هەموو

تاکەکەسێک دا بوونی هەیە کە نادیار وهەست پێنەکراوە، هەروەها بۆتە بەشێکی دانەبراو لەکولتوری کۆمەڵگا ولەهەمان کاتدا تێکەڵی جۆرەکانی تری مەعریفە بوە لەمانەش مەعریفەی زانستی، فەلسەفی، ئایینی. بۆیە کاتێ باس لەپەیوەندی کولتور ومەعریفە دەکەین گۆرانی وموزیکیش دەتوانێ جێگای خۆی بکاتەوە لەبەشداری کردن لەپێگەیاندنی کۆمەلایەتی تاکەکەس وبەکۆمەلایەتیبوونی مندال لەقۆناغە جیاوازەکاندا لەرێگەی پرۆسەی مەعریفەدا ئەم وەزیفەیە جێبەجێ دەکات، ئینجا ئەم مەعریفە رەمەکیە بێت یان جۆرەکانی تری مەعریفە (میران، هەمان سەرچاوە: ٣٩).

چەمکی مەعریفە پشت بەستە بەچەمکی ئیدراك بۆ وەرگرتنی شتەکان لەدەوروبەر وجێگیرکردنی لەمێشکی مرۆڤ، بۆیە ئیدراک بەپرۆسەیەکی بایۆلۆجی وسایکۆلۆجی دادەنرێ کەپەیوەستە بەلایەنی ووروژینەر وکارتیکەر بۆ لێکدانەوەی دەرئەنجامەکانی وەلامدانەوە بەرامبەر جیهانی دەرەوەی تاکەکەس (بدر، ٢٠٠٧ : ١٦).

باسکردن لەبابەتی مەعریفە وئیدراک لەهەریەک لەزانستی ئەنترۆپۆلۆجیا ودەروونناسی هاوبەشن. زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا سەیری پرۆسەی ئیدراک دەکات لەژێر رۆشنایی تیۆری رێژەیی کولتوری کەرۆلێکی کاریگەری هەبوە بۆ لێکدانەوەی پرۆسەی ئیدراک. زانایانی ئەنترۆپۆلۆجی جەخت ئەکەنەوە کەپرۆسەی ئیدراک لەگرووپێک بۆ گرووپێکی کولتوری جیاوازە کەدیدی جیاوازیان هەیە بۆ لێکدانەوە وتەفسیرکردنی جیهانی دەوروبەریان. بەواتایەکی تر چۆنیەتی درکپێکردنی مرۆڤ جیاوازە بەرانبەر بەروداوەکانی سروشتی وگەردوونی کە روودەدەن. ئەم

چالاکیانەی کە پەیوەستن بەژیانی تاکەکانی ئەم گرووپە کولتوریە یاخود ئێتنیە، ئەمەش لە ریگای ئەزموونی کۆمەلایەتی کولتوری دەبێت کەمرۆڤ تیایدا تێپەری دەبێت لەژیانیدا. بۆیە لەواقیعدا ئیدراک ومەعریفە دوو چەمکن کە پەیوەستن بە دەروونناسی مەعریفە وئەنترۆپۆلۆجیای مەعریفەوە. ئەگەر سەیری توێژینەوەکانی زانستی سەبارەت بەپەیوەندی نێوان وانەکانی موزیکی وراهێنانەکانی موزیکی لەگەل تواناکانی مەعریفی وزیرەکی وتواناکانی کرداری وتواناکانی مێشکی وماتماتیکی بکەین، ئەبینین کەدەرکەوتوە وانەکانی موزیك وخوێندنی لای منداڵان کاریگەری خێراتر وخۆشەویستترە وبۆچونێکی ئەرێنی لەسەر لایەنەکانی مەعریفیدا زیاد دەکات.(Schellenberg ٢٠١١).

هەروەها کاتێک سەیری پەروەردەی موزیکی بکەین لەڕوانگەی ئەنترپۆلۆجیەوە وبیبەستینەوە بەڕاهێنانەکانی سوزیکی لەپرۆگرامەکانی موزیکی تایبەت هەروەك فوجیۆکا (٢٠٠٦) ئەو بنەمایانە دەخاتەڕوو کەپەیوەستە بەلایەنەکانی مەعریفی وسلوکی وئیدراکی، پشت بەست بەپرۆگرامی سوزیکی پێی وایە ئەم پرۆگرامە پێویستە پیش کەش بکرێت لەلایەن مامۆستایەکی خاوەن بڕوانامە بەرێکخراوەیی کتێبەکانی پرۆگرامی سوزوکی. وە دەبێت ئەم پرۆگرامە گرنگی بەو منداڵانە بدات بۆ تۆمارکردن لەراهێنانەکە لە رووی سلوکیەوە بەهرەدارن ئەم منداڵانە بەلاوە بنێت کە بە گوێرەی بەهرەی پیشنیارکراوی موزیکی هەلبژاردراون. هەروەها بەشداری کردنی دایك وباوك لەبەکارهێنانی ئەم میتۆدە ئەو گریمانە پێشکەش دەکات کەمنداڵان لەپرۆگرامەکە پاڵپشتیەکی هاوشێوەیان هەیە لەلایەن خێزان وهاورێکانیان سەرەڕای پێشکەوتنیان

لەڕاهێنانە کرداریەکانیاندا. جگە لەمە ڕاهێنان لەسەر خوێندنەوەی نۆتەکانی موزیکی لەپرۆگرامەکەدا کاریگەری باشی هەیە لەسەر گۆرانکاریەکانی هەستی مۆتۆری منداڵەکە کەراهێنانەکانی مێشکی زانستی دەماری وسلوکی لەخۆ دەگرێت (Fujioka ٢٠٠٦). بەگشتی لەبەر ئەمانە رەخساندنی ئەم ژینگەیەی کەپەیوەستە بەدایك وباوك وخێزان رۆلێکی گرنگی هەیە لەپالپشتییەکی کۆمەلایەتی ودەروونی بۆ منداڵەکان، ئەمەش دەبێتە مایەی دروستبوونی متمانە بەخۆبوون وئارامی دەروونی لای منالان وسەرکەوتنی پڕۆسەی پەروەردە وفێردن ودەوڵەمەند بوونی معریفەی مرۆڤایەتی بەشێوەیەکی گشتی کەڕەهەندی سەرەکی پێشکەوتنی کۆمەڵگا و نیشتیمان وداهێنانە لەوڵات.

٤. ئەنجامەکان

١-زانستی ئەنترۆپۆلۆجیا توانیویەتی زۆرترین خزمەت بەدۆزینەوە وسەرەتای سەرهەڵدان وپێشکەوتنەکانی گۆرانی وموزیک بکات لەنێو پەروەردە وفێرکردندا.

٢-گۆرانی و موزیک لەڕوانگەی ئەنترۆپۆلۆجیەوە زۆر گرینگی بەهێورکردنەوە وڕاهێنانی منال بەئارامی ولەسەرەخۆیی دەکات لەنێو پەروەردە وفێرکردن، بەیەکێکە لە گرینگ ترین دەست کەوتە پەروەردەیی یەکان لەتەمەنی سەرەتایی هەژمار ئەکرێن.

٣-توێژینەوە ئەنترۆپۆلۆجیەکان ئەمانەیان پشتڕاست کردۆتەوە کەفراوانکردنی ئاستی معریفی وهزری منال بەگۆرانی وموزیك، لە بڕی خوێندنەوە ونوسینی ووشە وپیتەکان لەسەرەتای دەست پێك لەبوارەکانی

پەروەردە وفێرکردن، لەقۆناغەکانی دایەنگەدا زۆر کاریگەرتر وخێراترە لەکاریگەری فێرکردن ونوسینەوەی پیتەکان.

٤- دەتواندرێت هەستەکانی بینین، بیستن، گوتن، جوڵە لەمنداڵ لەڕێگەی گۆرانی وموزیک بەرەوپێش ببردرێت لەیەك کاتدا، لەئەنجامی جێبەجێ کردن وپراکتیزەکردنی کاری هونەری.

٥- زندوو مانەوە وئاشناکردنی منداڵ بەکەلتور، داب ونەریت، زمان، ئاین، نیشتیمان لەڕێگەی گۆرانی وموزیک لەڕوانگەی ئەنترۆپۆلۆجیەوە بەسەرکەوتووترین هەنگاوەکانی چەسپاندنی زانیاری هەژمار ئەکرێن لەناوەندەکانی خوێندن.

٥. ڕاسپاردە و پێشنیار

٦. لیستی سەرچاوەکان

ابراهیم، مهدی، ٢٠١٤: مبادء العلوم الموسیقیة، دارعلاء الدین للنشر والتوزیع والترجمة، سوریا دیمشق.

أحمد أبو هلال: الانثروبولوجیا الثقافیة، طبعة أولی، جمعیة عمال المطابع التعاونة ، عمان،١٩٧٤، ص٩.

احمد علی مرسی: مقدمه فی الفولکلور، دار روتابرینت للطباعة، قاهره، ٢٠٠١.

الاحمد، ردینة عثمان ویوسف، حذام عثمان، ٢٠٠٨: طرائق التدریس (منهج، أسلوب، وسیلة)، دار المنهج للنشر والتوزیع السلسلة کتب تربویة، الطبعة٢، مجلد١.

احمد، على شعبان، ٢٠٠٤: طرق التدريس و الصعوبات التى يواجها معلمى التربية الموسيقية وكيفية التغلب عليها.

أحمد، محمد حسين، ١٩٨٦: الأهداف التربوية للعبادات في الإسلام، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في التربية، كلية التربية، جامعة طنطا، قسم أول التربية، غير منشورة.

اسعد محمد على: بين الادب والموسيقى، دار افاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥.

اسماعيل الفاروقى: الاسلام والفن، دار غريب للطباعة والنشر، قاهرة ١٩٩٩.

ايركسون، توماس و نيلسون، سيفرت. (٢٠١٣). تاريخ النظرية الانثروبولرجية. ت: لاهاى عبدالحسين. منشورات الاختلاف. الجزائر.

بدر, يحي. (٢٠٠٧). اصول علم الانسان. الانثروبولوجيا (الجزء الثاني). الاسكندرية. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.

بدر، شيرين عبدالطيف احمد، ٢٠١٤: بعض التقنيات التكنولوجية في اغنية الطفل العربى الدينية الملحنة فى مقامات عربية، المجلة الاردنية للفنون، مجلد٢٦، العدد١٨، الاردن.

جان تۆماس كۆيى: ڕەزمەكانى مۆسيقاى كوردى، چاپخانەى وەزارەتى ڕۆشنبيرى هەولێر، ١٩٩٨.

الجزراوى، مهيمن ابراهيم، ٢٠٠٤: الخصائص اللحنية والايقاعية في الاغاني المرافقة للمقام العراقي، مطبعة الانعام ، بغداد.

جەلیل ئازید: تیۆری موزیک، چاپخانەی ڕۆژهەڵات، هەولێر ٢٠١٦.

جەمیلە جەلیل: گۆرانیە میلییە کانی کوردی، چاپی یەکەم، چاپخانەی وەزارەتی ڕۆشنبیری، هەولێر، ١٩٩٨.

چاوشلی، هادي رشيد، ١٩٨٥: تراث اربيل التاريخي، مطبعة جامعة الموصل.

الحجاج، يوسف، ٢٠١٩: مهارات وطرق تدريس التربية الموسيقية للأطفال، دار العماد للنشر والتوزيع.

حسن، مولود ئبراهیم، ٢٠٠٩: هەولێر مێژوو وناو، ئنسکلۆپیدیای هەولێر، جوگرافیا، چاپخانەی گرین گالەری، لوبنان.

الخمشي، سارة صالح عيادة، ١٩٨٠: دور التربية الأسرية في حماية الأبناء من الإرهاب، السعودية.

الزهوري، بهاء الدين، ٢٠٠٢: المنهج التربوي الإسلامي للطفل، ، مطبعة اليمامة، حمص – سوريا.

سەبعاوی، عونی عبدالرحمن، ٢٠٠٨: هەولێر لەسەردەمی ئاشوریەکاندا، ئنسکلۆپیدیای هەولێر، مێژووی کۆن، چاپخانەی گرین گالەری، لوبنان.

صلاح رؤوف: تیۆرەکانی مۆسیقا، چاپی یەکەم، چاپخانەی سۆمەر، ١٩٨٩.

طارق حسون فريد: نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية، بغداد، ٢٠٠٥.

عبد الله الرشدان، علم الاجتماع الثقافي ، طبعة أولى ، دار عمار للنشر – عمان ، ١٩٨٤، ص٢٥ .

عبدالله، علي، ١٩٩٩: دراسات موسيقية، طبع في مطابع دار الشئون الثقافية العامة - بغداد.

العثمان. وسام. (٢٠٠٢). المدخل الى الانثروبولوجيا (الطبعة الاولى). دمشق. الاهالي.

عومر، محمد عبدالله، ٢٠٠٩: لێكدانەوە لەمانای ئەربیل، ئنسكلۆپیدیای هەولێر، جوگرافیا، چاپخانەی گرین.

غوانمه، محمد، ٢٠٠٨: التجربه الاردنيه فى تأليف مناهج التربيه الموسيقيه، صفاقس، تونس.

فەرهاد پیربالّ: مێژووی گۆرانی و مۆسیقای کوردی، دەزگای چاپ و بلاوکردنەوەی ئاراس، ٢٠١٠.

قباري محمد اسماعيل : : علم الاجتماع الثقافي ، طبعة أولى ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ص١٤ .

قدوری، حسین، ١٩٨٧: الموسوعة الموسيقية الصغيرة ، المكتبة الوطنية ،بغداد.

كمون، هيمان، ٢٠٠٨: منزله ماده التربيه الموسيقيه فى النظام التربوى التونسى، الملتقى الوطني للمعاهد العليا للموسيقا (الدوره الثانية)، جامعه صفاقس.

محجوب، عباس، ١٩٧٨: أصول الفكر التربوي في الإسلام، دمشق، دار ابن كثير، سوريا.

محفوظ، حسين على، ١٩٧٧: قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية للطباعة، بغداد.

محمد عبدالهادى دبيان: العلاقة بين الموسيقا العربية والموسيقا العالمية عبر العصور، مطبعة المليجى بالجزيرة، ١٩٩٧.

محمد، وفاء عبدالسلام و عباس، خالد حسن، ٢٠١٦: دليل المعلم التربية الموسيقية، للصفوف الثلاثة الاولى، من المرحلة الابتدائية، قاهيرة.

محمود، حسين بشير و الوكيل، حلمى احمد، ٢٠٠٥: الاتجاهات الحديثة في تخطيط وتطوير مناهج، دار الفكر العربى، القاهرة .

المصمودي, محمد. (٢٠١٧). اثنوموسيقولوجيا-أنثروبولوجيا الموسيقى: الموسيقى أولا ام الانسان؟ المركز التونسي للنشر الموسيقي .

مطر، إكرام، ١٩٨٢: نظريات الموسيقى الغربية والصولفيج والايقاع الحركي والألعاب الموسيقية والطرق الخاصة، دار الطباعة القومية ،القاهرة.

المطلق، فرح سليمان، ٢٠١٠:التربية الموسيقية مرحلة التعليم الاساسى الصف الاول، سوريا.

ميخييفا، ٢٠١٤: القاموس الموسيقى في حكايات، دارعلاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا ديمشق.

میران، رەشاد. (٢٠١٢). مەعریفە لە روانگەی سۆسیۆلۆگیای مەعریفەوە. هەولێر. چاپخانەی ئاراس.

النورى، قيس. (١٩٨١). الحظارة و الشخصية. بغداد. وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

نيللى محمد العطار: العلاج بالموسيقى، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ٢٠١٢.

الهاشمي، أحمد، ١٩٧٩: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة المتنبي، بغداد.

الياس، سيمون يعقوب الخورى، ٢٠١٣: التجربة السورية في تأليف مناهج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الاساسي، كلية التربية جامعة دمشق، المجلة الاردنية للفنون، مجلد ٦، عدد١، سورية.

يوسف، بديوي وقاروط، محمد محمد، ٢٠٠٣: تربية الأطفال في ضوء القرآن والسنة، دمشق، دار المكتبي.

ئەسعەد محمد عەلی: گۆرانی فۆلکلۆری چەمک و تایبەتمەندیەکانی، چاپخانەی مناره، هەولێر ٢٠١٠.

١,٦ سەرچاوە ئەلکترۆنیەکان

Fujioka, Takako. ٢٠٠٦. One year of musical training affects development of auditory cortical-evoked fields in young children.Oxford University Press. Toronto.

Merriam, P. Alan. ١٩٦٤. The Anthropology of Music (١st edition). Northwestern University Press. Evanston.

Mueller, E. Klaus. ١٩٩٨. Ethnologie. Einfuerung und Ueberblick (hrsg. von Hans Fischer). Reimer. Berlin.

Schellenberg, E. Glenn. ٢٠٠٤. Music Lessons Enhance IQ. (psychological Science Journal), pp. ٥١١-٥١٤.

Schellenberg, E. Glenn. ٢٠١١. Examining the association between music lessons and intelligence. (British Journal of psychology), pp. ٢٨٣-٣٠٢.

https://ar.wikipedia.org/wiki

https://ar.wikipedia.org/wiki

/https://mawdoo٣.com

/https://mawdoo٣.com

https://ctum.com

http://ar.wikipedia.org/wiki

https://ar.dictionaryapps.com/definici-n-de-uso

الموسيقى والغناء في زمن الكورونا COVID-١٩

دراسة وصفية

م.م. هلز رشيد مصطفى

المقدمة:

منذ ان وجد الانسان على الارض كانت الامراض والاوبئة موجودة ولم يعرف الانسان علاجا لها وقد أثرت عليه وعلى حياته وزراعته وحيواناته بشكل كبير... ففي زمن الامبراطورية الرومانية (١٦٥/١٨٠)م انتشر وباء الطاعون (الانطواني) الذ يعد من اكثر الاوبئة فتكاً في التاريخ البشرية انتشر في مختلف انحاء العالم متسببا في قتل حوالي خمسة ملايين شخص. بين عامي (٥٤١-٥٤٢)م ظهر طاعون (جيستنيان) في الامبراطورية البيزنطية تسبب في قتل اكثر من ثلاثين مليون شخص... اما وباء (الجدري) الياباني الذي ظهر في مدينة طوكيو باليابان عام (٧٣٥)م تسبب في مقتل اكثر من مليونيين شخص.... فيما أودت (الكوليرا) بحياة مليون شخص بين عامي (١٨١٧-١٩٢٣)م. اما (الانفلاونزة الاسبانية) التي ظهرت في عام (١٩١٨)م تسببت في مقتل اكثر من خمسين مليون شخص في عام واحد اصابة ربع سكان الارض.... كذلك مرض (الايدز) من احدى الفيروسات الاكثر فتكاً تسبب في مقتل خمس وثلاثين مليون شخص منذ ظهوره في عام (١٩٨١)م مازال منتشراً الى الأن. بين عامي (٢٠٠٩-٢٠١٠)م ظهرت (انفلاونزة الخنازير) في ولايات المتحدة والمكسيك ثم انتشرت في دول العالم والتي أودت بحياة مئتين الف شخص. فيما اودى (فايروس إبولا) بحياة احدى عشرت الاف شخص بين عامي (٢٠١٤-٢٠١٦)م الذي كان منتشراً في بعض من الدول الافريقية وبعض بلدان العالم. كذلك (سارس COV٢) الذي انتشر في الكثير من دول العالم هلك حياة الملايين من البشر عام (٢٠١٢)م.

وفي ايامنا تفشي الوباء المتحور كورونا كما يعرف عالميا ب(COVID-١٩)٦ الذي ادخل الرعب والخوف في المجتمعات.... انتشر بشكل سريع ومرعب في جميع بقاع الارض والذي تسبب في تعطيل الحياة بشكل شبه كامل عجزت الدول المتقدمة والمؤسسات الصحية ايجاد علاج وتصدي من هجماته القاتلة ضد البشرية في بداياته. الى يومنا هذا يشكل هاجساً خطيراً لدى جميع المؤسسات الصحية بسبب تطوره وتحوره المستمر لهذا السبب اتخذ الناس من العزلة (التباعد الاجتماعي) والبقاء في منازلهم سبيلا للنجاة من هذا الوباء القاتل والابتعاد عن بعضهم البعض. لضرورات الحياة مع تطور العلمي والتكنلوجي استعانة الناس بوسائل التواصل الاجتماعي لانجاز اعمالهم الضرورية واصبحت تلك الوسائل السبيل الوحيد للعامل والتواصل مع الحياة... واخذ الموسيقيون من هذه التقنيات سبيلا للتواصل وانتاج, وتوزيع اعمالهم الموسيقية بشكل جماعي كل من مكانه وقد تحقق ذلك رغم اختلاف الزمان والمكان لهؤلاء الموسيقين... فقدموا اعمالا موسيقية متعددة.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث: لقد وهب الله سبحانه تعالى الانسان العقل الذ ميزه عن الكائنات والمخلوقات الاخرى... من خلال العقل استطاعة الانسان ان يتجاوز جميع الصعوبات التي تعرض لها لغرض بقائه على قيد الحياة فقد اخترع الكهرباء ليسيطر على الظلام وتوفير الجهد. كما اخترع الطائرات,

والسفن التي تسير على الهواء والبحار. لم تعد هناك اية عقبة الا وقد اكتشف الانسان لها حلا بما وهبه الله له من العقل والعلم. مع ظهور وانتشار الأوبئة, والحروب, اثناء الازمات يحتاج الانسان ان يلبي كل حاجاته ويعبر عن مشاعره.

فالموسيقى والغناء من المشاعر والحاجات المهم لدى الانسان مع ظهور فايروس كورونا تعطل الحياة (تباعد الاجتماعي) كان على الافراد والموسيقيين ممارسة اختصاصاتهم نشاطاتهم وعملهم لذا لجأوا الى التقنيات الالكترونية الحديثة عبرة شبكة الانترنت اتخاذها سبيلا لتواصلهم, وتتسائل الباحثة كيف كانت وسائل التواصل الموسيقى والغناء والتعبير عن مشاعرهم كيف تغير سلوك المتلقي والفنون وما اذا كانت هذه المتغيرات تظهر علامات على ان تصبح ثابتة داخل مجتمعتنا؟ كيف ساعدت الفنون الموسيقية الافراد على تكيفهم خلال الجائحة ولماذا؟ كيف تأثر العاملون في قطاع الثقافة والفنون الموسيقية؟ وانطلاقا من هذا التسساؤلات صاغت بحثها تحت عنوان (الموسيقى والغناء في زمن الكورونا COVID-١٩).

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في:-

انه يقدم الباحثين من طلبة معهد, وكلية الفنون الجميلة قسم الموسيقى والاطلاع على طرق ممارسة الموسيقى والغناء اثناء جائحة كورونا.

يفيد العاملين في مجالات الموسيقى والغناء وبعض المؤسسات الصحية والتوثيقية كدراسة مرحلة مهمة من مراحل جائحة كورونا.

يفيد المكتبة العامة وجميع الراغبين في مختلف التخصصات.

هدف البحث: تهدف البحث الى الكشف عن عمل الموسيقى والغناء في زمن جائحة كورونا, توثيق ووصف طرق تقديمها.

حدود البحث:

الحد المكاني: شملت جميع دول العالم التي تأثرت بشكل مباشر

الحد الزماني: يمكن تحديد ذلك في انتشار الوباء عالمياً سنة ٢٠١٩

منهجية البحث: اتخذت الباحثة المنهج الوصفي لغرض الوصول لنتائج بحثها.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

الموسيقى والغناء دورها في الحياة عبر العصور:

كانت الموسيقى منذ عصور القديمة لها تأثيرها على حياة الانسان, وتتبع الموسيقى ماقبل التاريخ موسيقى قديمة في أجزاء مختلفة من العالم لكنها لاتزال موجودة في مناطق معزولة ومع ذلك من الشائع الاشارة الى الموسيقى اصول ما قبل التاريخ التي لاتزال قائمة كالموسيقى الشعبية التقليدية. تتم دراسة موسيقى ما قبل التاريخ جنبا الى جنب مع فترات اخرى في علم أثار الموسيقى. من المرجح ان اول آلة موسيقية كان صوت الانسان نفسه التي يمكن ان تخرج مجموعة واسعة من الاصوات كالغناء (طنين وصفير) من خلال النقر, والسعال, والتثائب ينظر (تشارلس, ٢٠٠٤).

لا نستطيع تحديد الفترة الزمنية لتاريخ الموسيقى, لانه مرتبط بتاريخ البشرية ذاته, فالموسيقى هي احدى الانشطة الابداعية الجمالية الفردية التي مارسها الانسان البدائي (صليبا, ص١٩٩). "إن الموسيقى من أقدم الفنون

عهداً في تأريخ البشرية, وهي طبيعة في الانسان ملازمة له, وكانت مقصورة على الصوت مبتدئة بالصفير فالتصفيق فالنقر بالاصابع فضرب بالارجل" (فكري, ١٩٥٨, ص٨). كما يتفق حفني مع فكري بطرس على هذا الرأي يذكر لقد "استعان البدائي بكل ماصادفه في الطبيعة من عظام الحيوانات والثمار الجافة, والجلود, والقواقع ليصدر منها صوتاً. الا انه قبل تلك المرحلة تعرف على الموسيقى من خلال التصفيق باليدين والضرب بها على الفخذ والبطن والدق على الارض بالقدميين" (حفني, ١٩٨٧, ص٢١).

عندما اراد المؤرخ الموسيقي تناول الموسيقى السحيقة في القدم, موسيقى انسان العصر الحجري, لم يجد بين يديه الكثير. فأهازيج والحان ذلك العصر الموغل في القدم, وترنيماته قد تلاشت الى الابد, واندثرت الآته الموسيقية المصنوعة من المواد البسيطة سريعة التلف في باطن الارض. بسبب هذا النقص الملموس التجأ المؤرخون والباحثون الى تحليل والاستنتاج النظري, فتوصلوا الى نظريات مختلفة التفسير نشأة الموسيقى وبداياتها (فريد, ١٩٩٠, ص٣٣).

لعل ابرز تلك النظريات الاعتماد على الاساطير في تفسير النشأة الاولى للموسيقى, أو اعتبارها إبداعا فنيا ابتكره إنسان ما, أو انها ظهرت تلبية لاحتياجات الانسان الحياتية والفسلجية ومتطلبات التأقلم وأداء العمل الجماعي. وهكذا تراوحت بين النظرة المثالية والنظرة المادية, اي بين إعتبارها هبة الاله والابطال الاسطوريين ونتاج قريحة مخترع واحد وبين اعتبارها انعكاسا ومحاكات للأصوات الطبيعية والحية, ووسيلة لأشباع الاحتياج الفطري, والاتصال والتخاطب وتنظيم العمل الجماعي وماشابه ذلك (مصدر السابق, ص٣٣).

يذكر طارق حسون فريد: كانت الموسيقى في اسفل درجات التطور تخدم اغراض السحر والشعوذة وتبتعد عن وظيفة الترويح, والتثقيف, وينعدم فيه دور الفرد في مجال الابتكار والأداء والتلقي وينعدم فيه دور الفرد في مجال الابتكار, والاداء, والتلقي, الجماعة هي التي كانت تبتكر, وتؤدي, وتلقي في آن واحد. تخلو من القواعد النظرية, وتعتمد على تقاليد والموروثة, تفتقر الى التدوين, وتعتمد على الات موسيقية مولدة للصوت بذاتها من خلال الاهتزازها او احتكاكها او النفخ فيها او الدق عليها مصنوعة من مواد خام قدمتها الطبيعة كالعظام والاغصان الخاوية والقواقع وجذوع الاشجار وأثمارها. فقدت قيمتها الجمالية من حيث طابعها الصوتي وطرق صناعتها, واشبعت بمدلولات الشعوذة والتضمينات السحرية البعيدة عن فكرة الفن المتميزة بطابعها الغنائي تمثل الآلات الايقاعية الجلدية فيه دوراً بارزاً حيث تنظم أنواع الفعل الحركي الجماعي اليومي ينظر (فريد, ص٣٥).

"وأن هذه الاصوات لم تكن وسيلة من وسائل الترفيه او التطريب. بل كان لها وظيفة اجتماعية اخرى اكثر اهمية. حيث كان الافراد يقومون بنقل الاخبار والرسائل عبر مسافات الطويلة. وخصوصا في المناطق التي يصعب التنقل اليها باستخدامهم هذه الاصوات. وكان لكل صوت معنى ومدلول يختلف عن الاخر. وبمجرد الاستماع اليه يعرف المعنى والمغزى المقصود الذي يهدف اليه المرسل, وكان ذلك يتم من خلال طرق مختلفة كالدق على الطبول او النفخ في القرون الحيوانات, وأيضا الابواق, وأخيراً دق الاجراس" (محجوب, ٢٠٠٧, ص٣٠).

اما دور الموسيقى في حضارات الشرق القديمة "كان الفن الموسيقى أحد أوجه الحضارة العراق القديم وقد سبق السومريون والبابليون الاغريق بما

يزيد على خمسة عشرة قرناً في التواصل الى العلاقة مابين الفلك والموسيقى والعلاقة مابين الارقام والابعاد الصوتية ودور الفن في الحياة الروحية والمادية للأسنان والمجتمع. فالموسيقى عنصر أساسي ومهم يقف الى جانب العنصر اللغوي والحركي لمختلف الطقوس والشعائر المقامة في المعابد والاحتفالات الرسمية والاعياد الاجتماعية والمناسبات الحياتية ضمن مواعيدها وأوقاتها المحددة" (فريد, ص٥٠). ضمن سرد الوظيفة الجمالية والاجتماعية للفن الموسيقى في حضارة وادي الرافدين هو دور الموسيقى الآلية في تحفيز الجنود أيام الحروب وأثارتهم ورفع معنوياتهم بجانب الاهازيج والاغاني الحماسية. كما اظهرت منحوتات اثرية استعمال الموسيقى في ساحات الوغى, وفي مهرجانات الفرح بالانتصار على الاعداء. كما ارتبطت الموسيقى بتنظيم حركات الرياضيين لبث الحيوية والنشاط في نفوسهم. وفي أثر بابلي, وهو لوح فخاري يعود الى ٣٨٥٠ سنة نطلع على دليل اخر على مرافقة الموسيقى لرياضة الملاكمة (المصدر السابق, ص٥٢-٥٤).

انطلاقا بتنوع الوظيفة الاجتماعية والجمالية لفن الموسيقى المهمة تنوع أيضاً درجات المغنيين والعازفين والمبتكري الالحان وتخصصاتهم وأصنافهم. لذا تنوعت مدارس تدريس الموسيقى في العراق القديم مع الزمن دخلت دراسة الموسيقى في منهج المدارس الدينية الخاصة بأعداد الكهنة والمنشدين والمغنين والعازفين لأداء الشعائر والطقوس الدينية والتي كانت تستغرق تلك الدراسة ثلاث سنوات, فإلى جوار هذه الدراسة أخذت تدرس في مدرسة القصر الملكي لعل هذا حدث في العصر السومري الحديث (٢١٠٠-١٩٥٠) ق.م. استناداً الى بعض الكتابات المسمارية. لم تكن هذه

الدراسة حكراً على الرجال الموهوبين بل شمل الموهوبات من النساء سواءً من العائلة الملكية. فالمرأة في العراق القديم مارست الموسيقى والغناء لمفردها او مع الرجل او مع الجماعة, كما انها شغلت مناصب موسيقية رسمية بنفس المستوى الذي كان يحتله الفنانون الرجال) (مصدر السابق, ص٥١-٥٤).

حيث كان في العراق القديم بلاد وادي الرافدين تاريخهم وعلومهم وثقافتهم على الالواح والجداريات باللغة المسمارية والتي توصل الى فك رموزها من قبل علماء اثار العراقيين حيث استطاعت بعثات في الاثار البريطانية والالمانية ان تعثر على العديد من الآلات الموسيقية في المقبرة الملكية في منطقة أور جنوب بلاد الرافدين تبين من خلال قرأه الرموز التي كانت موجودة في الالواح السومرية ان الموسيقى كان لها دور كبير في طقوس وادي الرافدين. كما اهتم ملوك بلاد وادي الرافدين بالفنون الموسيقية وقد حظي الموسيقيون بمنزلة مهمة في بلاط الملوك حتى ان بعض هؤلاء الموسيقين كانوا موظفين ذو مناصب رفيعة كما يذكره (قاشا, ٢٠١٢).

كانت الكهنة تؤمن بوجود قوة كونية تملك من اسباب القوة ما يجعلها قادرة على تحريك هذا الكون فكانت تقام طقوس جماعية دينية من أجل أرضاء هذه القوة الكونية وقد اقترنه أداء الطقوس الجماعية الدينية بالتراتيل والاناشيد والعزف على الآلات الموسيقية مثل العود والقيثارة والطبول, ومن بين هذه الوسائل العزف على الآلات الموسيقية لاسترضاء الاله حيث كانت تقام صلوات جماعية تشمل الدعاء والمناجات وقراءة التعاويذ وتقديم القرابين للآلة حتى ترضى فيبرأ المرضى وتنجلي الكوارث. فهنالك نصوص أثرية تخبرنا "كان طبيب قصر الملك عقرقوف في القرن الرابع

عشر قبل الميلاد يعالج المرضى من الموسيقيات التابعات لمدرسة الموسيقى في القصر الملك"(فريد, ص٥١).

ربط الفراعنة الموسيقى بالدين والعبادة, وحرموها على عامة الشعب, كما حرمت عندهم الايقاعات الراقصة المرحة التي تله النفس عن العبادة, كذلك حرمت عندهم الآلات الصاخبة مثل الآلات النفخ التي استخدمت في الدولة الاولى والثانية والتي تفتقر اصواتها الى الوقار والعفة, واستخدمت في المعابد الآلات مخصصة ذات الصوت الهادئ مثل الة الجنك كان المصريون القدماء يعدون الموسيقى احد علوم الاربعة المقدسة ويحيطونها واهلها بكل انواع الاحترام, كانت الموسيقى مرتبطة بمعتقداتهم الدينية واقعا تحت تأثيرها, ولا تسمح بممارستها الا الكهنة واخيار الشعب من الموهوبين يتم اعدادهم لذلك بشكل خاص, حيث كان محتواها تعالج القضايا التربوية, والمعاني التقليدية الفنية. كان الموسيقيون هم من الشعراء, والخطباء, والمؤرخون يطلق عليهم ب(العضماء, والحكماء او تراجمة الاله). يرجح ان المصرين القدماء عرفوا واستخدم السلم الموسيقي الذي يحتوي على سبعة نغمات التي كانت ترمز الى الكواكب السبعة حسب اعتقادهم. انتشر استخدام الموسيقى خلال حكم الفراعنة رغم وضع مواعيد وشروط معينة لها من قبل الكهنة ينظر الى (الصنفاوي, ١٩٨٥, ص ٣٠-١٤٥).

اما الصينين القدماء يعتقدون بوثيق ارتباط الموسيقى بحياة الدولة وان كل مايصيب المملكة من خير او شر مرجعه الموسيقى ونظرياتها حتى كانت الأسر الصينية كلما حدث لها مكروه قالت ان هناك خطأ في نظريات الموسيقى وتركيب سلالمها وبلغ من سمو تفكيرهم انهم اطلقوا على درجات السلم الموسيقي اسمى القاب الدولة فأسموا الدرجة الاولى الامبراطور

والدرجة الثانية رئيس الوزراء والدرجة الثالثة الرعية المخلصة والدرجة الرابعة شؤون الدولة والدرجة الخامسة مرأت العالم. يقول كونفوشيوس " ان موسيقى تشنج منحلة شهوانية, وموسيقى سونج ناعمة تبعث في النفس طراوة والميوعة, وموسيقى واي سهلة متكررة, وموسيقى تشي خشنة منحلة تبعث في النفس روح التكبر" (بورتنوي, ص٣٢) هذه الانواع من الموسيقى جميعها حسية تفسد اخلاق الشعب لذا لا يجوز استخدامها في القرابين والتضحيات.

وفي الهند كانوا يعتقدون ان الموسيقى هبة من الله مباشرة وان الاله هي التي منحتهم الآلات والمقامات والتي تبنى عليها الالحان (الصنفاوي, ص١٩١). اذ احتلت الموسيقى مركزا مهما من الناحية الدينية عند الهنود, كما نمت لديهم الموسيقى الشعبية المتحررة قليلا من القيود الموسيقية التي كانوا يلتزمون بها في الموسيقى الدينية والتي تعتمد على الالحان المرافقة للغناء وعلى الايقاع الذي تؤدي مجاميع مختلفة من الآلات الايقاعية, يتميز أدائها بالغنى الزخارف وتغير مواقع القوة والضعف (فريد, ص٧٩).

كانت الموسيقى عند اليونانيون القدامى في مكانة عالية وراقية كانوا يعتبرون فن الموسيقى صورة من صور الثقافة الفنية والادبية, فهو فن رفيع يمثل جزءاً من النسيج الفكري, والعاطفي, والاجتماعي للمجتمع. من اهمية المكانة الاجتماعية التي وصلت اليها الموسيقى انهم كانوا يصفون بها الاشخاص, فكان الشخص الممتاز يقال عنه إنه رجل موسيقي, على حين الشخص الغير مثقف يتصف بأنه غير موسيقي (محجوب, ص٣٩). كان لدى الشعب اليوناني شعور غريزي بالتذوق الموسيقى.

اعتبر اليونانيون الموسيقى ظرورة للحفاظ على صحة العقل والجسد, تعمل على شفاء الامراض الوظيفية والعضوية, فمن الناحية الصحية ربطوا بينها وبين بعض الحالات النفسية يقال للشخص السعيد بأنه قيثارة متسقة الانغام, اما للشخص المتوتر الاعصاب بأنه مشدود المعتل ممزق الاوتار (مصدر السابق, ص٣٩). فهو الفن الوحيد القادر على التعبير مشاعر الانسان حين يعجز عن وصفها. كما ارتبطت الموسيقى عندهم بالنفس اصل كلمة الموسيقا جاءت من كلمة ميوز (Muse), و(الميوزيات) جمع (ميوزة) هن وصيفات لالهة الجمال (فينوس) اليونانية, كن يرفهن عن الالهة وكانت كل واحدة منهن متخصصة في فن من الفنون وأحداهن بالموسيقى (حداد, ٢٠٠٧, ص٣).

ربط اليونانيون بين المقامات وبين الحالات الشعورية "فقد اعتبروا ما تحت الدوري, وما تحت الفريجي. معبراً عن الحنان, وما تحت الليدي المنخفض معبراً عن الحزن, والدوري معبراً عن السيطرة والروح العسكرية, والفريجي معبراً عن التكاسل, والليدي معبراً عن الانوثة والنعومة والفرح, والثرثرة, والليدي المختلط معبراً عن الحزن العميق والكآبة, كانوا يؤمنون بأثر الموسيقى الفعال على شفاء الأمراض" (عكاشة, ١٩٧٨, ص٣٨). لقد فرق اليونانيون بين المقامات والسلالم الموسيقية المختلفة عندهم, فأعتبروا للبعض منها تأثيرا سلبيا يؤول الى فساد الاخلاق الذي يؤدي الى الرذيلة وهي التي عرفت عندهم بالمقامات الرخوة الانثوية, والبعض الاخر له اثر إيجابي يبعث في النفس العفة والقوة والصفات المحمودة وهي التي عرفت عندهم بالمقامات القوية الحماسية (حداد, ص٣) هذا يوضح عن مدى ارتباط

الموسيقى عند اليونانين بالتربية والثقافة كذلك مدى تأثيرها على سلوك الانسان, وإنتمائه لوطنه وجماعته.

كان للملحن اليوناني مكانة مرموقة في المجتمع اليوناني, حيث انه يستطيع ان ينفذ الى جوهر المجتمع وخدمة الدين, وتظهر اعمال الملحنين بصورة رائعة في الاعياد العامة والاحتفالات, وفيها يقدمون قصائد غنائية تكون الجمل الموسيقية مرتبة ترتيباً تصاعدياً تبعاً للقوة أثرها البالغ في النفس (محجوب, ص٤١). كما كانوا يقدمون ابتهالاتهم للآلهة عن طريق الموسيقى, لقد عنوا بها عناية عظيمة. بلغوا بها مبلغاً من التقدم والرقي, كان فن الموسيقى يدخل في جميع نواحي الحياة الاجتماعية... كانت هناك اغاني نصر للأبطال, وأناشيد تغنى على الطعام والشراب, وأغاني الحب والزواج, وأغاني الحزن, وأناشيد يتغنى بهاالحرفيون بجميع انواعها (المصدر السابق, ص٤٣).

اولى الموسيقى اهتماما كبيرا من قبل فلاسفة اليونانيين يتضح ذلك من خلال الكتاباتهم ونظرياتهم فالموسيقى بالنسبة لهم هي اكثر من مجرد تعبير عن المشاعر. او على انها وسيلة من وسائل الاتصال الفني ينقل بها الموسيقي افكاره وانفعالاته وحالته الى الاخرين. بل كانوا يرون انها ترجع الى مصدر علوي يعلو عن فهم البشر. كما كانوا يؤمنون ان الايقاعات والالحان توصل الى معان ودلالات اخلاقية..... وعندما لحظ تأثير الموسيقى على سلوك الانسان توصلوا الى ان الموسيقى قد تهذب الطبع او تزده انحطاطا لقد كانوا يخشون من تلك الاثار السلبية التي يمكن ان تجلبها تلك الايقاعات المتوثبة والانغام مفرطة في حسيتها على ذهن الانسان..... كما استنتجوا ان الايقاعات والالحان انما هي محاكات للحركات الاجرام السماوية التي

تصدر عنها خلال حركتها في السماوات موسيقى الاهية لا تدركها الاذن البشرية بهذا الموسيقى مقلد لقوانين الطبيعة, ولما كان النظام الاخلاقي حينها ساريا في الكون اذا للموسيقة قيمة جمالية اخلاقية (بورتنوي, ٢٠٠٤, ص١٣). هذا ما لاحظناه في اكثر النظريات الموسيقى للفلاسفة اذ ربطها فيثاغورس بالاعداد وتزكية النفس, اما افلاطون ربطها بالاخلاق الفضيلة والتربية, كما ربطها ارسطو بالتطهير النفس ينظر الى (محجوب, ص٦٦-١١٣).

هذا ما يدل على اعتراف الحضارات القديمة بقدرة الموسيقى وأثرها النفسي والاخلاقي على الانسان سواء في الخشوع والاتصال الروحي مع القوى الخفية لديهم او اشغالهم عنها. كما يتضح مما سبق ويشير الى اثر الموسيقى وأستخدامها في التأثير على الانسان والاتصال الموسيقى بالدين دلالة اساسية على تأثير الموسيقى في الروح البشرية وهذه العلاقة راسخة عبر العصور تؤكد قدرة الموسيقى على تغير سلوك الافراد تبعا لنوع الموسيقى التي يستمعون إليها.

اما دور الموسيقى في حضارة الاسلامية كان الخلفاء الأوائل في بداياتهم يستمعون في جلساتهم الخاصة إلى قصائد الشعرية، ثم بدأوا بالاستماع إليها غناء، وشاع الغناء في العصر الأموي، وتعددت طبقاته ومدارسه، وانتشرت مجالسه العامة والخاصة في الحجاز والشام والعراق، تبارى المطربون والمطربات في إنشاده وفقا لتقاليد خاصة بها. ظهر عدد من مشاهير الغناء، منهم أبو كامل الغزيل, وابن محرز, وابن سريج. لم يكن الغناء حكراً على الرجال (مليحة, ١٩٦٩, ص٨٩). اذ ينقل الأصفهاني

أخبار الكثير من المغنيات اللواتي ذاع صيتهن في زمن الأمويين، ومنهن (جميلة، سلامة القس، وحبابة) (الاصفهاني, ج٢, ص٢٦٨).

بعد قيام الدولة العباسية (٧٥٠/١٢٥٨)م عاشت الموسيقى عصرها الذهبي وبلغ الموسيقيون فيها مكانة رفيعة لدى الخلفاء, بل لقد قدم العديد من علماء ذلك العصر أبحاثاً هامة في مجال الموسيقى, ومن هؤلاء (الفارابي, والكندي, وابن سينا) ومن أهم الموسيقيين ذلك العصر نذكر(إبراهيم الموصلي, إسحاق الموصلي, ابن جامع, إبراهيم بن المهدي) ينظر الى (ريبيرا, ٢٠٠٨, ص٥١-٦١). وفي العصر العباسي ظهر العديد من الأبحاث الموسيقية القيمة التي كان لها الاثر الأكبر في تطور فن الموسيقا منها (كتاب الموسيقى الكبير للفارابى، وبحث محاسن الالحان لابن سينا، وكتاب الاغانى ليونس الكاتب، وكتاب النغم والايقاع للخليل بن احمد الفراهيدي). كما اهتم كبار الاطباء وفلاسفة العرب بالعلاج الموسيقى مثل (الرازي, والكندي) استخدموها في (البايمارستانات) اي المشافي او دور الاستشفاء (البقلي, ١٩٨٤, ص٣) افردو العيديد من كتاباتهم لهذا الموضوع كما هو جلي في العديد من مراجع تاريخ الطب العربي. وفي بلاد الأندلس بعد ان فتحها العرب عام (٩٢هـ/ ٧١١م) استطاع الموسيقي (زرياب) أن ينشئ موسيقى خاصة في ذلك العصر (ريبيرا، ص٩٧).

اما فى الحضارة الغربية تجلت غالبية المؤلفات الموسيقية مرتبطة بالكنيسة وكان ذلك في العصور الوسطى (Medival) بين عامي (٤٥٠م/١٤٥٠م) حيث بدأ ذلك في الترانيم الجريجورية (Gregorian), والموسيقى الكنسية (Music of the church) كما هو الحال في موسيقى الفن الحديث (ars-nova). وقد جاء القرن الخامس عشر في إطاليا وفرنسا تحديداً ثم موسيقى

عصـر النهضـة (The Renaissnce) بـين عـامي (١٤٥٠/١٦٠٠)م فقـد ظهــر فـــي ذلـــك العصـــر مـــا يعـــرف بالاورجـــانوم (Organum), والموتيـت(Motette), والمرديجـال(Madrigal), والقـداس(Mass), وقـد ظهرت الموسيقى البروستانتية على يد (مارتن لوثر) عام ١٥١٧م حيث قـام بإستخدام الموسيقى كوسيلة فعالة في التأثير على الجماعات من خلال الغنـاء مما أثر فـي العديـد مـن الاشـخاص لإنتمـوا الـى تلـك الحركـة (Kamien, ٢٠٠٠,p١٥).

وفي القرن العشرين وتحديداً خلال حرب العالمية الاولى والثانية قد استخدمت الموسيقى في علاج الصدمات النفسية العصبية التي تعرض لها الجنود في الحرب وإيضاً معالجة الصدمات بين المدنيين, وفي اربعينيات القرن العشرين تم إنشاء برنامج بتدريب المعالجين بالموسيقى في الولايات المتحدة الامريكية في (جامعة ولاية ميشيغين, وجامعة كانساس, وكلية الموسيقى في شيكاغو) (Kate & William, ١٩٩٩, p٢٨).

وباء كورونا تأثيره على الثقافة والفنون بشكل عام والموسيقى بشكل خاص:

تأثر العاملون في قطاع الثقافة والفنون الموسيقية اثناء اجتياح جائحه كورونا كان له تأثير فاعل فى النشاطات الادبية والثقافية والفنية بشكل عام, والموسيقية بشكل خاص. فقد شكل سدا مانعا وحاجزا للتواصل, وذلك بفعل الوباء وطبيعته ولخطورته, وفي هذا الجانب يذكر منصور نعمان٧: لما كان المسرح بوصفه نشاطا جمعيا بين المسرح من جانب والجمهور من جانب اخر, وذلك لخشية انتشار الوباء بفعل التجمعات البشرية. ان الحالات

المتعددة التي مر بها المسرح عالميا واقليما ومحليا كان مستجيبا لهذه الادعاءات الوبائية الخانقة لهذا حجم النشاط المسرحي وقفت العلاقات الفنية وانشغل الناس بأمور الحياة والموت وصارت الثقافة بخبر كان كما يقال. ان المسرح بابا مشرع لثقافة والانسان مهتم بنواحيه كافة نحوه الافضل والاجمل من اجل تشكيل حياة سوية مريحة للإنسان. ان الوباء, وأن عم عالميا الا ان كسره كان بإرادات العاملين بالنشاط الثقافي- الفني- المسرحي- كان بطيئا فالوباء إسوة بالحروب, فأنها تدمر لفترة ما لكي يستعيد الانسان طاقته الايجابية من جديد يتطلب وقتاً لاستيعاب ما حدث وإجاد طرائق اكثر للتعبير عن ذات الفنان نفسه دون ان يوضع تحت شروط والتوجيهات الصحية. ان السعي الحثيث, اعادة الحياة المسرحية من جديد مع صدى بتراجع الوباء عالميا. بالرغم من تحطيم الثقافة الجمالية الفنية لها.

ومن جهة اخرى يذكر جواد كاظم٨: توقفت آلية التواصل للمجتمع واحدثة حالة من العزلة الانفرادية, هو بمثابة انهيار كامل للشعور الخاص بالفرد واحتياجاته الوجدانية حيث ان توقف مسار التفاعل الوجداني يؤثر على حالة الشعور بتحقيق الذات. العمليات التفاعليه للفرد تؤثر بصورة مباشرة عندما يجتاح اعصار القلق الناتج عن الخوف بالوقوع بالعدوى وان الوباء الذي لقب ب(الجائحة) من قبل منظمة الصحة العالمية هذه المصطلحات الكبيرة تدمر حالة الاستقرار الداخلي للذات الانسانية وبالتالي سوفى تتوقف دليه بعض الخلاية المتحكمة بالأبداع او المشاعر مما يؤدي الى التوقف اللذة الجمالية.

كان للموسيقى دورا فعالا في احتواء الاثر النفسي الذي اصاب الافراد من خلال انقطاعهم عن عالم الخارجي حيث برزت دور الموسيقى في التخلص من هذه الاثار السلبية التي طرءات خلال فترة الانقطاع والعزلة الاجتماعية, وتغلبت هذه على كل الاثار السلبية. حيث ان للموسيقى تأثير نفسي على المتلقي تساعده على الخروج والتغلب على كل جوانب النفسية المتمثلة بالخوف والقلق والارتباك وعدم شعور بالراحة, و"يعتبر فن الموسيقى من الفنون التي تستطيع ان تجعل لأنسان ينطلق من عالم الواقع الى عالم الحس والخيال, فيتخلص من احزانه والامه التي تسيطر عليه, كذلك لها القدرة على تشكيل السلوك الانساني, وتطهر النفس الانسانية, وتهذا الروح, وترقي الذوق" (محجوب, ص١٧).

وفى مقابلة خاصه مع ئامانج غازي يذكر٩: أدت عمليات الإغلاق المتكررة، والتباعد الاجتماعي، وقيود مكافحة الأمراض والتوجيهات الأخرى منذ مارس(٢٠٢٠)م، إلى ظهور سلسلة من المفارقات والتحديات في قطاع الفنون والثقافة. من ناحية أخرى، أدى إغلاق الأماكن وفقدان الوظائف إلى تعطيل الصناعات الثقافية بشكل كبير. ومع ذلك، أتاح الوباء أيضا فرصا جديدة للمشاركة الفنية المنزلية بما في ذلك أنشطة الفنون الرقمية والفنون على الإنترنت والمجموعات الثقافية والعروض المتدفقة مع استمرار الوباء في أواخر عام (٢٠٢٠)م حتى عام (٢٠٢١)م، ظهرت نماذج هجينة للمشاركة والمشاركة الاجتماعية، ومنذ عام (٢٠٢١)م، وفرت إعادة انفتاح المجتمع مزيدا من الحرية للصناعات الثقافية ومع ذلك، فإن

إعادة الافتتاح هذه قد سلطت الضوء أيضا على أن قطاع الفنون والثقافة يحتاج إلى التطور والتكيف حتى يكون مستداما في عالم ما بعد الجائحة.

امتدت المفارقات والتحديات إلى الجماهير أيضا.على الرغم من أن الكثيرين لم يتمكنوا من الذهاب إلى الأحداث المجتمعية أو الأماكن الثقافية خلال معظم الأشهر الستة عشر الأولى من الوباء، إلا أن الأنشطة الفنية المنزلية أصبحت شائعة بشكل متزايد، مع وجود أدلة تشير إلى أن الصورة الديموغرافية للأشخاص الذين يشاركون في الفنون قد تطورت. ومع ذلك، فإن التغييرات الأولية في التركيبة السكانية للجمهور التي شوهدت خلال أول إغلاق استمرت في التغير منذ ذلك الحين: في حين أظهر الوباء أنه يمكن الوصول إلى جماهير جديدة، فإن الحفاظ عليها قد يمثل تحديا أكبر. التناقض الأخير يتعلق بالصحة والرفاهيةعلى الرغم من أن الوباء تسبب بصعوبات اقتصادية ونفسية كبيرة، لا سيما بالنسبة لأوائك الذين يعملون في قطاع الفنون والثقافة، إلا أن العديد من الناس تحولوا إلى الفنون عامة والموسيقى خاصة كوسيلة حيوية لمواجهة تحديات الوباء.

يذكر محمد زازا١٠: فقد استطاع العاملون في قطاعات الثقافية والفنية والموسيقية تجاوز هذه المحنة, الانهم فقدوا التواصل مع الناس بسبب اغلاق المسارح والقاعات والكونسرتات الموسيقية والمعارض التشكيلية والعروض المسرحية ودور السينما, ناهيك عن المهرجانات الجماهيرية والمسابقات الفنية في شتى مجالات الثقافية..... لكن بالرغم من هذا يذكر

بارزان ياسين١١: جميع هذه الحواجز المنيعة ساعدت الثقافة والفنون والموسيقى الافراد على تكيفهم خلال الجائحة. حيث استطاع الافراد في المجتمعات ان يهتموا بالمطالعة وقراءة الكتب, والكتابة الروايات والقصص. فهناك من انشغل بالاعمال اليدوية والفنية مثل الرسم والنحت. كما ظهر من اهتمة بالغناء وتعلم العزف على الة موسيقية معينة كما هناك من ابدى اهتماماته بالتربية الحيوانات الاليفة في المنزل. لان الفن عموما والموسيقى بالاخص المنفذ الوحيد له القدرة على تخلصنا من القلق والهموم فهي تجسد امالنا واحلامنا حزننا ويأسنا فهي "قبل كل شيء تتعلق بالمشاعر, لا بالعقل, وبالاتفعال, لابالفهم, وبالخيال, لا بالتصورات الذهنية" (بورتنوي, ص١٦).

ومع ظهور جائحة الكورونا ظهرت مجالات جديدة من العمل على كافة الأصعدة، ومن ضمنها قطاعات الثقافة والفنون والموسيقى والتربية والتعليم وقطاعات العاملين في الحقول المرتبطة بالحواسيب من برمجة واتصالات....الخ، ونما بفضل وسائل الإعلام والاتصال التعليم والعمل عن بعد (أونلاين) بما في ذلك الكونسرتات والحفلات الموسيقية "الإفتراضية". مع تزايد إجراءات الإغلاق المرتبطة بجائحة كورونا تحولت كثير من اجتماعات العمل إلى اجتماعات افتراضية عبر مكالمات الفيديو وبرنامج (Zoom Cloud Meetings, google Meet, Free Conference call). حيث ساعدة بعقدة اكثر المؤتمرات والسمنارات الثقافية والعلمية كما ساهم العاملون في قطاع الفنون الموسيقية بإنتاج اعمالهم الموسيقية

وترويجها عبر هذه المناص حيث ان هذه البرامج اصبحت تحل محل استوديوهات التسجيل مما اتاحة فرصة اكبر في المستقبل حتى اذا تخلصنا من هذه الجائحة ان يعمل الموسيقي من خلال هذه البرامج والتي فتحت افاقا جديدة للاعمال الموسيقية بصورة خاصة ولباقي الاعمال بصورة عامة. يذكر دوركهايم " ان الفن ظاهرة اجتماعية وانه نتاج يخضع لظروف الزمان, والمكان, وعلى هذا فالفنان لايعبر عن الانا بل عن نحن اي المجتمع" (ابو طالب, ١٩٩٠, ص١٧٤). وقد تسد هذا الامر في زمن الكورونا حيث تمكن الفنانون عامة, الموسيقيون ختصة على تأليف, وانتاج, وتوزيع عمالهم الموسيقية من خلال العزف والغناء بشكل منفرد وجماعي رغم اختلاف الزمان, والمكان بينهم. خير مثال على ذلك اغنية (سامحيني ياحياتي ماعم بقدر شوفك) للمغني الشعبي السوري (هيثم دسوقي) يوضع نموذج جديد ومختلف لعمل جماعي موسيقي.

وكان التواصل والعمل عن بعد مفيدا في بعض النواحي، ومنها:عدم التزاحم على وسائل النقل، وعدم التردد على المكاتب, والمدارس, والمعاهد, والجامعات، مما فتح أمام الفكر البشري آفاقاً لم تكن معروفة من قبل. وأصبح الإنسان العادي مُجبرا على التعامل مع العالم الخارجي بواسطة موبايله الذكي وجهاز اللابتوب الخاص به.

من اهم مميزات هذه البرامج التي ساعدة الموسيقيون لانتاج وتوزيع اعمالهم الموسيقية:

يمكن ان تنشيء عددا غير محدد من الاجتماعات الثنائية والجماعية اذ يتيح امكانية انضمام الكثير من الاشخاص قد يصل هذا العدد الى اكثر من خمس

مئة شخص تصل الى اكثر من الف شخص في وقت واحد مما يسهل عملية اقامة المؤتمرات دولية والعروض والاعمال التشكيلية والعروض المسرحية والموسيقية حيث تم بث العديد من العرض موسيقى افتراضية لاوركسترا الفلولهارموني الالمانية في مدينة برلين وذلك من خلال برنامج صباح الخير يا عرب الذي يبث من خلال قناة (Mbc). كما ضمت فرقة الموسيقية في تايلاند، مهرجانا البث مباشر على الانترنت وهي تعزف عبر منصة زووم.

يوفر مكالمات صوتية ومرئية عالية الدقة, بالاضافة الى تسجيل المحادثات وعرضها في وقت لاحق. لذلك تم تسجيل العديد من الاغاني والمواد الموسيقية من خلالها.

يمكن استخدامها بأي جهاز ذكي سواء كان هاتفا محمولا او كومبيوترا عاديا. كما يمكن ايضا استعماله على شاشة التلفاز.

امكانية مشاركة الرابط عبر الانترنت لكي يدخلوها اشخاص اخرون.

تحميل البرامج مجاني بالكامل وذلك من خلال سوق (GooglePlay) لهواتف (Android) وايضا من خلال (Appstore) بالنسبه لهواتف (Iphone).

كثير من المميزات الاخرى مثل القاء الاسئلة داخل البرنامج, اذا ازعجك صوت المشاهدة فيمكنك ان تقوم بكتمه اثناء حديثك او تحديد اشخاص معينين فقط لكي يشاركوا في الحوار برفقتك, حفظ حسابات المشتركين, سهل التحكم به.

ارسال دعوات للمستخدمين لكي يشاركوا في عقد المؤتمرات وتسجيل عدد من الفيديو كليبات مثل اغنية (هنغني كمان وكمان – ل اليسا وهيفاء وهبي), كما استخدمتها الحكومات في عقد جلسات مجلس الوزراء في حكومة اقليم كوردستان. اذا نستنت مما سبق ساهمت هذه البرامج في استمرارية الحياة الاجتماعية, والمهنية.

النتائج:

تلاشي النشاطات والعروض الموسيقية في زمن جائحة الكورونا والتي تعمل على نشر اللذة والمتعة الجمالية للاستماع بالعزف الموسيقى والغناء.

اظهرت النتائج بأن اثرت سلبيا على الموسيقيين في عطائاتهم.

أثرت سلبياعلى النتاج الفني الموسيقي وتقنياته.

اثرت سلبياعلى المستوى العملي على الطلبة والمتعلمين.

استطاع بعض الفنانون اقامة لقائات لانتاج وتقديم بعض الاعمال الموسيقية (افتراضية) عبر شبكات التواصل الاجتماعي.

التوصيات:

يوصي البحث المؤسسات الثقافية والفنية للعمل على تجهيز القاعات بتقنيات مولائمة لانجاح العروض الرقمية والانشطة المتنوعة التي تبث بالمواقع الافتراضي.

تشجيع الفنانيين للعمل على بناء مجتمعات افتراضية من خلال الخبرات التقنية لاستخدام البرامج الرقمية لاستمرارية تفعيل النشاطات الفنية والموسيقية.

المقترحات:

اجراء دراسات وبحوث مع القائمين في المؤسسات الادارية لاظهار معوقات الانتقال من اساليب عرض الانشطة التقليدية الى اساليب الكترونية حديثة.

اجراء دراسات وبحوث على شريحة من الفنانيين والموسيقين الذين كان لهم الحظور

في موقع التواصل الاجتماعي وقد نجحوا في استمرار الانشطة الموسيقية والفنية.

قائمة المصادر

المصادر باللغة العربية:

ابو طالب محمد سعيد. ١٩٩٠, علم النفس الفني, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة, مطابع التعليم العالي, بغداد.

اخوان الصفا. رسائل اخوان الصفا. ٢٠١١, دار صادر, بيروت, ط٣.

الاصفهاني, ابو فرج. ٢٠٠٠, الاغاني, ج٢. دار مكتبة الهلال.

البقلي, محمد قنديل. ١٩٨٤, الطرب في العصر المملوكي (الغناء- الرقص- الموسيقا), الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة.

بورتنوي, جوليوس. ٢٠٠٤, الفيلسوف وفن الموسيقى, ترجمة: فؤاد زكريا, دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر, الاسكندرية, ط١.

الحفني, محمود احمد. ١٩٨٧, علم الالات الموسيقية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة.

داروين, تشارلس. ٢٠٠٤, اصل الانواع, ترجمة مجدي محمود المليجي, تقديم سميرة حنا صادق, المجلس الاعلى للثقافة, الجيزة, القاهرة, ط١.

ريبيرا, جوليان. ٢٠٠٨, تاريخ الموسيقى في الجزيرة العربية والاندلس, ترجمة: الحسين الحسن, هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث- المجمع الثقافي, ابو ظبي- الامارات العربية المتحدة, ط١.

الشرقاوي, محمد. ٢٠٢٠, التحولات الجيوسياسية لفيروس كورونا وتأكل النيوليبرالية, ج١, مركز الجزيرة للدراسات, الدوحة.

صليبا, جميل. ١٩٨٣, المعجم الفلسفي, دار كتاب اللبناني- مكتبة المدرسة, لبنان.

الصنفاوي, فتحي عبد الهادي. ١٩٨٥, الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة.

عكاشة, ثروت. ١٩٧٨, الزمن والنسيج النغم, دار المعارف, القاهرة.

فريد, طارق حسون. ١٩٩٠, تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها الى نهاية القرن السادس عشر, ج١, تر, مطابع دار الحكمة للطبعة والنشر, بغداد.

فكري بطرس. ١٩٥٨, الموسيقى والغناء منذ بدأ الخليقة للان, مطابع رمسيس, الاسكندرية.

قاشا, سهيل. ٢٠١٢, عراق الائوائل حضارت وادي الرافدين, مؤسسة العارف للمطبوعات.

محجوب, هالة. ٢٠٠٧, جماليات الموسيقى عبر العصور, دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر, الاسكندرية, ط١.

مليحة رحمة الله. ١٩٦٩, الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعية في العصر العباسي, قسم تاريخ, كلية البنات, جامعة بغداد.

المصادر باللغة الانجليزية:

Kamien, Roger. ٢٠٠٠, Music-An appreciation ٧ edition, McGraw Hill Inc. USA.

Kate, E. Geller & William B. Davis. ١٩٩٩, A Clinical Practice in Music Therapy, An Introduction to Music Therapy, ٢nd edition McGraw Hill U.S.A.

الابحاث المنشورة:

حداد, رامي. اذار ٢٠٠٧, استخدام الموسيقى في علاج النفسي, ابحاث يرموك, سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية, المجلد٢٣, عدد ١.

المقابلات:

مقابلة خاصة اجرتها الباحثة مع الاستاذ الدكتورمنصور نعمان في يوم الاربعاء المصادف ٢٠٢٢/٤/٦م عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

مقابلة خاصة اجرتها الباحثة مع الاستاذ الدكتور محمد شاكر زازا في يوم الاربعاء المصادف ٢٠٢٢/٤/١٣م عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

مقابلة خاصة اجرتها الباحثة مع الاستاذ أمانج شاكر غازي في يوم الخميس المصادف ٢٠٢٢/٤/١٤م في تمام الساعة ١١ صباحا كلية الفنون الجميلة/ جامعة صلاح الدين- اربيل.

مقابلة خاصة اجرتها الباحثة مع الدكتور بارزان ياسين في يوم الاحد المصادف ٢٠٢٢/٤/٢٤م عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

مقابلة خاصة اجرتها الباحثة مع الاستاذ الدكتور جواد كاظم النجار في يوم الاثنين المصادف ٢٠٢٢/٤/٢٥م في تمام الساعة ١٠ صباحا في كلية الفنون الجميلة – جامعة صلاح الدين/ اربيل.

الموسيقى والغناء فى زمن الكورونا COVID-١٩ "دراسة وصفية"

ملخص البحث: تتكون هذه الدراسة الموسومة (الموسيقى والغناء فى زمن الكورونا COVID-١٩ دراسة وصفية) من عدة فصول, احتوى الفصل الاول الاطار المنهجي مشكلة البحث, والاهمية, والاهداف, وتحديد االمصطلحات, وتضمن ايضا التعريفات الإجرائية التي تشكلت من خلال المصادر ومعلومات الباحثة. اما الفصل الثاني الإطار النظري يتكون من عدة مواضيع الموسيقى والغناء عبر العصور, وباء كورونا وتأثيره على الثقافة والفنون بشكل عام والموسيقى بشكل خاص, وكذلك وسائل التواصل

الاجتماعي والمتمثلة بالبرامج من جوجل ميد وجوجل زوم, واستخدمت الباحثة ادوات ملائمة لهدف البحث للوصول الى النتائج, وظهرت عدد من النتائج التي فسرت بشكل مباشر اهداف البحث, واختتمة الباحثة بتضمين قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية والانجليزية, وملخص البحث باللغة الانجليزية. ومن ابرز النتائج البحث هو تلاشي النشاطات والعروض الموسيقية في زمن جائحة الكورونا والتي تعمل على نشر اللذة والمتعة الجمالية للاستماع بالعزف الموسيقى والغناء.

research's brief : this tagged study contains (Music and singing in the time of covid -١٩ "a descriptive study ") from various parts, the first part contained The methodological framework of the research problem the importance, goals, and term defining, It also included the rocedural definitions formed from the sources and information of the researcher, thus the second part which is name the theoretical frame contains different topics of music and the art of sinning within the ages of time, the corona pandemic effect on the culture and arts in general and music in specific , also the social media and The programs from Google Med and Google Zoom, The researcher used needed tools for the purpose of the research in order to reach the results, a number of the results divulged that were explained in a clear direct way

of the research goals, The researcher concluded by providing a list of sources and references in Arabic and English. Among the most prominent search results is the fading of the activates and the musical shows in the time of corona which aims to spread the entertainment and joyand Aesthetic pleasure form listening to musicandsinging

التفاعلية والاتصال في العرض المسرحي

أ.د. محمد صبري صالح

جامعة دهوك

الخلاصة

يقوم جل النشاط الانساني على الاتصال ،وهو عملية مشاركة فاعلة تتم فيها تكوين علاقة بين الطرفين-فردا اوجماعة- قوامها تبادل الافكار والمعاني والمعلومات، تقوم على التفاعل والترابط ولا يكون باتجاه واحد وهو دائري لا يتكرر، ويفترض ان يتلقى الطرف الاول ردا فوريا او مؤجلا على رسالته وان تستمر الردود مع استمرار توجيه الرسائل ، فأذا انقطعت الردود اصبحت الرسائل بث احادي الاتجاه . بالمقاربة مع الخطاب المسرحي الذي يشترط وجود لقاء حي بين المرسل والمتلقي ،هنالك جدل حول مدى امكانية اجراء الاتصال بين الاطراف المشاركة ،هل هو خطاب احادي الاتجاه، حيث يجلس المشاهدون بصمت من بداية العرض حتى النهاية، ام ان هناك ردود افعال تصدر طوال العرض ،وهل بالضرورة ان تكون الردود بنفس لغة الرسالة، ليتحقق التفاعل المتبادل؟.

ان العرض المسرحي وضع لا يتكرر، يتفاعل المتلقي مع الحدث الدرامي بطرق مختلفة وفق سياقات اجتماعية وثقافية وتبعا للظروف المصاحبة لكل عرض ، ومع ان لكل مرسل سياقه الخاص ،الا ان المرسلين يشتركون في صياغة خطاب منسق عام موجه الى المتلقي، ويفترض الحصول على ردود افعال ضمن عملية المشاركة، فورية، او مؤجلة لما بعد الانتهاء من العرض ،غير ان التفاعل والمشاركة بين الطرفين لا يعتمد فقط على مضمون وشكل الرسالة التي يحملها العرض المسرحي فحسب، بل هناك رسائل ضمنية خاصة موجهة الى المتلقي -لا تكون ضمن سياق الحدث الدرامي- يرسلها المؤلف وكذلك الممثل، تستدعي ردا فوريا مباشرا من قبل المتلقي يحتم

وضعا تفاعليا حاسما قد يكون في اتجاه سلبي او ايجابي، يكون له تاثير بالغ على مصير العمل المسرحي. وتبعا لذلك فان الاتصال في المشهد المسرحي له منحى عام يتعلق بالخطاب وظروفه ورد فعل الجمهور حوله، ومنحى جانبي اخر بأنساق متعددة نسق المؤلف برسائله الضمنية ،ونسق الممثل وبمساحة اقل بقية المرسلين.

يتعرض البحث الى موضوع الاتصال المسرحي،انساقه وسياقات اشتغاله في المسرح العالمي لفترات تاريخية معينة اتسمت بالثراء الفني.

الكلمات المفتاحية: الاتصال المسرحي العرض، النسق،التفاعل،المرسلون،المتلقي،ردودالافعال.

Reactivity and communication in theatrical performance

Pro. Mohammed Sabri

University of Dohuk

Abstract

It is a fact that most human activity is based on communication, which is an active participation process in which a relationship is formed between the two parties - an individual or a group – its aim is to exchange of ideas, meanings and information.

Interaction and interdependence is what this process is based on and it is not in one way direction, but rather is a

circular process that does not repeat. It is assumed that the first party receives an immediate or deferred response to his message, and that the responses continue as messages continue to be forwarded. Otherwise, the messages become a one-way broadcast, if the responses are cut off,

There is controversy about the extent to which communication can be made between the participating parties compared to theatrical discourse that requires a live meeting between the sender and the recipient. Is it a one-way speech, where the viewers sit silently from the beginning of the show to the end, or are there reactions that are issued throughout the show, and are the responses necessarily in the same language as the message, in order to achieve mutual interaction?

The theatrical performance is an unrepeatable situation. The recipient interacts with the dramatic event in different ways, according to social and cultural contexts, and according to the circumstances accompanying each show. Although each sender has its own context, the senders participate in the formulation of a general coordinated letter addressed to the recipient. It is assumed

that feedback will be obtained within the participation process, immediate or deferred until after the completion of the presentation. However, the interaction and participation between the two parties does not depend only on the content and form of the message carried by the theatrical performance, but there are special implicit messages addressed to the recipient - not within the context of the dramatic event - sent by the author as well as the actor, calling for an immediate and direct response by the recipient necessitating an interactive situation Decisive, may be in a negative or positive direction, have a great impact on the fate of theatrical work. . Accordingly, communication in the theatrical scene has two tendencies one of them is general tendency related to the discourse, its circumstances and the audience's reaction to it, and second one is related to the multiple formats, the author coordinated with his implicit messages, the actor coordinated and with a less space the rest of the messengers

The research deals with the subject of theatrical communication, its forms and contexts in the world

theater for certain historical periods that were characterized by artistic richness.

Keywords: theatrical communication, format, author, actor, recipient, reactions.

اولا : مشكلة البحث والحاجة اليه

يعد الاتصال من الأنشطة الإنسانية الأساسية منذ القدم وهو وسيلة الفرد للتآلف مع المجتمع ، والاتصال عملية مشاركة فاعلة تتم فيها تكون علاقة بين طرفين قوامها تبادل الأفكار والمعاني والمعلومات وقد يكون الطرف فردا أو جماعة ، وهي واحدة من العمليات التي يستمد منها الفرد فهمه الذاتي للمجتمع بدلا من الروابط التقليدية السائدة ، وقد تطورت أشكاله عبر العصور وتعددت فروعه. ولقد أشار عدد من المنظرين في مجال الاتصال منهم (ولبر شرام) و(كارل هوفلاند) إلى أن غاية عملية الاتصال هي تعديل سلوك الأفراد، اعتمادا على نية الاتصال. وعند تفحص اهداف الفن المسرحي، يتبين ان اتجاهات مسرحية عديدة لا تسعى الى تسلية الجمهور فحسب، بل الى تنويره ايضا، فالغاية العامة من جميع ألوان الشعر- بما فيها المسرحية- هي التهذيب بطريقة ممتعة ،كما قال (دريدن)،وقد ذكر الكاتب (جولدوني) ايضا ان المثل الأعلى للمسرح هو أن يكون مدرسة للتهذيب (١،ص ٩٩). وعد(شللر) المسرح مدرسة للحكمة ودليل للحياة المدنية. ويرى (بارت) المسرح مجالا خصبا وحقيقيا لتوصيل المعلومات ، وذلك بسبب كثافة لغته الاشارية ،فالمسرح يقدم كل انواع اللغة الاشارية التقليدية والتشبيهية والرمزية(٢٠،ص٢٤٧).

ولكن الدراسات في مجال الاتصال لم تقر بشكل تام إمكانية الاتصال عبر خشبة المسرح ،واختلف المنظرون في إمكانية الاتصال المسرحي، بين من يؤكد حصوله ومن ينفيه، غير ان فرضية تحقق تواصل معين بين المرسلين المسرحين وبين المشاهدين، ممكنة بنسبة مرتفعة، وان تفاعلا حيويا واقع بين طرفي عملية الاتصال، يتعرض الباحث من خلال (دراسة نظرية) لعملية الاتصال وشروطه، وعملية التفاعل والاتصال المسرحي وفق خصوصيته.

: ومن هنا جاءت مشكلة البحث بصيغة السؤال آلاتي

كيف يتم التفاعل وعملية الاتصال في العرض المسرحي؟

هدف البحث: الكشف عن التفاعلية وعملية الاتصال في العرض المسرحي

أهمية البحث: يتعرض البحث الى مسالة الاتصال في العرض المسرحي وكيفية حصول التفاعل بين المرسلين والجمهور، في فترات معينة من تاريخ المسرح، وبذلك فان البحث يفيد المتخصصين والمهتمين في مجالي فن المسرح وعلوم الاتصال.

تحديد المصطلحات:

الاتصال:(كارل سي هوفلاند) يرى ان الاتصال هو عملية نقل(عمد)لرموز لغوية من قبل المتصل لغرض إحداث تغيير في سلوك الآخرين او التأثير عليهم (٥،ص٥٢).

الاتصال: يشير(ولبرشرام) الى ان " الاتصال هو عملية تشير الى نقل المعلومات والآراء والأفكار والاتجاهات من مصدر او مؤسس او مكون

رسالة الى مستقبل الرسالة وهذا المستقبل او المتلقي قد يكون فردا بمجموعة او جمهور وذلك بغرض التأثير عليه لهدف ما"(١٠ص٢١). وبذلك فان الغاية من الإرسال هي تعديل سلوك المتلقي. و يرى (بارنلند) ان الاتصال عمليةمركبة وهو ليس هدف بحد ذاته وإنما الهدف هو عملية الاتصال التي تقود الى التفاعل والترابط ،وان الاتصال لا يمكن ان يكون في اتجاه واحد بل هو دائري وهذا ما يسمى بالاعتماد الجماعي ، اي اعتماد أطراف الاتصال على بعضهاالبعض (١٠،ص١٧).

الاتصال: حسب(موريس)اصطلاح اتصال حينما يستخدم بشكل واسع النطاق فانه يتناول اي ظرف يتوافر فيه مشاركة عدد من الأفراد في امر معين ،اي ان تحقيق تآلف حول قضية معينة سواء بواسطة الرموز او اي وسيلة اخرى يسميها(موريس) شيوعا، وان هذا الظرف ينطوي على إحساس مشاع اي مشاركة(١٠،ص١٩). وبذلك فان عملية الاتصال تتحقق مبدئيا عند توفر ظرف المشاركة لدى عدد من الأفراد.

الاتصال:ربَط كل من(وايزمان)و(باركر)، بين الاتصال وبين عناصر محددة هي:التفاعل ، العلاقة، الترابط ، التنسيق ، التأثير، وهناك تقارب ايضا بين اراء المنظرين (تشارلز كولي)و(جورج لندبرج) الذين أكدا على استعمال الرموز والإشارات في عملية الاتصال، التفاعل ، يعني التأثير المتبادل بين أطراف الاتصال والعلاقة اي وجود اهتمامات مشتركة او متشابهة ووجود اتفاق حول أشياء معينة وترابط الوحدات نحو هدف واحد ، بتنسيق الوحدات من حيث النمو والتطور، ووقوع الاثر على طرفي الاتصال(١٥،ص٥٧).

عالم الاتصال (دين سي بارنلند)يعرف الاتصال بانه عملية ،وهي ظاهرة تتغير بصورة مستمرة بمرور الزمن ،يذهب (بارنلند) كذلك الى الاعتقاد بان العملية عندما تتم فانه لا يمكن تكرارها لأنها ليست آلية و انما تفاعلية لذلك لا يمكن ان تكون باتجاه واحد. ان الاتصال لا يعني مجرد توجيه رسالة من طرف الى آخر وهي العملية التي يمكن ان يطلق عليها البث او النشر او الإرسال من جانب واحد ، فلكي يتم الاتصال لا بد ان يتلقى الطرف الأول ردا فوريا او مؤجلا على رسالته وان تستمر الردود مع استمرار توجيه الرسائل فاذا انقطعت الردود أصبحت الرسائل بثا أحادي الاتجاه (١١ص١٨). فالتفاعل اذن قائم طالما ان الرسائل متدفقة وان الرد عليها متواصل ولا ينبغي ان يتوقف كلا المستويين.

ثانيا :الإطار النظري

الاتصال والنشاط المسرحي: ان المؤدي والمتلقي في المسرح يقفان في مستوى واحد من التفاعل ، فكل طرف يتأثر بأداء الثاني آنيا ولاحقا فالمرسلون المسرحيون يرصدون تفاعل الجمهور وردود أفعالهم على الرسالة التي يقدمونها وتنعكس ردود الأفعال انيا على اداء الممثل او تنعكس فيما بعد ـ على المؤلف ـ في مضمون وشكل الرسالة اللاحقة، وقد اشارت الدراسات التاريخية الى التأثير الكبير للجمهور على الممثل اثناء العرض المسرحي في المسرح الاغريقي وعصر النهضة ، وكيف كان المؤلف يخضع لمطالب الجمهور ويلبي رغباته.

في تعريف(هوفلاند)الذي حدد(عمدية)نقل الرموز اللغوية من قبل المتصل ،فأن الرسالة المسرحية لها هذه الخاصية اي كونها رموز لغوية لفظية فضلا عن احتواءها رموز غير لفظية وضعت لإحداث تأثير في سلوك المتلقي،

فالمسرح على الرغم من كونه يناشد عالما افتراضيا فأن له تاثير كبير على الجمهور، يقول (جوليان هلتون) حول ذلك، ان المفارقة في المسرح تتلخص في قدرته على شحذ رؤيتنا للواقع و إدراكنا له رغم انه وسيلة تعبير تتميز بالاصطناع الواضح او المزيف (٢،ص١١).

ان قدرة المسرح التأثيرية تصحبها نقل كمية كبيرة من المعلومات والأفكار والآراء الى المتلقي بغرض صياغة رؤيته للواقع، ومن هنا فأن شروط (ولبرشرام) لعملية الاتصال تتوفر في النشاط المسرحي، فضلا عن احتواء الخطاب المسرحي على الرموز والإشارات اللغوية اللفظية وغير اللفظية،تبعا لمفهوم كل من(تشارلز كولي) و(جورج لندربرج) اما مفهوم (بارنلند) ان الاتصال عملية وانه ليس باتجاه واحد ولا يمكن تكرارها،فهو يتماثل مع الفعل المسرحي ،فالعلاقة بين المتلقي والمؤدي في المسرح علاقة تفاعلية وهي عملية لا يمكن تكرارها بلا شك لأنه لا يمكن تكرار الظرف المشترك اطلاقا الذي حدث فيه الاتصال، وفيما يتعلق بتأكيد (موريس) ان الاتصال اي ظرف يوفر المشاركة بين الافراد لتحقيق تآلف حول قضية باستخدام رموز او اية وسيلة اخرى ، فان الجمهور يقصد المسرح وهو يعلم مسبقا الظرف الذي سيشترك فيه مع المؤدي، كلا الطرفين لديهما رموزهما الخاصة التي لابد من تفسيرها من كلا الطرفين ،يقول المخـــــــــــرج (جروتوفسكي)(ان الجمهور ذو التطلعات الثقافية ، يتعمد ان يشهد عرض

لكي يندمج ويمارس بعض المشاعر التي تمنحه شيئا من الرضا عن نفسه ، الأمر هو ان يحس القدرة على ممارسة نبله الخاص)(١٢،ص ١١٤).

عناصر عملية الاتصال: تتكون العناصر الاولية لعملية الاتصال من مرسل ورسالة ومتلقي ،يتفاعل بمقتضاها متلقي ومرسل الرسالة(٣،ص٥٣)،وتفصيلا فان عناصر عملية الاتصال تتكون من ،المصدر -المرسل-الرسالة-الوسيلة-المتلقي- التأثير-التغذية الراجعة، المصدر هو مؤسس الرسالة ، وقد يكون المصدر فردا او مجموعة او مؤسسة ،يبعث مضمونا معينا او محتوى عبر وسيلة معينة او قناة إلى المتلقي الذي يقوم بفك شفراتها ، وعندها تقع التأثيرات في سلوك المتلقي، قد تكون التأثيرات هي المطلوبة بالفعل وقد لا تكون وهذه تؤشرها ردود أفعاله التي هي التغذية العكسية او الراجعة من المتلقي الى المصدر.

انواع الاتصال: عادة ما يتم تصنيف الاتصال اما على اساس اللغة المستخدمة او على اساس مستوى الاتصال،يرى المهتمون بالاتصال الانساني ان كلمة (لغة) لا تقتصر على اللغة اللفظية وحدها وانما اللغة غير اللفظية ايضا والتي تشمل التعبير بالحركة والإيماءة والموسيقى واللون وغيرها. والاتصال اللفظي يجمع بين الألفاظ المنطوقة والرموز الصوتية المصاحبة لها(٦،ص٤٢). والمقصود بالرموز الصوتية ، النبر والإيقاع والنغمة والتلوين، التي يمكنها ان تغيير دلالة الكلمة كليا . اما الاتصال غير اللفظي فانه يتضمن ، لغة الإشارة، لغة الحركة والفعل ولغة الأشياء (الملابس والأدوات)(٧،ص١٧).

ويذهب (راندال هاريسون) إلى ان الاتصال غير اللفظي يمتد ليشمل تعبيرات الوجه والإيماءات والأزياء والرموز والرقص والبروتوكولات الدبلوماسية، ويقسمه الى اربعة هي، رموز الأداء : وتشمل حركات الجسد ، الإيماءات ورموز شبه لغوية مثل ، الضحك ، السعال ، وغيرها، ورموز اصطناعية :الملابس ، أدوات التجميل ، الأثاث، المعمار، رموز معبرة عن مكانة الشخص، ورموز إعلامية : الألوان، الظلال ، اسلوب استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، نوع اللقطة في الكاميرا ،ورموز ظرفية: تتعلق باستخدام المكان والوقت ،من خلال تنظيم وترتيب المتصلين وما حولهم من اشياء(٩،ص٢٨). هذه الرموز كما يسميها (راندال)،انما هي علامات غير منطوقة في لغة المسرح ،وهي التي تمنح النص شكله المشهدي ، والعلامة تشمل الرمز والإشارة والأيقونة، واذا كانت هذه هي لغة الاتصال الفعلية فهي لغة المسرح الحقيقية.

ومن الجدي بالذكر ان تفاعل الافراد يعتمد بشكل كبير على الإشارات التي تمثل إحدى ركائز الاتصال ،والاشارات تعني جميع الحركات الفيزيقية وهي تتدرج من حركة الحواجب الى حركة الأصابع او الذراعين او أجزاء من الجسد ، وتوظف في عملية الاتصال بدلا من الكلمات ، ولا سيما ان الإشارات تزيد من تأثير اسلوب الاتصال فكريا ونفسيا(١٦،ص ١٥٣). كما ان فن المسرح من اكثر الفنون استخداما لهذا المستوى من اللغة، فلغة المسرح ثرية جدا لانها تشتغل على كافة القنوات التعبيرية بصرية وسمعية، واكثر. ان الصوت والإضاءة والحركة والمكان والزمان المسرحيين هي وسائل توصيلية مختلفة ، كل وسيلة من هذه الوسائل التوصيلية لها نظامها الخاص تلتقي في النهاية من خلال شفرة توحد بينها، وتحولها الى رسالة

هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامي المصنوع (٢٠،ص ٢٤٧). كما ان فن المسرح ينفرد بين الفنون كلها باستخدام علامات على مستوى حاسة اللمس والشم على سبيل المثال ان المسرح الحي يهتم بعملية الاتصال بالمشاهدين ويعمل على مستوى اللمس، ان الأشياء في المسرح تكتسب دلالات لا تتضمنها في الواقع وهذه الإمكانية تدل على ثراء وكثافة اللغة الدرامية وتنوعها وطاقتها التعبيرية الهائلة.

ان فن المسرح يجمع فن الكلمة والصورة والموسيقى وفن الرقص والحركة وفن الرسم والمعمار وفن الزي والتنكر، المسرح بإمكانه ان يتكلم لغة الفنون كلها في عمل واحد ، فهو يستخدم قنوات متنوعة في التعبير ونقل الرسالة، هذا التنوع في لغة المسرح صنفها (كوزان) على شكل أنساق وحددها بثلاثة عشر نسقا وعلى النحو الاتي:الكلمة،النغمة،إيماءاتالوجه،التعبير الجسدي،الحركة،الماكياج،تصفيف الشعر،الزيالمسرحي، الاكسسوارت،الديكور،الإضاءة،الموسيقى،المؤثرات السمعية(١٧،ص ٢٠٠).هذا فضلا عن نسق مهم اخر أضيف فيما بعد الى التصنيف وهو الفلم ، ويمكن إقامة تصنيفات اخرى لهذه الأنساق ، وكما يبدو فان غالبية الأنساق تقع ضمن الاتصال غير اللفظي ، حيث يتداخل الكلام مع طرق التعبير غير الكلامية. مع كل هذه المقومات التعبيرية في المسرح، فان المتلقي ليس له فرصة الرد على الشخصيات وبنفس اللغة التي يتلقى الرسالة فيها في الاتجاه المسرحي التقليدي غير ان التفاعل بين الممثل والمتلقي يستمر بشكل جدلي بين الطرفين، سواء بلغة لفظية او غير لفظية،كما ان الاتجهات الحديثة سعت الى مشاركة المتلقي في العرض المسرحي بشكل فاعل.

ما يتعلق بالاتصال الاحادي هنالك نماذج عديدة منها نموذج (هارولد لازويل) نموذج (جورج جربنر) نموذج(شانون ، ويفر)نموذج (ديفيد برلو)(٩،ص ،٣٧).تختلف هذه النماذج في تفاصيل عملية الاتصال الأحادي الاتجاه ولكنها تشترك في انها تخلو من (التغذية الراجعة) ذلك انها تسير باتجاه واحد كما انها لا تتضمن عملية تفاعليةثنائيةاما النماذج ثنائية الاتصال فهنالك نموذجين بارزين هما نموذج(روس)ونموذج(ولبرشرام) .

يتكون نموذج (روس) من ستة عناصر هي المرسل ، الرسالة ، الوسيلة ، المتلقي ، رجع الصدى ، السياق . حيث يضع المرسل أفكاره في (كود) او شفرة ويتم نقل الفكرة من خلال القنوات الى المتلقي الذي يقوم بدوره بفك الرموز واستيعابها حسب خبرته ثم يستجيب لها وهذه الاستجابة هي بمثابة رجع الصدى ، والمناخ الذي يجري فيه الاتصال فهو السياق العام الذي يتضمن مشاعر واتجاهات وعواطف كلا من المرسل والمتلقي والمتلقي(٣،ص٢٢-٢٣).

نموذج (ولبرشرام) يؤكد على نقاط أخرى مثل (الإطار الدلالي) للمرسل والمتلقي وأهمية الخبرة المشتركة في تسهيل الاتصال وتوصيل المعاني ويرى ان المصدر عليه ان يضع المعلومات التي يريد نقلها الى المتقلي في شكل يمكن نقله برموز لفظية او غير لفظية " فأذا لم يكن لدى المصدر معلومات كافية ، وهدف واضح ، واذا لم يتم نقل الإشارات بفعالية كي تصل الى المتلقي بسرعة كافية فأن النظام الاتصالي لن يعمل بكفاءة عالية " (٩،ص٤٢).وهذا ما سماه (كير ايلام) بالتماسك ، فالمحادثة اللغوية وغير اللغوية تكون في المدى الذي تشكل معه وحدة متميزة مبنية على نحو متماسك دلاليا وتداوليا وتدخل مواضيع الخطاب المسرحي في ترتيب

استراتيجي وليس عشوائي وخلاف ذلك يقع المتلقي في حالة ارباك ذهني تمنع او تعيق قدرته على التواصل وهو ما يمكن ان يكون صدى لرجع الصدى عنده،ان رجع الصدى عنصر ضروري لكل من المرسل والمستقبل - كمل يقول ولبرشرام - لانه يخبرنا كيف تفسر رسائلنا وكيف يستجيب الجمهور ،اما فكرة التشويش فهي تلفت انتباهنا الى حقيقة ان الرسالة يحتمل ان يحدث لها تدهور قبل ان يفك المتلقي رموزها ويفسرها وانه في حالة الاتصال البشري يجب ان تكون نسبة الإشارات عالية اي يجب تكرار الرسالة للتغلب على عنصر التشويش (٣،ص١٨٣-١٩٢).

رجع الصدى قد يكون ايجابيا فيساعد المرسل على مواصلة رسالته وقد يكون سلبيا يؤدي بالمرسل الى اعادة النظر برسالته وقد يكون فوريا كما هو الحال في الاتصال المواجهي او المباشر ، ولما كان العرض المسرحي مباشرا فان المرسلين يمكنهم معرفة ردود أفعال المتلقين بصورة فورية أثناء او بعد انتهاء العرض ، والتشويش يحصل أثناء نقل الرسالة من المرسل الى المتلقي ويحدث تحريف في الصورة او الكلمة.

ان التشويش هو اي عائق يحول دون القدرة على الإرسال او الاستقبال وينقسم الى نوعين ،التشويش الميكانيكي ويعني اي تداخل فني يطرأ على إرسال الإشارة مثل وجود عيوب في صوت المرسل او اي سبب اخر ، اما التشويش الدلالي فيحصل عند إعطاء معاني مختلفة للكلمات (٩،ص٥١).

والخطاب المسرحي هو من اكثر الرسائل عرضة للتشويش لكونه خطاب حي ومباشر يقدم بحضور المتلقي وأمام أنظاره،وفي المسرح يلعب الممثل دورا أساسيا في المحافظة على دلالة الكلمة من التشويش بحيث يطابق

التعبير دلالة الكلمة، فضلا عن سلامة النطق ووضوح الكلمة، ومن المحتمل ان يحصل التشويش في حالة تداخل الحوارات بين الممثلين او دخول مؤثر خارجي على الكلمات المنطوقة او في حالة تداخل قنوات الإعلام الدرامي وفقدان اتساقها الزمني ، او اي ظرف خارجي يسبب تشتت المتلقي وفقدان تركيزه.

التلقي المسرحي:

ان التلقي يختلف من عصر لاخر كما يختلف من طراز معماري مسرحي الى اخر، وتبعا لثقافة المجتمع السائدة في كل مرحلة ، لذلك اختلف الجمهور المتلقي بين مصغ ومتفاعل وبين معربد ساذج، فجمهور المسرح الاغريقي اختلف عن الجمهور الروماني وعنه في عصر النهضةوصولا الى المسرح الحديث،اختلف في تقاليد التلقي وفي الذائقة الفنية وفي ردود افعاله تجاه العمل المسرحي، كما اختلف بسلطته على المسرح، لذلك فان القائمين على العرض حرصوا بشدة على التعامل مع الجمهور بحذر شديد، فبدونه لن يكون هنالك عرض مسرحي، وقد اتخذ التعاطي مع الجمهور انساقا متعددة.

سلوكيات الجمهور

عبر العصور كانت علاقة الجمهور بفن المسرح دائمة التغير ، فطرق التلقي تغيرت كثيرا منذ العهد الاغريقي الى الوقت الحاضر ،وكان سلوك الجمهور ابرز تلك التغيرات، كما انها تتباين من بلد لأخر، تارة يكون المتلقي جزء من طقس المسرح بقدسية واحترام، وتارة تصل الى مستوى متدني من العلاقة بين الطرفين،كان الجمهور يتفاعل مع العرض المسرحي وفقا انطباعه وتأثيره ، بإمكان الجمهور ايقاف عرض ما اذا لم يرضيه لاي

سبب كان. ان التفاعلية بين الجمهور والعمل المسرحي يكون بانساق متعددة منها نسق المؤلف والمتلقي ومنها نسق الممثل والمتلقي، وهما ابرز الانساق، ان كانا هما الطرفين الاساسيين في انجاز العمل المسرحي، لذلك فان المسؤولية الفنية والاخلاقية والجمالية تقع على عاتقهما .فيما يخص المؤلف، يذكر المؤرخ هيرودوت اشارة حول جمهور المسرح الاغريقي ، ان المتفرجين في مسرحية (كيس ميليتس) للمخرج فرينيتشوس انفجروا بالبكاء، وعليه فرض على الكاتب المسرحي غرامة قدرها ألف درهم بسبب الضرر المزعج للمسرحية(١٩).

وكان للجمهور رغبات خاصة تفرض احيانا على الكاتب المسرحي والا واجه احتجاجات شديدة، في كتابه (الرحلة الايطالية)،ذكر(غوته)ان (الفينيسين) قطعوا احداث عرض مسرحي لانهم كانوا يرغبون بنهاية اخرى غير تلك التي شاهدوها، وتدخل المؤلف لاقناعهم بصعوبة بالغة مواصلة العرض وفق ما خطط له، كان الجمهور المسرحي يعتقد ان له الحق في فرض سلطة على العمل المسرحي لاسيما ان الجمهور كان يدفع ثمن تذاكر حضور تلك الاعمال، وهنالك حقب كان فيها الجمهور يشترك بشكل مباشر في العراض المسرحي مع المؤلف والممثل في جدال حول الحبكة حتى يتوصلوا الى اتفاق مرضي ، على سبيل المثال ما حصل مع الممثل الانكليزي(ادوارد بيرس) عندما توفي على خشبة المسرح بسبب بغض وكراهية الجمهور له، وبعد مراسيم الدفن، انتحر المتفرج الذي كان سببا بوفاة الممثل، وعليه فان هذه العلاقة تدل على ان المتفرج مشارك فعال في العرض المسرحي سواء بشكل مباشر او غير مباشر(١٤،ص٢٣).

اما الممثل الذي يتعامل بشكل مباشر مع المتلقي فقد نشأت علاقة جدلية بينهما، سلبا وايجابا ضم سلوكيات مؤثرة، منذ نشأة المسرح في العصر الاغريقي، على سبيل المثال كان الجمهور يصدر الصفير واستخدام الحجارة تعبيرا عن سخطه واستيائه من الممثل الذي لا يجيد دوره ، وقد يلجا الجمهور لاستخدام كعوب نعالهم لنقر المقاعد الحجرية، علما بان مباني المسارح الاغريقة كانت تستوعب عدة الاف من المتفرجين، مما كان يتعذر على الممثل اكمال دوره، فيضطر لترك المسرح.

في عصر النهضة، لم تكن ثمة تقاليد تمنع التواصل المباشر بين الممثل والجمهور، بل كان الجمهور يتفاعل مع ممثلين معينين، واحيانا تحصل صراعات مزحيه بين الممثل واحد افراد الجمهور، وقد لا يتمكن الممثل من التغلب عليه، واحيانا توجه اهانات مذلة من قبل الممثل لاحد المتفرجين، وقد تصل العلاقة بين الجمهور والممثل درجة كبيرة من السوء، كما حصل مع الممثل(جاريك) الذي انزعج كثيرا من الجمهور المشاغب ورأى ان الجمهور جعل حياة الممثل لا تطاق، مما دفعه الى مغادرة البلاد لمدة عامين، لكنه فيما بعد نجح من ابعاد الجمهور من الجلوس على خشبة المسرح، وكان من المعروف جلوس اعداد من الجمهور على خشبة المسرح اثناء العرض(٤،ص٢٩٦-٣٠٠).

في الفترة اليعقوبية - منتصف القرن السادس عشر الى منتصف القرن السابع عشر-، كانت الطبقات الاجتماعية تشكل مساحة واسعة من جمهور المسرح، وبشكل عام ارتبط المسرح بجمهور معربد، وكان ارتياد المسرح تسلية شعبية، ولغرض انجاز بعض المهام مثل ادارة الاعمال او بدافع الحصول على مومس او للتسامر، بعض المسارح مثل(مسرح فورتن)

ومسرح(ريد بول)اقترن اسمها باجتذاب اكثر الزبائن انحطاطا، فضلا عن الجلبة والاكتظاظ، كان الجمهور عبارة عن خليط من سكان الحضر والرجال المحترمين الى جانب الخدم والعاهرات (٤،ص٢٩٤).

كانت هناك مسارح خاصة تجذب الفئة الراقية في المجتمع يرتادها ارستقراطيين بأسعار عالية، وفي مسرح البلاط الملكي عرضت مسرحيات امام الملك بصحبة جمهور رفيع المنزلة(٤،ص٩٥).

اتسمت سلوكيات الجمهور في هذه الفترة ،بانها فوضوية ولم يكن الصمت الاجباري معروفا حينها، كان رواد المسرح يتحدثون مع بعضهم البعض، ويتفاعلون مع المسرحية بأطلاق الصفير والتصفيق واصوات الاستهجان والبكاء احيانا(٤،ص٢٩٤-٢٩٥).

كان الجمهور غير المتجانس، يضم شرائح مختلفة من المجتمع ، والسمة الغالبة له هو الصخب اثناء تقديم العرض المسرحي. وكان له سطوة كبيرة بإمكانه تدمير وافشال اي عمل مسرحي لا يروق له، مما نشا عرف كتابة المقدمات او الخواتيم للأدوار الذكورية، تكون موجهة للجمهور، لكسب رضاه عن المسرحية لذلك ذهب بعض الكتاب الى استجداء عطف الجمهور ، بكتابة فقرة موجهة الى الجمهور اما في مقدمة المسرحية او في الخاتمة، على سبيل المثال في مقدمة مسرحية(الكيميائي)لـ(بن جونسن)يخبر المشاهدين الفطناء انه يريد العدالة للمؤلف، وفي خاتمة مسرحية (العاصفة) يطلب الممثل الذي لعب دور (بروسبيرو) من الجمهور ان يمنحوه صك الغفران ليحرروه،وفي مسرحية(كماتهواها) او (كما تشاء) في ترجمات

اخرى، لـ(وليم شكسبير)فان الممثل الذي لعب دور(روزاليندا) طلب من الجمهور ان يعجبوا بالمسرحية قائلا:

ايتها النسوة ادعوكن الى ان تصفقن في هذه

المسرحية لكل ما يعجبكن، افعلن ذلك بحق

الحب الذي تضمرنه للرجال، وانتم الرجال

بحق الحب الذي تكنه للنساء ادعوكم الى ان

تساهموا مع النساء في انجاح هذه المسرحية

(٢١،ص١١٨).

وكان من إحدى مطالب الجمهور الأليزابثي هو الحدث المقدم في إطار المآسي التاريخية، حتى ولو كان في إطار مسرحية جديدة الطراز، ومطلب آخر لهذا الجمهور يتضمن المواقف والمشاهد الهزلية في المسرحية، فإذا لم يتم ذلك فان الجمهور يغضب، بطريقة السخرية أو التصفير و قذف قشور الجوز على شباك التذاكر، كما حصل عند تعرض مسرح جلوب أو مسرح فورتشون لهذه الحال وهذا التفاعل الاحتجاجي،ومن طقوس أو أجواء الجمهور الأليزابثي في أثناء ذهابهم لمشاهدة مسرحية هو الاهتمام بالملابس الفخمة التي يستخدم فيها الحرير الغالي الثمن، وكان عندهم ولع بالألوان والاستعراض وكان هذا الطقس موجودا عند كلا الجنسين، وانعكس هذا الذوق في الملابس و الألوان على المسرح الأليزابثي، ما أدى بمن عُني بالاخراج المسرحي لأن يدفع أثماناً باهضة للخياط من أجل خياطة بدلة ذات مستوى رفيع للبطل، وهذا يعني إشارة واضحة لأثر أو دور الجمهور في

توجيه أحد مكونات العرض المسرحي وليجعل الاخراج يواكب ذائقة وأسلوب المتفرج في أبعد الأشياء تفصيلا، كما هو الحال مع الملابس والأزياء(١٣).

كان للجمهور تاثير بالغ على سير العرض المسرحي، تقول(فيوليتا راينوفا) ان تاريخ المسرح حافل بحالات كثيرة يتدخل الجمهور في مجريات الاحداث في العرض المسرحي، على سبيل المثال ان الجمهور كان يرفض ان يخنق عطيل دزدمونة، كان الجمهور يرغب بنهايات سعيدة وخاصة جمهور المسرح الايطالي في تلك الحقبة(١٤،ص٢٣)

بعد جهد وعناء كبير من قبل القائمين على العمل المسرحي واستغرق ذلك عدة قرون، تمكنوا من السيطرة على الجمهور في القرن التاسع عشر، وفي بواكير القرن العشرين استخدم تقنية اظلام الصالة من اجل تهدئة الجمهور وبات ذلك ضمن الاعراف المسرحيةالتي راحت تسود مسارح العالم.

الاتصال في العرض المسرحي

ان الإشكالية التي أثارت جدلا واسعا بين المنظرين ، أساسها الشك في قدرة المشهد المسرحي على الاتصال، وافرز الجدل آراء متباينة بين من ينفي إمكانية تحقيق الاتصال - ويقف كل من مونان وبويسن خلف هذا الرأي - وبين من يؤكد ان عملية الاتصال قائمة وعلى درجة كبيرة من التعقيد نظرا لان انتاج المعنى في المسرح غني جدا ومائع بحيث يستحيل تقديره.

تقول(كارمن بابيس)،"ان المسرح عملية اتصال معقدة بالقياس الى اي نوع لغوي وادبي اخر ، فهو يتضمن مراحل وعناصر جديدة الى المخطط العام

للاتصال، اذ ليس هناك مرسل واحد عدد من المرسلين (مؤلف - مخرج – ممثلون) ومتلقين(قارىء فردي ، مشاهد جماعي)، (١٧ ، ص ٥٩).

ولكن عالم اللسانيات (مونان) غير مقتنع بهذه الفرضية وقد اعترض على قبول العلاقة (مؤدي ــ مشاهد) بانها علاقة اتصالية، وقد استند على تمييز عالم اللغويات (بويسن) بين الأحداث التي تتطلب نية الاتصال يمكن إثباتها(وجود مذيع بالنسبة الى متلقي) وبين أحداث ليس لها هذا الطابع رغم تسمية هذا الحادث علامات ودراستها في اللغة، وكان (بويسن) قد أشار الى ان الممثلين في المسرح يحاكون شخوصا واقعيين يتصلون بينهم ، لكنهم لا يتصلون بالجمهور الذي يحضر عملية التمثيل ولا يمكنه ان يتدخل فيها ، لانه عادة ما ينتمي الى فضاء وزمن اخر ، ولا يمكن تبادل الأدوار هنا ، حيث يظل المرسلون ــ الممثلون هم أنفسهم دائما والمتلقون ــ المشاهدون هم أنفسهم أيضا ولهذا اذا وجد اتصال فله معنى وحيد على عكس ما يحدث في الاتصال اللغوي لا يستطيع المشاهدون الرد على الممثلين إطلاقا ، قد يتم الاعتراض من خلال صيحات الإعجاب او التصفير او حركات معينة ، الا ان هذه الإجابات تشكل جزءا من نظام اتصال اخر ومختلف عن الذي يشكله العمل المسرحي ذاته حسب تعبير(بويسن)،ضمن هذه المقاييس فأن (مونان) ينفي تحقيق الاتصال في المسرح،على أساس ان الاتصال يتوقف على قدرة الأطراف المشاركة بالاتصال بتبادل الأدوار ان يتحول المرسل الى متلقي والمتلقي الى مرسل او استخدام اللغة نفسها وهذا ما لا يحصل في المسرح غير ان تجارب من المسرح الحديث، اختبرت اشراك المتلقي في العرض المسرحي، ففي عرض مسرحية هاملت عام ١٩٦٨للمخرج(جوزيف بال) دعي شاب من المتفرجين بشكل عشوائي،الى

خشبة المسرح واعطي مسدسا، وسأل ان كان يرغب بقتل الملك(كلاودي)،وعلى قراره يتوقف استمرار العرض او ايقافه(١٤،ص٦٥).

ان المسرح المعاصر يسعى بشكل حثيث الى خلق بيئة تشاركية وتفاعلية وتواصلية عميقة مع المتلقي،في المسرح التفاعلي على سبيل المثال،يتم بشكل واعي تحطيم العلاقة التقليدية بين المرسل والمتلقي، بين الصالة و خشبة المسرح وتهيئة ظروف بحيث ان المتلقي يشترك في اللعبة المسرحية ويتحمس لمنقشتها.

من ناحية اخرى يرى (مونان) ان تقديم المعلومة في المسرح يتم باتجاه أحادي وان ادوار المشاركين ثابتة وان العرض المسرحي هو نموذج إثارة ـ استجابة يقوم على أساس رسائل أحادية الاتجاه بإثارة عدد من الأفعال اللاإرادية الآلية التي لا تصل بدورها على امتداد المحاور نفسها كما مبين في النموذج (١٨ ، ص٥٥).

نموذج (1)

ان وجهة نظر مونان تستند الى اضعف أشكال المسرح البرجوازي حيث يمكن ان يوفر الحضور السلبي قسرا استجابات مقررة سلفا والية لمجموعة من الرسائل التي يمكن التكهن بها (كما في كوميديات وست اند وكوميديات برودواي) ولكن اي شكل حيوي للمسرح تكون رسائل الحضور مساهمة في تشكيل العرض وتلقيه،والعديد من المخرجين أمثال (جوليان بك) و (

ريتشارد ششنر) جعلوا حدود العرض يصل الى الجمهور،ومع هذه البراهين يصر (مونان) وعلماء اللغة البنيويون بصفة عامة الى انه ليس ممكنا وجود سيميولوجية مسرح بأعتبار ان الهدف الحقيقي لعلم العلامات هو الاتصال ولكن عمليات السيميولوجية متعددة : للتعبير ، للمعنى ، للاتصال ، للتفاعل ، للتفسير وخارج هذه العمليات للرؤية المسرحية وكل هذه العمليات يمكن ان توجد في المسرح ، داخل العمل في علاقات الشخوص وخارج العمل في علاقات المؤلف بالجمهور ، بالإضافة الى ان عملية الرؤية المسرحية تشترك مع المسرح في الجوهر نفسه ، حيث لا يمكن الإخراج من دون ان يقوم قارىء هو مخرج المشهد بتقديم قراءته لتحل محل العمل(١٧،ص٨٣-٨٤).

ولقد جرت محاولات كثيرة لبناء جسور بين الجمهور والممثل مرت بمرحلة تحول الصالة الى مشارك رمزي في الفعل المسرحي وتحويل المتفرج الى عنصر تمثيلي في العرض المسرحي.

واجهت آراء (مونان) اعتراضات شديدة من قبل (جينو) و(ايكو) و(كيرايلام) و(فرنكو روفيني)، (جينو) يرى ان العمليات السيميولوجية السابقة هي جزء من سلسلة تشترك في استخدام العلامة والفوارق تأتي عن طريقة المشاركة ، فالرسائل يمكن ان تظهر بشكل مختلف وليس ضروريا ان يكون هناك تلاق في الشكل وفي المعنى لإقامة اتصال ، والا فأنه لا يمكننا فهم لغة اشارت الصم والبكم ولا يمكننا الرد بإشارات شفهية على نوع اخر من اللغة ، وليس ضروريا لإقامة اتصال ان يتم الرد بالقناة نفسها (يمكن الرد على رسالة على الهاتف) ، (ايكو) ايضا يرد على (مونان) بالقول ان هناك في التمثيل أشكالا لاتصال الجمهور بالممثلين مثل : ضرب

الأرض بالرجلين ، تصفيق ، صفير ، همهمة ..... الخ . (١٧، ص ٨٦).ما يريده (مونان) هو (الاتصال) بين الشخصيات والجمهور وهذا لن يحصل لانهما من عالمين مختلفين . (مونان) أصر ان يكون المرسل والمتلقي على حد سواء في وضع يسمح لأي منهما بأن يستخدم كودة واحدة ومجموعة من القنوات المادية وبالتالي نقل رسائل متشابهة ويرد (فرنكو روفيني) بالقول بانه يكفي ان يكون المتلقي ملما بكودة المرسل ليصبح بذلك قادرا على فك كودة الرسالة فاذا كان كل من المرسل والمتلقي يعرف الكودة الخاصة بالآخر فأنه ليس ضروريا على الإطلاق ان تتطابق الكودتان ولا ان تترجما رسائل كل منهما بدقة ولا ان يحصل الاتصال في الاتجاهين على طول القناة كي يستقيم الاتصال (١٨،ص ٥٦).

ان هذا التصور يبدو مقبولا وهو اكثر شمولية لعمل الاتصال ويؤيده (كير ايلام) ولكنه يدعو الى نموذج خاص بتعقيدات الاتصال المسرحي لانه يأخذ على محمل الجد ما حذر منه (مونان) في صعوبة تحديد تعامل الممثل – الحضور وخطورة اعتبار العرض لغة مماثلة للكلام المباشر وبالتالي خطورة اعتباره موضوعا مناسبا لنماذج تحليلية مأخوذة مباشرة من اللسانية ، لذا فأن نموذج (ايكو)الخاص بالاتصال الأولي - كما هو مبين في النموذج (٢) يوضح العوامل التي تساهم في النقل على أساس ان عمل الاتصال عامة هو نقل إشارة من مصدر ما الى مقصدها(١٨، ص ٥٧).

نموذج مبسط للاتصال (٢)

العامل الأول او مصدر الإعلام هنا قد يكون فكرة او حدث ، يبدأ الناقل او المرسل باستخدام الصوت او اية آلة او شيء قادر على إرسال إشارة (ألفاظ ، علامات مكتوبة ، إشارات كهربائية) على طول قناة مادية مثل السلك او موجات ضوئية او صوتية ، وهنا قد تتعرض الإشارة لعرقلة التشويش ، تلتقط الإشارة بواسطة متلق يقوم بتحويلها الى رسالة متماسكة تبلغ مقصدها(١٨،ص ٥٨). ولكن عملية الاتصال الدرامي عملية معقدة للغاية تضع حسب نموذج دائري علاقات تفاعلية دلاليا بين المرسل ـ القارىء ـ المخرج ـ الممثلين ـ الجمهور المتلقي (١٧، ص٨٩).وهذا ما يؤكده(كير ايلام)على ان العرض يتسبب في تكاثر عوامل اتصالية حيث يبرز في كل مرحلة من مساره مركب من المكونات الكامنة اكثر مما يبرز عنصر فرد ، فمصادر الإعلام المسرحي تتكون من الكاتب والمخرج والممثلين

والمصممين باعتبارهم موارد أفكار.

نموذج(٣) للاتصال المسرحي

المرسلون :الممثلون من خلال أجسادهم وأصواتهم يقومون بدور المرسلين بالإضافة الى خصائصها بالمجاورة مثل الأزياء واللوازم الأخرى .

المجموعة التقنية :المصابيح الكهربائية ، الآلات الموسيقية ، آلات التسجيل آلات العرض ، وغيرها. ،

الإشارات : حركات ،أصوات ، وما يصدر من المرسلين من علامات يجري ترتيبها وفق انساق معينة

القنوات : وهي قنوات مادية مثل موجات الضوء والصوت وسائط الروائح، واللمس (الاحتكاك في العروض الحديثة)الشم واللمس شرطين مهمين من عملية التلقي

الرسائل : رسائل متعددة قادمة من قنوات عديدة ، يفسرها المتلقي على انه نص موحد بما يتفق مع الكودات المسرحية التي في حوزته.

المتلقي : يستقبل الرسالة ثم يقوم بدوره بإرسال الاشارات باتجاه المؤدين ،(الضحك ،التصفيق) على طول قنوات بصرية وسمعية والتي يمكن ان يفسرها المؤدين كعدائية او ما شابه ذلك ، وهو بمثابة الفعل المرتد

(١٨،ص ٦١) الذي يقوم المرسلون في المسرح باستلامها ومن ثم تفسيرها كإجابة مباشرة وآنية عن رسالتهم التي تعطي مؤشرات عن النجاح او الإخفاق الفني.

ان النقطة التي تستدعي الانتباه في هذا المخطط هو كثرة المكونات والانساق فالعلامات تتكاثر بفعل تعدد القنوات وتنوعهاالى درجة " يستحيل التحدث عن رسالة مسرحية مفردة ، فالعرض وفقا لـ(ابراهام مول) يتألف من رسائل متعددة تستخدم في ان واحد من اجل انشائها قنوات كثيرة او ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتصال تجتمع في تركيب جمالي او إدراكي" (١٨،ص٦١).

يمكن في المشهد المسرحي التعبير عن فكرة معينة باستخدام الإضاءة او المؤثرات او الفلم او الحركة الى جانب الكلام او بدونه ويمكن ايضا استخدام اكثر من قناة في آن واحد ، يتحول المكتوب الى مشهد بفعل العناصر البصرية والسمعية كلها او بعضها .

إن المسرح " يستخدم في نصه المكتوب (أدبي او مشهدي) نظام إشارات وحيد هو اللغوي ، وطبيعته كهدف سيميولوجي لم يشكك فيها احد والمسرح في نصه الممثل (أدبي او مشهدي) يستبدل العلامات الكلامية للنص المشهدي المكتوب بعلامات غير كلامية ويحقق لغة إحلال "(١٧،ص٩١).ان الأشياء على الخشبة تصبح ذات دلالة لانها تكتسب معاني قد لا تمتلكها في الواقع وهكذا فان ،عملية الاتصال الدرامي تتحقق عبر قدرة خشبة المسرح على ان تجعل كل ما هو في حدود فضائها ذا معنى.

ان الفضاء المسرحي له نظام من العلامات المركبة تكتسب دلالتها من خلال علاقتها ببعضها البعض ،فالمسرح بحكم طبيعته السمعية البصرية يمثل عملية جدلية تجمع بين نظام العلامات الايقونية ونظام العلامات الرمزية ويسعر من خلالهما في آن الى تصوير وتمثيل مدلوله المبتكر اي الحدث المسرحي المقصود .ان طبيعة تعقد المسرح واختلافه عن الفنون الأخرى ناتج - كما يرى جاكوبسن- من ان انظمتة المبنية على السمع والبصر هي أكثر الأنظمة الاشارية اجتماعية وعددا واهمية (٨، ص ٢٢٥)،وبذلك فان المسرحية تختلف بفعل هذه الخاصية عن الفنون الاخرى اختلافا كبيرا.

اذ ان اللغة في المسرح تنحل الى لغات مختلفة فالمستوى الصوتي يترجم الى فعل صوتي بايقاعات يعاد إنتاجها مصحوبة بمؤثرات سمعية وموسيقية ، والكلمات عندما ينطقها الممثلون تتحول الى علامات ممتزجة بالإيماءة والحركة اي ان التمثيل يعيد ترجمة الكلمة الى الفعل الذي كانت قد حلت محله (٨،ص ٢٢٨).

يتضح مما تقدم بان الاتصال المسرحي ليست عملية تفاعلية وحيوية فحسب بل على درجة كبيرة من التعقيد

يقدم الباحث نموذجا لعملية الاتصال المسرحي وعلى النحو الاتي

نموذج (4) للاتصال المسرحي

ان عملية الاتصال(عمليا)تبدا في المسرح من دخول الجمهور وتوافده الى الصالة حيث يحاول قراءة الخطاب المسرحي من خلال المعلومات التي تتوفر لديه من الإعلانات والصور ومما تتوفر من علامات أخرى قد تظهر قبل فتح الستار ولكن الاتصال (فعليا) يبدأ من مرحلة إنتاج الخطاب الدرامي ، فالعمل الدرامي هو تكوين ادبي يجسد فعل ما ويعتمد على الحوار بين الشخصيات من دون تدخل المؤلف ولكن المؤلف يضع (قارئا خفيا)

نصب عينيه دائما يكون هذا القاريء (المرسل اليه) حاضرا لديه في العملية، في الخطاب المسرحي ، المصدر والمرسلين يشتركون معا في ارسال الخطاب لانه متداخل ومعقد ، ما يكتبه المؤلف يتداخل في بعض اجزائه مع عمل المخرج والممثلين ، فالعمل الذي يقدمه المؤلف المسرحي يتكون من نص مكتوب ، والنص المكتوب يتالف من لفة لفظية ولغة غير لفظية ، والى جانب ذلك هنالك جزء من النص الدرامي يورده المؤلف ولكنه يتعلق بالإخراج او العرض وهي الإرشادات المسرحية حول الحركة او المكان او الزمان او الأزياء وغيرها من الإرشادات ، يقوم المخرج بتحويل النص المكتوب الى شكل (مشهدي) اي تجسيد (حي) بكل عناصره وفي نفس الوقت يشترك الممثل في هذا الشكل من خلال تجسيده للشخصية(التمثيل يتحكم بالمسؤلين عن الإرسال المسرحي)،هذا الشكل لا يتحقق من دون عمل المصممين كافة الذين يمنحون بعدا سينوغرافيا للنص المكتوب وباعتبارهم موردي افكار لهم تاثير في تشكيل الخطاب ، ان انتاج الاشارات القادمة من المرسلين تنتظم في انساق خاصة تسلك القنوات المناسبة للوصول الى المتلقي ، و المسرح من دون وسائل الاتصال كافة لا تقتصر القنوات فيه على القنوات السمعية والبصرية بل القنوات الشمية واللمسية كما في بعض تجارب المسرح الحي تستقر الرسالة عند المتلقي الذي يفك شفراتها و يفسرها في قراءة متماسكة ، ويرد عليها آنيا برسالة فورية تتخذ شكل علامات بصرية او سمعية(صمت ، احتجاج ، تصفيق ،همهمة او صفير) ان طبيعة مغادرة الجمهور من صالة المسرح هي رسالة لاستجابته عن الخطاب المسرحي ، فقد يخرج الجمهور غاضبا لامر ما او ثائرا او رافضا او مناصرا لقضية او من دون كل ذلك هادئ تماما . ان استجابة

المتلقي او رده على الخطاب المسرحي ينتظرها المرسلون والمصدر على حد سواء لانه قد يؤشر لنجاح العمل او اخفاقه، او يدعو المصدر و المرسلين لأجراء تعديل معين على شكل الخطاب او مضمونه، وبعض ردود المتلقي الفورية يتلقاها الممثل ان كان سلبا او ايجابا ويحاول التكيف او الارتقاء بأدائه، وهكذا فان عملية الاتصال الدرامي تتحقق بشكل خاص وبصورة مكثفة جدا ،نتيجة لإمكانية خشبة المسرح على ان يمنح معنى لكل ماهو في اطاره الفضائي مع الاحتفاظ بخصوصية انساق العلامات المختلف

الاستنتاجات

١.ان عملية الاتصال المسرحي عملية جدلية ودائرية ولا يمكن تكرارها.

٢.اختلفت تقاليد التلقي والتفاعل المسرحي بين العرض المسرحي والجمهور، وشهدت مراحل من تاريخ المسرح تفاعلا مباشرا وتاثيرا متبادلا بين الطرفين سلبا وايجابا.

٣.ان الاستقبال الجماعي للعرض المسرحي جعل من فن المسرح اداة ترويض ايديولوجي وتوجيهي واسع وبذلك فأنه يشارك وسائل الاتصال الأخرى في إحداث التغيير والتأثير في سلوك الفرد والجماعات.

٤.ان التلقي الجماعي يحول المسرح الى ظاهرة اجتماعية وان النموذج الذي يشرح بصفة عامة الاتصال المسرحي هو النموذج الدائري الذي يرى ان الاتصال عملية تفاعلية ، اي عملية تبدأ من المرسل وتحمل رسالة الى المتلقي ثم الأثر ألاسترجاعي من المتلقي الى المرسل.

٥.ان الاتصال المسرحي من بين انواع الاتصال الاخرى تظهر فيه التغذية الراجعة فوريا واثناء او بعد عملية الاتصال مباشرة من قبل المتلقي وهذا يمنح الاتصال حيوية وقدرة خاصة في دراسة تأثير الرسالة.

٦.ان التغذية الراجعة لها تاثير كبير على المرسلين، لها انعكاس فوري على اداء الممثل، وتاثير مؤجل على اسلوب الكتابة لدى الكاتب.

٧.ان المسرح المعاصر تجاوز نمط التلقي السلبي، ويدعو بشكل دائما الى خلق بيئة تشاركية وتفاعلية وتواصلية عميقة مع المتلقي.

قائمة المصادر

١.الارديس نيكول ،علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة ،القاهرة

٢.جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد اصليحة، القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٩٤.

٣. جيهان احمد رشتي ، الاسسس العلمية لنظريات الإعلام ، القاهرة، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨.

٤.جون ليناردماري لوكهارست، المرجع في فن الدراما، ترجمة محمد رفعت، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة،٢٠٠٦.

٥. سامية احمد اسعد،" النقد المسرحي والعلوم الانسانية" في مجلة فصول، مجلد ٤،عدد١ القاهرة، الهيئة المصرية العامة ،١٩٨٣.

٦. سيزا قاسم،مدخل الى السيميوطيقيا،القاهرة،دار الياس،١٩٨٦

٧. صلاح الدين جوهر،علم الاتصال ، مفاهيمه ، نظريلته ، مجالاته،القاهرة ، مكتبة عين شمس،١٩٨٠.

٨.صلاح فضل ، شفرات النص، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر،١٩٩٠.

٩.حسن مكاوي وزميله ،الاتصال ونظرياته المعاصرة ، القاهرة ، الدرالمصرية اللبنانية ، ٣٠٠٤

١٠.عبد السلام الزليتني " الاتصال هذا المصطلح الجديد القديم" في مجلةالبحوث الاعلامية ، عدد ٣٦-٣٧ سنة ٢٠٠٧ طرابلس ،

١١.علي عجوة واخرون ،مقدمة في وسائل الاتصال ،جدة،مكتبة صباح ، ١٩٨٩

١٢.فاروق عبد القادر،نافذة على مسرح الغرب المعاصر،القاهرة،دار الفكر،١٩٨٧.

١٣.فيصل فائق صبري، العلاقة بين الجمهور و المسرح،

الحوار المتمدن - العدد: ٢٧٤٠ - ٢٠٠٩ / ٨ / ١٦ –

١٤.فيوليتا راينوفا،المسرح والمتفرج،ترجمة محمد الجبوري،بغداد دار الشؤن الثقافية،١٩٩١.

١٥. فرج كامل ، تاثير وسائل الاتصال ، الاسس النفسية والاجتماعية ،القاهرة، دار الفكر العربي ،١٩٨٥

١٦. قيس النوري، التفاعل الرمزي، مجلة عالم الفكر،مجلد ١٥،عدد٤، ١٩٨٥.

١٧. كارمن بوبيس نابيس،علامات العمل الدرامي،ترجمة خالد سالم،القاهرة،مركز الحضارة العربية،٢٠٠٣.

١٨.كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما،ترجمة رئيف كرم،بيروت،المركز الثقافي العربي،١٩٩٢.

١٩.مروة مسعود، جمهور المسرح آدابه وقواعده المتغيرة مع الزمن، فبراير ٢١, ٢٠٢٢، (Ronahi

https://ronahi.net/?p=١٣٠٧٩١

٢٠. نبيلة ابراهيم،سميولوجيا المسرح والدراما.

٢١.وليم شكسبير،كما تشاء، ترجمة ج.يونس، دار نظير عبود.

أثر استخدام اسلوب التعلم التعاوني في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة اخراج مسرح مدرسي

م.م طه عبد الوهاب عبد اللّه

أ.م حسين محمد علي حسين

مشكلة البحث :

يشير مختصون أن اسلوب التعلم التعاوني هو أحد طرائق التدريس الحديثة والذي يتميز بإعطاء حرية التعرف وفرصة القيادة والابداع والابتكار من خلال المشاركة الفعلية للطالب , والذي يتطلب من الطلبة العمل مع بعضهم البعض والحوار فيما بينهم فيما يتعلق بالمادة التدريسية وان يعلم بعضهم بعضا وأثناء هذا التفاعل الفعال تنمو لديهم مهارات اجتماعية وشخصية إيجابيـــــة (مؤسسة الرياض , نجد , ٢٠٠٣ , ص١١) . وبما إن مادة إخراج المسرح المدرسي من المواد الدراسية المهمة التي يتناولها طلبة قسم التربية الفنية في المرحلة الثالثة فإن الباحثان فرضا وجود تأثير لأسلوب التعلم التعاوني في زيادة التحصيل المعرفي لهؤلاء الطلبة لذلك فإن مشكلة البحث تتمحور في السؤال التالي هل يوجد أثر لأسلوب التعلم التعاوني في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة اخراج المسرح المدرسي ؟

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية :-

يعد البحث الحالي بحسب علم الباحث الأول في استخدام اسلوب التعلم التعاوني في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة إخراج المسرح المدرسي

قد تساعد نتائج البحث الحالي مدرسي التربية الفنية في المدارس الثانوية في اعتماد اسلوب التعليم التعاوني .

يفيد هذا البحث الاقسام العلمية التي تدرس فيها مادة المسرح المدرسي سواء كانت في كليات الفنون الجميلة أو كليات التربية الأساسية .

اهمية اسلوب التعليم التعاوني في توسيع مدركات الطلبة وأثارة انتباههم إلى ماهو أبعد من التدريب التقليدي على تحصيل طلبة قسم التربية الفنية .

يعد هذا البحث اضافة إلى المكتبة التربوية والفنية التي تفيد الباحثين والدارسين .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى معرفة أثر استخدام اسلوب التعلم التعاوني في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة إخراج المسرح المدرسي .

فرضية البحث :

لايوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى (٠,٠٥) في زيادة تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة إخراج المسرح المدرسي على وفق اسلوب التعلم التعاوني بين متوسطات درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبارين المعرفيينم (القبلي والبعدي) .

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على مايلي :-

الحد المكاني :- قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة .

الحد الزماني : العام الدراسي ٢٠٢١-٢٠٢٢ .

الحد البشري : طلبة قسم التربية الفنية .

تحديد المصطلحات :

الأثر :-

تعريف (نعمه , ٢٠٠١)

الأثر :- علامة أو رسم مختلف في شيء ما يؤدي إلى تغييرات (نعمه وآخرون , ٢٠٠١,ص٦) .

التعلم التعاوني :-

(تعريف الحيلة , ٢٠٠٧) :-

هي احدى الطرق التدريسية التي جاءت بها الحركة التربوية المعاصرة والتي أثبتت البحوث والدراسات أثرها الايجابي في التحصيل الدراسي للطلبة والتي تقدم على تقسيم الطلبة في مجموعات صغيرة من أجل تحقيق هدف تعلمهم الصفي .

(تعريف العتوم , ٢٠٠٧):-

وهي عبارة عن تنظيم الطلاب في مجموعات صغيرة ليقوموا بمساعدة بعضهم البعض في تنمية معلوماتهم ومهاراتهم وقدراتهم (العتوم , ٢٠٠٧ , ص١٤٧) .

الإخراج المسرحي :

(تعريف عفانه , ٢٠٠٨):-

هو اعداد كل العناصر التي من شأنها تحديد وسائل الظاهرة للعرض المسرحي وهي الوسائل المادية الملموسة والضرورية ويتمثل الاعداد في

اختيار المسرحية وتوزيع الأدوار وتنظيم البروفات وتدقيق تصميم الديكور بالإضافة إلى الملابس والأزياء (تعريف عفانه , ٢٠٠٨, ص ١٣٩).

المسرح المدرسي :

(تعريف أبو الخير , ١٩٨٨) :-

المسرح المدرسي هو مجموعة النشاطات للمدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالا مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء وال~اساتذة وأولياء الإمور وهي تعتمد أساسا على اشباع الهوايات المختلفة للطلبة كالتمثيل والموسيقى وكل ذلك تحت إشراف مدرس التربية الفنية (هارف , ٢٠١٠ , ص١٣) .

الفصل الثاني

أولا : التعلم التعاوني :

يتفق كثير من العلماء ومنهم مارجلز(مارجلز , ١٩٩١) أن لهذا النمط من التعلم مواصفات تختلف عما هي عليه في الأساليب التقليدية ومنها تقسيم الطلبة إلى مجموعات عشوائية أو غير عشوائية لإنجاز مهمات محددة ومعدة كي يدركو ان أحدهم معتمد على الآخر في النجاح وان النجاح متوقف على قوتهم وليس على ضعفهم وعلى تعاونهم بدلا من تنافسهم وأنهم مسؤولون عن انجاز عمل لكل فرد في المجموعة (الشايب , ٢٠٠١ , ص٢٦) .

مباديء التعلم التعاوني :-

التعلم التعاوني يشمل النظام والتنظيم والاتفاق والطاعة والالتزام والتواضع والحلم والاستمرارية والتدرج ويتطلب الآتي :-

التزام المدرس بأخلاق المربي .

تحلي المتعلم بآداب الاسلام .

الشعور بالمسؤلية .

الافادة من تجارب الآخرين .

تطبيق الكتب والجديد من الخبرات .

المشاركة الفعالة .

المتابعة والتوجيه المستمرين .

غرس روح التعاون بين العاملين في المؤسسة التعليمية .

الترابط بين أجزاء المحتوى والربط بين الواقع الحي للطلاب .

المعالجة الجماعية واشراك كل الطلاب .

الثواب والتعزيز .

تشجيع المحتوى التعليمي على طرح الاسئلة .

التقويم المستمر .

تقويم المحتوى .

التقويم الختامي (الشمري , ٢٠٠٥ , ص٢٧١) .

مراحل تطبيق التعلم التعاوني :-

يرتبط نجاح التعلم التعاوني على مايقوم به المدرس من الاعداد والتنفيذ والتقويم ويكون ذلك من خلال التهيئة الجيدة للعناصر الخمسة الأساسية للتعلم التعاوني وهي :-

الاعتماد المتبادل الايجابي , التفاعل المعزز وجها لوجه والمسؤولية الفردية الجماعية وتعليم المهارات الاجتماعية ومعالجة عمل المجموعات , وقد أشار (الحربي , ٢٠٠٥) إلى إن التعلم التعاوني يهتم بصورة عامة على وفق المراحل الآتية :-

المرحلة الأولى : مرحلت التعرف : يتم فيها تحديد المهمة والمطلوب عمله من الطلاب والوقت المخصص لإنجاز المهمة .

المرحلة الثانية : مرحلة بلورة معايير العمل الجماعي يتم فيها الاتفاق لأعلى توزيع الادوار وتحديد المسؤليات وتحديد المهالرات اللازمة لانجاز المهمة أو حل المشكلة .

المرحلة الثالثة : الانهاء : يتم فيها كتابة التقرير أو عرض ما توصل اليه أعضاء الجماعة للفصل بأكمله .

خطوات تنفيذ التعلم التعاوني :

يمكن تنفيذ التعلم التعاوني على وفق الخطوات والاجراءات الآتية :-

تحديد الوحدة الدراسية التي سينفذها المدرس باسلوب العمل التعاوني .

تقييم الوحدة التعليمية على وحدات جزئية توزع على مجموعات العمل التعاوني .

تقسيم الطلبة على مجموعات العمل التعاوني وتحديد دور كل فرد من المجموعة مثل قائد المجموعة والقاريء والملخص والمقوم والمسجل ونلاحظ ان كلفرد من أفراد المجموعة له عمل مهم لايمكن أن يستغنى عنه بقية أفراد المجموعة .

يقوم القاريء بقراءة المهمة التعليمية وهنا على كل عضو فيها أن يكتب المعلومات والمفاهيم والحقائق التي يعرضها القاريء ويقع على المجموعة مسؤولية التأكد من تحديد الأهداف عند أعضاء المجموعة كافة (الربيعي , ٢٠١١ , ص٨١) .

فوائد التعلم التعاوني :-

يساعد على فهم واستيعاب الأسس العامة واتقانها .

ينمي القدرة على التطبيق في موقف جيدة .

ينمي القدرة على حل المشكلات .

ينمي القدرة الابداعية لدى الطلبة .

تحسين المهارات اللغوية والقدرة على التعبير .

يؤدي إلى زيادة القدرة على تقبل وجهات النظر المختلفة .

يحقق إرتفاع مستوى اعتزاز الفرد بذاته وثقته بنفسه .

يؤدي إلى تزايد حب المادة الدراسية والمدرس الذي يدرسها .

يؤدي إلى تناقص التعصب للرأي والذاتية وتقبل الاختلافات بين الأفراد (ريان ,١٩٩٤, ص٣١٥) .

ثانيا : المسرح المدرسي :-

يمكن تقييم الأنشطة المدرسية إلى أنواع عديدة بعضها يرتبط بالمكان الذي تقام به هذه الانشطة وبعضها الآخر يرتبط بطبيعة النشاط ومضامينها , فمن حيث أماكن الأنشطة المدرسية يمكن تقسيم النشاطات إلى نشاط داخل الغرفة الصفية , إذ يتمثل النشاط داخل الغرفة الصفية في مجمل الأعمال التي يقوم بها طلبة الفصل الواحد في إطار فصلهم الدراسي ونشاط خارج الغرف الصفية ويقوم الطلاب بهذا النشاط خارج الفصل الدراسي داخل المدرسة مثل تكوين جماعات مختلفة كجماعة المسرح أو الموسيقى أو الرياضة المدرسية أو الفنية (الجراح , ٢٠٠٩ و ص٣٦) . وإن من أهم الانشطة المدرسية هي فعاليات المسرح المدرسي ويقصد به ذلك الوسيط التربوي الذي يتخذ من المسرح شكلا ومن التربية وتعاليمها مضمونا , وهو يستخدم تقنيات مسرحية بسيطة مثل الديكور البسيط المعبر والملابس البسيطة الدالة على الشخصيات والاضافة الجذابة الب يتخذ من المسرح شكلا ومن التربية وتعاليمها مضمونا , وهو يستخدم تقنيات مسرحية بسيطة مثل الديكور البسيط المعبر والملابس البسيطة الدالة على الشخصيات والاضافة الجذابة البسيطة دون المغالات في العرض , والمسرح المدرسي له خصوصية تتمثل في عرض الموضوعات التربوية والمناهج الدراسية والقضايا التربوية المختلفة التي تهم الطالب خلال المراحل الدراسية المختلفة سيطة دون المغالات في العرض , والمسرح المدرسي له خصوصية تتمثل في عرض الموضوعات التربوية والمناهج الدراسية والقضايا التربوية المختلفة التي تهم الطالب خلال المراحل الدراسية المختلفة وتعتبر نافذة للطالب على

المجتمع المحيط به والحياة الاجتماعية وعلاقة الطالب مع من حوله من الناس والمؤسسات ذات العلاقة بحـــــياته (شواهين , ٢٠٠٩ , ص٣) .

أهداف المسرح المدرسي :

يساعد الطفل على الاتزان عاطفيا وتقبل التعليم بسهولة والتفاعل مع المجتمع بنجاح

تخلص الطفل من الانشغال بنفسه من خلال تمثله أحد اشخاص المسرحية .

يثير عواطف كثيرة لديهم , اعجاب وخوف وشفقة ويلاحظ أن العرض الجيد بطريقة طيبة ينمي الأحاسيس الطيبة والادراك السليم لديهم بينما يدمر العرض السيء الرخيص نفوسهم .

يقدم لهم وجهات نظر جديدة في الاشياء والأشخاص والموقف مما ينمي لديهم التفكير والمرونة والاحساس بالمسؤولية .

يشبع رغبتهم في المعرفة والبحث ويقدم لهم خبرات متنوعة .

يثير حيويته العقلية عن طريق اثارة الخيال على أهمية الخيال للاختراع والابتكار والاكتشاف .

تأكيد ما هو مطلوب من قيم دينية واجتماعية وسلوكية عن طريق الاستنتاج .

يقدم بطريقته أغنى مادة في الأدب والموسيقى وفنون الحركة والتشكيل (العليمات , ٢٠١٥ , ص٢٦١) .

وتأسيسا على ما تقدم فإن العرض المسرحي المدرسي لا تتكون صورته النهائية إلا باستكمال جميع عناصره والأدوات المكونة له , أما العناصر المكونة للعرض المسرحي المدرسي فهي :-

الاخراج المسرحي .

الممثل .

النص.

الديكور.

الاضاءة .

الازياء .

المكياج .

المؤثرات الصوتية .

وانسجاما مع عنوان البحث الحالي سيكون الاخراج في المسرح المدرسي له حيزا في هذا الفصل .

إخراج المسرح المدرسي :

يعرف مختصون مفهوم الاخراج المسرحي بأنه : تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة وكذلك فهو قراءة ثانية أو تأليف ثان للنص المسرحي وهو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة ومنسجمة مع بعضها البعض لتدخل

ضمن رؤية فكرية وفنية واحدة , وهذا لايعني بأن الإخراج عملية تابعة للتأليف أو الترجمة له بل هي عملية فنية مستقلة بذاتها فأدوات المؤلف هي الورق والحبر والكلمات بينما أدوات المخرج أكثر سعة وجمالا وتنوعا وخطورة في نفس الوقت انها الممثل (الانسان) بالدحة الأولى فالديكور والإضاءة والأزياء وفنون بصرية وسمعية مختلفة (شواهين ,٢٠٠٩ , ص٣٥) .

والمخرج هنا سواء كان معلم أو مدرس التربية الفنية أو مخرجا محترفا سيقدم نصا مسرحيا في المسرح المدرسي , لذا فإن وظيفته تتحدد في المهام الثلاث :-

أولا : يجب أن يحدد بالضبط الأثر الذي يحاول المؤلف المسرحي أن يحصل عليه بمسرحيته .

ثانيا : يجب عليه أن يصمم خطة اخراج تنتج الأثر المطلوب على المشاهد .

ثالثا : يجب عليه أن يستخدم كافة أنواع فنون المسرح لتنفيذ خطته وأن يخلق خداع الايهام كحقيقة وذلك الخداع اللازم لتقدير المشاهد للمسرحية التقدير الكامل ويحتفظ بهذا الخداع .

والمخرج هو المسؤول عن تكملة عمل المؤلف ونقل النص إلى خشبة المسرح وتحويل كلمات المؤلف إلى حركة , فهو قائد العملية في المسرح ولابد أن يعرف التمثيل اساسا وأن يخلق علاقة بين الكلمة والشكل والفكرة والمزاج والحركة داخل المنظر , وهناك مسألة جوهرية عله أن يراعيها وهي مشاركة الأطفال في العمل المسرحي حتى وان لم يكن النص متضمنا ذلك فعله خلق وابداع مجالات للمشاركة ويستكشف المواقع الملائمة

لتوظيف هذا العنصر وعلى سبيل المثال المناداة على الشخصية أو الاشتراك في الأغنية كما يجب أن يتفهم بوعي طبيعة الفنون المختلفة مثل الديكور والملابس والاضاءة والموسيقى وملم بعلم النفس لأنه يتفاعل بشكل مستمر مع الآخرين (العليمات , ٢٠١٥ , ص٤٢) .

إخراج المسرحيات المدرسية :-

ان عملية تنفيذ العروض المسرحية في المدارس تحتاج إلى جهد كبير وتخطيط سليم مبني على المعرفة العملية الأكاديمية حتى يخرج العمل المسرحي إلى حيز الوجود مكتمل العناصر الفنية والأهداف التربوية المتوخاة من تنفيذه أما خطوات اخراج المسرحية المدرسية فهي :-

اختيار الفريق المسرحي من طلاب المدرسة .

اختيار النص المسرحي المناسب .

التدريبات المسرحية العملية .

تجهيز عناصر العرض المسرحي المختلفة مثل :-

تصميم الديكور المناسب .

تصميم الاضاءة المناسبة .

تصميم الملابس المسرحية .

تنفيذ المكياج المسرحي المناسب .

المؤثرات الصوتية والمرئية .

طاقم الأدارة المسرحية (النواصرة ٢٠١٠ , ص٢١٢).

ويستغرق اعداد المسرحية في المسرح المدرسي بشك عام أربة أسابيع إلى خمسة أسابيع على أن لايقل معدل التمرين عن عشر ساعات اسبوعيا ومن أجل أن يكون لدى المشرف والعاملين استيعاب دقيق لهذه الفترة ويعملوا بحدودها على جدول العمل ويمكن صياغة الشكل التقريبي لهذا الجدول كالآتي :-

الاسبوع الأول : -

توزيع النص.

اختيار الممثلين.

القراءة والتفسير.

الحفظ وضبط الشكل.

الاسبوع الثاني:-

توزيع الحركة ورسمها .

تفسير بناء المسرحية وشخصياتها .

حفظ الأدوار .

تثبيت الحركة .

الاسبوع الثالث :-

تسمية الشخصيات والدخول في تفصيلات المشاهد المسرحية .

تأكيد استمرارية وانسيابية الحركة والحفظ ز

التأكيد على الصوت والالقاء والاستلام والتسليم ز

توقيت الدخول والخروج .

ربط مشاهد المسرحية والتدريب عليهما بشل عام .

الاسبوع الرابع :-

التدريب المستمر على المسرحية

التدريب على ايقاع المسرحية .

خلق الأجواء .

التدريب على المؤثرات والموسيقى .

التدريب على الديكور .

الاسبوع الخامس :-

التدريب على الملابس .

التدريب على الانارة .

اعادة التدريب على المؤثرات الموسيقية .

التدريب على المكياج .

بروفة كاملة .

بروفة عرض خاص .

اليوم الأول للعرض المسرحي (كرومي , ١٩٨٣ , ص١١٣) .

دراسات سابقة :

أجرى الباحثان استطلاعا ميدانيا في ميدان الأختصاص (طرائق تدريس التربية الفنية) بغية الحصول على دراسات سابقة ضمن موضوع البحث الحالي مسحا مباشرا فلم يجدا أية دراسة عربية أو أجنبية تناولت موضوع البحث الحالي بشل مباشر بيد أنه وجدا دراسات أخرى تناولت موضوع البحث في تخصصات أخرى منها علوم الرياضة ومواد دراسية تختلف عن المادة الدراسية في البحث الحالي .

الفصل الثالث

منهجية البحث وإجراءاته :-

التصميم التجريبي :

يوصف التصميم التجريبي بأنه مخطط وبرنامج عمل لكيفية تنفيذ التجربة ويقصد بالتجربة تخطيط الظروف والعوامل المحيطة بالظـــــــــاهرة التي ندرسها بطريقة معينة .(عبد الرحمن وعدنان , ٢٠٠٧ , ص٤٨٧)

استخدم الباحثان التصميم التجريبي ذا العينتين التجريبية والضابطة إذ أن المجموعة التجريبية تتعرض إلى المتغير المستقل وهو اسلوب التعلم التعاوني أما المتغير التابع فكان التحصيل المعرفي لمادة اخراج مسرح مدرسي للمرحلة الثالثة قسم التربية الفنية .

الجدول (١)

التصميم التجريبي للبحث

المجموعة	المتغير المستقل	المتغير التابع	مقياس المتغير التابع
التجريبية	اسلوب التعلم التعاوني	الاختيار التحصيلي المعرفي	الاختيار التحصيلي المعرفي
الضابطة	--		

مجتمع البحث :-

ويقصد بمجتمع البحث جميع مفردات الظاهرة التي يدرسها الباحثان أي جميع الأفراد والأشياء الذين يكونون مجتمع البحث .(عبيدات وآخرون , ١٩٩٨ , ص١١٣)

فيكون مجتمع البحث من طلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثالثة في كلية الفنـــون الجميلة / جامعة ديالى للسنة الدراسية ٢٠٢١ ــ ٢٠٢٢ .

عينات البحث :-

العينة الاستطلاعية :-

بلغ تعدادها (١٠) من طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية والتي أخذت بصورة عشوائية كما أختير الطلبة بصورة عشوائية أيضاً .

العينة التجريبية :-

بلغ تعدادها (١٠) من طلبة المرحلة الثالثة قسم التربية الفنية وقد أخذت بطريقة عشوائية .

العينة الضابطة :-

بلغ تعدادها (١٠) من طلبة المرحلة الثالثة قسم التربية الفنية وقد أخذت بطريقة عشوائية .

الجدول (٢)

يبين أعداد عينات البحث

طبيعة العينة	العينة الاستطلاعية	العينة التجريبية	العينة الضابطة
العدد	١٠	١٠	١٠

الدراسة الاستطلاعية :-

أجريت هذه الدراسة على العينة الاستطلاعية لغرض بناء اختبار تحصيل لمادة مسرح الطفل وهي إحدى المواد الدراسية للمرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية فضلاً عن ثبات الاختبار .

أداة البحث :-

استخدم في انجاز هذا البحث أداة بحث واحدة هي الاختبار التحصيلي لمادة اخراج مسرح مدرسي للمرحلة الثالثة وقد مر بناء الاختبار بمراحل هي :-

صدق الاختبار :-

عرض الاختبار على مجموعة من الخبراء والمختصين وفي ضوء آرائهم وملاحظاتهم عدلت صياغة بعض الفقرات بشكلها (٢٠) فقرة وكما موضح في الملحق (١) وقد أستخدم الباحثان معادلة كوبر لاستخراج نسبة إتفاق الخبراء على فقرات الاختبار والتي بلغت نسبة ١٠٠٪ وهي نسبة اتفاق عالية جداً في حساب نسبة الاتفاق ويعد هذا الفرع من الاختبار (الاختبار مــن متعدد) لما يتميز به هذا النوع من مميزات تجعله أفضل الاختبارات الموضوعية الأخرى لقلة التخمين فيه ويعطي من خلال بدائله مساحة كثر

من المادة الدراسية أو كماً من الأهداف السلوكية .(احمد , ١٩٩٨ , ص٥٢)

ثبات الاختبار :-

استخرج ثبات الاختبار بطريقة إعادة الاختبار إذ تم اختبار جميع أفراد العينة الاستطلاعية البالغ عددهم (١٠) طلبة ثم اعيد الاختبار بعد مرور (١٥) يوماً وقد أستخدم معامل ارتباط بيرسون لاستخراج العلاقة بين درجات الطلبة في الاختبار الأول والثاني وكان مقداره (٠,٨٩١) وهذا يدل على أنها قيمة عالية وهو يعد مؤشراً جيداً لصلاحية الاختبار ويمكن استعماله في إجراء البحث .

إعداد الخطة الدراسية :-

في ضوء ما تقدم أعد الباحث (أربعة وحدات تدريسية) على وفق اسلوب التعلم التعاوني ومتطلباتها وكل خطة تدريسية تناول موضوع من مادة اخراج مسرح مدرسي للمرحلة الثالثة في قسم التربية (مفهوم المسرح المدرسي , نظرة تأريخية عن المسرح المدرسي , مدخل الى الاخراج المسرحي , المخرج في المسرح المدرسي) ثم عرض الخطط على مجموعة من الخبراء المختصين ملحق رقم (١) – طرائق تدريس التربية الفنية والتربية الفنية وفي الملاحظات التي قدمها الخبراء تم إجراء التعديلات على الخطط ثم عرضت مرة أخرى على الخبراء أنفسهم فحصلت على نسبة ١٠٠٪ وباستعمال معادلة كوبر .

الاختبار التحصيلي المعرفي :-

بعد أن قام الباحثان بتحديد الأهداف السلوكية للمادة الدراسية أعد الباحثان اختبار معرفياً تضمن (٢٠) فقرة من نوع الاختبار من المتعدد ملحق رقم (٢) , ولأجل ضمان صلاحية الاختبار وبما يخدم هدف البحث الحالي تم عرضه على مجموعة من الخبراء والمختصين ملحق رقم (١) وفي ضوء ملاحظاتهم عدلت صياغة بعض الفقرات لتصبح بشكلها النهائي من (٢٠) فقرة وكما يوضح في الملحق رقم (٣) إذا حظيت باتفاقهم على صلاحيتها لقياس الهدف الذي وضع من أجله وبذلك اكتسبت اداء قدراً من الصدق في تقويم التحصيل المعرفي .

معامل صعوبة الفقرة :-

يقصد بمعامل صعوبة الفقرة نسبة التعقيد الذي واجهه الطالب في الإجابة على الفقرة الاختبارية ويحدد معامل الصعوبة في ضوء نسبة الذين أجابوا عن الفقرة إجابة خاطئة (الزاملي وآخرون , ٢٠٠٩ , ص٣٩) . وبعد حساب معاملات صعوبة الفقرات بإستخدام معادلة صعوبة الفقرات ذات الاجابة المنقطة (٠,١) إتضـــــــح أن جميـــــع معـــــاملات الصعوبة مقبولة لأنها تراوحت ما بين (٠,٣٥ – ٠,٧٥) وهي تقع ضمن المـــــدى المقبول لمعـــــــاملات الصعوبة (٠,٢٠ – ٠,٨٠) الذي يشير إليه معظم علماء القياس والجدول (٣) يوضـح ذلك .

معامل التمييز :-

يقصد بتمييز الفقرة قدرتها على التمييز بين الطلبة ذوي المستوى العـــــالي ((والطلبة ذوي المستوى الواطئ وبما أنه من الصعوبة تمييز الفقرة لجميع الأفراد لذلك ينبغي أن نميز بين المجموعتين العليا والدنيا على

أقل تقدير لذلك قام الباحث بتجزئة أفراد العينة بعد ترتيب من اعلى درجة إلى أقل درجة كلية إلى مجموعتين عليا ودنيا وبنسبة ٥٠٪ في كل مجموعة كما يشير بعض المختصين في القياس إلى أنه إذا كانت العينة الصغيرة بحدود (٦٠) فرداً فأقل فينبغي أن تقسم نسبة ٥٠٪ وهذا الاجراء قام به الباحثان في عينة تحليل الفقرات إحصائياً واستخدم معادلة تمييز الفقرات عندما تكون الإجابة عليها منقطعة فأتضح أن جميع الفقرات لها قدرة على التمييز إذ أنها معاملات تمييزها تراوحت ما بين(٠,٣٠ – ٠,٧٠) وتعد الفقرة مقبولة في تمييزها إذ بلغت (٠,٣٠) فأكثر والجدول (٣) يوضـــــــح ذلك .(الظاهر وآخرون , ١٩٩٧ , ص١٣٠)

الجدول (٣)

تمييز الفقرات للإجابات الصحيحة في المجموعة العليا والمجموعة الدنيا

ت	عدد الإجابات		معامل الصعوبة	معامل التمييز
	العليا	الدنيا		
١	١٠	٥	٠,٧٥	٠,٥٠
١	٨	٤	٠,٦٠	٠,٤٠
٣	١٠	٣	٠,٦٥	٠,٧٠
٤	٨	٤	٠,٦٠	٠,٤٠
٥	٧	٢	٠,٤٥	٠,٥٠
٦	٩	٣	٠,٦٠	٠,٦٠
٧	٦	٣	٠,٤٥	٠,٣٠
٨	٩	٢	٠,٥٥	٠,٧٠
٩	٨	٤	٠,٦٠	٠,٤٠
١٠	٨	٢	٠,٥٠	٠,٦٠
١١	٧	٣	٠,٥٠	٠,٥٠
١٢	٥	٢	٠,٣٥	٠,٣٠
١٣	٩	٣	٠,٦٠	٠,٦٠
١٤	٩	٤	٠,٦٥	٠,٥٠
١٥	٨	٥	٠,٦٥	٠,٣٠
١٦	٧	١	٠,٤٠	٠,٦٠
١٧	٩	١	٠,٥٠	٠,٨٠
١٨	٨	٢	٠,٥٠	٠,٦٠
١٩	٨	٢	٠,٥٠	٠,٦٠
٢٠	٦	٢	٠,٤٠	٠,٤٠

تطبيق التجربة :-

تم تطبيق التجربة ميدانياً على عينة البحث المجمـــــــــــوعة التجريبية للمدة ١٥ يوم (الأحد الموافق ٣ / ٤ / ٢٠٢٢) ولغاية يـــوم (الأحد ١٧ / ٤ / ٢٠٢٢) وبواقع محاضرتين لكل أسبوع أما المجموعة الضابطة فقد كان الباحث نفسه يدرسها وفق الطريقة التقليدية المتبعة وبذات الجدول .

الاختيار البعدي :-

بعد الانتهاء من تطبيق الخطط التدريسية على مدى أسبوعين مع المجموعة التجريبية والانتهاء من التدريس بالطريقة الاعتيادية مع المجموعة الضابطة تم إجراء الاختبار البعدي يوم (الاربعاء ٢٠ / ٤ / ٢٠٢٢) وبذات الأداء التي تم تطبيقها في إجراءات كلا المجموعتين في الاختبار البعدي لتلافي ما قد يؤثر في نتائج الاختبار .

١٠- الوسائل الاحصائية :-

اختبار T – test لعينتين مستقلتين .

س١ – س٢

ت = ـــــــــــــــــــــــــــــــ

√ ١ ٢

٤ + ٤

ن – ١

(سري , ٢٠١١ , ص٢١٦)

معامل صعوبة الفقرة :-

ص٤ + ص د

صعوبة الفقرة = ——————

٢ن

ج) معامل تمييز الفقرة :-

ص٤ + ص د

القوة التميزية = ——————

٢ن (الامام وآخرون , ١٩٩٠ , ص١١١)

د) معادلة كوبر :-

$$Pa = \frac{Ag}{Ag+Pg} \times ١٠٠$$

(Gooper , ١٩٦٣ , P:٥٢٣)

هـ) معامل ارتباط بيرسون :-

$$r = \frac{n\Sigma yy - (\Sigma X)(\Sigma y)}{\sqrt{[n\Sigma X^{٢} - (\Sigma X)^{٢}][n\Sigma y^{٢} - (\Sigma y)^{٢}]}}$$

(Harnet , ١٩٨٢ , P:٢٧)

الفصل الرابع

نتائج البحث :-

عرض النتيجة :-

يتضمن هذا الفصل عرض النتيجة وتفسيرها والاستنتاجات والتوصيات وقد حدد الباحثان مستوى دلالة لأختبار معنوية الفروق بين متوسطي درجات المجموعتين التجريبية والضابطة لمعرفة تأثير المتغير المستقل (اسلوب التعلم التعاوني) في المتغير التابع للتحصيل المعرفي لطلبة المرحلة الثالثة قسم التربية الفنية باستعمال اختبار (T – test) لعينتين مستقلتين ومتساويتين بالعدد .

الجدول (٤)

طبيعة العينة	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	قيمة ت		مستوى الدلالة ٠,٠٥
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	١٠	١٦	٢,١٠٨	٦,٧٠٨	١,٧٣٤	دال
الضابطة	١٠	١٠	١,٨٨٥			

يبين الجدول (٤) بأن هناك قيمتين) لـ (ت) المحتسبة (٦,٧٠٨) عند مستـــــوى دلالة (٠,٠٥) وبدرجة حرية (٨) أما قيمة (ت) الجدولية فقد بلغت (١,٧٣٤) أي أن قيمة (ت) المحسوبة أكبر من قيمة (ت) الجدولية مما يشير إلى وجود فرق ذي دلالة احصائية معنوية في الاختبار البعدي بين المجموعة التجريبية والضابطة ولمصلحة التجريبية التي بدورها توضح التأثير الايجابي لاسلوب التعلم التعاوني في تدريس موضوعات مادة اخراج مسرح مدرسي للمرحلة الثالثة – قسم التربية الفنية وهذه مبررة حسب وجهة نظر الباحثان إلى أن تدريس مفردات مادة اخراج مسرح مدرسي على وفق اسلوب التعلم التعاوني ساعد الطلبة على استيعاب مفردات مادة اخراج مسرح مدرسي (مفهوم المسرح المدرسي , نظرة تأريخية على المسرح المدرسي , المدخل الى الاخراج المسرحي) وهذا لم تحققه طرائق التدريس التقليدية .

الاستنتاجات :-

فاعلية استخدام اسلوب التعلم التعاوني في تدريس مفردات مادة اخراج مسرح مدرسي للمرحلة الثالثة قسم التربية الفنية رفع مستوى تحصيل الطلبة في المجموعة التجريبية .

ملاءمة الاسلوب مع مفردات مادة اخراج مسرح مدرسي للمرحلة الثالثة قسم التربية الفنية .

التوصيات :-

اعتماد (اسلوب التعلم التعاوني) في تدريس مادة اخراج مسرح مدرسي لطلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثالثة .

تتضمن النماذج التعليمية ومنها اسلوب التعلم التعاوني في مناهج طرائق التدريس في الكليات ومناهج إعداد معلمي ومدرسي التربية الفنية .

المقترحات :-

إجراء دراسة مماثلة للبحث الحالي للتعرف على أثر استخدام اسلوب التعلم التعاوني في مواد مراحل دراسية أخرى .

المصادر:

احمد , سيري معوض : قواعد وأساس تصميم الازياء ,عالم الكتب , القاهرة ١٩٩٨,

الامام , مصطفى محمود وآخرون : التقويم والقياس , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد , ١٩٩٩ .

الجراح ، هاني يوسف : فعاليات المسرح المدرسي وتقنياته ، ط١ ، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع ،الأردن، ٢٠٠٩.

الحيلة , محمد محمود , طرائق التدريس العامة , ط٣ , عمان , دار المسيرة , ٢٠٠٧ .

الربيعي , محمود داود , طرائق تدريس التربية الرياضية وأساليبها , ط١ , دار الكتب العلمية , بيروت ,٢٠١١ .

ريان , فكري حسن , التدريس أهدافه أسسه أساليبه تقويم نتائجه تطبيقاته ,ط٤ , عالم الكتب القاهرة مصر , ٢٠٠٤ .

الزاملي , علي عبد جاسم وآخرون , مفاهيم وتطبيقات في التقويم والقياس التربوي , ط١ , مكتبة الفلاح , الكويت , ٢٠٠٩ .

سري , محمد جاسم : مبادئ الاحصاء التربوي مدخل إلى الاحصاء الوصفي والاستدلالي , ط٢ , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بابل , كلية التربية الرياضية , دار الطيار للطباعة , بابل , ٢٠١١ .

الشمري , هدى علي جواد , طرائق تدريس التربية الاسلامية , ط١ و دار الشروق للنشر والتوزيع , الأردن , ٢٠٠٥ .

شواهين ، خير وآخرون : المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ٢٠٠٩.

شواهين ، خير وآخرون (٢٠٠٩): المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير ، ط١، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الاردن .

الظاهر , زكريا احمد وآخرون : مبادئ القياس والتقويم في التربية , ط١ , مكتبة دار الثقافة , عمان , ١٩٩٩ .

عبد الرحمن , أنور حسين وعدنان حسين شهاب , الأنماط المنهجية وتطبيقاتها في العلوم الانسانية والتطبيقية , ط١ , مطابع شركة بغداد , ٢٠٠٧ .

عبيدات , ذوقان وآخرون : البحث العلمي وأدواته وأساليبه , ط١ , دار الفكر , عمان , ١٩٨٨ .

العتوم , منذر سامح , طرائق تدريس التربية الفنية ومناهجها و ط١ , دار الميسرة للنشر والتوزيع , الأردن , ٢٠٠٧ .

عفانه , عز واسماعيل, التدريس المسرح , ط١ , دار المسيرة ,عمان , ٢٠٠٨ . ,

العليمات , علي مصطفى : مسرح ودراما الطفل , ط١ , دار وائل للنشر , الأردن , عمان , ٢٠١٥ .

نجد مؤسسة الرياض : الشامل في تدريب المعلمين , ط١ , دار الوراق , السعودية , الرياض , ٢٠٠٣ .

نعمه , أنطوان وآخرون , المنجد في اللغة العربية المعاصرة ,ط٢ , دار المشرق , بيروت , ٢٠٠١ .

النواصرة ، جمال محمد : اضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل ، ط٢ ، دار الحامد للنشروالتوزيع ، عمان ، ٢٠١٠.

هارف , حسين علي , نحو مسرح صفي , ط١ , دار الينابيع للنشر , سوريا , ٢٠١٠ .

Copper, Jau, Measurement and Analysis , New York ,٥th ed,P,Melt Rineh art , Winston , ١٩٦٣

Marten pna١d Statistical and statistical methods , ٣rd e , dint, Philippines copyright, Addison Wesley Puplish in Company , London, ١٩٨٢.:

ملحق (١)

يبين أسماء الخبراء وتخصصاتهم

ت	الخبير	اللقب العلمي	التخصص	مكـــان العمـــل
١	علاء شاكر محمود	أ.د	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
٢	رافد محمود ماشي	أ.م.د	أدب ونقد مسرحي	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
٣	وعد عبد الامير	أ.م.د	اخراج مسرحي	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
٤	عمر قاسم علي	أ.م	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
٥	عمار فاضل حسن	أ.م	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى

ملحق رقم (٢)

أداة لقياس تحصيل الطلبة المعرفي في مادة المسرح المدرسي

ت	فقرات الاختبار				الإجابة
١	تأسس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٦على يد ----------.				
	ا-جعفر السعدي	ب- حقي الشبلي	ج- إبراهيم الخطيب	د-بدري حسون	الإجابة ب
٢	اختيار الممثل من قبل المخرج يعتمد على ----------.				
	أ-الشكل الخارجي	ب-عمر الممثل	ج-شخصية الممثل	د-جميع ذلك	الإجابة د
٣	يعرف ---------- المسرح المدرسي بأنه ذلك الوسيط التربوي الذي يتخذ المسرح شكلا ومن التربية وتعاليمها مضمونا.				
	أ- عبد الفتاح أبو معال	ب- خير شواهين	ج- إبراهيم حماده	د- محمد إسماعيل الطائي	الإجابة ب
٤	يعود تاريخ المسرح المدرسي العراقي الى نهايات القرن ----------.				
	أ- الثامن عشر	ب- التاسع عشر	ج- السابع عشر	د- السادس عشر	الإجابة ب
٥	---------- هي اول مسرحية تعرض على مسرح مدرسة إسلامية في الموصل عام ١٩٢١ وقد اخرجها ارشد افندي العمري.				
	أ- اسعد ابن ابي وقاص	ب- خالد بن الوليد	ج- صلاح الدين الايوبي	د- عتبة بن غزوان	الإجابة ج

٦	عرضت مسرحية مشكلة زواج في الإعدادية المركزية في بغداد والتي اخرجها الفنان شهاب القصب عام ----------.				
	أ-١٩٣٥	ب-١٩٤٥	ج- ١٩٤٨	د-١٩٥٥	الإجابة ب
٧	الهدف من مسرحة المناهج هو ----------				
	أ- التعرف على مناطق خشبة المسرح	ب – بداية منطقية يمكن متابعتها رغم العقبات	ج – توعية الطلبة توعية اجتماعية	د – تبسيط المواد المدرسية وتسهيل استيعابها للطلبة	الإجابة د
٨	المخرج الذي يستطيع ان يرى العالم من خلال نظرة الطفل هو وحده الذي ينبغي ان يخرج ----------				
	أ- مسرحيات التراجيديا	ب- المسرحيات الجامعية	ج- مسرحيات الأطفال	د- مسرحيات شكسبير	الإجابة ج
٩	يؤكد حسين علي هارف في كتابه (نحو مسرح صفي) ان مهمة اخراج المسرحيات المدرسية تقع على عاتق ----------.				
	أ- لجنة التمثيل في المدرسة	ب- مدرس اللغة العربية ومدرس التربية الفنية	ج- مدرس التربية الفنية	د- مدرس اللغة العربية ومدرس التربية الفنية ومدرس التربية الرياضية	الإجابة ج
١٠	مخرج المسرحيات المدرسية يجب ان يكون له الالمام ب ---------- ومسرحهم				
	أ- الادب العالمي	ب- الادب العربي	ج- ادب الأطفال	د- جميع الاختيارات السابقة	الإجابة ج
١١	إن ------- يعطي صفة الاستقرار للصورة المسرحية ويعطي إحساسا مريحا لدى المشاهدين.				
	أ- التوازن	ب- الثبات	ج- التتابع	د- الحبكة	الإجابة ب

١٢	يرى عوني كرومي بان هناك ثلاث أشياء أساسية في جميع اشكال الاختبار ينبغي للمخرج في المسرح المدرسي ملاحظتها هي صوت الممثل التلميذ وجسم الممثل التلميذ و ----------.				
	أ- مستوى التلميذ العلمي	ب- عمر الممثل التلميذ	ج- موافقة أولياء الأمور	د- فهم التلميذ للمسرحية والدور الذي يؤديه بالذات	الإجابة د
١٣	---------- هو وضع الطالب في موقف يتطلب منه التصرف والقيام بأفعال وحركات وتعبيرات مستخدما ذكاءه وخبراته في هذا المجال.				
	ا- الفعل	ب- الارتجال	ج- الحوار	د- الفكرة	الإجابة ب
١٤	يعتمد المخرج للمسرحيات المدرسية في المدارس الابتدائية على المسرحيات---------.				
	أ- الحوارية	ب- الطويلة	ج- ذات القصص العالمية	د- ذات النص من التراث الشعبي	الإجابة أ
١٥	يعد تعويد الطلبة على الانضباط والنظام واحترام قيمة الموقف من اهداف المسرح المدرسي على المستوى ----------.				
	أ – الفني	ب- النفسي	ج- الاجتماعي	د- التربوي	الإجابة ج
١٦	---------- هي الوسائل والانفعالات المفتعلة الخارجة عن الواقع من خلال استخدام المؤثرات الصوتية والضوئية لإثارة احاسيس المتفرجين.				
	ا.الميلودراما	ب- البانتومايم	ج- الملهات	د- التراجيديا	الإجابة أ
١٧	تعد تنمية التذوق الجمالي للمتعلمين من أهداف المسرح المدرسي على المستوى -------.				
	ا-التربوي	ب- الفني	ج- الاجتماعي	د- النفسي	الإجابة ب
١٨	تكون اعمال المخرج في المسرح المدرسي في الأسبوع الأول للتدريب على المسرحية.				
	أ- حفظ الأدوار	ب- توزيع النص	ج- ربط مشاهد المسرحية	ج- تثبيت الحركة	الإجابة

					ب
١٩	تكون اعمال المخرج في المسرح المدرسي في الأسبوع الثالث للتدريب على المسرحية				
	أ- التدريب على الديكور	ب- اختيار المختصين	ج- القراءة والتفسير	د- توقيت الدخول والخروج	الإجابة
					أ
٢٠	استخدم --------- القدرات التعليمية للمسرح في نقل الحقائق والاتجاهات السياسية والإرشاد الأخلاقي				
	ا- مايرهولد	ب- بريخت	ج- ستانسلافسكي	د- آرتو	الإجابة
					ب

قلق الموت وعلاقته بأنماط التعبير الفني في رسوم طلبة المرحلة المتوسطة لدى فاقدي الاب

ا. م. د. انسام اياد علي

الطالبة زينة محمد عبود صالح

الفصل الاول

التعريف بالبحث

مشكلة البحث

القلق والسكينة حالتان اساسيتان متقابلتان لدى الانسان في كل زمان ومكان ، تعرضان معظم سنين حياته فهناك احوال تتميز بالقلق والانقباض والضيق والى غير ذلك من الانفعالات الانسانية السلبية ، كما ان هناك حالات تتسم بالهدوء والسكينة و راحة البال والاسترخاء ، ولهاتين الحالتين مثيرات مختلفة وعديدة منها الصحة والمال والعمل والابناء ، ولهذه المثيرات خواص فريدة فقد ينتج عنها في ظروف معينة بطبيعة الحال حالة قلق او حالة سكينة ، وندرج الموت ضمن فئة المثيرات التي تترتب عليها حالة القلق فليس كالموت سبب للقلق . **(عبد الخالق ، ١٩٨٧ ، ص١١)**

ان الموت شيء مرعب وهو النهاية المحتومة لكل انسان فلا بد ان يكون الخوف منه موازيا لقوته وخطورته فالإنسان الذي يرى امامه بين الحين والاخر احبة واعزاء يختطفهم الموت وينهي وجودهم الى الابـــــــد اناس كانت لهم طموحاتهم وتطلعاتهم ، تركوا كل شيء وودعوا الاهل والاحبة بدون رجعة ، حينما يجد هذه الصورة امامه الانسان يتخيل ان له دورا سوف يدركه لا محالة عند ذلك يتفاقم قلقته ويصبح غولا يبتلع كل اماله في الحياة ويكبر في روحه سؤال كبير مادام هذا هو مصيرنا فما جدوى كل شيء في هذه الدنيا حينما تنطفئ جذوة الامل في روحه ويعقد كل نشاط حيوي . **(الناصري ، ٢٠٠٥ ، ص٩٠)**

المسالة الاساسية في دراسة الموت هي النظر عليه على انه امر نقيض او متناقض فالموت يخافه الفرد وهو متيقن من حدوثه ومع ذلك فهناك الكثير من المجاهيل المصاحبة له فهو غير متأكد من كيف ومتى واين سيموت لذلك ينقاد للخوف من الموت والقلق على نحو تبادلي مادامت كلا المشاعر موجـــــــــــدة **(p٣٢، ١٩٨٢ ، backer)** وللفنون مكانة متميزة في التربية والتعليم تستمد من خلال كونها وسيلة من وسائل التعبير التي تساعد في ومواجهـــــــة التطـــــــــــورات الحاصلة في المجتمع , والفن يمثل لغة الشعور السابق للغة المنطق والتعبير المقصود في الفن هو اقامة انعكاس معادل للمضمون المراد اثباته الى اعتبار ان الفنان لابد ان يضمن عمله مضمونا دراميا فنيا يبغي نشره او التعبير عنه من خلال الفن فضلا عن اثبات وجهة نظر الفنان ذاته داخل مرحلة التعبير نفسها **(سانتينا , ص ٢١٤)** , فالفن يبدا حينما يحاول الانسان ان يعيد استثارة التعبير عنه بأساليب مختلفة.

وتعد التربية الفنية وسيلة فعالة في بناء شخصية التلميـــــــذ وتطويرها، فهي تسعى لإيجاد القابليات المتكافئة في مجـــــال الإحساس والإدراك وتساهم إيجاباً بإيجاد روابـط متينة بيـــن التلميذ وبيئته مع الحفاظ على ذاته وانطباعاته والعناية بصـقلها وتنميتها بالممارسة الفنية والتثقيف الفني تحريراً لطاقاته وقدراته الفنية والإبداعية . **(Boyer,١٩٩٥,P:١٥)**

"ويعد الرسم وسيلة من وسائل التعبير الفني عن انفعـــــالات الإنسان تجاه الكائنـــــات والأشياء " . (كيوان، ١٩٨٥، ص٥) عندما فطن كثير

من الخبراء والتربويون إلى أهمية الرسم عند الطفل وحاولوا تأكيدها تمهيداً لخلق أفراد مبتكرين فعاليـــــن إيجابيين قادرين على تغيير الأوضاع من حولهم، وبدأ في إمداد الأطفال وبالوسائل المختلفة التي تنمي رغبتهم في خلق الأشياء الجديدة . **(حسن،١٩٩٩، ص ٦٩)**

وان المنزل الصالح هو اساس النمو الاجتـــماعي الضـــــروري للشخصية المتوازنة ومن ناحية اخرى فان اثر البيت المحطم في سلوك الناشئ يتعذر اغفاله وفي مثل هذه الحالة فان الطـفل يعتقد ان حتى معلمه ورفاقه قد انقلبوا اعداء له وتكون نتيجة ذلك سوء تكيف الطفل الذي لا يتمكن من الاحتفاظ بتكامله النفسي بسبب حرمانه من اشباع حاجاته الاساسية . **(العمري، ٢٠٠٨ ، ص٥٠)**

وعند الحديث عن اي خلل في نظام الاسرة فان ذلك ينعـــكس بشكل واضح على نفسية الطفل وسلوكه ومن انواع الخلل الذي يمكن ان يحدث للأسرة هو فقدان العنصر الاساسي وهو الاب , فلغياب الاب اثر كبير على الاسرة وعلى تفككها حيث تؤثر التنشئة الاجتماعية في حياة الاطفال الصغار حيث يكتسب الطفل الاتجاهات والقيم والاخلاق الموجودة عند والديه ولذلك ما تعلمه الطفل من والديه يؤثر على حياته مستقبلا ، ولغياب الاب اثار سلبية كثيرة منها ، ان فاقد الاب يكون اكثر احساسا بالقلق والشعور بالنقص والغيرة واقل نضجا ورغبة في التفاعل الاجتماعي من غيره ويكون اكثر اتكالية , **(العمري،٢٠٠٨ ، ص٥٠)**

قد اصبحت قضية فاقدي الاب قضية مهمة في العراق حيث نسبة كبيرة من الاسر والابناء يتعرضون يوميا لخطر فقدان الاب او الام او كليهما معا

نتيجة الوضع الامني غير المستقر في العراق حيث اعلنت منظمة الصحة العالمية عن وجود٦ ملايين طفل عراقي يتيم في اخر احصائية نشرت لها وكشف تقرير المنظمة ان عدد الايتام في العراق يعد الاعلى في العالم نسبة الى عدد السكان و بلغت النسبة ٥٪ من مجموع الايتام في العالم .(اليونيسف، نيسان ، ٢٠١٧) وبناء على ما تقدم فان الباحثة حددت مشكلة بحثها بالسؤال التالي :-

ما العلاقة بين قلق الموت وانماط التعبير الفني في رسوم المرحلة المتوسطة لفاقدي الاب ؟

اهمية البحث

تنبثق أهمية البحث من أهمية مشكلته التي تتلخص بعدم توفر إجابات موضوعية للسؤال التالي (ما العلاقة بين قلق الموت وانماط التعبير الفني لمرحلة الطلبة المتوسطة لفاقدي الاب ؟) والذي نحدده في مجال وهي (رسوم طلاب المرحلة المتوسطة فاقدي الاب) وتتجلى اهمية البحث الحالي في النقاط التالية :-

- حاجة مدرسي التربية الفنية في مدراس المتوسطة لمثل هذا النوع من الدراسات التي تسلط الضوء على ظاهرة قـــلق الموت واثرها على طلاب المرحلة المتوسطة فاقدي الاب.
- ان البحث الحالي سيشكل اضافة معرفية في ميدان التربية الفنية على حد علم الباحثة وذلك بسبب عدم تناول الدراسات السابقة لموضوع البحث .
- توضح الدراسة اثر قلق الموت على انماط التعبير الفني للطلاب المرحلة المتوسطة فاقدي الاب .

اهداف البحث

١. التعرف على مقياس قلق الموت لدى طلاب المرحلة المتوسطة تبعا لمتغير الجنس (ذكور – اناث).

٢. التعرف على العلاقة بين مقياس قلق الموت وانماط التعبير الفني لدى طلاب المرحلة المتوسطة فاقدي الاب .

فرض البحث

هل هناك علاقة ذات دلالة احصائية بين مقياس قلق الموت وانماط التعبير الفني لدى طلاب المرحلة المتوسطة فاقدي الاب .

حدود البحث

١. الحدود البشرية :- طلاب وطالبات المرحلة المتوسطة والبالغ عددهم (١٢٠) طالب وطالبة .

٢. الحدود الزمانية :- العام الدراسي (٢٠١٩ – ٢٠٢٠) .

٣. الحدود المكانية :- المدراس المتوسطة في مركز مدينة بعقوبة / محافظة ديالى .

تحديد المصطلحات

١-قلق الموت

١. عرفه عبد الخالق بانه " نوع من القلق العام عير الهائم والطليق ، الذي يتركز حول موضوعات متصلة بالموت والاحتضار لدى شخص او ذويه " . **(عبد الخالق ، ١٩٩٨ ، ص٣٩)** .

٢. عرفه عباس بانه " حالة من التحسس الذاتي يدركها المرء على شكل شعور من الضيق وعدم الارتياح اتجاه الموضوعات المتصلة بالموت والاحتضار لدى شخص او ذويه " . (**عباس ، ١٩٩٨ ، ص١٨**)

٣. عرفه دسوقي بانه " صورة من الاكتئاب فيها يكون الخوف من الموت او الفقد ابرز ما يشكو منه المريض " . (**دسوقي ،١٩٨٨ ، ص١١٠**)

٢ـ انماط التعبير الفني

١. هو مفهوم عام وشامل للطرق التي من خلالها يستخدم الانسان اشكال الفن المختلفة للتعبير عن الاشياء التي يشعر بها الانسان والتي تدور في خاطره ، ومن خلال هذا التعبير يوصل ما يشعر به الى كل المحيطيين به والمهتمين بالفن تأذي يقدمه فمن خلال الرسم يعبر عن الاستقرار او التشتت الذي يشعر به .

٢. تنفيس الطفل عما في نفسه بأسلوبه الخاص وان يترجم احاسيسه الذاتية دون ضغوط او تسلط في اطار المحافظة على نمطه وشخصيته وطبيعته ، فيعبر عن الاشكال والقيم الجمالية ، ومن خلال هذا التعبير الحر ، تنمو خبراته وتتطور مشاعره وتتبلور مخيلته كما تتفتح ميوله وتحدد اهتماماته وتظهر اتجاهاته . (**حسن ، ١٩٩٩ ، ص٢٧**)

٣ـ فاقدي الاب

١. الاباء والبنات الذين فقدوا احد الوالدين كليهما قبل ان يبلغوا سن الرشد . (**الامام ، ١٩٩٣ ، ص٢٨٦**)

٢. فقد الابناء والبنات سواء كان حرمان كليا بسبب (القتل ، الوفاة) او حرمانا جزئيا بسبب الطلاق . **(مجلة كلية التربية للبنات ، ٢٠٠٦ ، ص٢٦)**

الفصل الثاني

الدراسات النظرية والدراسات السابقة

المبحث الاول

نبذة عن قلق الموت

كان للموت منذ اقدم العصور اهمية خاصة في الفكر الانساني منبعها امران ، الاول كون الموت حقيقة مطلقة لإخلاص لأي كائن من ملاقاتها ، والاخر يتمثل في الغموض الذي يكتنفه بوصفه انتقالا للمجهول الذي لا يعرف عنه شيئا ومع اولى الممارسات الواعية التي يواجها العقل بدا الفكر الانساني يتشبث بإصرار في محاولة الخروج من دوامة العجز والارتباك تجاه الموت مغيرا وسائله بدا بالسحر ومرورا بالأسطورة والدين وانتهاء بالعلم ، الا انه كان يقف في كل تلك المراحل عاجزا امام حقيقة الموت القاسية المؤلمة . ولكن الموت يتعلق بوجود الانسان ومصيره فقد كان من البديهي ان لا ينظر اليه على انه نهاية مطلقة للحياة ومن هنا توالت الافكار عن خلود الروح والحياة الاخرى والبعث اضافة الى كل ماله علاقة بالحساب والثواب والعقاب وغيرها من الافكار ذات الصلة بما بعد الموت . **(حنون ، ١٩٨٧ ، ص٩)**

وقد اهتمت الديانات السماوية جميعا اي اهتمام بموضوع الموت ، فللموت اهمية مركزية في كل ديانة ، وكل نسق فكري وفلسفي متماسك .

ولقد استخدم النوم على انه شبيه طبيعي للموت ، فصور الاغريق النوم على انه اخ توأم للموت . كما ان اليهود السنيين وهم يستيقضون من نومهم في الصباح يشكرون الله على انه اعادهم الى الحياة ثانية . كذلك صور القران الكريم النوم بانه الوفاة الاولى للإنسان في الحياة ولكنها وفاة مؤقتة ، وفي سورة الانعام (وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّاكُم بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بِالنَّهَارِ ثُمَّ يَبْعَثُكُمْ فِيهِ لِيُقْضَىٰ أَجَلٌ مُّسَمًّى ۖ ثُمَّ إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ ثُمَّ يُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ) **(سورة الانعام , الآية ٦)** وفي سورة الزمر يقول سبحانه وتعالى (اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا ۖ فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَىٰ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ) **(سورة الزمر , الآية ٤٢) (عبد الخالق ،١٩٨٧ ، ص٣٩)**

وعند الموت يتغير حال الانسان من جهتين احداهما : انه يسلب منه جميع اعضائه وسائر معرفه واملاكه ، ولا فرق بين ان تسلب هذه الاشياء من الانسان او ان يسلب الانسان من هذه الاشياء فان المؤلم هو الفراق فان كان له في الدنيا شيء يانس به ويستريح له ويعتد بوجوده فانه يعظم تحسره عليه بالموت ويصعب شقاءه بمفارقته وان لم يكن يفرح الا بذكر الله ولم يانس الا به عظم نعيمه وتمت سعادته واذا خلي بينه وبين محبوبه وقطعت عنه العوائق اذ جميع اسباب الدنيا شاغلة عن ذكر الله وهذا احد وجهي المخالفة بين حال الموت وحال الحياة ، اما الوجه الاخر فانه ينكشف عن الانسان بالموت مالم يكون مكشوفا بالحياة كما قد ينكشف عن المتيقظ مالم يكن مكشوفا له وهو في النوم قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) (الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا). **(الغزالي ، ١٩٥٦ ، ص٤٢٠)**

ويقول ارسطوا في الخوف من الموت من الجلي ان الاشياء التي نخشاها هي اشياء فظيعة ، وهذه بالجملة هي الشرور ، ولقد عرف عقلاء الناس الخوف بانه توقع الشر ونحن الان نخشى الشرور كافة ، وعلى سبيل المثال الدناءة ،والفقر ، والمرض ، وفقدان الاصدقاء ، و الموت , فأي ضروب الاشياء المخيفة يخشاها الانسان من المؤكد انه يخشى اعظمها . الان نجد الموت اكثر الاشياء فضاعه لأنه يمثل النهاية . **(شورون ، ١٩٨٦ ، ص ٦٢)** ويقول ديورانت (ان الموت هو اصل الديانات كلها ، ويجوز لو لم يكن هناك موت لما كان للإله عندنا وجود) . **(ديورانت ، ١٩٦٥ ، ص١٨٦)**

مفهوم قلق الموت

يعي الانسان تماما ان وجودهم سينتهي اخيرا دون معرفة الزمان والمكان او الطريقة التي يموتون بها ، وقال عز وجل : (او ما تدري نفس ماذا تكسب غدا ، وما تدري نفس باي ارض تموت) . **(سورة لقمان , اية ٣٤)** . (اينما تكونوا يدركم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة) **(سورة النساء , اية ٧٨)** ومن الممكن القول ان الخوف من الموت امر شائع وعام لدى البشر , لذلك ان الموت يقتحم افكارنا وحياتنا بطرق شتى ولأسباب متعددة سواء اكانت هذه الاسباب بيئية خارجية كموت عزيز مثلا ام نفسية داخلية لمرض يصيب الانسان او اكتئاب يعتريه ، او عندما يحبط عمله واذا كان الموت والقلق منه لا يمثلان امام اذهاننا وخواطرنا مثيرا في كل لحظة وان ، فانهما في الحقيقة لا يغبان كثيرا عن فكرنا وحياتنا ومجتمعنا , ويذكرنا ذلك بقول الفيلسوف الاغريقي هير قطيس عام ٥٠٥ ق.م مؤداه (

ان كل ما نراه هو الموت) ومن بين معاني هذا القول ان كل شيء الى زوال . ومن العبارات المأثورة في التراث العالمي عن الاحتضار (نحن نحتضر منذ اللحظة التي نولد فيها) ويذكرنا ذلك بان الحياة مستمرة ، وانها على الرغم من استمرارها فأنها مرتبطة دائما بالموت , ان الموت امر متناقض انه قوة تدمرية .**(عبد الخالق ، ١٩٨٧ ، ص٣٧)** ولقلق الموت او الخوف منه (هما مترادفان) موقع في دراسات القلق :-

١- احد انواع القلق او مجالاته .

٢- مصدر من مصادر القلق العام .

ففي الجانب الاول تمكن الباحثون من عزل انواع او التصنيفات الفرعية وقطاعات عامة للقلق مثل : قلق الموت والجنس والامتحان ومواجهة الجمهور وغيرها . اما الجانب الثاني والذي يتداخل مع الاول فيتمثل في ان الموت يمكن ان يكون مصدرا من مصادر القلق العام ومسبباته وبخاصة في ظروف معينة ولدى فئات خاصة . ومن ناحية اخرى يدخل موضوع قلق الموت في (علم دراسة الموت والاحتضار) . **(عبد الخالق ،١٩٨٧ ، ص٣٨)**

ويحدثنا فروم (fromm) عن نوعين من (الخوف من الموت) نوع سوي يستشعره كل انسان حينما يتامل فكرة الموت بسبب تلك الفكرة العميقة عند البشر في الخلود المتمثلة في كثير من المعتقدات والطقوس الرامية الى المحافظة على الجسد ، و النوع الاخر شاذ يتخذ طابعا وسواسي ولا يكاد يبارح صاحبه وغالبا ما يعاني منه العصابي اطلق عليه (فروم) الخوف اللامعقول من الموت ، ينتج عن احساس المرء بانه قد فشل في الحياة وانه

لم يستطع ان يحيا بالقدر الكافي او انه عجز في تحقيق امكانياته او الافادة من قواه الانتاجية . **(الايزرجاوي ،٢٠٠٢، ص٧٤)**

ويرى يونغ ان قلق الموت مصدر اساسي للبؤس العصابي خصوصا في النصف الثاني من حياة الانسان بينما يعتقد (ارنستب بيكر) ان مشكلات التكيف والاضطرابات بمختلف انواعها يمكن ان تضاف جميعا في اطار واحد هو الخوف من الموت ، ويرى (الفرد ادلر) ان المرض العقلي يتكون نتيجة الفشل في تجاوز الخوف من الموت . **(عثمان ، ٢٠٠١، ص٧٤) .**

مكونات قلق الموت

حدد الفيلسوف (جاك شورون) مكونات ثلاثة للخوف من الموت هي :-

١- الخوف من الاحتضار .

٢- الخوف مما سيحدث بعد الموت .

٣- الخوف من توقف الحياة .

كما ذكر (كافانو) في كتابه (مواجهة الموت) وبشكل واضح مخاوفه الشخصية بالنسبة الى الموت وقد تضمنت هذه المخاوف ما يلي :

١- عملية الاحتضار .

٢- الموت الشخصي .

٣- فكرة الحياة الاخرى .

٤- النسمة السحيقة او المطبقة التي ترفرف حول المحتضر

اما (ليفتون) فقد رأى ان قلق الموت يتركز حول مخاوف تتكون مما يلي :-

١- التحلل او التفسخ .

٢- الركود او التوقف .

٣- الانفصال .

كذلك ميز (ليستر) من وجهة نظر سيكولوجية بين جوانب اربعة للخوف من الموت تشتمل في بعدين لكل منها قطبان كما يلي (الموت , الاحتضار ، الذات الاخرون) ومن ثم تشتمل هذه الجوانب على ما يلي :-

١- الخوف من موت الذات .

٢- الخوف من احتضار الذات .

٣- الخوف من موت الاخرين .

٤- الخوف من احتضار الاخرين . **(عبد الخالق ، ١٩٨٧ ، ص٤٦)**

المبحث الثاني

نبذة عن التعبير الفني

وتعد رسوم الأطفال من المحاور المهمة في التعبير الفني لفنون الأطفال فسبحان الخالق الذي وهبنا القدرات التي تظهر بوادرها في الطفولة ، فالطفل مهما اختلفت جنسيته ، يستطيع أن يخطط بالقلم منذ وقت مبكر ، قد يبدأ وهي في الشهر التاسع من عمره ". **(البسيوني ، ١٩٨١ ، ص ٣٦٠)**

يعد مصطلح فن الاطفال حديث العهد يرجع الى منتصف القرن الثامن عشر وتحديدا في عام (١٨٥٧) عندما نشر الانكليزي (جون رسكن) كتابا بعنوان (مبادئ الرسم) اشار فيه الى اهمية اتاحة الفرصة (elements of drawing) الى الطفل كي يشخبط بقلمه على الورق ويسلي نفسه بالألوان وعلى الكبار ان يمنحونه التشجيع ويثنون عليه .**(حسن ، ١٩٩٩ ، ص٤١)**

ونشر (كوراد وريتشي) تقريرا عن رسوم مجموعة من الاطفال الايطاليين الذين لاحظهم خلال عطلة الصيف ، ويرى (البسيوني) ان رسوم الاطفال التي جمعها (ريتشي) اول المجموعات التي نشر بيان عنها . **(البسيوني ، ١٩٥٨، ص٢٣)**

واصدر (ريتشي) (١٨٨٧) كتابا باسم (فن الطفل) وفي العام نفسه وفي المانيا تحديدا نشر(the Art of child) (الفريد ليشتفورك) باسم الفن في المدرسة وقال فيه " ان الطفل في تمثيله للأشياء يقوم بتبسيط وفقا لمبادئ بالنسبة لكل العصور ولكل الشعوب ومن خلالها تتعرف على العلاقة بين المحاولات الاولى للطفل والمحاولات الخاصة بالإنسان البدائي . **(الحداد و المهنا ، ٢٠٠٠، ص١٠) .**

وبلغ الاهتمام العلمي برسوم الاطفال واقصاه بين عام (١٩٠٠ -١٩١٥) حيث اجرى (لامبرخت) اول لرسوم الاطفال اهتم فيها بأوجه الاختلاف والتشابه بين الاجناس مختلفة الثقافة وتأثير ذلك على تعبيراتهم الفنية بمساعدة (لفستين) في اعداد هذا البحث .**(حسن ، ١٩٩٩، ص٤٢)**

" إن القرن العشرين كان نقطة انطلاق في دراسة فنون الأطفال ، اذ بدأ الاهتمام بالطفل وهذه الدراسات ليست بالقديمة وذلك يرجع إلى ما كانت عليه النظرة بالنسبة للطفل كعامل لا قيمة له في عملية التعليم " **(خميس ، ١٩٦٥ ، ص : ٤٥)** فقد اعتمد تعليم الرسم في المدارس على الأمشق تارة ، على تلقين قواعد المنظور والظل والضوء تارة أخرى ، وذلك بقصد أن يكتسب الطفل مهارات تعاونه في نقل الطبيعة نقلاً مباشراً أو تذكرها تذكراً بصرياً في رسومه فتقاس النتائج دائماً على أساس جودتها في النقل

والمحاكاة والدقة فكانت تطبق معايير الكبار أو مستوياتهم الأكاديمية في تقويم أعمال الأطفال فلم يكن هناك ما يعرف (بفن الأطفال). **(البسيوني ، ١٩٦٥ ، ص٦٣)**

فعندما يرسم الطفل يفكر ويتأمل ويوقفك معه لحظات التأمل فنراه يخلق موقفا يدعو للتفكير ويعيش معه ، وتخرج منه بالحكمة يريد أن يوصله إلى إدراكك ، وإن رسومه ثمرة عناء من التأمل والتعمق والإدراك الحسي ويقول (بياجيه) " أن الطفل يفكر ويلاحظ وهو يرسم ، فعقله يربط ذاته بالأشياء أعني بمحتويات متسلسلة من الفكر أكثر من ارتباطه بشكلها فهو ينقص نفسه أكثر من فقده التحكم في الحقيقة " (جودي ، ١٩٩٩ ، ص١٥)

ويرى (البسيوني) أن (الرسم بالنسبة للطفل عبارة عن لغة أي نوع من أنواع التعبير أكثر من كونه وسيلة لخلق الجمال . **(البسيوني ، ١٩٥٨ ، ص : ٤٠)**

اما خميس يرى " ان الرسم بالنسبة للطفل نوع من انواع التعبير" . **(خميس ، ١٩٦٥، ص٤٥)**

مفهوم التعبير الفني

ان فنون الاطفال من الموضوعات التي تهم المشتغلون بالتربية الفنية كما تهم غيرهم من المربين والاباء والامهات و المهتمين برعاية الاحداث والشواذ ولذلك لان الفن بالنسبة للطفل وسيلة يعبر فيها عن افكاره ومشاعره ووعواطفه وهو المنفذ لمخيلته الحية و هو احد اشكال النشاط العقلي الذي يضئ حجرات المخيلة وينشط الفكر . **(البسيوني ، ١٩٩٧ ، ص٣٨)**

واشار (بيل) الى ان الطفل في رسومه يعبر عن حياته الداخلية من افكار ومشاكل ورغبات ومخاوف ، واكد (هامر) ان رسوم الطفل تعبر عن حياته الداخلية وسماته واتجاهاته وخصائصه السلوكية وقوة شخصيته او ضعفها اما (بياجيه) فسلم بمبدئين عاميين:-

- ان الاطفال يرسمون ليس لتصوير الطبيعة ولكن ليعبروا عن ما يهمهم.
- ان المناظر والموضوعات بعيدة عن مهاراتهم الفنية لذا هم مجبرون على استنباط رموز واشارات من اجل توضيحها . **(عادل ، ٢٠٠٥ ، ص٢)**

يتعرض الاطفال لمشاكل نفسية قد تكون بعضها ظاهرة الاعراض وبعضها الاخر غير ظاهرة الاعراض ، والمميز في الامر صعوبة تشخيص الاطفال لتشابه الاعراض من طفل لآخر وتمايز مشاكلهم النفسية . **(دموع ، ٢٠٠٤ ، ص١)**

وجد ان رسوم الاطفال نشاط تلقائي يجد فيه الطفل راحته النفسية والعقلية ولتحليل الرسوم قيمة علاجية للتخلص من التوتر والصراع والمخاوف ، واذا بقيت داخل الطفل دون ان تجد متنفس فأنها تؤثر على تكوينه النفسي وهنا يظهر نشاط الفن محاولة جيدة لتفريغ تلك الشحنات السلبية الداخلية فيتخلص مما يشعر به من توترات **(جودي، ١٩٩٩، ص٣٨)**

لذا تعتبر فنون الأطفال بشكل عام ورسوم الأطفال خصوصاً المجهر الذي من خلاله نطلع على خصوصيات الطفل وما يدور بداخله وتوجيهه علمياً وتربوياً ونفسياً وذلك :-

١-توجه رسوم الأطفال المعلم فيقيم توجيهه الفني والتربوي والنفسي على ضوء حقائق لا وجهات نظر .

٢-تفيد المحلل النفسي لدورها في عملية تشخيص بعض الحالات والأمراض النفسية ولعلاقته بقياس القدرات المختلفة ومنها القدرة العقلية (الذكاء) .

٣-تفيد الوالدين في فهم ما ينتجه أطفالهم ويحاولان مساعدتهم وتوجيهم التوجيه السليم.

مراحل التعبير الفني

يعد التعبير الفني عند الأطفال أحد العلوم الإنسانية التي تهدف إلى سعادة الإنسان وهو مجال من مجالات البحث العلمي المتعارف عليه عالمياً , ويتناول بالبحث ظاهرة " سلوك الأطفال في مجال الفن التشكيلي " من خلال نتاجاتهم فيه وذلك بالوسائل الفنية المختلفة وأثناء الممارسة يعتمد الطفل على نفسه في أدراك الحقائق المحيطة به ويحاول صياغتها وإخضاعها بحرية في صور منظمة ذات علاقات جمالية ووحدة مشتركة كما يتعاون مع غيره من أقرانه في كثير من الأعمال والمشروعات الجماعية . **(حسن ، ١٩٩٩ ، ص : ٢٧)**

تصنيف لونفيلد (Lowen feld١٩٥٢)

قسم التعبير الفني لدى الأطفال على النحو التالي :-

١-**مرحلة ما قبل التخطيط : (تبدأ من الولادة حتى سنتين):-** يكون الطفل في هذه المرحلة لديه رغبة في التعبير عن نفسه وعما يحيط به برموز خاصة غير شائعة أو موحدة بين الأطفال لذا لا يمكن القول بأن ا لطفل في هذه المرحلة له اتجاهات معينة نحو التعبير الفني بل حركات عضلية

وبالصراخ يحاول من خلالها الاتصال بالآخرين .

٢-مرحلة التخطيط (٢ -٤) سنوات وتقسم إلى : -

أ- **التخطيط غير المنتظم :-** يأخذ الطفل يعمل تخطيطات في اتجاهات مختلفة أي تخطيطات عشوائية غليظة أو رشيقة وهي غالباً ما تنم عن بعض الإحساسات العضلية أو الجسمانية .

ب-**التخطيط المنظم (خطوط طولية مستقيمة) :-** يعمل الطفل تخطيطاً أفقياً أو رأسياً أو مائلاً ويرجع إلى اكتساب الطفل التحكم في حركاته فيكون خبرة مفيدة له ويتعلم ويكتشف بصرياً ما قد عمل حركياً وهذا التطور يرجع أساسه إلى نمو الطفل وقدرته على إدراك البيئة الخارجية كشيء منفصل عنه.

ت-**التخطيط الدائري :-** هي خطوط دائرية أو شبه دائرية ناتجة عن استمتاع الطفل بعمله الجديد جذب انتباهه إلى التنوع في حركاته كذلك قدرة الطفل على التحكم في عضلاته والسيطرة على حركاته المختلفة حيث يستخدم كل ذراعه.

ء- **تخطيطاً متنوعة (تسمية الرموز):-** هي عبارة عن رموز يقوم بها الطفل ثم يطلق عليها أسماء أو قد يروى قصة وهو ينفذ تخطيطاته كقوله هذا قطار، هذا دخان، أو هذه أمي وهذا أبي ذاهب إلى التسوق مع عدم إدراكنا من رسومه أن هناك قطاراً أو أماً أو أباً .

٣-مرحلة تحضير المدرك الشكلي (٤ - ٧) سنوات :- يرسم الطفل بعض الرموز التي تشابه الأشياء التي نمارسها أو نراها في البيئة المحيطة بنا وتمتاز هذه المرحلة بما يلي :-

- رسوم محملة بالخبرة الواقعية .
- رسوم تغلب عليها الناحية شبه الهندسية.
- التنوع في رسوم العنصر الواحد.
- اتجاه ذاتي نحو العلاقات المكانية للأشياء.
- استخدام الألوان من أجل المتعة والتفرقة بين العناصر .
- إدراك العلاقة بين الرسوم والواقع عن طريق التفكير
- الرموز تعبر عن معلومات الطفل وقيمتها بالنسبة له في أثناء التعبير (المبالغة والحذف).

٤-مرحلة المدرك الشكلي (٧ - ٩) سنوات :- تتسم رسوم الأطفال في هذه المرحلة بالحرية والتلقائية وتحمل بين ثناياها سمات أصحابها المميزة لكل منها وتمتاز بـ :

- استخدام خط الأرض للتعبير عن القرب والبعد والعمق .
- المبالغة في الأشياء التي تكون ذات أهمية للطفل ويحذف الأشياء التي لا تكون ذات أهمية للطفل .
- التكرار في الرسوم .
- الجمع بين المسطحات المختلفة في حيز واحد .
- الشفافية .
- التماثل .
- الميل للتوفيق بين الحقيقة المرئية والفكرية .
- الجمع بين الكتابة والرسم .
- التسطيح .

- الجمع بين الأمكنة والأزمنة .

٥-مرحلة محاولة التعبير الواقعي (٩ - ١١) سنة :- تتسم رسوم الأطفال بما يلي :

- اختفاء بعض الاتجاهات السابقة .
- إدراك الذات والتحول إلى الاتجاه الموضوعي .
- إدراك العلاقات والمظاهر المميزة للأشياء .

٦-مرحلة التعبير الواقعي (١١ -١٣) سنة :- تدعى أيضاً بمرحلة الجدل أو مرحلة القرار الفني وتمتاز بـ :-

- نمو عقلي ولكن بدون وعي كامل .
- اتجاه منطقي ولكل شبه لا شعوري .
- ولع بالتفاصيل والمظاهر المميزة للأشخاص .
- وعي بالنسب وعلاقة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض .
- إدراك العلاقة البصرية بين القريب والبعيد من ناحية الحجم .
- استخدام اللون وفق الحقائق البصرية.

٧-مرحلة المراهقة (١٣ - ١٨) سنة :- تمتاز هذه المرحلة بما يلي :

- وعي بالنسبة للعالم الخارجي .
- الاهتمام بالنسب واستخدام الظل والضوء .
- الاهتمام بالمنظور والتعبير عن القريب والبعيد .
- استخدام اللون استخداماً موضوعياً .**(موسى ، ٢٠٠١ ، ص : ٣٤ – ٣٩) (شمس ، ٢٠٠٥ ، ص :١ -٦)**

المبحث الثالث

فاقدي الاب

ان بناء الانسان على اساس سليم يمثل القاعدة الاساسية لبناء مجتمع متماسك ، فهو الوحدة الاساسية التي يتكون منها المجتمع ويقوم عليها ، كما انه محور التنمية وصانعها .**(جرجيس، ٢٠٠٢ ، ص١٢)** , واحتلت الطفولة مكانة مهمة في العلوم الاجتماعية والدراسات النفسية وشغلت كثيرا من الباحثين والعلماء فتناولوها بالبحث والدراسة والتحليل بكل ابعادها الاجتماعية والنفسية والبيولوجية . **(القرعان** ، ٢٠٠٤ ، ص١٥) فمرحلة الطفولة من اهم المراحل في حياة الانسان ، فهي مرحلة تكوين والاعداد للشخصية المستقبلية ، اي انها بداية لحياة الانسان ووضع حجر الاساس لسلوكه المرتقب ، ذلك لان حياة الانسان سلسة متصلة الحلقات ، السابق يؤثر في اللاحق ، كما يؤثر المستقبل بالحاضر .**(النوري، ١٩٨٠، ص١٩)**

يمكن ملاحظة المؤثرات الوالدية في نمو الابناء وتكوين شخصياتهم بشكل عام ، تبرز عندما يفقد هؤلاء الابناء احد الوالدين مما يؤدي الى خلل في تكوين شخصياتهم . وليس هناك خلاف بين الباحثين في مجال النمو النفسي للطفل حول اهمية تقمص شخصية الوالدين في التعلم الاجتماعي الذي يكتسب من خلاله الصفات الخاصة بجنسه ، ولهذا فعندما يفقد الولد اباه فانه لا يفقد في الوقت نفسه الحب وحنان الاب فقط ن وانما يفقد نموذج التقمصه ، لان دور الاب في الطفولة المبكرة بالذات والمراحل اللاحقة مهم واساسي لأنه يعتبر المثال والرمز الذي يقدره الطفل ويفتخر به , ولذلك

يكون لغياب الاب تأثيرا اكثر في الاولاد وعدم وجوده يترك فراغا كبيرا من الصعب التغلب عليه ، لذلك يتأثر الابناء سلبا بفقدان احد الابوين .(**علي ، ١٩٩٠ ، ص٥٢)**

تعد اهمية غياب الاب من الجوانب المؤلمة وشديدة التأثير على الاطفال والتي تترك اثرا قويا على تطور شخصياتهم وتكاملها في الوقت المحدد وتؤثر على سلوكهم واتجاهاتهم .(**الهماوندي ، ٢٠٠٥ ، ص٩)** هناك خصوصية للطفل فاقد الاب لان الاب يعد عماد الاسرة واساسها الاول بوصفه المعيل والمتكفل بتامين المال والطعام والكساء ، وبما يشكل ذلك بناء نفسيا مع البناء المادي .(**اليونسيف ، ٢٠٠١ ، ص٩)**

كما اشارت الدراسات الى ان لفقدان الاب في مراحل الطفولة في مراحل الطفولة المبكرة اعظم اثرا من فقدانه في المراحل اللاحقة ، كون الطفل اكثر حاجة الى حنان الاب وعطفه في هذه المرحلة من المراحل الاخرى . وبما يؤثر في سلوكه وتوافقه .
وعلى هذا الاساس فان خبرات الطفولة ايا كانت ، لها دور بارز في تشكيل شخصية الطفل . **(ابو شمالة ، ٢٠٠٢ ، ص٢٥)** مثل هذا الفقد الابوي يجعل الطفل عرضة للعديد من المشكلات بسبب فقدان الحماية والرعاية الابوية والتي سرعان ما تتحول الى ازمات متفاقمة تنعكس على سلوكية الطفل وعلاقاته مع افراد المجتمع ومؤسساته المختلفة .(**ابو شمالة ، ٢٠٠٢ ، ص٢٥)**

الدراسات السابقة

١-دراسة " م . د كنعان غضبان حبيب واخرون " (انماط التعبير الفني في رسوم طلبة الدراسة المتوسطة وعلاقتها بموقع الضبط) , قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

اشتملت الدراسة على اربع مباحث :-

المبحث الاول :تضمن التعريف بالدراسة وتطرق الباحثون الى اهمية مرحلة الصف الاول المتوسط ، ذلك لان التركيز على العوامل النفسية والشخصية والتي يتسم بها الطلاب خلال عملية التعليم التي من الممكن ان تساعدهم على التجاوب مع المهارات الاساسية للتربية الفنية بشكل اكثر دقة

قد اختار الباحثون متغيرا نفسيا الا وهو موقع الضبط ويعتقد بانه متغير يلعب دورا مهما في عملية التعلم ويقسم هذا المتغير احدهما (داخلي) والاخر (خارجي) وان الاتجاه الداخلي يعني ان يرجع الافراد اسباب نجاحهم او فشلهم الى قدراتهم ، اما الاتجاه الخارجي يعني يرجع الافراد اسباب نجاحهم او فشلهم الى الحظ والقدر وتأثير الاخريين ، هدفت الدراسة الى التعرف – موق الضبط (داخلي – خارجي) وعلاقته بأنماط التعبير الفني لطلاب الصف الاول متوسط ، ولتحقيق هدف الدراسة صيغت بعض الفرضيات وتتضمن ايضا مجالات الدراسة وتعريف اهم المصطلحات التي وردت فيها , **وفي المبحث الثاني :** تضمن الاطار النظرية وفيه تطرق الباحثون الى مجموعة من الدراسات النظرية ذات العلاقة بالتربية الفنية وخصائص المراهقين والتعبير الفني وانماطه بموقع الضبط ودراسات سابقة , **اما المبحث الثالث :** اشتمل على منهج البحث واجراءاته اذ استخدم الباحثون المنهج الوصفي لملائمته لأهداف ومشكلة الدراسة وعليه كانت

عينات الدراسة نت استطلاعية بعدد (٦٠) طالب من الصف الاول المتوسط واساسية بعدد (١٢٠) طالب تم اختيارهم بطريقة عشوائية وطلب منهم الاجابة على مقياس (روتر) لموقع الضبط ومن ثم رسم موضوع (سفرة) وتلوينه ، ثم تمت معالجة البيانات بالوسائل الاحصائية المناسبة , و**المبحث الرابع :** تضمن عرض النتائج وتحليلها ومناقشتها على ضوء جداول الدلالة التي اسفر عنها التحليل الاحصائي . تحقق الهدف الاول والتي يتمثل في اعداد وتكيف اداة تحديد انماط التعبير الفني لرسوم طلبة المرحلة المتوسطة التي اظهرت ان انماط التعبير الفني في رسوم طلبة الاول متوسط ما هي النمطين احدهما النمط البصري (الواقعي) والاخر النمط الذاتي (الحسي) ، ارتفاع نسبة ذوي النمط البصري وهذا امر طبيعي لان المراهق في هذه المرحلة يبدا بادراك حقيقة الاشياء في الرسم و يبدا برسمها اقرب الى حقيقتها ، وقد جاءت النتيجة مشابهة لما يرد في ادبيات الاختصاص في هذا المجال ولطبيعة مرحلة المراهقة ، ويتمثل ايضا بتعرف العلاقة بين موقع الضبط (الداخلي – الخارجي) وانماط التعبير الفني في رسوم طلاب الصف الاول متوسط التي اظهرت وجود علاقة ولكن لم ترتقي لمستوى الدلالة المعنوية عند (٠,٠٥) بعد التحقق باختبار الاقتران الرباعي ومعادلة الخطأ المعياري للاقتران .

٢- **دراسة** " محمد صابر العمر" (قلق الموت وعلاقته بالأمن النفسي (دراسة ميدانية لدى عينة من طلبة كلية التربية في جامعة دمشق)

هدف البحث التعرف الى مستوى كل من قلق الموت والامن النفسي لدى افراد عينة البحث وتعرف العلاقة الارتباطية بين قلق الموت والامن النفسي

، ومعرفة الفروق بين متوسط درجات الطلبة افراد عينة البحث على مقياس قلق الموت والامن النفسي لمتغير السنة الدراسية .تكونت عينة البحث من (٤٦٣) طالبا وطالبة من كلية التربية جامعة دمشق ، وطبق عليهم مقياس قلق الموت من اعداد الباحث ومقياس الامن النفسي من اعداد (العوض ٢٠١٣) وذلك بعد التحقق من صدقهما وثباتهما واشارت النتائج الى ما يلي

- انخفاض مستوى قلق الموت لدى افراد عينة البحث .
- ارتفاع مستوى الامن النفسي لدى افراد عينة البحث .
- وجود علاقة ارتباطية سالبة ذات دلالة احصائية بين درجات الطلبة افراد عينة البحث على مقياس قلق الموت ودرجاتهم على مقياس الامن النفسي
- وجود فروق بين متوسط درجات افراد عينة البحث على مقياس قلق الموت لصالح طلبة السنة الاولى .
- وجود فروق بين متوسط درجات افراد عينة البحث على مقياس الامن النفسي لصالح طلبة السنة الرابعة .

٣-**دراسة** " باسم محمد علي محمد " (اثر برنامج ارشادي معرفي في تنمية الارادة لدى الطلاب فاقدي الوالدين في المرحلة المتوسطة)

يهدف البحث الحالي الى التعرف اثر برنامج ارشادي معرفي في تنمية الارادة لدى الطلاب فاقدي الوالدين في المرحلة المتوسطة وذلك من خلال التحقق من الفرضيات الاتية :-

١-لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين رتب درجات افراد المجموعة الضابطة في الاختبار القبلي والبعدي ٠ .

٢-لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين رتب

درجات افراد المجموعة التجريبية قبل تطبيق البرنامج وبعده ٠ .

٣- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (٠,٠٥) بين رتب درجات افراد المجموعة التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي .

ويتحدد البحث الحالي ب (الطلاب فاقدي الوالدين في المرحلة المتوسطة للدراسة النهارية في مديرية تربية ديالى في قضاء المقدادية للعام الدراسي (٢٠١٢ ٢٠١٣) ولغرض تحقيق هدف البحث وفرضياته اختير المنهج التجريبي ، اذ تكونت عينة البحث من ٢٠ طالب من الطلاب فاقدي الوالدين في المرحلة المتوسطة الذين حصلوا على ادنه الدرجات على مقياس الارادة والذين اختاروا من متوسطة الهادي للبنين في قضاء المقدادية وتم تقسيمهم بالطريقة العشوائية على مجموعتين مجموعة تجريبية ومجموعة ضابطة وبواقع (١٠ طالب) في كل مجموعة , واعتمد الباحث مقياس (المعاضيدي ، ٢٠٠٤) للإرادة للمرحلة الاعدادية وكيفيته على المرحلة المتوسطة من خلال عرضه على مجموعة من الخبراء واجمعوا على استعماله لهذه المرحلة وتم استخراج (الصدق والثبات) للمقياس .

قام الباحث بأجراء التكافؤ بين المجموعتين في عدد من المتغيرات منها (درجات مقياس الارادة قبل التجربة – ودرجات اختبار الذكاء) , واستعمل في البحث الحالي برنامج ارشادي معرفي الذي تم بناءه وفق الاسلوب العقلاني العاطفي للعالم (الس) لغرض تنمية الارادة لدى الطلاب فاقدي الوالدين في المرحلة المتوسطة الذي عرضه على عدد من الخبراء والمتخصصين في الارشاد والتوجيه التربوي للتأكد من صدقه بلغ عدد

الجلسات الارشادية (١٦) جلسة مدة الجلسة (٤٥) دقيقة استمرت الجلسات لمدة (٩) اسابيع , واستعمل في معالجة بيانات البحث الوسائل الاحصائية الاتية (معامل ارتباط بيرسون واختبار مان وتني ، واختبار ولكوكسن ، واختبار التائي ، والوسط المرجح ، والوزن المئوي) اظهرت نتائج البحث الحالي ما يا تي :-

١- لا تتوافر فروق ذات دلالة احصائية عند المستوى (٠,٠٥) في المجموعة الضابطة في الاختبار القبلي والبعدي .

٢- تتوافر فروق ذات دلالة احصائية عند المستوى (٠,٠٥) في المجموعة التجريبية قبل تطبيق البرنامج وبعده .

٣- تتوافر فروق ذات دلالة احصائية عند المستوى (٠,٠٥) بين المجموعة التجريبية و الضابطة في الاختبار البعدي ولصالح المجموعة التجريبية .

الفصل الثالث

منهج البحث واجراءاته الميدانية

منهج البحث

يعرف المنهج الوصفي بانه " وصف واقع المشكلة والظواهر كما هي او تحديد الصورة التي يجب ان تكون عليها هذه الظواهر كما هي او تحديد الصورة التي يجب ان تكون عليها هذه الظواهر في ظل معايير محددة مع تقديم توصيات او اقتراحات من شأنها تعديل الواقع للوصول الى ما يجب ان تكون عليه هذه الظواهر . (النعيمي، ٢٠١٥ , ص٢٢٦) , لذا استخدمت الباحثة المنهج الوصفي بالأسلوب العلاقات الارتباطية وذلك لملائمة المنهج المتبع مع طبيعة موضوع البحث .

عينة البحث

يرتبط اختيار عينة البحث ارتباطا وثيقا بالأهداف التي يضعها الباحثان لبحثهما وأن اختيار العينة يجب أن يكون ممثلا للمجتمع الأصلي تمثيلا حقيقيا بحيث " يتوافر في هذه العينة شرط رئيس هو أمكانية تعميم نتائجها على المجموعة التي أخذت منها . **(محمد لبيب النجيعي ومحمد منير مرسي , ١٩٨٣، ص١٠٢)** لذا تكونت عينة البحث من طلاب وطالبات المرحلة المتوسطة للمدارس مركز مدينة بعقوبة - محافظة ديالى والبالغ عددهم (١٢٠) طالب وطالبة للعام الدراسي (٢٠١٩ – ٢٠٢٠) وكما هو موضح في الجدول ادناه .

جدول رقم (١)

يبين عينة البحث ونسبتها المئوية

ت	الجنس	العدد	النسبة المئوية
١	ذكور	٦٥	٥٤,١٦٪
٢	اناث	٥٥	٤٥,٨٣٪
المجموع		١٢٠	١٠٠٪

وسائل جمع المعلومات

١-الوسائل والادوات المستخدمة في البحث

- شبكة المعلومات الدولية .
- المراجع والمصادر العربية والاجنبية والمؤتمرات العلمية والمجلات المتخصصة والدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة .
- الملاحظة والتجربة .
- المقابلات الشخصية لأفراد عينة البحث .

مقياس قلق الموت

بعد الاطلاع على المصادر والمراجع العلمية , واخذ رأي الخبراء وذوي الاختصاص فقد قامت الباحثة باستخدام مقياس قلق الموت الذي اعده (عبد الخالق) وقد بلغت فقرات المقياس (٢٦) فقرة , وتكون الاجابة عليه (بنعم , لا) وهو كما مبين في ملحق رقم (١)

مقياس انماط التعبير الفني

قامت الباحثة بتبني مقياس التعبير الفني الذي قام بأعداده (جمادي) حيث بلغت فقراته (١٩) فقرة وهو يلائم البيئة الدراسية الحالية وهو كما مبين في ملحق رقم (٢)

صدق الخبراء والمحكمين

يعد الصدق من الشروط والصفات العلمية للاختبار الجيد , اذ ان الصدق يعني " ان الاختبار يقيس ما وضع لأجل قياسه ولا يقيس شيئا اخر**(مصطفى باهي , ١٩٩٩, ص٢٧)** وقد تم التحقق من صدق المقياسين من خلال ايجاد الصدق الظاهري لهما وذلك من خلال عرضهما على مجموعه من الخبراء والمختصين وقد بلغت نسبة اتفاق الخبراء على المقياسين (١٠٠٪) .

التجربة الاستطلاعية

إذ تعد التجربة الاستطلاعية " تدريبا علميا للباحث للوقوف بنفسه على السلبيات والايجابيات التي تقابله في إثناء إجراء التجربة لتفاديها مستقبلا " . (وآخرون، ١٩٨٩ , ص١٥٧) إذ قامت الباحثة بأجراء التجربة الاستطلاعية بتاريخ (١/١٣ /٢٠٢٠) في يوم الاثنين على (١٠) طلاب

وطالبات مركز مدينة بعقوبة - محافظة ديالى وقد تم استبعادهم من تجربة التحليل الإحصائي والتجربة الرئيسية وكان الغرض هو:-

١- التأكد من مدى وضوح فقرات المقياس والتعليمات .

٢- التعرف على الصعوبات والمعلومات التي تواجه عملية تطبيق المقياس لتلافيها في التجربة الرئيسية .

٣- معرفته الوقت المستغرق للإجابة على المقياس .

٤-التأكيد من كفاءة فريق العمل المساعد .

التجربة الرئيسية

قامت الباحثة بتطبيق مقياس قلق الموت ومقياس التعبير الفني على عينة البحث وذلك بمساعدة فريق العمل المساعد في يوم الاحد المصادف ٢٠٢٠/١/٢٦ .

صدق المقياس

هو مدى ما يقيسه الاختبار والى اي حد ينجح في قياسه ويتصل هذا بمدى وصولنا الى تنبؤ دقيق او استنتاج صحيح من الدرجة التي يحصل عليها المفحوص في الاختبار . **(فؤاد ابو حطب , سيد احمد عثمان , امال صادق , ٢٠٠٨ , ص١٦٥)** , حيث بلغ معامل صدق مقياس قلق الموت (٠,١٩٥) وهو معامل صدق عالي ومقبول , اما صدق مقياس التعبير الفني فقد بلغ (٠,١٣٤) وهو معامل صدق عالي ومقبول.

ثبات المقياس

يقصد بالثبات بانه " دقة الاختبار في القياس او الملاحظة وعدم تناقضه مع نفسه , واتساقه واطراده فيما يزودنا به من معلومات عن سلوك

المفحوص . **(فؤاد ابو حطب , سيد احمد عثمان , امال صادق , ٢٠٠٨ , ص١٣٥)** وقد استخدمت الباحثة طريقة اعادة الاختبار في الحصول على ثبات المقياس وهي اعادة تطبيق اداة التقويم على الممتحنين المعنيين وتحسب درجاتهم ثم يعاد تطبيق اداة القياس على نفس المجموعة في فترة زمنية قصيرة نسبياً لا تقل عن اسبوع ولا تتعدى ستة شهور وتحسب درجات الممتحنين في التطبيق الثاني ثم يحسب معامل الارتباط بين الدرجات التي حصلوا عليها في التطبيق الاول والدرجات التي حصلوا عليها في التطبيق الثاني ويشير معامل الارتباط الى معامل ثبات الاداة او الاختبار . **(طارق عبد الرؤوف , ايهاب عيسى , ٢٠١٧, ص٧٣-٧٤)** لذا يبلغ معامل ثبات مقياس قلق الموت (٠,٠٩٩) وهو معامل ثبات عالي ومقبول , اما معامل ثبات مقياس التعبير الفني فقد بلغ (٠,١٠٩) وهو معامل ثبات عالي ومقبول .

الوسائل الاحصائية

استخدمت الباحثة ما يلي :-

١-قانون النسبة المئوية .

٢-نظام spss في ايجاد الوسائل الاحصائية الخاصة بالبحث .

الفصل الرابع

عرض النتائج البحث ومناقشتها

١- التعرف على مقياس قلق الموت لدى طلاب المرحلة المتوسطة تبعا لمتغير الجنس (ذكور – اناث).

بعد ان جمعت البيانات كان لابد من التعرف على مقياس قلق الموت لدى طلاب وطالبات المرحلة المتوسطة تبعا لمتغير الجنس (ذكور – اناث) لذا تطلب ذلك استخراج قيمة (t) بين الوسط الحسابي والوسط الفرضي لدى عينة البحث وكما في الجدول (٢) .

جدول (٢)

يبين العلاقة بين الوسط الحسابي والوسط الفرضي

العينة	عدد العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الفرضي	درجة الحرية	قيمة T		الدلالة
						المحسوبة	الجدولية	
ذكور	٦٥	٧٣	٨,٧٩	٦٧	٦٤	٧,٨٧	١,٩٦	معنوي
اناث	٥٥	٧٩,٤٢	٩,٨٤	٦٣	٥٤	٨,٣٣	١,٩٦	معنوي
المجموع	١٢٠							

فيتضح لنا من الجدول أعلاه بأن قيمة الوسط الحسابي كانت اقل من الوسط الفرضي لدى العينة مما يدل على امتلاكهم قلق الموت عالية لذا نجد بأن القيمة (t) المحسوبة كانت أكبر من قيمة (t) الجدولية عند درجة درجات الحرية (٦٤, ٥٤) ومستوى دلالة (٠,٠٥) مما يدل على وجود فروق معنوية بين قيمة (T) المحسوبة والجدولية .

٢-التعرف على العلاقة بين مقياس قلق الموت وانماط التعبير الفني لدى طلاب المرحلة المتوسطة فاقدي الاب .

جدول (٣)

يبين معامل الارتباط وقيمة (ت) المحسوبة لمعنوية الارتباط والجدولية ومستوى الدلالة

ت	المتغيرات	معامل الارتباط	درجة الحرية	قيمة ت المحسوبة	قيمة ت الجدولية	مستوى الدلالة
١	مقياس قلق الموت	٠,١٤٥	١٢٠	١٤,٩٦	١,٩٦	غير معنوي
٢	مقياس التعبير الفني					

يتضح من الجدول رقم (٣) بان قيمة معامل الارتباط قد بلغت (٠,١٤٥)وبدرجة حرية (١٢٠) حيث بلغت قيمة (ت) المحسوبة (١٤,٩٦) وهي اكبر من قيمة (ت) الجدولية البالغة (١,٩٦) , وهذا يدل على وجود علاقة ذات دلالة احصائية بين قلق الموت الفني والتعبير الفني ولصالح الاناث وذلك لعدم شعورهم بالأمان والاطمئنان الذي يؤثر على مستوى التعبير لديهم .

اولا / الاستنتاجات

١- مستوى قلق الموت لدى الاناث اعلى من الذكور .

٢- على وجود علاقة ذات دلالة احصائية بين قلق الموت الفني والتعبير الفني ولصالح الاناث وذلك لعدم شعورهم بالأمان والاطمئنان الذي يؤثر على مستوى التعبير لديهم .

٣- حث الطلبة والطالبات الذين يتسمون بقلق الموت وتشجيعهم على الرسم والمشاركة في النشاطات اللاصفية لتفريغ جزء كبير من انفعالاتهم وشحناتهم السلبية .

ثانيا / التوصيات

١- العمل على التوعية بموضوع قلق الموت لدى الطلبة والطالبات وتشجيعهم على تعويدهم على مواجهة كل ظروف الحياة .

٢- توصي الباحثة بضرورة تعزيز الطلبة والتعامل معهم بروح الانسانية وعدم التحيز لأي فئة معينة لأي سبب كان .

٣- اجراء بحوث ودراسات مشابهة للدراسة الحالية على تلاميذ المدارس الابتدائية .

المصادر

اولا / المصادر العربية

١. أحمد عبد الحسين عطية الازيرجاوي ، قلق الموت وعلاقته بنمط الشخصية لدى طلبة الجامعة ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .

٢. ابو شمالة ، انيس عبد الرحمن عقيلان ، أساليب الرعاية الاجتماعية في مؤسسات رعاية الأيتام وعلاقتها بالتوافق النفسي والاجتماعي .

٣. جودي ، محمد حسين ، تعليم فن الأطفال ، ط١ ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ١٩٩٧ .

٤. حنون ، نائل ، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة ط٢ ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

٥. حسن ، مصطفى محمد عبد العزيز ، سيكولوجيا التعبير الفني عند الأطفال، ط١ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
٦. خميس ، حمدي ، رسوم الأطفال، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢ .
٧. دسوقي، كمال ، خبرة علم النفس ، الجزء الأول، الدار الدولية للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
٨. ديورانت، ول ، قصة حضارة ، المجلد الأول، ج٢ ، ط٣ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
٩. دموع الشرق ، تفسير رسوم الأطفال وتنميتها، دانة للنشر ، دبي ، ٢٠٠٤ .
١٠. شمس ، بحث متكامل لمراحل رسوم الأطفال، منتديات التربية العربية ، ٢٠٠٥ .
١١. شورون، جاك ، الموت في الفكر العربي ، ترجمة كامل يوسف مراجعة وتقديم أمام عبد الفتاح أمام ، سلسلة عالم المعرفة (٧٦) ، مجلة الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٤ .
١٢. طارق عبد الرؤوف , ايهاب عيسى , المقاييس والاختبارات – التصميم – الاعداد – التنظيم , ط١ , المجموعة العربية للتدريب والنشر , مصر, ٢٠١٧ .
١٣. عثمان ، عليه حنفي ، فنون أطفالنا مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، القاهرة ، مصر ، ١٩٨٠ .

١٤. علي ، إيمان، اقلام الرصاص الملونة الخشبية منتدى لك Sox? ٤٨,٥٨٧٨www.suihat.net /vb/show thraaa.php,p= . ٨id= ١٦,٨٨rd = seventh Details & usbjld =
١٥. عباس ، بيداء هادي ، قلق الموت وسمات الشخصية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الآداب ، ١٩٩٨.
١٦. عبد الخالق ، أحمد محمد ، قلق الموت ، سلسلة عالم المعرفة (١١١) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٧ .
١٧. عادل كمال خضر ، ماذا يرسم الأطفال، رابطة الأخصائيين النفسيين المصريين ، ٢٠٠٥ .
١٨. عبوان ، عبد ، أصول الرسم والتلوين ، ط١ ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٩. فؤاد ابو حطب , سيد احمد عثمان , امال صادق , التقويم النفسي , ط٤ , مكتبة الانجلو المصرية , القاهرة , ٢٠٠٨ .
٢٠. قاسم المندلاوي وآخرون , الاختبارات والقياس والتقويم في التربية الرياضية , بغداد , جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
٢١. البسيوني ، محمود ، سيكولوجيا رسوم الأطفال، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٨ .
٢٢. الحداد ، عبد الله عيسى ، عبد الله مهنا المهنا ، تطوير رسوم الأطفال التعبيرية من الطفولة إلى المراهقة (دراسة تحليلية) ، ط٦ ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الكويت ، ٢٠٠٠ .

٢٣. الغزالي، ابو حامد محمد ، قلق الموت ، سلسلة عالم المعرفة (١١١) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٧ .
٢٤. الناصري ، عبد العزيز ، بناء الشخصية ، شبكة الإنترنت، ٢٠٠٥ .
٢٥. العميري ، محمد ٢٠٠٨، www .ankawa.com
٢٦. الامام ، مصطفى محمود ، وآخرون، علم النفس الخواص، جامعة بغداد كلية التربية ، العراق ، ١٩٩٣ .
٢٧. محمد لبيب النجيعي ومحمد منير مرسي , البحث التربوي ، أصوله ، مناهجه , القاهرة ،عالم الكتاب , ١٩٨٣ .
٢٨. موسى ، سعدي لفتة، طرائق وتقنيات تدريس الفنون ، مطبعة السعدون ، بغداد ، ٢٠٠١ .

ثانيا / المصادر الاجنبية

- Boyer E , (١٩٩٥) The basic schovl listed . New you The Carneyie foundation.

Becker , E . (١٩٧٣) The denial of death , New yourk . –Freepress

ملحق رقم (١)

مقياس قلق الموت

ت	الفقرات	نعم	لا
١	هل تترقب الموت من وقت لآخر ؟		
٢	هل تخاف كثيرا من الموت عندما يصيبك اي مريض ؟		
٣	هل تخاف زيارة القبور ؟		
٤	هل تدور بعض احلامك حول فكرة الموت ؟		
٥	هل تحب الحياة كثيرا ؟		
٦	هل تتجنب السباحة خوفا من الموت غرقا ؟		
٧	هل تحزن كثيرا عند وفاة احد اقاربك ؟		
٨	هل تتوقع دائما ان يقع لك مكره ؟		
٩	هل يضايقك كثيرا ان تضطر الى السير بين المقابر ؟		
١٠	هل تخشى ان تنام فلا تستيقظ ابدا ؟		
١١	هل تتكلم كثيرا مع زملائك عن الموت وما بعد ؟		
١٢	هل ترغب في ان تعرف اشياء كثيرة عن الموت ؟		
١٣	هل تخشى الاصابة بالأمراض المعدية المميتة ؟		
١٤	هل تخشى ان تموت وحيدا ؟		
١٥	هل تنزعج كثيرا بما يدور حول الموت من طقوس (شعائر) ؟		
١٦	هل تخشى الاخطار تفاديا للموت ؟		
١٧	هل تتشاءم من رؤية (دافن الموتى) ؟		
١٨	هل تخشى امور كثيرة مجهولة بعد الموت ؟		
١٩	هل يزعجك صوت الاسعاف ؟		
٢٠	هل يزعجك منظر الجثث عندما تعرض في التلفزيون ؟		
٢١	هل تميل الى قراءة الكتب التي تعالج موضوع الحياة بعد الموت ؟		

٢٢	هل تعتقد ان الموت ظاهرة تسبب قلقا شديدا للإنسان ؟		
٢٣	هل يضايقك ان تضطر الى مخالطة مريض بمرض مميت غير معد ؟		
٢٤	هل انت متفائل لأخرتك ؟		
٢٥	هل ترى كثيرا الموتى في احلامك ؟		
٢٦	هل تخشى من احتمال ان تموت مقتولا ؟		

محلق رقم (٢)

مقياس التعبير الفني

ت	الفقرات	تظهر في جميعها	تظهر في اغلبها	متساوية	تظهر في بعضها	لا تظهر في جميعها
١	الاشكال الادمية بنسب موضوعية					
٢	الاشكال الاخرى (غير الادمية) مرسومة بنسب موضوعية					
٣	الاشكال الادمية ملونة بموضوعية					
٤	الاشكال الاخرى (غير الادمية) ملونة بموضوعية					
٥	الاشكال الادمية الخالية من التحريفات (التشوهات)					
٦	الاشكال الاخرى المرسومة خالية من التحريك (التشوهات)					
٧	الاشكال الادمية مرسومة بثلاث ابعاد (مجسمة)					
٨	الاشكال الاخرى الادمية المرسومة بثلاث ابعاد (مجسمة)					

٩	اظهار المنظور (القرب والبعد) في الاشكال الادمية بموضوعية					
١٠	اظهار المنظور (القرب والبعد) في الاشكال الاخرى بموضوعية					
١١	اظهار النور والظل في الاشكال الادمية					
١٢	اظهار النور والظل في الاشكال الاخرى					
١٣	اظهار التفاصيل الاساسية في الاشكال الادمية					
١٤	اظهار التفاصيل الاساسية في الاشكال الاخرى					
١٥	اظهار الحركة في الاشكال الادمية المرسومة					
١٦	اظهار الحركة في الاشكال الاخرى					
١٧	الاشكال الادمية المرسومة ذات علاقة وثيقة بموضوع					
١٨	الاشكال الاخرى ذات علاقة وثيقة بموضوع					
١٩	اخرى					

ملحق رقم (٣)

يبين اسماء الخبراء والمختصين

ت	الاسم الثلاثي	الاختصاص	مكان العمل
١	م .د يسرى عبد الوهاب محمود	طرائق تدريس التربية الفنية	جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة
٢-	م . عادل عطا الله	طرائق تدريس التربية الفنية	جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة
٣-	أ . د عاد محمود حمادي	التربية التشكيلية	جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة
٤-	م . رجاء حميد	طرائق تدريس التربية الفنية	جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة
٥-	أ . م عماد خضير	طرائق تدريس التربية الفنية	جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة
٦-	م . عمر قاسم علي	السمعية والمرئية	طرائق تدريس التربية الفنية

ملحق رقم (٤)

فريق العمل المساعد

ت	الاسم الثلاثي	الاختصاص	مكان العمل
١-	طالب عادل حسين	طالب	مديرية تربية ديالى
٢-	اسماء علي كاظم	طالبة	مديرية تربية ديالى
٣-	عبير محمد جاسم	طالبة	مديرية تربية ديالى

الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية

- كلية الفنون الجميلة في مادة المنظور.

م. عادل عطاالله خليفة

كلية الفنون الجميلة-قسم التربية الفنية

ملخص البحث :

ان المام الطالب بقواعد المنظور وفهمها واستيعاب اسسها التي تضمنتها مفردات هذه المادة من اجل تكوين تصورات ذهنية حول التغيرات التي تطرأ على الاشكال والاجسام التي تقع ضمن البيئة المحيطة به وتوسيع مدركاته الحسية لأبعادها الثلاثة وكيفية حدوث تلك التغيرات على خطوطها ومساحاتها وعملية توظيفها في انجاز عمل فني على سطح مستوى ذي بعدين يسمى (اللوحة) بحيث يظهر الموضوع المراد رسمه متماسكاً ويوحي للمشاهد بالعمق وكون قواعد المنظور تبرز وجود علاقات مترابطة بين مفردات الموضوع الفني.

لذا استهدفت الدراسة الى معرفة اهم الصعوبات التي تواجه طلبة المرحلة الثانية - قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى, في مادة المنظور ، استخدم الباحث في هذه الدراسة المنهج البحث الوصفي كونه اكثر المناهج ملائمة لتحقيق اهدافها, واقيمت الدراسة على جميع طلبة المرحلة الثانية البالغ عددهم (٧٠) طالباً وطالبة ولتحقيق هذا الهدف أعد الباحث استبانة تم التحقق من صدقها من خلال عرضها على مجموعة من الخبراء في مجال طرائق تدريس التربية الفنية والفنون التشكيلية وكذلك تم التحقق من ثباتها من خلال اعادة تطبيقها على عينة من مجتمع البحث نفسه واستخدم الباحث للدراسة الحالية الوسائل الاحصائية المناسبة وتوصل الى وجود (٥) صعوبات تواجه طلبة المرحلة الثانية - قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى, في مادة المنظور هي :

- التعليم الإلكتروني في مادة المنظور

ـ عدم توفر المصادر الحديثة في هذه المادة

ـ عدم توفر الوقت الكافي للتعلم

ـ قلة الوسائل التعليمية الحديثة

ـ ضعف مهارة الرسم المنظوري للطبة من خريجي الدراسة الاعدادية

كما اقترح الباحث وفقا لما تقدم اجراء الدراسات الاتية :

الصعوبات التي تواجه تدريس مادة المنظور .لقسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين .

٢.الكفايات التعليمية اللازمة لتدريس مادة المنظور .

Summary of the research: The student's knowledge of the rules of perspective and understanding and understanding of the foundations contained in the vocabulary of this article in order to form mental perceptions about changes in the forms and bodies that fall within the surrounding environment and expand his sensory perceptions of its three dimensions and how these changes occur on their lines and spaces and the process of employing them in the completion of a work of art on the surface of a level of two dimensions called (painting) so that the subject to be drawn shows coherent and suggests to the viewer depth and the fact that the rules of perspective highlight the existence of interrelated relationships between the two

dimensions called (painting) so that the subject to be drawn appears coherent and suggests to the viewer in depth and the fact that thesubject to be drawn appears coherent and suggests to the viewer in depth and the fact that the rules of perspective highlight the existence of interrelated relationships between the two dimensions called (painting) Vocabulary of the artistic subject. Therefore, the study aimed to know the most important difficulties facing students of the second stage - Department of Technical Education - Faculty of Fine Arts - Diyala University, in the subject of perspective, the researcher used this study descriptive research method as the most appropriate curriculum to achieve its goals, and the study was based on all the ٧٠ students in the second stage (٧٠) students and to achieve this goal the researcher prepared a questionnaire that was verified by presenting it to a group of experts in the field of teaching methods of technical education averified by presenting it to a group of experts in the field of teaching methods of technical education and plastic arts Their stability has also been verified by their reappliability to p

اولا : **منهجية البحث :**

١.مشكلة البحث

تعد مادة المنظور من المواد الاساسية المقررة في مناهج اعداد معلم التربية الفنية . كلية الفنون .جامعة ديالى. كونها تشكل اهمية كبيرة في حياة طلبة التربية الفنية الذين يتم اعدادهم لمهنة التدريس او اعدادهم كفنانين تشكيليين يرفدون المؤسسات الثقافية والاجتماعية بأعمال فنية، فضلاً عن ارتباطها بالدروس العملية الاخرى كالتخطيط والالوان والانشاء التصويري والنحت والخط والزخرفة والتصميم والاشغال اليدوية، كونها تدخل في بناء العمل الفني وتعمل على تزويد الطالب وتعلمه كيفية تكوين تصور ذهني لا دراك الابعاد الثلاثة للأشكال والاجسام المحيطة به.

ان المام الطالب بقواعد المنظور وفهمها واستيعاب اسسها التي تضمنتها مفردات هذه المادة من اجل تكوين تصورات ذهنية حول التغيرات التي تطرأ على الاشكال والاجسام التي تقع ضمن البيئة المحيطة به وتوسيع مدركاته الحسية لا بعادها الثلاثة وكيفية حدوث تلك التغيرات على خطوطها ومساحاتها وعملية توظيفها في انجاز عمل فني على سطح مستوى ذي بعدين يسمى (اللوحة) بحيث يظهر الموضوع المراد رسمه متماسكاً ويوحي للمشاهد بالعمق وكون قواعد المنظور تبرز وجود علاقات مترابطة بين مفردات الموضوع الفني.

وانطلاقاً مما تقدم اجرى الباحث دراسة استطلاعية هدفت الى الكشف عن المعوقات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية في تنفيذ اعمالهم الفنية ضمن الدروس العملية، اذ ظهر ان هناك قصوراً ملموساً في تطبيق قواعد

المنظور التي تشكل جزءاً اساسياً في تنفيذ متطلبات العمل الفني، وقد تعود الاسباب في ذلك الى عدم المام الطالب بقواعد المنظور ومهارات تنفيذها والاعتماد على معرفته المسبقة لا بعاد الجسم الحقيقية دون الاهتمام ما يطرأ عليها من تغيرات نتيجة اقترابها او ابتعادها عن المشاهد ضمن المساحة المنظورة.

لذلك حدد الباحث مشكلته ب (الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – في مادة المنظور

٢. اهمية البحث والحاجة اليه:

ـ انها اول دراسة بحسب علم الباحث تتناول هذه الصعوبات لمادة المنظور انها تشكل اضافة لميدان الجانب الاختباري العملي للطالب.

ـ ان نتائج هذه الدراسة تفيد طلبة كلية الفنون الجميلة لأنها تسلط الضوء على الصعوبات في مادة المنظور وكيفية تجاوزها .

ـ ان هذه الدراسة ستعمل على تطوير مهارات الرسم المنظوري لدى الطلبة

ـ هذه الدراسة لها من الاهمية لدى المؤسسة التعليمية في تسليط الضوء على معالجة الصعوبات التي ويواجهها الطلبة في مادة المنظور

٣.اهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى تعرف الصعوبات التي يواجهها طلبة قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى - في مادة المنظور

٤. حدود البحث:

طلبة قسم التربية الفنية ٠ (المرحلة الثانية) كلية الفنون الجميلة ,جامعة ديالى ,(الدراسة الصباحية) للعام الدراسي ,٢٠٢١ ـ ٢٠٢٢.

٥. تحديد المصطلحات:

الصعوبات: تعريف صعوبات التعلم: (Learning disabilities)

عند بداية الحديث عن تعريف صعوبات التعلم تجدر الإشارة إلى عدم وجود اتفاق على تعريف محدد لصعوبات التعلم وقد أدى هذا إلى ظهور تعريفات متعددة ومتنوعة لهذا المصطلح، ومر مصطلح الصعوبات التعلمية بعدة تطورات وتغيرات حيث وجهته أربع وجهات أساسية هي :

- التوجه الطبي العصبي.
- التوجه النفسي.
- التوجه السلوكي.
- التوجه الذهني.

ومنذ أن وضع كيرك مصطلح صعوبات التعلم في الستينيات من القرن الماضي وحتى الآن فقد تم تقديم تعاريف متعددة لصعوبات التعلم وتباينت الآراء ووجهات النظر مع عدم الاتفاق الكامل على تعريف جامع وموحد لصعوبات التعلم وهذا الاختلاف مرده عدم التحديد الدقيق لأسبابها، ومن أبرز التعريفات التي تناولت صعوبات التعلم:

تعريف (دائرة التربية الأمريكية):

صعوبة التعلم هي اضطراب في جانب أو أكثر من العمليات النفسية الأساسية المتعلقة بفهم واستخدام اللغة المحكية والمكتوبة، ومن أعراضها عدم القدرة على الإصغاء أو التفكير أو التحدث أو القراءة أو الكتابة أو انجاز العمليات الحسابية وقد تكون ناتجة عن إعاقات إدراكية أو إصابات دماغية أو عن قصور دماغي طفيف أو صعوبات اللغة ولا تكون هذه

الصعوبات ناتجة عن التخلف العقلي أو الانفعالي أو الحرمان الثقافي والبيئي والمادي (Culatta, etal, ٢٠٠٣).

تعريف اللجنة الوطنية المشتركة للصعوبات التعلمية:

الصعوبات التعلمية مصطلح شامل يراد به مجموعة غير متجانسة من الاضطرابات تتجلى على شكل صعوبات ذات دلالة في اكتساب وتوظيف قدرات الإصغاء أو الكلام أو القراءة أو التفكير أو الرياضيات وترد إلى عوامل ذاتية يفترض أنها نابعة عن قصور وظيفي في الجهاز العصبي المركزي، وبالرغم من ذلك فان الصعوبة التعلمية يمكن أن تحدث مرافقة لأحوال معيقة أخرى، كالاختلال الحسي أو التخلف العقلي أو الاضطراب الاجتماعي أو الانفعالي أو مؤثرات بيئية أو تعليم غير كافٍ وغير ملائم أو عوامل نفسية عضوية ولكنها لا تكون نتيجة مباشرة لهذه الأحوال أو المؤثرات (جاسم ، ١٩٩٨).

تعريف جمعية الأطفال ذوي الصعوبات التعلمية:

الصعوبات التعلمية الخاصة حالة مزمنة يفترض أنها ذات منشأ عصبي يتدخل بتطوير وتكامل و\أو عرض القابليات اللفظية وغير اللفظية ,وتوجد الصعوبات التعلمية الخاصة كظرف معيق مميز يتباين في تجلياته وفي درجات شدته ويمكن لهذه الحالة أن تؤثر عبر الحياة على تقدير الذات والتربية المهنية والتبوء الاجتماعي ونشاطات الحياة اليومية.

تعريف الجمعية الأمريكية الوطنية للصعوبات التعلمية:

الصعوبات التعلمية : اصطلاح عام لمجموعة غير متجانسة من الاضطرابات الملحوظة في واحدة أو أكثر من العمليات العقلية الأساسية،

المتضمنة فهم اللغة أو استخدامها شفهياً، أو كتابياً، أو التهجئة، أو الحساب، أو التفكير. ويعود سببها إلى سوء في أداء الجهاز العصبي المركزي، (Culatta; Tonpkins, ٢٠٠٣). www.qattanfoundation.org.

ويوصف الطفل ذو الصعوبة التعلمية بأنه طفل ذو قدرة ذكائية عقلية متوسطة أو فوق المتوسط ولكنه يعاني من ضرر في الجهاز العصبي المركزي مما يؤثر على مهاراته العقلية التعليمية التحصيلية مثل عملية الاستيعاب والتحليل و الإدراك والتركيب والتمييز في مجالات القراءة والكتابة والحساب ويؤثر على تصرفاته وقدرته على التكيف مع بيئته.

ويلاحظ على هذه التعريفات أنها تصف صعوبات التعلم على أساس أنها:

ـ إعاقة مستقلة كغيرها من الإعاقات الأخرى.

ـ فوق مستوى التخلف العقلي وتمتد إلى مستوى الذكاء المتوسط والمرتفع(الشربجي,٢٠٠٥)

ـ أنواع مختلفة من الاضطرابات الداخلية الذاتية التي تتعلق بقصور في أداء الدماغ لوظائفه العصبية، وليس لتكوينه التشريحي، أي قصور وظيفي في معالجته للمعلومات.

ـ تظهر الصعوبات كنقص في القدرة على فهم واستعمال المهارات اللغوية، أو القدرات الفكرية، أو الذاكرة، أو الإدراك، بمعنى أنها خلل في العملية الإدراكية تظهر على شكل اضطراب في المخرجات اللغوية والفكرية.

ـ قد تترافق صعوبات التعلم مع إعاقات سمعية أو بصرية أو غير ذلك من الإعاقات العقلية أو الانفعالية ولكن هذه الإعاقات لا تفسر كسبب رئيسي لهذه الصعوبات. (الوقفي, ١٩٩٨)

ـ ومن خلال التعريفات السابقة يتضح أنه من الصعب تحديد تعريف قاطع ومانع لصعوبات التعلم أو وصفها بسهولة ولا يوجد لها تعريف واضح في التربية أو علم النفس أو الطب النفسي بل تعددت التعريفات بتعدد النماذج والنظريات المفسرة لهذا المصطلح, تبعا لخبرات وتجارب الباحثين في هذا المجال.(عباس ,٢٠٠٩)

المنظور Perspective

عرفه (الشيخلي، ١٩٧٨) بأنه: "مجموعة من القواعد او الحلول التي توصل اليها الفنان بالممارسة الفعلية للفنون التشكيلية والتي بواسطتها نتمكن من تحقيق البعد الثالث (العمق) للاشكال والاجسام التي نشاهدها ونحسها حسب موقعها و بعدها عنا و علاقة بعضها على سطح مستوٍ ذو بعدين فقط والذي نسميــه (اللوحة)".(الخوالدة ص ١٠)

عرفه (تنبجي، ١٩٨٠) بأنه: "هو الشكل الذي نراه عندما ننظر الى جسم ما و نرسم خطوطه الظاهرة على لوحة شفافة موضوعة بين العين و هذا الجسم". (تنبكجي،١٩٨٠ ص١٧٥)

وعرفه (ملكية ١٩٨٠) . مجموعة من القواعد لتحليل الاشكال من اجل الحصول على رؤية مطابقة للشكل الفني في ترتيب منظم اذ يهدف الى معالجة المشكلات المرئية في عمق وتوسع وتفسير سماتها للحصول على اسهل الطرق لا يضاحها بخبره واعية ويتطلب المنظور دراسة واسعة

واهتمـــــام بالتمـــــارين المســـــتمرة لرســـــم الاشـــــكال الهندســـــية المختلفة".(ملكية،١٩٨٠ص ٧)

عرفه الشال ,"تفسير مشتق من كلمة لاتينية (Persectiva) وتعني تأثير المسافات والابعاد على مظهر الاشياء ووجودها وقد برع فيه فنانو عصر النهضة في لوحاتهم العديدة. (زيتون, ١٩٨٤)

ومن خلال التعريفات السابقة للمنظور نجد ان تعاريف (الشيخلي، ١٩٧٨)، (ملكية، ١٩٨٠)، (البغدادي، ١٩٨٦)، (الكناني، ١٩٩٨) تؤكد على انه مجموعة من القواعد والقوانين التي بواسطتها نحقق البعد الثالث (العمق) للاشكال والاجسام، اما تعريف (التنبكجي، ١٩٨٠) هو الشكل الذي نراه بعيـن واحـدة عندما ننظر الى جسم من خلال لوحـة شفافة، كمـا يراه (الشال،١٩٨٤) تأثير المسافات والابعاد على مظهر الاشياء ووجوده، اما تعريف (حسن،١٩٨٦) فانه يشير الى انه تطور رؤية الاشكال والمجسمات الموجودة في الطبيعة بطريقة هندسية لتحقيق نقل الاشياء والمجسمات من الطبيعة الى الصورة، ومن الملاحظ ان جميع التعريفات ومن ضمنها تعريف (الوقفي ،١٩٩٣) و تعريف (محمد، ١٩٩٤) باستثناء تعريف (الشال،١٩٨٤) اكدت على ان المنظور يتنـاول عملية تمثيل او تحقيق البعد الثالث (العمق) للاشكال والاجسام على سطح مستوٍ ذي بعدين، يسمى (اللوحة).

ومن خلال ما تقدم تبنى الباحث تعريف (الشيخلي ،١٩٧٨) كونه يتلائم مع اجراءات البحث الحالي .

ثانيا: الاطار النظري والدراسات السابقة

١- ا لصعوبات : Introduction بدأ الاهتمام بميدان صعوبات التعلم في منتصف القرن العشرين في بداية الستينيات على وجه التحديد وذلك من اجل تقديم الخدمات التربوية والبرامج العلاجية لفئة من الأطفال يتعرضون لأنواع مختلفة من الصعوبات تقف عقبة في سبيل تقدمهم العلمي وتحصيلهم الدراسي مؤدية إلى الفشل التعليمي الذي تقوم به المؤسسة التربوية إذا مالم يتم معالجتها والتغلب عليها وتعرف الصعوبات الأكاديمية بأنها الصعوبات المرتبطة بأداء الطالب في مجالات مختلفة من قراءة وكتابة ولغة وعمليات حسابية والسلوكيات غير العادية المرتبطة بها التي تؤثر في أداء الطالب في مجال تخصصه والتي تجعله يفشل في التوصل إلى إتمام ما يقوم به.

والصعوبة التعليمية بأنها كل ما يمكن أن يعوق الطلبة عن استيعاب مفهوم أو الوصول إلى حل مشكلة، أو هي عدم القدرة على الوصول إلى الإجابة الصحيحة. ويمكن أن تقاس كمياً بالوقت أو الجهد المتطلب لتعلم المفهوم أو حل المشكلة، أو بحساب النسبة المئوية للتلاميذ الذين تعلموا وفقاً للحالات الطبيعية وتشير الصعوبة في التربية الى نسبة الإجابات الخاطئة التي يجيب عنها مجموعة من الأفراد في اختبار معين) .وهي إحدى العوامل التي تؤدي إلى حدوث الخطأ الشائع في مجال معين أو في أي جانب آخ(

أوهي عدم القدرة على الوصول إلى الإجابة الصحيحة الشاملة للسؤال نتيجة عدم معرفة أو فهم محتوى المادة ومهاراتها العملية٠(البكري , ٢٠٠٥)

يتضح مما سبق أن هناك تشابهاً واضحاً في المسميات و تعريفات الصعوبة، فالبعض يعرفها بأنها العائق أو عدم القدرة على معرفة الإجابة الصحيحة ، والبعض يراها تتمثل بالأخطاء الشائعة التي يتكرر حدوثها بين التلاميذ .و من الواضح أن كل خطأ شائع يؤدى إلى صعوبة في التعلم و كل عائق يؤدى إلى صعوبة أيضا في التعلم وكلما ازدادت نسبة الإجابات الخاطئة لدى التلاميذ ارتفعت نسبة الصعوبات لديهم.

وفي الدراسة الحالية تتمثل بالمعوقات التي تعيق وتعرقل عمل الطلبة على انجاز مشروعهم سواء كانت معوقات ذاتية خاصة بالطلبة أو معوقات خاصة بالبيئة التعليمية أو اجتماعية أو أي معوقات أخرى

ويرى الباحث بان هنالك معوقات وصعوبات تواجه طلبة المرحلة الثانية في مادة المنظور تؤدي في نهاية الأمر إلى عدم قابلية الطلبة على إتمام ما يقومون به من عمل أو إتمامه بشكل غير جيد لا يحمل أي قيمة جمالية أو نفعية فطالب قسم التربية الفنية وفق س ياق الكلية مطالب بتطبيق ما اكتسبه من مهارات أثناء دراسته العملية والنظرية (من تخطيط ,تلوين, إظهار النسب الصحيحة .المنظور ,التشريح, الإنشاء التصويري) على اللوحة الفنية ولكن على الرغم من ذلك نلاحظ ضعفا واضحا في تطبيق هذه المهارات في العمل الفني مع انه درس تلك في السنوات

السابقة.

وتعد صعوبة التعلم هي اضطراب في جانب أو أكثر من العمليات النفسية الأساسية المتعلقة بفهم واستخدام اللغة المحكية والمكتوبة، ومن أعراضها

عدم القدرة على الإصغاء أو التفكير أو التحدث أو القراءة أو الكتابة أو انجاز العمليات الحسابية وقد تكون ناتجة عن إعاقات إدراكية أو إصابات دماغية أو عن قصور دماغي طفيف أو صعوبات اللغة ولا تكون هذه الصعوبات ناتجة عن التخلف العقلي أو الانفعالي أو الحرمان الثقافي والبيئي والمادي (Culatta, etal, ٢٠٠٣).

تعريف اللجنة الوطنية المشتركة للصعوبات التعلمية:

٢ـ دور التربية الفنية في التعلم

التربية الفنية هي أحد مواد التعليم العام، وهي في معناها مكونة من لفظتين قائمة على التربية وهي السعي إلى تحقيق تربية النمو الشامل والمتكامل لخبرات المتعلمين، لينمو الطالب نمواً شاملا من مختلف جوانب شخصيته من خلال الفن والأنشطة الفنية المختلفة. يعرف إسماعيل شوقي التربية الفنية بأنها "التربية باستخدام الأنشطة الفنية المختلفة من خلال مجالات الفنون الجميلة والتطبيقية، مع الاستفادة بمختلف العلوم الإنسانية والحديثة"، (مثل: علم النفس التربوي، وطرق التدريس، والمناهج، وطرق البحث العلمي، وفلسفة التربية، وفلسفة الفن، وعلم التاريخ وعلم الاجتماع، وعلم الإنسان).

والتربية الفنية مصطلح نما موازيا لنمو مصطلحات أخرى مشابهة، ويطلق اسم التربية الفنية على ما يدرسه الطلاب في مراحل التعليم المختلفة من فن ورسم وتصوير وتصميم ونجارة وتشكيل فني... وغيرها، ولفظة التربية الفنية هي التسمية الشاملة لما كان يدخل في نطاق مادتي الرسم والأشغال اليدوية في المدارس.

والتربية الفنية بمفهومها المعاصر من وجهة نظر رالف سميث، قائمة على الاتجاه المعرفي والذي يشمل المحتوى العلمي لمادة الفن، من الجانب التاريخي والجانب الجمالي والجانب الثقافي والجانب الإنتاجي، فالتربية الفنية من خلال هذا المفهوم لا تقتصر على مجرد امتلاك المعرفة ولكنها تتعداه إلى الخبرة بالقوة التعبيرية والقيمة الكامنة في الفن، وبدون هذا المفهوم لن يكون للتربية الفنية أي معنى.

والتربية الفنية هي مجموعة من الخبرات التي تساعد على تكامل الفرد وتربطه بالقيم الفنية السامية التي أنتجها الفنانون عبر مراحل الزمن السابق والراهن ، وتقدم له مستوى من المعيشة يتخلله عامل التذوق بشكل أساسي.(البكري ' ١٩٨٩)

توضح مسؤولية مدرس التربية الفنية اتجاه التلميذ فحددها بالنقاط التالية

- يجب ان يكون لمدرس التربية الفية الصفات المرجوة من كل طالب ٠
- ان يكون مدرس التربية الفنية نموذج حسن امام الطالب ٠
- ان يكون مسؤول عن الانشطة واقامة المعارض ٠
- خلق العلاقة الابوية بين المدرس والطالب ٠
- اختيار مدرس التربية الفنية المواضيع المناسبة ٠
- التعزيز الايجابي ماديا او معنويا للطلبة المتميزون ٠
- متابعة المدرس لكل ماهو جديد في التربية الفنية

٣ ـ أدراك العمق والمسافة :

يتفاعل الإنسان مع العديد من التنبهات والدلالات في البيئة المحيطة به. ويعيش في عالم يتكون من أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والعمق فالطول هو امتداد الجسم للأعلى أو الأسفل والعرض هو امتداده يمينا أو يساراً اما العمق فانه امتداد الجسم الى الأمام أو الخلف و المسافة تعد نوعاً من العمق إذ تختلف مسافة الشيء عن الشخص الواقف باختلاف وضعه في المكان أماما أو خلفاً أننا ندرك بعض الأجسام التي حولنا بصورة مجسمة وندرك المسافة أو العمق وكذلك ندرك بعض الأشياء قريبة منا وبعضها الأخر بعيدة عنا كما أننا ندرك بعضها سميكاً وبعضها عميقاً كذلك ندرك الأشياء مجسمة بالرغم من أن صورتها التي طبعت على شبكية العين ذات بعدين فقط فكيف ندرك المسافة أو العمق (البعد الثالث) للأشكال والأجسام المحيطة بنا ؟

يشير (نجاتي) أن العينين تستعينان في إدراكهما للمسافة والعمق ببعض العلامات أو الدلالات المستمدة من منظر المرئيات ومظهرها ومن نسبة موضع بعضها الى بعض في المكان وتعرف هذه الدلالات "بالدلالات البصرية " وهما تستعينان أيضا ببعض الخصائص المتعلقة بوظيفتها وهي تعرف عادة بالدلالات الفسيولوجية".

البعد الثالث (العمق) للأشكال والأجسام المحيطة في البيئة وامكانية تحقيقها على سطح ذي بعدين وللوصول الى ذلك كان لابد من الاعتماد على بعض الحقائق الفيزياوية البسيطة والتي من أمثلتها الحقيقة التي تقول "أن الأجسام القريبة منا تبدو اكبر حجماً من نظيرتها البعيدة عنا"، أي أن حجوم الأجسام تتغير نسبياً تبعاً للمسافة التي تفصلها عن المشاهد . (جاسم، ١٩٨٩ ص٦)

وتتمثل المشكلة الأساسية في ظاهرة أدراك العمق بحقيقة أن حساسية الشبكية للضوء لا تمتلك بحد ذاتها عمقاً فهي تسجل صوراً مسطحة في بعدين من اليسار الى اليمين ومن الأعلى الى الأسفل ومع ذلك يدرك الإنسان عالماً ثلاثي الأبعاد على اساس عدد من الإشارات المبينة على التمييز والمنظور الخطي والبنية والضوء والظل والوضع النسبي والمقاييس المعروفة إذ يسهم كل من تلميحات العمق الأحادية والمزدوجة في تنظيم المعلومات وجعلها ذات معنى كلي في الإدراك محددة بذلك البعد المدرك. (صالح ١٩٨٢,ص١٣٤) .

دلالات البعد الثالث العمق

ومما تقدم يمكننا استخلاص الدلالات أو المؤشرات التي تدل على البعد الثالث العمق للأشكال والأحجام في البيئة المحيطة بنا هي :

١. فسيولوجية العين :

هناك ثلاث عمليات فسيولوجية تعزز الإحساس بالعمق في المجال المرئي ذي البعدين وهي التفاوت والتكيف والتقارب والعملية يمكن تلخيصها في زيادة أو نقصان تحدب عدسة العين ومن خلال العمليات الثلاث المذكورة يتم أدراك النواحي الأفقية والعمودية والعمق على التوالي في أدراك جسم ذي ثلاثة أبعاد على سطح مستوى ذي بعدين يسمى (اللوحة) أو في الطبيعة ويكون التفاوت حيز للنظر بكلتا العينين. وتتمثل المشكلة الأساسية في ظاهرة أدراك العمق بحقيقة أن حساسية الشبكية للضوء لا تمتلك بحد ذاتها عمقاً فهي تسجل صوراً مسطحة في بعدين من اليسار الى اليمين ومن

الأعلى الى الأسفل ومع ذلك يدرك الإنسان عالماً ثلاثي الأبعاد ٠ (رضا ، ٢٠٠٦)

٢. المنظور الخطي "Linear perspective"

إنَّ الأشياء تبدو لنا اصغر واقرب الى بعضها البعض كلما تباعدت عنا فخطوط السكة الحديدية أو حافات الطرق تبدو وكأنها متصلة بخط الافق اما أعمدة الكهرباء التي تكون منتظمة المسافة فيما بينهما فتبدو اقرب الى بعضها البعض كلما ابتعدت عنا وهذه الظاهرة يدركهما الفنانون ويستعملونها للتعبير عن البعد في اللوحة.

(صالح،١٩٨٢، ص ١٣٥) (نجاتي،١٩٨٥،ص٢٤٣)

٣. أثر خط الأفق Effect of Horizon Line

يعرف بأنه خط وهمي يقع بين سطحين أحدهما عمودي الفضاء ، والآخر أفقي (سطح البحر) يساعد على تحديد مواقع الأشكال والأجسام في الطبيعة ومن هنا فان الأجسام والأشكال كلما تقترب موقعياً من هذا الخط أدركت من قبل المشاهد على أنها بعيدة بينما الأجسام والأشكال التي تكون بعيدة موقعياً عن هذا الخط فسوف تدرك من قبل المشاهد على أنها قريبة منه . (الشيخلي،١٩٧٨،ص١٨)

٤. زاوية الأبصار

ويقصد بها التدرج في الحجم فالشيء ذو الحجم الثابت يأخذ زاوية أبصار اصغر فاصغر كلما بعد الشكل عنا . أن أدراكنا للأشياء وتطابق الخواص الظاهرية للشيء خاصيته الحقيقية رغم التباينات في حجمه بسبب بعده عنا وهذا ما نسميه "ثبات الحجم" للاشكال القريبة عن زاوية الابصار وهذه

العملية تسمى ظاهرة الابصار للاشكال والحجوم والتي تساعدنا على ادراك العمق . يدركهما الفنانون ويستعملونها للتعبير عن البعد في العمل الفني على اللوحة (اسماعيل، ١٩٨٣ص١٣٣) .

٥. تراكب الأشكال والأجسام

أن هيئات الأشكال التي تكون بعيدة عنا بمسافات مختلفة لا بد أن تتراكب أثناء إسقاطها على شبكية أعيننا فاذا حجب احد الأشكال جزءاً من شكل أو جسم أخر فأننا نعرف عن طريق خبرتنا السابقة إن ذلك الشكل لابد أن يكون أمام الشكل الأخر والتراكيب تدل على العمق كونها تعرفنا بعملية التدرج في الحجوم . (سكوت،١٩٨٠ ص١٢٦)

فاذا ما حجب أو اعترض جسم ما جسماً آخر فان الافتراض الأقوى في هذه الحالة هو أن الجسم الاول يبدو الأكثر قرباً ألينا (أي الى الناظر) من الجسم المحجوب . (محمد،١٩٩٤،ص٤١)

من المعروف ان الاشكال او الاجسام القريبة تكون تفاصيلها اوضح بكثير من الاشكال او الاجسام البعيدة وانه كلما بعد الشكل او الجسم كلما تضاءلت درجة وضوح تفاصيله الى درجة تكاد تختفي هذه التفاصيل وفقاً لدرجة بعد هذا الشكل او الجسم بغض النظر عن التفاوت في وحدة الابصار أي درجة الوضوح تتوقف على بعد الشكل او الجسم عن اعيننا. (اسماعيل،١٩٨٣،ص١٣٤)

وكذلك فالجزء القريب يبدو نسيجه مفصلاً وخشناً وواضحاً بينما يقل الوضوح والتفاصيل ويصبح اكثر خفة كلما ابتعد بأتجاه العمق.

ويعد عالم النفس جبسن (J.J .Gibson) اول من بين اهمية هذا المنبه في ادراك العمق من خلال استخدام البساط ذي المربعات في جهازه المعروف (الجرف البصري Visual Cliff)

٧. الضوء والظل "Light and Shadow"

وهي من الدلالات المهمة التي تساعد على أدراك البعد الثالث (العمق) والتي تستخدم في الفنون التشكيلية (الرسم) عادة لإعطاء فكرة العمق في مجال ذي بعدين (اللوحة) والناتج من اصطدام الضوء بسطح غير منتظم كوجه الإنسان مثلاً فان بعض أجزائه تلمع وبعضها يكون في الظل أن ظهور هذه الظلال يدلنا على عمق هذه الأجزاء. وكذلك الأجسام حينما ينعكس باتجاهها ضوء فأنها تترك خلفها ظلاً وان هذا الظل هو الذي يمنح الشكل إحساسا بالتجسيم وهذا يساعدنا على أدراك البعد.

(صالح،١٩٨٢ص١٣٥)

٨. وضوح الألوان

الأجسام التي ترى على أنهــا واضحة المعالم وتحمل ألوانها الطبيعية تدرك بكونها الأقرب (Closer) بينما الأشكال البعيدة ستبدو غير واضحة المعالم وتميل ألوانها الى الزرقة أو مشتقات اللون الأزرق وذلك بسبب تأثير الهواء أو الضباب أو الدخان . شكال عن ظواهر

المنظور وابعاد الرؤيا ، محاولاً اعطاء الصورة الاقرب وضوحاً الى المحيط الذي يعيش فيه ، وتنظيم تلك الظواهر بقواعد تعينه في تحقيق تلك الغاية .

فعند دراسة النتاج الفني منذ فجر التاريخ وعبر العصور الفنية وفي مختلف المجتمعات الانسانية نرى مدى الاهتمام الذي ابداه الانسان في التعبير عن الفضاء (Escape)، اذن فالفضاء والقرب او البعد و التعبير عن ذلك كان و لا زالت المشكلة التي اراد الفنان ان يجد لها الحلول المقنعة .

لقد تحقق للفنان ما يريد شيئاً فشيئاً وقد عبر ذلك بالتطبيق العملي المستمر وفي مختلف العصور الفنية والحضارات المتعاقبة حتى توصل الى قواعد معروفة لدينا الان تدعى قواعد المنظور، وهذه القواعد الثابتة الان هي حصيلة جهود تحققت بين القرن الثالث عشر والرابع عشر ووصلت ذروتها في نهاية القرن الخامس عشر . لقد كانت تلك الفترة من "عصر النهضة" زاخرة بمعطياتها الفنية، عظيمة بما تحقق خلالها من منجزات في علوم الفن المختلفة ومنها علم المنظور.

فالمنظور إذن هو مجموعة من القواعد والاسس النظرية التي مكنت الفنان من التعبير بواسطتها عن العمق في اللوحة أي "البعد الثالث " ، وبتطبيق تلك القواعد نقترب من تقليد الطبيعة كما نشاهدها ونحسها. ولكي نفهم معنى المنظور ودوره في بناء اللوحة باعتباره عنصرا اساسيا من عناصر تكوينها وهو جزء لا يتجزأ من عملية الخلق والابداع، ولا بد لنا من استعراض حركة الفنون في مختلف العصور الفنية لنرى كيف عبر الانسان .أنواع المنظور وخصائصه وعناصره:

تقوم دراسة المنظور العام على أساس قواعد علمية معتمدة على إظهار ما تراه العين أمامها موقعاً على لوحة الرسم سواء كان الشيء

المرئي يتكون من مسطحات أو مجسمات لها خطوط تحدد رؤيتها بالنسبة الى العين.

وعملية رسم المنظور عبارة عن رسم أشياء مرئية يتطلب أقامتها من نواح علمية وفنية ونظرية بحيث تظهر أمام العين واضحة في أبعادها المختلفة على مساحة مسطحة ما.

وقد قسم المنظور لأغراض دراسية الى ثلاثة أنواع هي :-

اولاً: المنظور الهندسي Dimension Perspective

وتستند جميع قواعده وأصوله الى مقاييس هندسية ورياضية بشكل لا يقبل الشك ويدرس هذا المنظور عادة في المدارس المعمارية والفنية .

والمنظور الهندسي هو تطويع رؤية الأشكال والمجسمات الموجودة في الطبيعة بطرق هندسية تحقق نقل الأشكال والمجسمات من الطبيعة الى الصورة .

(حسن ,١٩٨٦،ص٢٦)

وهو عبارة عن رسم يبين اكثر من واجهة لأي شكل معماري ويبين الرسم في صورة تجسيم، أي يوضح طول الجسم وعرضه وارتفاعه.

(البدوي ،ص٤)

ويطلق على المنظور الهندسي، المنظور المركزي او الفوتوغرافي كونه يشبه الصور الفوتوغرافية. ودراسته تقوم على اظهار ما تراه العين او ما يتخيله الرسام او المصمم، حيث يكون التمثيل الفراغي للاجزاء او الاشكال عن طرق اسقاط اسطواني او المتوازي او المركزي . فنحن نرسم

المنظور بهدف اتقان اسلوب الرسم المبني على حقائق مرئية للمحافظة على النسب و كذلك لتحقيق عنصر الاظهار للظل والضوء ، فيبدو الشكل العام للعمل الفني اكثر ثراء و تألقاً ، علماً بأن المنظور يجعل الاشياء تكون بحجمها الطبيعي وكلما ابتعدت يصغر حجمها بسبب ميكانيكية عمل العين .

ثانياً: المنظور التصويري: Picloral Perspective

هناك أنواع عدة للمنظور التصوري استخدمها الفنانون عبر مراحل مختلفة ومن أبرزها:-

١. المنظور الخطي: Linear Perspective :

وهو الذي يرتبط بمفهوم نقاط التلاشي Vanishing Points، وهي نقاط النهاية التي يختفي عندها الحيز أو الشكل مثلما يحدث عندما تختفي قضبان السكك الحديدية في البعيد أو عندما يصبح الإنسان ـ أو السفينة ـ الذي يبتعد أصغر فأصغر حتى يختفي عند الأفق، بينما يتزايد حجمه شيئا فشيئا في أثناء عمليات اقترابه منا.

٢. المنظور الجوي (أو الهوائي) Aerial Perspective

وهو يشير الى التأثير المتعلق بالكثافة والضبابية المتنوعة الخاصة بالجو في أثناء عملية الرؤية فعندما يبعد شيء عن الشخص القائم بالمشاهدة فأن هذا الشيء يبدو اقل تمايزاً واصغر حجماً أيضا ويتحول اللون المميز له فيصبح محايداً ويحدث العكس عندما يقترب هذا الشيء انه يصبح اكثر عتمة آو أضاءه واكثر تمايزاً وتأخذ حجمه الطبيعي.

٣. المنظور المعكوس Inverted Perspective

وهو عكس المنظور الخطي فاذا كان البعيد يبدو صغيراً والقريب كبيراً في المنظور الخطي فأن عكس ذلك هو ما يحدث في المنظور المعكوس حيث يبدو البعيد كبيراً والقريب صغيرا وهذا يتم من اجل أغراض رمزية في المقام الاول كأن توضع شخصية سياسية او دينية في خلفية اللوحة بشكل بارز أكبر وأعلى بينما يوضع بعض الاتباع في الامامية بشكل اصغر واقل بروزاً في اللوحة. (عبد الحميد، ١٩٩٠ ص٢٦٧)

٤. المنظور اللوني : Color Perspective

ويتمثل المنظور اللوني في عدم وضوح رؤية الاشياء البعيدة نتيجة للضباب الخفيف المنتشر في الجو او للفاصل الهوائي، فحين النظر الى المناظر الطبيعية عادة ما نجد اختلافاً بين مدى وضوح الاجسام القريبة عن تلك البعيدة جداً، والتي يصل لونها في الطبيعة الى درجة الابيض المائل للزرقة نتيجة للفاصل الهوائي بينها وبين العين، ويرجع ذلك الى تكاثر الاتربة بالجو او الى ذرات بخار الماء العالقة في الهواء, ولقد وجد سيزان الالوان الدافئة او الحارة يمكن لها ان تبني اشكالاً ذات صفات صلبة معبرة واضحة بقيمتها اللونية والضوئية القريبة اذا حللنا اعماله نجده يقدم و يؤخر الاشكال والابعاد عن طريق صياغة الالوان الحارة الامامية الصلبة والالوان الزرقاء والخضراء الباردة لتدفع بالخلفية التي يريدها عشرات الاميال وكل ذلك بواسطة معرفة الاستعمال اللوني كمنظور في تحريك وبعد الاجسام خلال الفراغ المسطح (وهو اللوحة). (عبو،١٩٨٢ ص ١٢٠)

ثالثاً: علم المنظور الايزومتريك :Isometric Perspective

وهو منظور ثالث ونعني به المنظور الهندسي ذا الأبعاد المتساوية ويدعى (أيزومتريك) هذا المنظور يساعد على تجسيم الأشكال بشكل غير متلاش وبأبعاد متساوية هندسياً ورياضياً ويستخدم في الرسم الهندسي . (عبو،١٩٨٢ ص ١٥٩).

الجدول الاسترجاعي:

ان الجدول الاسترجاعي هو الاداة التي يمكن عن طريقها تدريس الطلاب ، وفق المراحل الدراسية المختلفة، على صياغة تعميمات متدرجة الصعوبة، اذ يمكن ان تبدأ المعلومات بسيطة وسهلة، ويتم الارتقاء في مستواها الى ان تضم جميع خلايا الجدول في جملة خبرية على صورة تعميم.

ويمكن توضيح الجدول الاسترجاعي بأنه:

جدول تلخيصي يتم فيه تلخيص المعلومات التي تسهم عمليات الاستقراء، وفق المراحل المختلفة في الوصول اليها، وهي مؤشرات تدل على مدى الحاجة للبيانات التي يريد، وتعكس قدرته في حجم ما توصل اليه من بيانات، ويتم بناؤه بطريقة فردية او جمعية، ومن مجموع ما يجتمع في خلايا يمكن الوصول الى تعميم على صورة جملة خبرية. (قطامي وقطامي - ١٩٩٨ ص٣٥٣)

ويمكن توضيح الجدول الاسترجاعي بأنه:

جدول تلخيصي يتم فيه تلخيص المعلومات التي تسهم عمليات الاستقراء، وفق المراحل المختلفة في الوصول اليها، وهي مؤشرات تدل

على مدى الحاجة للبيانات التي يريد، وتعكس قدرته في حجم ما توصل اليه من بيانات، ويتم بناؤه بطريقة فردية او جمعية، ومن مجموع ما يجتمع في خلايا يمكن الوصول الى تعميم على صورة جملة خبرية. (قطامي وقطامي - ١٩٩٨ ص٣٥٣)

جدول (١) يوضح تطبيق الجدول الاسترجاعي على مادة المنظور

المفردة	تطبيقها في العمل الفني	طريقة التدريس
١-نقاط التلاشي	يمكن ان يكتسب الطالب تصوراً ذهنياً عن ما هي النقاط المتلاشية التي تتلاشى فيها الخطوط الصادرة من الاشكال والاجسام، ومن خلال التمرين المستمر يصبح لديه التنفيذ بصورة تلقائية	المشاهدة والحفظ والنمذجة
٢-خطوط التلاشي	يتعرف الطلبة على ماهية الخطوط المتلاشية وانواعها وكيفية تلاشيها في نقاط التلاشي بزوايا مختلفة، اذ يتم تمرين الطالب على ممارسة رسم تلك الخطوط واجراء تطبيقات عليها لكي يتعرف على كيفية توظيفها في العمل الفني.	طريقة حل المشكلات

٣-التراكيب للاشكال	لكي نعرّف الطالب بكيفية حدوث العمق في البيئة يمكن الاشارة الى الاشكال التي يخفي جزء منها جزءاً من شكل اخر وبالتكرار فان هذه الاشكال تبدو للمشاهد متراكبة بحيث يظهر عليها التصاغر في حجومها وهذا احد الادلة على وجود العمق في الطبيعة	المشاهدة
٤-تغير الالوان	عندما نريد ان ننبه الطالب على التغيرات التي تحصل على الالوان فأننا في هذه الحالة نقوم بأجراء تمرين لتلك الظاهرة، وهي من خلال جذب انتباه الطالب لأي شكل يحمل لوناً ويقف بالقرب منه مثلاً (عجلة حمراء)، عندما تكون قريبة من المشاهد فأنها تظهر بلونها الناصع وكلما تبتعد من خلال الحركة يتغير شكل اللون فيبدو على وفق طبيعة في تلك اللحظة بلون مغاير للون الناصع، اما ان يميل الى لون مضيء او الى لون غامق.	حل المشكلات

- **<u>مميزات مهارة الرسم المنظوري :-</u>**

أن الخبرات المتجمعة التي مر بها الطالب ستمكنه من أداء المهارة بشكل متكامل , وعليه فان بعض الصفات والمميزات ستظهر في أداءه لمهارة الرسم المنظوري متمثل

- **المهارة.**

وهي الأداء الماهر والمتقن في مختلف المجالات ويشمل كل أنواع الأداء الناجح والمتميز

وتشمل المهارة كافة مجالات الحياة من أعمال يدوية أو مهنية اونفسية وهي على أنواع :-

أ- مهارات معرفية :- مثل مهارات الرياضيات والهندسية والمنطق٠

ب-مهارات نفسية :- مثل مهارة الانتباه لاختيار مثير من بين المثيرات

ج-مهارات نفسحركية :- مثل مهارات أو أنشطة تستلزم استخدام العضلات الصغيرة أو الكبيرة متآزرة مع أهمية أدراك الفرد للمثيرات التي تتطلب استجابات حركية ٠

٠(شاكر,٢٠٠٧, ٨٣)

- **<u>مميزات مهارة الرسم المنظوري :-</u>**

أن الخبرات المتجمعة التي مر بها الطالب ستمكنه من أداء المهارة بشكل متكامل , وعليه فان بعض الصفات والمميزات ستظهر في أداءه لمهارة الرسم المنظوري متمثلة بالاتي وكما يذكرها شاكر ,٢٠٠٧, ٨٤) :

أن الخبرات المتجمعة التي مر بها الطالب ستمكنه من أداء المهارة بشكل متكامل , وعليه فان بعض الصفات والمميزات ستظهر في أداءه لمهارة الرسم المنظوري متمثلة بالاتي .

أ-الأداء السريع والدقيق في الرسم المنظوري ٠

ب- قلة المحاولات الخاطئ في الرسم المنظوري ٠

ت- سهولة تنفيذ اعمال فنية من خلال تطبيق قواعد المنظور ٠

ج- ثبات مستوى الاداء في الرسم المنظوري ٠

ح - توفير الجهد والوقت الكافي في الرسم المنظوري ٠

د- تجعل الطالب في سعادة بعد تنفيذ اعمال متميزة ٠

العوامل المؤثرة في الأداء المهارة في الرسم المنظوري :-

يتحقق الأداء المهاري الجيد بتوافر عوامل عديدة يمكن تلخيصها بما يأتي:-

- الصفات البدنية ٠
- عوامل فسلجيه وتشريحية للجسم٠
- الفروق الفردية٠
- المهارات النفسية
- عوامل الخبرات الحركية ٠
- القياسات المورفولوجيا ٠

-أساليب تطويرا داء المهارة الرسم المنظوري :-

هنالك عدة أساليب تعليمية وتدريسية لتطوير مهارة الرسم المنظوري هي٠

- أداء المهارة لمرات عديدة متتالية وذلك من خلال تكرار الأداء مع التركيز على تقليل زمن الأداء الصحيح للمهارة ٠
- يتناسب وصعوبة الأداء بين التكرارات تجنبا للتعب ٠
- تبادل الأداء السريع مع الأداء بتركيز مع التأكيد على أن يكون زمن الأداء السريع اكبر٠
- التغذية الراجعة للمادة العلمية التي درست لتطوير مهارة الرسم المنظور٠
- سهولة تنفيذ اعمال فنية من خلال تطبيق قواعد المنظور

اهم المؤشرات الاطار النظري:

١- أن عملية نمو المعرفي والمها ر ي بصورة منتظمة لدى الطلبة ضرورية جدا في تحقيق الاهداف العامة التي يتضمنها المنهج والعكس يسبب عجز اكاديمي.

٢-أن تلافي الصعوبات التعليمية لا تقع على عاتق الطالب فحسب بل هي عملية تشتمل على جوانب عديدة منها المنهج والمدرس وطريقة التدريس المتبعة.

٣- أن تنفيذ المهارة العملية امام الطلبة يؤدي الى ارتفاع مستوى اداء الطلبة من حيث الدقة والاتقان.

٣- أن عملية تقويم مادة المنظور بصورة مستمرة ضرورية للكشف عن مدى النجاح والفشل في تحقيق الاهداف العامة التي يتضمنها المنهج ولكشف عن نقاط القوة وتعزيزها ومواطن الضعف لتلافيها .

٤- ينبغي ان يكون لالمنهج ذات قيمة تربوية واضحة تساعد المتعلم على تحقيق الاهداف التعليمية

٥- ينبغي ان يكون المنهج مناسبا وملائما لمستوى الطلبة وان يجري اختيار موضوع المادة على اساس حر من قبل الطلبة ومتفقا مع رغبتهم وميولهم مما يساعد على اقبال الطلبة على دراستهم ونشاطهم وفاعليتهم.

٦- ان دروس التربية الفنية هي اكثر المواد حاجة لان يكون لها مكان مخصص ذو مواصفات خاصة تزاول فيه العملية التعليمية والنشاط العملي

الدراسات السابقة

ومن خلال خبرة الباحث كونه مدرس هذه المادة ومن خلال العينة الاستطلاعية اجرى الباحث دراسة استطلاعية في ميدان الاختصاص والميادين القريبة من اجل الحصول على دراسات سابقة تمس موضوع البحث مسا مباشرا فلم يعثر على اية دراسات سابقة تناولت موضوع البحث بشكل مباشر (الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة –جامعة ديالى –في مادة المنظور) بيد انه وجد دراسات سابقة تناولت الصعوبات في مواد دراسية اخرى غير مادة المنظور فاستعرضها ولم يستفد منها بشيء فاكتفى

ومن خلال خبرة الباحث كونه مدرس هذه المادة ومن خلال العينة الاستطلاعية اجرى الباحث دراسة استطلاعية في ميدان الاختصاص والميادين القريبة من اجل الحصول على دراسات سابقة تمس موضوع البحث مسا مباشرا فلم يعثر على اية دراسات سابقة تناولت موضوع البحث بشكل مباشر (الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة –جامعة ديالى –في مادة المنظور) بيد انه وجد دراسات سابقة تناولت الصعوبات في مواد دراسية اخرى غير مادة المنظور فاستعرضها ولم يستفد منها بشيء فاكتفى بهذ ا

الفصل الثالث/إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي قام بها الباحث لغرض تحقيق هدف البحث التي تتلخص بتحديد المجتمع الحقيقي للبحث،وكيفية اختيار العينة المناسبة من هذا المجتمع، وإعداد أداة البحث وتصميم فقراتها،فضلا عن الصدق والثبات والوسائل الإحصائية التي استخدمت في تحقيق هدف البحث

اولاً : منهج البحث

. منهج البحث: والتحقيق اهداف البحث الحالي استخدم الباحث في انجاز الدراسة الحالية منهج البحث الوصفي ٠

ثانيا : مجتمع البحث: وتحدد بطلبة المرحلة الثانية- قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى والبالغ عددهم (٦٠) طالبا وطالبة بواقع (١٥) ذكور و(٢٥) اناث

عينات البحث: استخدم في انجاز البحث الحالي عينتان من طلبة المرحلة الثانية قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة / ديالى احداها استطلاعية والثانية اساسية .جدول (١)

جدول (١)

الجنس والمجموع / طبيعة العينة	الجنس		المجموع
	ذكور	اناث	
عينة الدراسة الاستطلاعية	٧	٢٠	٢٧
عينة الدراسة الاساسية	٨	٢٥	٣٣
المجموع	١٥	٤٥	٦٠

ثالثاً : عينة البحث :

وبلغت تعدادها ٢٧ طالبا وطالبة وبواقع ٧ ذكور و٢٠ اناث وقد استفاد الباحث من هذه العينة في بناء اداة بحثه (الاستبيان) .

جدول (١):

عينة الدراسة الاساسية:

وبلغ تعدادها ٣٣ طالبا وطالبة من طلبة المرحلة الثانية –قسم التربية الفنية –كلية الفنون الجميلة/ديالى بواقع ٨ ذكور و٢٥ اناث وقد استفاد الباحث من بيانات هذه العينة كبيانات اساسية استخرج منها نتائج البحث .

جدول (١):

.الدراسة الاستطلاعية :

اقيمت هذه الدراسة على جميع افراد العينة الاستطلاعية البالغ تعدادها ١٧ طالبا وطالبة وبواقع ٤ ذكور و١٣ اناث وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة في بناء بحثه في استخراج صدق اداة بحثه (الاستبيان)

. **رابعاً : اداة البحث** :

تم بناء اداة البحث (الاستبيان) على مرحلتين اولها الاستبيان المفتوح والاستبيان المغلق وكما يلي

. الاستبيان المفتوح :

قام الباحث بطرح سؤال مفتوح موجه لطلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثانية يتضمن سؤالا واحد فقط هو – ماهي الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثانية في مادة المنظور لا يتضمن قيود تحد من حرية المجيب في الإعراب عن أرائه وهكذا يمكن ان يتجلى استعمال هذه الطريقة بالميزتين الآتيتين:

- إتاحة الفرصة الكافية امام المجيب للتفكير الحر الطليق في مناقشة المسائل التي تهمه وتشغل باله , حيث يخلو الى نفسه ويعبر بوحي مشاعره وأحاسيسه بلا حدود او قيود .

- ان استخدام هذه الطريقة يساعد الى حد كبير على صياغة استبانه البحث بشكل أقرب الى الموضوعية . اذ ستصاغ الأسئلة فيه في حدود الإطار العام للمعاني التي قصد اليها المختبرون وباستعمال الكلمات والعبارات التي رددوها في إجاباتهم نفسها كلما أمكن ذلك , وبذا يمكن تفادي الاخطاء التي تعيب من دقة الاستبانة ٠

وقد حصل الباحث على عدد من المشكلات بلغ عددها (١٢) صعوبة تم ترتيبها بشكل تنازلي على اساس تكراراتها فكانت قد ظهرت بتكرار (١٧) كأعلى تكرار و(١٠) كأدنى تكرار من اصل (٢٠) جدول (٢) وقد افاد الباحث من هذه الصعوبات بتضمينها في الاستبيان المغلق . ملحق(١).

خامساً : الاستبيان المغلق :

وهو اداة البحث التي اعتمدت في انجاز البحث الحالي وذلك بوضع الصعوبات التي حددت بعد الدراسة الاستطلاعية والبالغ تعدادها (١٢) ووضع امام كل منها اربعة اختيارات (بدائل) وهي (تشكل صعوبة بدرجة كبيرة، تشكل صعوبة بدرجة متوسطة، تشكل صعوبة بدرجة ضعيفة، لا تشكل صعوبة) وقد وضعت لها الدرجات(٣-٢-١-٠) ملحق (٢).

سادساً : صدق الاستبيان :

عرض الاستبيان على مجموعة من الخبراء بلغ تعدادهم (٥) خبراء وقد بلغت نسب اتفاق الخبراء على فقرات الاستبيان ما بين (٩٣٪) وهي نسب جيدة من حيث الاتفاق بين الخبراء على صلاحية الفقرات المعدة من قبل الباحث يمكن الاعتماد عليها .

سابعاً : ثبات الاستبيان:

استخرج ثبات الاستبيان بطريقة اعادة الاجراء اذ تم تطبيقها على عينة الدراسة الاستطلاعية ثم طبق عليهم بعد مرور (١٤) يوم وقد بلغت معاملات الثبات لفقرات الاستبيان ما بين (٩١٥ر٠)و(٨٦٣ر٠) وهي معاملات ثبات عالية يمكن الاعتماد عليها لان جميعها كونها جميعها ذات دلالة معنوية بنسبة (٠٥ ر٠) .

ثامناً : الوسائل الاحصائية :

١. **معادلة كوبر (Cooper)**

استخدمت هذه المعادلة لمعالجة آراء الخبراء حول فقرات الاستبيان (صدق الاستبيان) وقد استخدمت المعادلة:

٢. **معامل ارتباط بيرسون (Person) :**

استخدم في حساب معامل ثبات اداة البحث :

الفصل الرابع : نتائج البحث ومناقشتها:

اولاً. نتائج البحث :

ظهر ان هناك (٦) صعوبات ظهرت بنسبة اكثر من (٥٠٪)وهذه الصعوبات هي

- التعليم الإلكتروني في مادة المنظور
- عدم توفر المصادر الحديثة في هذه المادة
- عدم توفر الوقت الكافي للتعلم
- قلة الوسائل التعليمية الحديثة
. زيادة عدد الطلبة في القاعة الدراسية
. ضعف مهارة الرسم المنظوري

اما باقي الصعوبات التي احتوتها اداة البحث والبالغة (٦) صعوبات فقد ظهرت بنسبة اقل من (٥٠٪) لذلك اهملها الباحث . وبذلك توصل الباحثان الى اعداد فقرات الاستبانة بصيغتها النهائية والتي بلغت عدد فقراتها (١٢) فقرة التي حددت الصعوبات التي تواجه طلبة المرحلة الثالثة - قسم التربية الفنية- في المنظور وتكرارات ظهورها . ومن خلال هذه الإحصائية استطاعة الباحث الحصول على الاستنتاجات الاساسية لهذا البحث .

جدول (٢)

الصعوبات التي تواجه طلبة المرحلة الثالثة - قسم التربية الفنية- في المنظور وتكرارات ظهورها

ت	الفقرات	تشكل صعوبة		لا تشكل صعوبة	
		تكرار	%	تكرار	%
١	الإلكتروني في مادة المنظور ونسبها المئوية	١٦	٨٠	٤	٢٠
٢	عدم توفر المصادر الحديثة في هذه المادة	١٥	٧٥	٥	٢٥
٣	عدم توفر الوقت الكافي للتعلم	١٤	٧٠	٦	٣٠
٤	عدم توفر الوقت الكافي للتعلم	١٣	٦٥	٧	٣٥
٥	قلة الوسائل التعليمية الحديثة	١٢	٦٠	٨	٤٠
٦	زيادة عدد الطلبة في القاعة الدراسية	١١	٥٥	٩	٤٥

اهمل الباحث كافة الصعوبات التي احتواها الاستبيان والتي ظهرت بنسب اقل من (٥٠٪)

ثانيا : مناقشة النتائج:

يتضمن هذا الفصل عرضا" للنتائج التي توصل إليها الباحث على وفق البيانات التي حصلا عليها من خلال استجابات مجتمع البحث, إذ قاما بتحليلها ومعالجتها إحصائيا" ومناقشتها على وفق هدف البحث, وقام الباحث بترتيب الفقرات تنازليا" وتصنيفها إلى ستة مجالات رتبت حسب معدل الوسط المرجح وقد حصلت الصعوبات المتعلقة بالإمكانات الذاتية للطالب على الترتيب الأول بمعدل (٨٠٪) صعوبة الإلكتروني في مادة المنظور ونسبها المئوية, اما الترتيب الثاني بمعدل (٧٥٪) صعوبة عدم توفر المصادر الحديثة في مادة المنظور ,اما الترتيب الثالث حصلت على النسبة المؤية (٦٥٪) صعوبة عدم توفر الوقت الكافي للتعلم ,والترتيب الرابع حصل على النسبة (٦٠٪) صعوبة قلة الوسائل التعليمية الحديثة اما الترتيب الخامس حصل على نسبة (٦٠٪) ولقد حصل الترتيب السادس نسبة (٥٥٪) ومن خلال هذه الإحصائية استطاعة الباحث الحصول على الاستنتاجات الاساسية لهذا البحث .

ثالثاً : الاستنتاجات:

استنتج الباحث ما يلي :

١ـ ان قسم التربية الفنية يعاني في تدريس مادة المنظور عدة صعوبات يأتي في مقدمتها ـ التعليم الإلكتروني في مادة المنظور .

٢ـ ان الطلبة يشعرون بعدم جدوى هذا الدرس بسبب عدم توفر الوقت الكافي لهذه المادة .

٣ـ ان القاعات الدراسية لا تتناسب ابدا مع اعداد الطلة مما يجعل الطلبة يشعرون بعدم جدوى هذا الدرس.

رابعاً : التوصيات :

يوصي الباحث بالاتي :

١-زيادة الاهتمام بمادة المنظور مع توفير المستلزمات الاساسية خاصة لمادة المنظور.

٢-جعل مادة المنظور نظري وعملي لأنها تقتصر في الوقت الحالي على الجانب النظري فقط.

يقترح الباحث اجراء الدراسة الآتية :

٣. الصعوبات التي تواجه تدريس مادة المنظور لقسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين .

المصادر

١. البدوي، خليل ، كيف تتعلم الرسم و تعلمه، دار الاسراء للطباعة، عمان، الاردن:٢٠٠٠.

٢. بغدادي، مراد، الاسس العلمية للزخرفة والاعلان والرسم الفني، دار المعرفة الجامعية، الكويت :١٩٨٦.

٣. البكري، حازم سلطان، بناء انموذج تعليمي لتقويم رسم المنظور لطلبة التربية الفنية أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة بغداد : ١٩٩٨.

٤. البكري، حازم سلطان ، مقارنة بين طريقتين الاعتيادية والتعليم المبرمج لتدريس مادة المنظور، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد :١٩٨٩.
٥. البكري، سامر عوني رزوق، تصميم تعليمي في تنمية مهارة الرسم الكاريكاتيري لطلبة اقسام التربية الفنية، رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة ديالى، كلية التربية الاساسية ،العراق :٢٠٠٥
٦. تنبكجي، محمد ومعروف زريق، كيف تتعلم الرسم وتعلمه ، ط٤، مكتب الساعي للنشر والتوزيع: ١٩٨٠.
٧. جاسم، صالح عبدالله ، اثر بعض المنبهات للبعد الثالث في الرسوم والاشكال العلمية، مجلة التربية الجديدة، العدد :٣٨، مكتب اليونسكو الاقليمي للتربية في البلاد العربة، الكويت : ١٩٨٩.
٨. حسن، نبيل، المنظور الهندسي والظل . الكمبيوتر والمنظور والبرمجة ، الموسوعة المعمارية، دار الراتب الجامعية، بيروت : ١٩٨٦.

٩.رضا ،علي عبد الكريم ؛ خضير، فاضل محمود(٢٠٠٦) المعوقات التي تواجه مطبقي قسم التربية الفنية في كلية التربية الفنية جامعة ديالى – مجلة الفتح – كلية المعلمين/ جامعة ديالى، العدد ٢٥، ص٣٣٧ –٣٥٩.
١٠ ١٠.الخوالدة ، محمد محمود وآخرون(١٩٩٧) ، طرق التدريس العامة ، ط١ ، مطبعة وزارة التربية والتعليم ، اليمن،ص٤٩-٥٠-٥٣.
١١. زيتون، عايش محمد (١٩٩٤) ، أساليب تدريس العلوم ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن.

١٢. عباس، عماد خضير(٢٠٠٦) برنامج تعليمي في مهارات صناعة القوالب واستخدامها لدى طلبة قسم التربية الفنية - كلية التربية الاساسية- في مادة الفخار ص١٥ (رسالة ماجستير غير منشورة) كلية التربية الاساسية جامعة ديالى.

١٣- مرعي ، توفيق احمد و الحيلة ، محمد محمود(٢٠٠٢) ، طرائق التدريس العامة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى ، عمان ، الأردن.

١٤- جبر، سليمان محمد و سر الختم عثمان(١٩٨٣) ، اتجاهات حديثة في تدريس المواد الاجتماعية ، دار المريخ ، الرياض.

١٥- مرزوق، محمد السيد محمد، وآخرون(١٩٩٦) دليل المعلم في صياغة الأهداف التعليمية والسلوكية ومهارات التدريس، ط١، دار ابن الجوزي للتوزيع والنشر، ١٩٩٦.

١٦- وقفي، راضي (٢٠٠٣) صعوبات التعلم النظري والتطبيقي، (الطبعة الأولى).

١٧- عجاج، خيري المغازي بديري،(١٩٩٨) ، صعوبات القراءة والفهم القرائي: التشخيص والعلاج.

١٨- الوقفي, راضي (٢٠٠٣). صعوبات التعلم النظري والتطبيقي, الأردن: عمان.

١٩- الشيخلي، اسماعيل ابراهيم، **المنظور**، مطبعة التعليم العالي ، كلية الفنون الجميلة ،بغداد : ١٩٧٨.

گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ
(شاری دهۆك وەكو نمونە)

م.سیروان رفعت احمد

ناوی سەرپەرشتیاران

پ.د. علاء شاكر العتبی پ.ی.د. ئازاد حمه ئەحمەد

كۆلیجی هونەرەجوانەكان/ بەشی شێوەكاری/ زانكۆی سەلاحەدین- هەولێر

sirwan.ahmed@su.edu.krd

پوختە: ئەم دیراسەتە جەخت دەکاتەوە لە سەر (گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخدا) وەکو لایەنێکی گرنگی لە چۆنێتی دارشتنی تێکست، ئەوەی کە لە پێکهاتەی شێوەی دەردەکەێت لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ، لە ڕێگای ئەو گۆڕانکاریانەی کە ڕوویدا لە فیکری هاوچەرخ، وە دواتر ڕێنویی هونەر وتەلارسازیشی کرد بە شێوەیەکی گشتی بەرەو پانتایەکی زیاتر، وە بۆ نمونە گۆرانکارییە شێوەییەکان لە کیوبیزم ئاراستەیەکی نوی گرتە بەر وە لە ئەنجامدا بووە هۆی لە ناوچوونی هەموو شێوە واقعییەکان، وفۆکسی خستە سەر شێوەکان لە چەند گۆشەیەکەوە، هەروەها سەبارەت بە ئابستراکت وئیکسپرشیونیزمەکانیش...کە ڕۆڵێکی باڵایان هەبوو لە دارشتنی شێوەکان وچۆنێتی ڕێکخستنی لە دەرەوەی چوارچێوە باوەکان، بۆیە ئەم توێژینەوە دەرفەتمان بۆ دەڕەخسێنێت بۆ فۆکس وچاودێری کردنی گوتاری ئایکۆنی ودواتریش چۆنێتی دارشتنی تێستی بینین ودەرکەوتەکانی کە بە ئەنجام دێت لە گوتارە فکریەکان، وە هەروەها زیادکردنی زانیاری لە سەر میکانزم وئەو چارەسەرکردنانە دێت لە سەر پێکهاتەی شێوە کە دەبێتە مایەی پاڵپشتی بەرەو پوختکردن ورەشکردنەوە وزیاکردن...

ئەم توێژینەوەیە چوار بەش لە خۆ دەگرێت، یەکەمیان چوارچێوەی گشتی، کێشەی توێژینەوە کە جەخت دەکاتەوە لە سەر چۆنێتی دارشتنی تێکستی بینین کە کۆمەڵێك کوتاری فیکری دەگوازێتەوە بۆ بینەر لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ وەکو دیاردەیەکی گرینگ، وە لە ئەنجامدا کاریگەری دروستکردووە لە سەر شێوە لە هونەری شێوەکاری

وتەلارسازی هاوچەرخ لە ڕووی وەرگرتنی شێوەیی، وگرنگی توێژینەوە، وئامانجی توێژینەوە بریتیە لە دەرخستنی دەرکەوتەکانی (کوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ)، وسنوری توێژینەوە، هەروەها پێناسەی زاراوەکان کە ئاماژەی پێکراوە لە دەقی ئەم توێژینەوە، بەڵام بەشی دووەم چوارچێوەی تیوری بریتیە لە سێ تەوەر، تەوەری یەکەم ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی، وتەوەری دووەم گوتار ودەرکەوتەکانی لە تێکستی بینین، وتەوەری سێیەم چەمکی گوتاری ئایکۆنی، هەروەها نیشاندەرەکانی چوارچێوەی تێوری، وبەشی سێیەم ڕێکارەکانی توێژینەوەیە کە پێکهاتووە لە کۆمەڵگای توێژینەوە ونمونەکانی، ئامرازی توێژینەوە، وشێکردنەوەی نمونەکانی توێژینەوە کە دەکاتە دوو نمونە، وە بەشی چوارەم بریتیە لە ئەنجامەکان ودەرئەنجامەکان وڕاسپاردەکان وپێشنیازەکان، هەروەها لیستی سەرچاوەکان وکۆمەڵێك ئەنجام ودەرئەنجامەکان ئەمانەن لە لای خوارەوە:

١-لە ڕێگای پرۆسەکانی گۆڕان وجێی گۆڕکیی لە شێوە واقعیەکانەوە بۆ ئابستراکت کۆمەڵێك پەیوەندی ڕەسەن لە پێکهاتەی تێکستی بینی (شێوەکاری وتەلارسازی) دەرکەوت، وە لە کۆتادا بەرهەمهێنانی کۆمەڵە شێوەیەك کە دەخرێتە سەر نەخشەی داهێنان لەم دوو سێکتەرە.

٢-هونەرمەندانی شێوەکار وتەلارسازەکان هەستان بە ئەنجامدانی پرۆسەی شیکردنەوە وپێکهاتن لە بونیەی سیستەمی شێوەیی بۆ

پەخشکردنی ڕۆحی گوتارە جۆراوجۆرەکان بە پشت بەستن بەو پرۆسەیە.

٣-چۆنییەتی دروست بوونی تێکستی بینین لە (هونەر وتەلارسازی) کە پشتی بەست بە ئایکۆنی گوندە کوردییەکان لە گێل زەمانەوە، وە ئێستا ئەم چۆنییەتیە لە دارشتن وڕێکخستن بۆتە ئایکۆنێکی کوردی ناسراو.

٤-ڕەنگدانەوەی میتافۆرمە نەخشەی ئیسلامی وعیراقی کۆن کە خۆی دەبینێتەوە لە پێکهاتەی شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بە شێوەیەکی گشتی وشاری دهۆك بە تایبەتی.

٥- هونەرمەندی دهۆکی توانی ڕۆحی ناسنامەی کوردی بچەسپێنێت لە بەرجەستەکردنی پێکهاتەی تەلارسازی، پاش ئەوەی کە ئەو بینایانە وستایلەکانی هەژموونی خۆی هەبوو لە گێڕانەوەی مێژوو لە کۆنەوە ودواتر بوو بە ئایکۆنێکی کوردی ناسراو کە بناغەی خۆی داکوتابوو لە قوڵایی پێکهاتەی سیستەمی کۆمەڵایەتی کوردی.

٦-دەرکەوتەکانی بینین کە بەندە بە کارکتەری نەتەویی کوردی وەکو گوتارێکی ڕیچکەدار لە سیستەمی کۆمەڵایەتی دەرکەوت کە بناغەیەکی کۆنیشی هەیە.

٧- هونەرمەندی شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بە گشتی ولە شاری دهۆك بە تایبەتی توانی گوتاری هونەری وکەلتووری جۆراوجۆر بەرهەم بهێنێت، لە ڕێگای چۆنێتی داڕشتنی تێکستی بینین.

٨-گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ لە ئەنجامی گۆرانکارییە یەك لە دوای یەکەکان ئەنجامدان وداڕشتنی بینین بە دەست هات، وە مەرجی دابڕانی نییە لە واقیع یان کەلتووری کۆمەڵایەتی.

٩-لایەنی خودی هونەرمەندی شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بە شێوەیەکی گشتی ولە شاری دهۆك بە تایبەت ئاکتیڤە لە دەرخستنی گوتاری ئایکۆنی.

ووشەی کلیلی: گوتار، ئایکۆن، هونەری شێوەکاری، تەلارسازی

بەشی یەکەم – چوارچێوەی گشتی

کێشەی توێژینەوە/ گوتار بە شێوەیەکی گشتی لەو نمونە فکریانەن کە جەخت دەکاتەوە لە سەر گێڕانەوەی گفتوگۆ وڕێکخستنەوەی ڕەگەزەکان لە چۆنێتی بە نمونەکردنی کڕۆکی ئەو بیرۆکەیەی کە پەخش دەکرێت بۆ بینەر، هەروەها گوتار دەکاتە پوخت کردنی کۆمەڵێك بیرۆکە وڕاوبۆچوون وگێڕانەوەی بە شێوەیەکی زاراکی، بە شێوەی نوسین، کارێکی هونەری یان تەلارسازی بە پێی پێویستی کرداری وجوانی کاریگەر لە سەر زاتی مرۆڤایەتی بە شێوەیەکی گشتی ونوخبە یان تەلارساز وهونەرمەند بە شێوەیەکی تایبەتی، بەڵام گوتاری ئایکۆنی کە بەندە بە پەخشکردنی داڕشتنی تێکستێك لە ڕێگای زنجیرە بیرۆکەیەکی پوختکراو وگێڕانەوەی بۆ نیشانە کۆدکراوەکان لە ڕێگای کۆمەڵێك شێوە وڕەنگ، کە پێشینەیان هەبێت وە نەیتوانیووە بوونی هەبێت بە کرداری

لە ڕووی شکاندنی کۆدەکانەوە ودەرخستنی مەبەستەکان لە لایەن بەرهەمهێنەرەوە، وە ئەم شێوانە وزنجیرە فکرییەکانی پێویستی بە ڕێکخستنەوەی ڕەگەزەکانە وسیستەمێك لە پەیوەندییەکان لە نێوان توخمەکان وتاکەکان کە بەشدار بوونە لە پێکهێنانی ئایکۆنە، لە بەر ئەوەی ڕێکخستنەوە وا دەکات کە هەرچی شتە شاراوەکان ومەبەستەکان دەربخات، واتا هونەرمەند وتەلارساز پێویستیان هەیە بە داڕشتنی تێکستێکی بینین لە ڕیگای ڕێکخستنەوەی دەق وبیرۆکە لە چۆنیەتی ئەنجامدانی پەیوەندی وبونیادنانی ئەو پەیوەندییە لە نێوان توخمەکان وتاکەکان، بە پێی هەژموونی یەکخستنەوەی فیکری لە کۆی گشتی کارەکە بە هەموو ووردەکارییەکانییەوە، لە بەر ئەوەی گوتارەکان دواتر کاریگەری وخوێندنەوەی جیاوازیان بۆ دەکرێت گەر تەنها جەخت بکرێتەوە لە سەر پارچەیەك لە کۆی گشتی کارە هونەرییەکە یان تەلارسازییەکە، هەروەها خوێندنەوەی جۆری گوتارەکە دەچێتەوە ئاقارێکی دیکەوە گەر گۆڕانکاری بکرێت لە جێگا وبەشەکانی یەکەکانی کارەکە، ئەمە ئەو واتایە دەگەیەنێت کە جۆری گوتاری ئایکۆنی پشت دەبەستێت بە وێنەی کۆتایی کاری هونەری، تەلارسازی یان ئەدەبی بە شێوەیەکی گشتی.

بۆیە ئەم دیراسەتە دەبێتە مایەی دەرخستنی داتای هاوشانی گوتاری ئایکۆنی کە گێڕانەوە دەکات لە ڕێگای زنجیرە توخمەکانەوە وچۆنیەتی داڕشتنی بیرۆکەکان وسەرنجدانی بینەر لە شێوەیەکی ئاسانەوە بۆ گرانترین شێوە بۆ ئەوەی هەست بە گێڕانەوە ومەبەستە شاراوەکان

بکات لە ناو پێکهاتەی تێکستی ئایکۆنی وەرخستنی گوتاری باسکراو، وبەم بۆیەوە توێژەر هەڵدەستێت بە کورتکردنەوەی کێشەی توێژینەوەکەی کە لە ژێر ناونیشان (گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخدا) بەم پرسیارەی لای خوارەوە.

١-چۆن دەتوانرێت داڕشتنی تێکستی بینراو بکرێت کە ئاماژە بە کۆمەڵێك گوتاری ئایکونی بە بینەر دەکات لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخدا؟

<u>گرنگی توێژینەوە/</u> گرنگی ئەم توێژینەوە لە چەند لایەکەوە لە خۆ دەگرێت لای خوارەوە:

<u>لایەنی مەعریفی</u>: ئەو توێژینەوە هەوڵدانێکە بۆ دەستنیشان کردنی چەمکەکان لە ڕێگای بونیادنانی فکری مەعریفی لە بۆ تەوەرەکانی توێژینەوەکە، وەکو چەمکی گوتار، سیستەمی گێڕانەو، شێوەی هونەری وتەلارسازی، فاکشن وجوانی، لە ڕێگای ئەم تەوەرانەوە کۆمەڵێك راوبۆچوونی رخنەگەرانە بەدەردەکەون کە بەشدار دەبن لە ڕوونکردنەوەی تەوەرەکانی توێژینەوەکە.

<u>لایەنی جێبەجێکردن</u>: ئەم توێژینەوە هاوکار دەبێت لە بۆ (هونەرمەندان وتەلارسازان) کە چۆن بتوانن بدوێن لە سەر کێشەکانیان لە ڕووی جێبەجێی کردنی زانستی، پشتی بەستبێت بە ڕیچکەیەکی زانستی لە گەڕان وشیکردنەوە، بەم جۆرەیە هوشیاری فیکری بەدی دەهێنرێت لە گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ،

هەروەها دەكرێت سوود لەم توێژینەوە بكرێت لە بونیادنانی نەوەیەكی داهێنەر، هۆشیاری هەبێت لە شێوە وفاكشن وجوانی لە لایەنی دیزاینیەوە كە بتوانی دارشتنی گوتاری ئایكۆنی بكات، وە لە لایەنی ڕۆشنبیرییەوە، نەوەیەكی هەڕەمەكی نەبێت، هۆشیار بێت لە ڕووی هونەرییەوە، وهاوكار بێت لە ڕوونكردنەوەی تایبەتمەندییەكانی.

سنووری توێژینەوە/

سنووری بابەتی/ گوتاری ئایكۆنی لە هونەری شێوەكاری وتەلارسازی هاوچەرخدا.

سنووری شوێن/ پارێزگای دهۆك.

سنووری كاتی/ ٢٠٠٠-٢٠١٠

ئامانجی توێژینەوە/ دەرخستنی دەركەوتەكانی گوتاری ئایكۆنی لە هونەری شێوەكاری وتەلارسازی هاوچەرخدا.

پێناسەی زاراوەكان/

گوتار: چەمكی گوتار وەكو ئەوەی كە لە (معجم اللسانیات) هاتوو بە سێ خاڵ "یەكەمیان: واتا زمان لە كاتی كاركردن، یان ئەو زمانەی كە تۆ دەیكەیت لەگەڵ زمانێكی دیاریكراو، دووەم: یەكەی تەریب یان لە سەروەی ڕستەیك، كە پێك دێت لە زنجیرەیەك كە دەقێك یان نامەیەك وكۆتایەك پێكدێنێت، وهاوتای ووتراوە، وسێیەم: پێكدێت لە بە كارهێنانی گوتار لە هەموو ووتراوێك لە سەروەی دەقەوە، كە بە

شێوەیەکی یاسایی زنجیرەیەی ڕستەیی پێکهێنرابێت " (یقطین، ١٩٨٩، ل٢١).

(میشیل فۆکۆ) لێرەدا پێناسەی گوتار دەکات وەکو "تۆڕێکی ئاڵۆز لە هێماکانی کۆمەڵایەتی وسیاسی وڕۆشنبیری کە تێدا ئەو چۆنییەتیە دەردەکەوێت لە بەرهەمهێنانی قسەکردن وەکو گوتارێك ئامانجی زاڵبوون وگفتوگۆکردنە لە هەمان کاتدا"(michel ,، ١٩٧٥، ل٢٧-٢٨).

ئایکۆن: ئایکۆن لە لای پێرس "شتە هەستپێکراوەکان کۆناکاتەوە، وهاوکێشەیەکی بابەتی هەیە لە واقعدا، بەڵکو لە ڕێگای هۆشیارییەوە وەکو وێنەیەکی زیهنی، وە لەم خاڵەوە ئیکۆ دەستی پێکرد بۆ ئەوەی بڵێت کە ئێمە ڕاستەوخۆ پەیوەندی لەگەڵ شتەکان ناکەین، بەڵکو لە ڕێگای ئامرازی ناچارییەوە کە پێی دەوترێت پێکهاتەی دەرکپێکراو کە هەمان شتە لای بۆرس، یان گوتارێکی زەروری ولوجیکی، ئەمەیە پەیوەندی نیوان یەکەمەوە ودومەوە مەعریفەیەکی ئاینده دروستدەکات""(العابد، ٢٠١٠، ل١٨).

بەشی دووەم – چوارچێوەی تیۆری

تەوەری یەکەم: ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازیدا

ئایکۆنە یەکێکە لەو چەمکانەی کە چووە نێو سێکتەرە جۆراوجۆرەکان لە دوای ئەوەی کە تەنها بەند بوو بە هونەری کڵێسە یان ئاینی مەسیحی لە ڕێگای بە ئایکۆنکردنی دیمەنە ئاینییەکان وبەرجەستەکردنی کەسایەتییە

ناودارەکانی بە شێوەیەکی دیاری کراو وپڕ بایەخ لە بەر گرنگی پێگە ومەکانەتی لە ناو پێکهاتەی سیستەمی ئاینی مەسیحی ئەوکات.

وە ئایکۆنە پێکدەهینرێت لە ڕێگای جۆراوجۆرەوە وەکو نواندنی شێوەیی وگواستنەوەی لەگەڵ ڕودانی گۆڕانکارییە ئاساییەکان هەتاوەکو نەگاتە ئاستی نامۆیی وهەندێکیان لە شێوە ڕەسەنەکەی خۆی فۆرمێکی تری لێی دەردەچێت ئاماژە بەو شێوەیە دەکات، یان هەندێك قۆناغی پێشکەوتووی ئابستراکتی شێوە هەیە دەگاتە ئاستە بەرزەکان، وە لەم بارەیەوە پۆل کلی ئاماژەی بە قۆناغەکانی ئابستراکت کرد ووتی "لە کاتی پرۆسەکانی گۆڕانکاری لە شێوەی واقعی بۆ شێوەی ئابستراکت هەندێك شت ڕوودەدات لە دەرکەوتنی ڕەهەندەکانی ئەو شێوەیە کە پەیوەندی نییە لەگەڵ ئەو شێوە واقعیەوە کە دەستمان پێی کرد، وە ئەم پەیوەندییە نۆێیە لە ئەنجامی کاردانەوە عەقلییەکانە، وە دەبێتە مایەی دروست بوونی شێوەی خەیاڵی سەرنجڕاکێش، وە لەگەڵدا هەندێك پەیوەندی دروست دەبێت لەگەڵ شێوە واقعییە یەکەمەکەدا" (كلي، ٢٠٠٣، ل٢٧١)، وە لێرەدا پرۆسە عەقلییەکان دەست پێی دەکەن وەکو ئەوەی پۆل کلی ئاماژەی پێی کرد، چونکە پرۆسەکانی شێکردنەوە وپێکهاتن وپێکهاتەکراو هەموو ئەو پرۆسە عەقلیانە دەگرێتەوە بۆ ئەوەی بازدانێکی چەندایەتی ڕووبدات لە قۆناغەکانی گۆڕانکاری شێوەیی وە گۆڕینی بناغەی سەرەکی شێوەکە وبەدەست هێنانی شێوەیەکی نوێ داهێنراو لە لایەن هونەرمەندەکەوە، بەڵام هونەرمەندی شێوەکاری وتەلارساز پێویستیان زۆر هەیە بە مەعریفە دەربارەی ئەو پرۆسە بونیادنەرانە لە نوێکردنەوەی شێوەکان بە مەرجی گونجاندنی لەگەڵ

سروشتی بیرکردنەوە وئەو پرۆژەیە کە ئەنجام دەدرێت، وە بەتایبەتر تەلارساز لە کڕۆکی بیرۆکەکەیدا پشت دەبەستێت بە شێوە ئابستراکەکان ئەوانەی بازدانێکی چەندایەتی هەیە وگۆڕانکاری ڕیشەیی بە سەردا هاتووە لە پێکهاتەی شێوە واقعییەکان وەکو ئەوەی کە قوتابخانەی کیوپزم بەسەری دا هێنا لە ڕووی ڕەشکردنەوەی شێوە واقعییەکان ودووپاتکردنەوەی لە سەر شێوە ئەندازییەکان، ولەم باریەوە پول کلی ووتەکەی تەواو دەکات ودەڵێت "بەم شێوەیە جیهانی نامۆیی دروست دەبێت، وە لە هەمان کاتیشدا گونجاوە، وە ئەم جۆرە دەمێنێتەوە لە نێو کارلێکی ئازاد ودڵنیاییەوە لە ناو خودی ئەزموونی مرۆڤایەتی، توانانی ئابستراکتێکی گونجاو، وەکو ئەوەی ڕوونە لەو ووشانە، کە ئەبستراکت بەندە بە دەستنیشانکردن لە بناغەوە، لە بەر ئەوەی پرۆسەی دوورکەوتنەوە لە واقع ڕاگەیاندنی دەستەواژە وپەیوەندییە نوێکانە، وە کلی پێی وانییە کە خالی دەست پێکردن لە ئابستراکتەوە دەست پێدەکات"(هەمان سەرچاوە)، وە ئەوەی کە تەلارساز ئەنجامی دەدات بە کرداری بە تەواوی لەوە دەچێت کە هونەرمەندی شێوەکار ئەنجامی دەدات، وە لێرەدا تەلارساز سەرقاڵی داڕشتنی شێوەکان دەبێت لە ڕووە کەشەکەیەوە لە تەلارسازی، وە ئەو مەبەستی دەموچاوی دەرەوەیە لە دەستپێکی بیرۆکەکەوە، کە واتا پشت دەبستێت بە شێوەیەکی واقعی دیاری کراو، وەکو مرۆڤ، ئاژەڵ، مەل، ڕووەك یان هەر شتێکی تر بێت، وئەم پرۆسەیە بە ئینگلیزی پێی دەوترێت (Concept)، لە یەکێك لە گفتوگۆکانی تەلارسازی عیراقی بە ناوبانگ رفعه الچادرچی لە کتێبی (الاخیضر والقصر البلوری) گوتی "زۆر جار پرسیارم لە خۆم دەکرد

چۆن دەتوانم گەشە بە شێوەیەك بدەم لە لایەكەوە وپۆختیشی بكەمەوە كە پێشتر پرۆسەی پوخت كردن چەند جارێك بەسەردا كراوە پێش چەند سەدەیەك"(الجادرجي، ٢٠١٣، ل٨٠)، لێرەدا چادرچی سەرقاڵی شیكردنەوە وپێكهاتن وپێكهاتەكراوە بۆ چەند جارێك، بۆ ئەوەی بگات بە قۆناغە پێشكەوتووكانی پوختكردن (ئابستراكت)، ناوبراو شێوەكان تێكدەشكێنێت بۆ چەند جارێك وپێكی دەهێنێت، وە ئەم پرۆسەیە ئاڵۆزە وە ناتوانرێت ئەنجام بدرێت تەنها لە لایەن كەسانی خاوەن ئەزموون نەبێت لەم بوارە وتێگەیشتنێكی مەزنیان هەبێت بۆ شێوە وچۆنێتی مامەڵەكردن لەگەڵیدا بۆ گەیشتن بە وێنەیەكی كۆتایی، وە لە كۆتادا پرۆسەكانی بونیادنان لە تەلارسازی وشێوەكاری كاركردنە بۆ گەیشتن بە وێنەی ئایكۆنی كە تێشكی خرایە سەر وە ئەم وێنەیە بوو بە ئامانجی هونەرمەند وتەلارساز، وە چادرچی لێرەدا ئەم پرۆسەیە دووبارە دەكاتەوە بۆ گونجاندنی شێوەكانی دی بۆ بەدەست هێنانی باشتر وجوانتر وگونجاوترین شێوەی تەلارێكی تایبەت، دواتر ئاماژەی كرد وگوتی "لە كاتێكدا كە نەمتوانی گەشە بە نەخشەی ئیسلامی بدەم، بڕیارم دا بڕۆمە ناو بابەتەكەوە لە دەرگای پشتەوە ودەستم پێی كرد بە تەماشاكردنی نەخشەكانی عیراقی كۆن وئیسلامی پێكەوە، وە لە هەمان كاتیشدا دەمخۆێند لە سەر هونەری ئابستراكت لە لای (بن نیكلسون)، ودەستم كرد بە ئابستراكت كردنی شێوەكان ودووبارەشم دەكردەوە لە كارەكانی (میز فان دررو)"(هەمان سەرچاوە). چادرچی سەرقاڵی هونەرێكی ئابستراكتی بێ وێنەیە لە ئاستە هەرە پێشكەوتووەكانی بۆ ئەوەی بگات بە شێوەی كۆتایی سەرباری نەبوونی شێوەی كۆتایی،

بەڵام ئەو هەوڵدانە بۆ ئەوەیە کە بگاتە بەرزترین ئاستی ئابستراکتی شێوە، بۆیە هەوڵدانەکانی چادرچی گەڕانە لە دوای نەخشە عیراقییەکان کە لە بناغەدا شێوەی ئابستراکتی ڕووەکەکان...هتد، وە ئەو شێوە واقعیانە لە سنوری خۆی بەزینراون وە دواتر تەلارساز هەڵدەستێت بە ئابستراکت کردنی ئەم شێوانە، وە هەروەها هەستاوە بە دیراسەت کردنی کارەکانی نیکلسۆن کە بە هەمان شێوە ئابستراکتێە لە ئاستە بەرزەکان، بەڵام لێرەدا هەوڵ وماندووبوونی چادرچی جۆرە گونجاندنێك لە خۆ دەگرێت لە نێوان شێوەی ئابستراکت وشێوەی تەلار بگونجێت لەگەڵ قەبارەی ئەو تەلارە، یان بە واتای چەسپاندنی بیرۆکەی گونجاندنی شێوەیەکی هونەری یان تابلۆیەك لە قەبارەیەکی سنوردار بۆ شێوەی تەلارێکی زل پێویستی بە هەوڵ وماندوبوونێکی زۆرە، وە هەروەها کە ئاماژەی کرد ووتی دووبارە کردنەوەی ئابستراکتی شێوەکان لە کارەکانی دررو، سەرباری هەوڵ وماندووبوونی هونەرمەند وتەلارساز لە چەسپاندن وئەنجامدانی زۆرێك لە کارە هونەری وتەلارەکان وە لە کۆتادا هەوڵدانە بۆ دەرخستنی وێنەی شێوەکە، وە لەم توێژینەوەیە بە تایبەت توێژەر مامەڵە لەگەڵ ڕووبەرێکی بینین دەکات کە دوو ڕەهەندییە وە لە ئەنجامدا وێنەیەکە کە لە زهنی خۆیدا هەیە، بە واتایەکی دی سەرباری ئەوەی کە تەلار زۆر ووردەکاری لە خۆ دەگرێت لە پێکهاتنی بەڵام توێژەر مامەڵە لەگەڵ وێنەیەکی دوو ڕەهەندی دەکات، هەروەکو کارە هونەرییەکان، وە ئەو کارانە تەلار بێت یان شێوەکاری دەچێتە نێو کڕۆکی بیرۆکەی بەرهەمهێنەرکە مامەڵە لەگەڵ شێوە واقعیانەکان دەکات لە بناغەدا، وە دواتر دەست دەکرێت بە گەڕان لە

دوای داڕشتنی شێوەیەك بگونجێت لەگەڵ قەبارە وجۆری پرۆژە هونەری یان تەلارسازییەکە لە ڕێگای گونجاندنی ئەو شێوە واقعیانە وبەکار بهێنرێت لە بۆ خزمەتی بەرهەمی هونەری وتەلارسازی بۆ بەدەستهێنانی شیوەیەکی ئابستراکت لە ڕێگای پێکهێنانی شێوەیەکی بینین ملکەچی زاتی هونەرمەند وتەلارساز بێت، وە جیاوازی لە نێوان ئەو کارانە دەگەڕێتەوە بۆ داڕشتنی شێوەکان وە چۆنێتی پێکهێنانی لەگەڵ یەکتردا لە تێکستێکی شێوەکاری، "وە زاراوەی شێوەکاری لە لای (پۆڵ ڕیکۆر) هاوتاییە لەگەڵ کرداری خوێندنەوەی تێکستی گێڕاو خاوەنەکەی ئاگای لە داڕشتن بێت کە هەموو توخمەکانی چیرۆکەکە بەیەکیانەوە دەبەستێت، بۆیە شێوەکاری فرە مانایە، لە لایەکەوە هاوتایە لەگەڵ بەرهەمهێنانی گێڕانەوە (الحبكة) وە لەلایەکی دییەوە هاوتایە لەگەڵ دووبارە بەرهەمهێنانی لە لایەن خوێنەر وئەمە پێ دەوترێت دووبارە پێکهێنان"(القاضي، واخرون، ٢٠١٠، ل٩٤) بەڵام جیاوازی لە نێوان ئەم کارانە بەندە بە داڕشتنی تێکست لە ڕووی پێکهێنانی ڕەنگ وتەکنیك وشێواز ومیکانزمی ڕێکخستنی شیوەکان لە ڕووی پێشخستن وپاشخستن وئەو جوڵانە کە هەن وپەخشی ئاماژەکان ومانای گۆڕاو دەکەن، وپرۆسەی گەمەکردن بە ڕەنگەکان بە هەمان شێوە زۆر هەستیارە وە هەستەکان تێدا دەگۆڕێن لە لای بینەرەوە، بۆیە داڕشتنی سێستەمیکی جیاواز لە پێکهاتەی کارەکان وپەخشکردنی گوتاری جیاواز بە هەمان شێوە لە کارە هونەرییەکانی تر بە پێی ڕؤئیایەکی جوانی، بۆیە ئەو سیستەمە پێکهێنراوە لە بونیەی کارەکان مەبەست لەوەدایە دەرخستنی گوتارێکی بینین لە نێوان بینەر وکارە هونەرییەکە لە ڕێگای زاتێك کە زاڵ

بووە لە ڕێکخستنەوەی ئەو توخم وتاکانە کە کۆنترۆلی شێوە گشتیی کارەکەی کردووە.

وە لێرەدا نوسەر محمد الماکری لە زمنی سیاقی قسەکانی ئاماژەی کرد بە "گوتاری بینینی جوڵاو ۆ گرنگی ڕێکارە تێوریيەکەی بۆرس، وە تایبەتمەندی ئەم لە یەك نزیکبوونەوە لە ئەنجامی مەیلی باو دێت کە وڵامەکانی دەجوڵاند لە سەر ئەو چۆنێتییەی کە وێنەی تەلفزیۆنی بەرهەمدەهێنا لە جوڵاندنی کۆمەڵگا وگەمەکردن لە سەر گوریسی هەستەکان، ڕاوبۆچوونەکان، هەڵوێستەکان وڕەوشتەکان دەکات"(الشيباني، ٢٠٠٨، ل١٣٠) بە واتای وێنەی ئایکۆنی خۆی فەرز دەکات لە سەر بینەر بە شێوەیەکی حەتمی لە ڕێگای جەخت کردن لە سەر چەمکێکی یان بیرۆکەیەکی دەستنیشان کراو بۆ ئەوەی ببێت بە کرۆکی ئەم بیرۆکەیە وسەنتەر ئەم کارە لە تلفزیوندا، وهەموو ئەو ووردەکاریانە بە کار دەهێنرێت بۆ خزمەتی گەیاندنی گوتاری ئایکۆنی، لە پێکهاتەی هۆکارەکانی لوژیکی بەرجەستەکراو لە داڕشتنی بنەما یاساییەکانی بیرکردنەوە بە پێی ڕاوبۆچوونەکانی بۆرس، وە هەروەها لایەنی فینۆمینۆلۆجی وەکو دەستپێکێك وزنجیرەیەك لەو مودرەکاتانە کە دەردەکەوێت بۆ بینەر وە دەبێتە مایەی خوێندنەوەی، لە گۆشەکانی درك کردن بە ڕووپۆشی شتەکان وئەوەی کە هونەرمەند دەیویست داڕشتنی لە بۆ بکات لە تێکستی بینین بە پێی رۆیایەکی هونەری وجواناسی، وە ج.دولودال لە شیکردنەوەی بۆ تابلۆی جیۆکەندا کە کۆمەڵێك "هێمای چەندی دەربارەی ڕەنگ، ڕووکەشەکان، هەستەکان دەخاتە ڕوو، وکار لە سەر بەرجەستەکردن

دەکات بە تاکی وگشتی لە پەیوەندێکی بێوێنەدا، وە تەنها هەستکردنێکی نۆرماڵ بە دیمەن ونمونەی شێوەکاری، یان بە بابەتەکە ڕاستەوخۆ، بە کاری لێکدانەوە کردنی ڕاستەوخۆ هەژمار دەکرێت وهیچ شتیکی دی نییە، وە تابلۆ دەخاتە ڕێزی هێمای چەنددایەتی ئایکۆنی: کە ئەمە جۆرێکە لە لە یەکچوون وئایکۆنە بە بابەتەکەیەوە (وێنە) زیاتر وکەمتر نییە لە لێکدانەوە (وێنەیەکی کەسی دەستنیشان کراوە)"(هەمان سەرچاوە، ل١٢٦)، وە ئەم کارە هونەرییە ڕێنماییمان دەکات بە کرداری بۆ ئەوەی بڵیین ئەم تابلۆیە ئایکۆنێکی کچێکی گەنج وجوانە، کە واتا کارەکە بە شێوەی کچێکی بەرجەستەکراوە، لێرەدا دافنشی مەبەستی بوو لە دروستکردنی ئایکۆنەیەکی گەورە کە ڕووبەرێکی گەورەی کارەکە پڕ بکاتەوە لە ڕووی بابەتەکەوە (تێکست) وە هەروەها جەختی کردەوە لە سەر باگراوندەکە لە ئاستی نزمتردا لە ڕووی بایەخدانەوە، وە توانی وێنەیەکی ئایکۆنی بێ وێنە ئەنجام بدات لە ڕێگای بەرجەستەکردنی شیوەیەکی مرۆڤ بە داڕشتنێکی جیاواز، ووێنەی ئافرەت زۆر دروستکراوە لە لایەن هونەرمەندانی دیکەوە، بەڵام دافنشی توانی دیمەنێکی تایبەت دروست بکات وە بە شێوەیەکی جیاواز لە وێنەکانی دی، وە دروستکردنی حاڵەتێکی نامو وبێ وێنە لە ڕووی کرداری وهاوشێوەکردن وجوڵە، بەم شێوەیە سەرەنجی چواردەوری ڕاکێشا بۆ لای کارەکەی خۆی، ولە کۆتادا هەستکردن بەم نمونەیە بە شێوەیەکی ڕاستەوخۆ وا لە بینەر دەکات کە ببێتە خوێنەر ولێکدانەوە بکات بۆ ئەم تێکستە بینراوە بە گشتی لە لایەکەوە، وپێکهاتەی زاڵ لە بوونی جەستە وە

لە سەرەوە بینێنێکی قوڵ لە لایەن بینەرەوە لە لایەکی دییەوە، هەروەها کات وجێگای کارەهونەرییەکە.

تەوەری دووەم: گوتار ودەرکەوتەکانی لە تێکستی بینین

دەرکەوتەکانی بینین پێویستی بە کۆمەڵێك ڕێکخستنەوەی تێکستیات هەیە بە پێ داڕشتنی شێوەیی کە هەیمەنتی خۆی فەرز دەکات لە سەر بینەر لە ڕووی خوێندنەوە ودیقەتدانی بە ووردی وتێگەیشتنی مەبەستە شاراوەکانی وڕاکێشانی قۆناغ بە قۆناغ لە ململانی پێکهاتەی تێکستەکە، بە واتایەکی دی بینەر دەتوانی داخیلی ئەو ململانییە بێت لە ئەنجامی دەرکەوتەی بینین وەکو قۆناغ لە دوای قۆناغ، وە ئەم حاڵەتە لە سەر زیرەکی وهۆشیاری بەرهەمهێنەر دەمێنێتەوە ئەوەی کە ئەم تێکستەی بەرهەمهێناوە لە زنجیرە بیرۆکەکاندا وەدواتر بەرجەستەکردنی لە سەر ڕووکەشێکی بینینی دوو ڕەهەندی لە ڕێگای شێوەیەکی بینراو وهەستپێکراو کە بینەر دەتوانی دیقەتی ئەو سیستەمە بدات لە ناو پێکهاتەی تێکستە بینراوەکە، وە مامۆستا سعید بنگراد وای دەبینێت کە دەرکەوتەکانی بینین پێکدێت لە کۆمەڵێك "نیشانەی بینین، ناتوانرێت درك بکرێت تەنها لە سنوری پۆلینکردنی لە سەر بەشێك لە شتەکان، وە لە ڕێگای زمانی بینینەوە هەموو ئاماژەکان بەدەست دێن لە ناو وێنەدا هەیە، ئەمە زمانێکە زۆر بنیاد نراو وهەمەجۆرە، بۆیە وێنە پشتی پێ دەبسترێت لە پێناو بەرهەمهێنانی مانا بۆ داتا کە دەرکەوتەکانی ئایکۆنی بەردەستی دەکات وەکو بەرهەمێکی بینین لە بۆ بوونەوەرەکانی سروشت" (داني، ٢٠١٣، ص١٥٥)، بە واتایەکی دی دەرکەوتەکانی بینین درك ناکرێت گەر ئاماژە بە شتێك نەکەن کە

پێشینەیەکی مەعریفی هەبێت لە سیستەمی کۆمەڵایەتی، وە ئەم شتە ئایکۆنەیە لە بەر ئەوەی ئەم ناتوانرێت قبول بکرێت تەنها لە ڕێگای عورفی کۆمەڵایەتی نەبێت، وە دواتر پەخش دەکرێت لە ڕێگای تێکستێکی بینراو یان زمانێکی بینراو کە گۆڕانکاری ودروستکردنی شتی نوێی دەبێت لە ناو پێکهاتەی بینین بە پێی هەمە جۆری ئاماژەکان کە گوتارێکی دیاری کراو بەرەهم دەهێنێت وا لە بینەر دەکات کە مامەلەی لەگەڵ بکات بۆ تێگەیشتن لە مەبەستە شاراوەکان وهەروەها "وێنە لە لایەنی دووەمە پشت دەبەستێت بە داتا لە سروشتێکی ترەوە، بە واتی ناوەڕۆکی ئاماژەیە ووینە بە خۆی بەرهەمی پێکهاتەیەکە کە بریتیە لە نیوان ئەو شتەی سەر بە رەهەندی ئایکۆنی، وئەو شتەی کە سەر بە رەهەندی شێوەکارییە، کە بەرجەستە کراوە وە بەرهەمی مرۆڤە ودەتوانرێت بناسرێتەوە لە ڕێگای توخمە سرۆشتیەکانەوە" (هەمان سەرچاوە)، وە هونەرمەند ڕۆژانە ژمارەیەکی زۆر لە تاکەکان وەردەگرێت بۆ ئەوەی بەکاری بهینێت لە ناوی کارە هونەرییەکانی، وە بەشێك لەم تاکانە بە خۆی ئایکۆنە وبەرجەستە کراوە بە شێوەیەکی کەلتووری بە پێی عورفی کۆمەڵایەتی، وە ئەم تاکانە ناسراوون وڕیچکەیان کووتاوە لە نیو پێکهاتەی سیستەمی کۆمەڵایەتی، بۆیە هونەرمەند ناتوانێت ئاماژەکانی بگۆڕێت بۆ شتی تر، بۆ نمونە جلی کوردی یان عارەبی یان هەر نەتەوەیەکی دی ناکرێت بە مەبەستی نەتەوەیەکی تر بەکار بهێنرێت، وئەسپ وەکو ئاژەڵێك ناکرێت بەکار بهنرێت بۆ گوزارشت کردن لە ترس، یان هەر مانایەکی دی لەم شێوەیە، وە لەهەمان کاتیشدا هەندێك تاك وتوخم هەن هونەرمەند بە خۆی دیزاینی

دەکات بۆ گوزارشت کردن لە هەندێك ڕووداو ومەبەست، بۆ نمونە مۆنۆمێنتی ئازادی کە لە لایەن هونەرمەندی عیراقی جواد سلیم ئەنجامدراوە ناکرێت چیتر گوزارشت لە شتێك بکات پێچەوانەی ئازادی ودایکایەتی بێت.

ووێنە لە لای هیغل "بنەمایەکی جەوهەرییە لە جوانیی لە بەر ئەوەی ئاماژەیە لە سەر توخمێکی هەستپێکراو کە لایەنی روحی تێدا دەردەکەوێت، یان مادەیەکە بە روح کراوە، بۆیە ئەوەی داتایەکی سروشتی نییە بۆ ئەوەی هونەرمەند بتوانی دەستی بەسەردا بگرێت، ئەو بەکارهێنانە کە وێنەی لێی بە کاردێت نوێنەرایەتییە وەکو هەر شتێك یان باگراوندێك، وە دەبێت وێنە سروشتییەکان بە رووح بکرێن"(برا، ١٩٩٣، ل٦)، لێرەدا هونەرمەند دەتوانێت لایەنی روحی بەرجەستە بکات لە ڕێگای شێوەیەکی مادی کە دەبێتە ڕووکەشی بینین، واتا بینەر ناتوانی بگات بە لایەنی روحی بە بێی لایەنی مادی هەستپێکراو، وئەم بوونە هەستپێکراوە گوزارشت لە خوێندنەوە ومانای جۆراو جۆر دەکات لە ڕێگای پرۆسەی داڕشتنی تێکستی بینین، بۆیە لایەنی روحی "لە هونەر ناتوانرێت بەدەر بکەوێت تەنها لە ڕێگای وێنەیك کە تێدا بەرجەستە کراوە، نەك بە سودفەی بەتاڵ، بەڵام بە چالاکی شێوەی دەرەکی توخمەکان کە دەکاتە جەوهەری کارە هونەرییەکە، ولێرەدا وێنەکە بەو پێیە دەبێتە زات ولە پێناو زات، زاتێك وەکو ئاماژە، وئەم ململانییە چەسپێنراوە لە ناو وێنە وناوەڕۆکی روحی بە خۆی شێوە جۆراوجۆرەکانی هونەر دەستنیشان دەکات"(هەمان سەرچاوە)، بۆیە بە شکڵ کردنی بوونە مادییەکان یان شێوەکی دەرەکی بریتیە لە

بەکارهێنانی فۆرمی دەرەکی جەستە بۆ درك کردنی ئەوەی لە ناوەوە یان ناوەڕۆکی شێوەکە، وهیغل دووپاتی لایەنی روحی کرد بە بەڵگەی بوونی دەرەوەی شێوە، واتا ناوەڕۆکی ناوەوەی شێوەکە ناتوانرێت بناسرێتەوە تەنها لە ڕێگای کەڤەری دەرەکییەوە نەبێت، کە وەکو دەرگایەك بمانگەیەنێت بە لایەنی شاراوەی شێوەکە.

ووشەکان بریتین لە ئاماژە ومەبەستی ناوەکییان هەیە وەئەویش مانایە، ولێرەدا رولان پارت تەعبیری کرد لە هەمان بابەت وپەلکێشی کردە سەر وێنە ووتی "ئەو نیشانانەی کە وێنە بەرهەمی دەهێنێت بە سروشتی خەیاڵە، وئەم نیشانە ئاماژەکراوە پێی دەڵێت (نیشانە ئاماژییەکان) بە خۆی نیشانەی مێژوویی وکەلتوورین، وە ئەم بەرجەستە کردنەوەی واقعی سروشتی دواتر نیشانە ئاماژەییەکان باگراوندێکی کەلتووری ئایدیۆلۆجی هەیە کە پێچەوانەی فۆتۆغرافییە، وئەمە بە پێ (پارت) بەرهەمهێنانی گوتارێکی ئاماژەکراوە یان پێشینەی هەیە کە دەست پێکی گوتارێکە بە بێ پێشینە" (الأحمر، ٢٠١٠، ل١٢١)، لە بەر ئەوەی تابلۆ جیاوازە لە ڕووی داڕشتن وبە شێوەکردنی لە ڕێگای وێنەی فۆتۆگرافی کە بریتیە لە نەقل یان کۆپیکردنی واقعێکی باو وبەرچاو، هەروەها خوێندنەوەی تێکستەکە جیاوازە لە کەلتوورێکەوە بۆ کەلتوورێکی دییەوە، ولە کەسێکەوە بۆ کەسێکی دی وە بەتایبەت لەگەڵ ڕاوبۆچوونە فکرییەکانی جاك درێدا کە ناسراوە بە ستراتیجیەتی هەڵوەشێنگەرایی کە دەرفەتی ڕەخساند بۆ خوێنەر هەتاوەکو بتوانن حاڵەتێك دروست بکەن لە جیاوازی ڕاستەوخۆ لە خوێندنەوەی تێکستەکان، وئەم گرفتە لە کێڵگەی زمانەوانی ڕوویەدا کە ناسراوە بە

سنوردارێتی خوێندنەوەکەی وشێوازی نوسینەکانی وگێڕانەوەی بە شێوەی تێکستێکی نوسراو "گەر زمان بەرهەمی خۆبەزل نەزانینی کۆمەڵگا بێت ئەوە بە هەمان شێوە فۆتۆگرافێکی وا هەیە کە نیشانەکان یاساکان وئاماژەکان لە خۆ دەگرێت کە ڕەگی داکوتراوی هەیە لە ڕووی کۆمەڵایەتی وئایدیۆلۆجیەوە"(هەمان سەرچاوە، ل١٢٠)، وە لێرەدا لە خۆ گرتنی ئەو کەلتوورە کۆمەڵایەتی وئایدیۆلۆجییە لە بەرهەمەکانی زمانەوانی ووێنەیی کە لە دەوری میکانزمی بونیادی فکری وزاتی نوسەر ووێنەگر وهونەرمەند کۆدەبێتەوە، کە واتا زمان بەرهەمی کۆمەڵە وئامرازێکی گەیاندنە لە نێوان تاکەکانی کۆمەڵگا، هەروەها وێنە وتابلۆی هونەری بە هەمان شێوە گەیاندن وسیستەمی ڕەوانبێژی هەیە لە کاتی پەخشکردنی مەبەستێکی کۆدکراو بە هێما ونیشانەکان لە دەقی پێکهاتەی کارەکە کە لایەنی گەیاندن ئەکتیف دەکات لەگەڵ زاتی بینەر، ودواتر خوێندنەوەی تێکستەکە دەکەوێتە حاڵەتێك لە گۆڕانکاری وخوێندنەوەی بەردەوام ودینامیکی ماناش لە خۆ دەگرێت، وخوێنەر دەسەڵاتێکی ڕەهای هەیە لە خوێندنەوەی تێکست، وە ئەو تێکستە بووە مولکی خوێنەر، وە نوسەر تەنها کاریگەریەکی بە جێهێشتووە بۆ دەسەڵاتی خوێنەر، وکۆی ئەم پرۆسەیە جیاوازی نییە لە ڕووی مامەڵەکردن لەگەڵ تێکستی بینینە، واتا کاری هونەری وەکو "شێوە ئاماژەی جەوهەری زۆر گرینگ لە خۆ دەگرێت، وبەخۆی بوو بە جەوهەری هونەر، ئەو جەوهەرە بیرکردنەوەی لە ئاسایی کردنەوەی ڕەشکردەوە لە ڕەگەوە هەتاکۆتایی" (عبدالحمید، ٢٠٠٩، ل ٣٣١)، وشێوەی واقعی دوورخستەوە هەتاوەکو گەیشتن بە

قۆناغە پێشکەوتووەکانی ئابستراکت، ولێرەدا هونەرمەند مەبەستی ئەوەیە دەستتێوەردان بکات لە جەدەلییەی بە باشترکردنی جەوهەری لە مادی، وئەم قۆناغە گرینگە بۆ هونەرمەند بۆ چۆنیەتی ڕەشکردنەوەی شێوەی واقعی لە ڕەگەوە لەگەڵ هەموو ئەو ووردەکاریانەی لەگەڵیدا تا گەیشتن بە جەوهەری، وەکو ئەوەی ئیفلاتۆن ئاماژەی پێی کردووە لە ئایدیالیزمییەکی خۆی، هەروەها ئەم قۆناغە زۆر گرینگە بۆ تەلارسازیش کە دەیەوێت بیرۆکەیەك بەرجەستە بکات لە ڕێگای ڕەشکردنەوەی شێوەی واقعی وگەیشتن بە ڕێڕەوی ئابستراکت.

<u>تەوەری سێیەم: چەمکی گوتاری ئایکۆنی</u>

گوتاری ئایکۆنی لەو چەمکانەیە کە زۆر مانا وئاماژە لە خۆ دەگرێت، وکۆمەڵێك ڕاوبۆچوونی بەدەر خست لە لایەن فەیلەسوفەکان، توێژەرەکان، وپسپۆران لەم بارەیەوەدا، بە پێی بیروبۆچون وخوێندنەوە لە سەر دروست بوونی پەیدابوونی گوتاری ئایکۆنی ونوێنەرایەتی وئاماژەکانی، وگوتاری ئایکۆنی لە ئاسانترین پێکهاتەی بینینی تێکستێکی بینیە بریتیە لە کۆمەڵێك تاك وتوخمەکان کە وەرگیراوە لە ژینگەی چواردەور وهونەرمەند هەندێك گۆڕانکاری بەسەردا کردووە، هەتاوەکو شێوەکە نامۆیی تێدا کەوت لە وێنە ڕەسەنەکەیەوە، هەروەها لە لای بینەریش نامۆیی پێوە دیار دەبێت لە ڕووی پێکهاتە وپەیدابوونی، وگوتاری ئایکۆنی پێکدێت بە پێی داتاکان کە ئامانج لەوە دایە قەناعەت بە بینەر بکات بە پێی هەندێك بەڵگە وهەنجەت ودروست بوونی وێنەیەکی ڕوون لە لای بینەر لە گوزارشت وئاماژەکان

لە سەر بابەتەکە، بۆیە گوتاری هەنجەتی "بریتیە لە نوسینی کۆمەڵێك بەسەرهات ئامانجی ئیسپاتکردنی ڕاست ودروست بوونی ئەو دوا بەسەرهاتەیە کە پێشدەخرێت وەکو ئەنجامێك بۆ ئەم زنجیرە ئاماژانە، بەڵام لەگەڵ ئەوەدایە ناتوانین تێبینی ئەوە بکەین کە وێنەکە ودەسەڵاتی قەناعتکرد ئیستغلال کراوە بە شێوەیەکی بەرچاو لە شارستانیەت کە بەرەو ئەڵتەرناتیڤی نوسین هەنگاو دەنێت" (العزاوي، ٢٠١٠، ل١٠٤)، وە لەگەڵ سەرهەڵدانی شۆڕشی پیشەسازی ودەرکەوتنی تەکنەلۆجیای هاوچەرخ شارستانیەت بەرەو بایەخدان بە ئەکتیڤ کردنی دەسەڵاتی وێنە هەنگاو دەنێت وەکو سیستەمێکی پوخت وتەواو لە ڕەنگ وشێوە کە گوتارەکان ومەبەستەکان پەخش دەکات، وچینێکی نیشانکراو دەکاتە ئامانج لە سیستەمی کۆمەڵایەتی، ووێنە لە ئەدەب یان هونەر "گوزارشت (Expression) لە بەرهەم دەهێنێت کە کار دەکات لە سەر نوێنەرایەتی بیرۆکە یان سۆز لە ڕێگای قسە یان ئاماژە یان هەر ڕووکەشێکی تر، وگوزارشتی (هونەری) دروست دەبێت لە ئامێرەکان وئامرازەکان کە هونەرەند بەکاری دەهێنێت، بۆ ئەنجامدانی کارێك لە کارەکانی، زۆر جار تایبەت دەبێت بە خودی هونەرمەندەوە بۆیە تایبەتمەندی بێ وێنەی خۆی لێ دەکەوێتەوە" (الرفاعي، ٢٠١٦، ل١١١)، لەم پێناسەیە ئەومان دەست دەکەوێت کە وێنە یان تێکستی بینین ئەڵتەرناتیڤی نوسینە لە گواستنەوەی مەبەستەکان، واتا دەتوانرێت لە جیاتی تێکستی نوسین تێکستی بینین بەکار بهێنین بۆ بڵاوکردنەوەی گوتارەکان کە لە ڕێگای ئەم گوتارانە جۆرەکانی هەنجەت وئیستدلال پەخش بکرێن بۆ قەناعەتکردن بە بینەر لە سەر قەزیەك، بە

تایبەتی لە دیزاین وریکلامەکان کە نوێنەرایەتی بەرهەمەکان یان هاوتاکانی دەکات، "وباشتر وایە کە شێوە تەعبیرییەکانی دی بەکار بهێنرێت کە بتوانرێت لە ڕێگایەوە وڵامدانەوەیەك دروست ببێت کە خێرا بێت وکار لە سەر میکانزمی هوشیاری بکات بە شێوەیەکی قووڵ، وناسینی ئەم دەسەڵاتە ئیقناعیە وامان لێی دەکات دیراسەتی تواناکانی هەنجەتی وێنە وبەکارهاتنی بکەین" (العزاوي، سەرچاوەی پێشوو، ل١٠٤-١٠٥)، بۆیە تواناکانی وێنە وەکو پێداویستی سەردەمە وکاریگەری دەروونی لە سەر بینەر دروست دەکات، وهونەرمەند هەوڵدەدات بۆ بەدەرکەوتنی گوتارێکی بێ وێنە لە ڕووی گوزارشت وچۆنیەتی کاریگەری لە سەر بینەر ودەرخستنی شتە شاراوەکان لە پشتی ئەو ئایکۆنانە ووێنەکان، بۆ ئەوەی گوزارشت بکات لە سەر بابەتێك لە ڕێگای ئەو شێوە بینراوانە کە ورەگیراوە لە ژینگەی دەوروبەر، وهەرچەند لە ئاسایی وێنەکان بکاتەوە بەڵام هەر گۆڕانکاری دەکات لە پێکهاتەکەی وهەندێك لا گۆشەکەی دەگۆڕێت وئەم گۆڕانکاریانە ڕەنگە بینەری ئاسایی هەستی پێ نەکات، ومەبەستی سەرەکی ئایکۆنە مانا وتەعبیرە کە ڕاستەوخۆ دەگۆڕدرێت گەر تاکێك بخرێتە پاڵ تاکێکی دی، واتا هەر گۆڕانکارێك لە جێگای تاکەکان بە واتای جێگۆڕکێی ووشە دێت لە ڕستەیەکدا، ووێنەی هونەری "مەحکومکراوە لە لایەنی زاتی...وە ئەم زاتییە بورهانێکی لۆجیکییە کە هاندی وێنەکە دەدات ودەیبەستێتەوە بە لایەنی دەرونی داهێنەر یان هونەرمەند، وزات دەکاتە زەریای زیندوو لە بۆ کۆمەڵێك ووردەکاری کۆمەڵایەتی ودەروونی وکەلتووری، وئەو تەسەورە گوزارشتەیە لە سەر لایەنی ناوخۆی داهێنەر" (البیطار، ٢٠١٠،

ل٢٣٥)، هەروەها پرۆسەکانی پێشخستن وپاشخستنی تاکەکان ووشەکان هەمان شێوە دەبێتە مایەی گۆڕانکاری لە ماناو دیمەن ودەرهینانی کۆتایی وێنەکە، بۆ زانیاری زیاتر بەکار هێنانی رەنگی دیکە یان دەست لێدان یان بەکارهێنانی تەکنیکی دی دەبێتە هۆی گۆڕانکاری تری لە داڕشتنی شێوەکان ولە کۆتادا داڕشتنی ماناکان، وڕۆڵان پارت ئاماژەی کرد ووتی "هەر جێگۆڕکێیەك لە واقیعەوە بۆ وێنەی فۆتۆگرافی بە مانای ئەوە نایەت ئەم واقیعە پارچە بکەین بۆ توخمەکانی ودەست بە پێکهێنان بکەین لەم توخمانە نیشانەکان دروست بکەین جیاوازی هەبێت مادیا لەگەڵ ئەو شتەی کە پێشکەش دەکرێت بۆ خوێندن" الأحمر، سەرچاوەی پێشوو، ل١٢١)، وێنە گەر فۆتۆگرافی بێت یان تابلۆیەکی هونەری گوتارێکی تەواو ویەکگرتوو لە خۆ دەگرێت وقابیلی پارچە کردن یان هەڵوەشاندنەوە نییە بە مەبەستی ئەنقەست گوزارشت لە روحی واقیع بکات ونوێنەرایەتی بکات بەڵام بە شێوەیەکی پوخت لە دیمەنە ڕاستییەکە، بۆیە پرۆسەی پەخشکردنی گوتار لە وێنەوە (فۆتۆگراف، تابلۆی شێوەکاری، دیمەنی فلمی تلفزیۆنی...) پشت دەبەستێت بە جۆر وشێوەی ئەو وێنەیەی کە دەگاتە بینەر وە دەبێت گشتگیر وتەواو بێت وەکو پارت ئاماژەی پێی کرد لە ڕووی یەکێتی کارەکە وهەبوونی پەیوەندی کە ئەو تاکانە بە یەك ببستێتەوە لە ناو پێکهاتەی تێکستی هونەری، وئەو گوزارشتە کە بەرهەمی یەکێتی وێنەیەکی هونەری یان ئەدەبی ئەوەیە کە ناوەڕۆکە فکری دەردەخات وەکو گوتارێکی هونەری، کۆمەڵایەتی یان سیاسی... وە ڕۆڵێکی ڕەوانبێژی دەبات لە گەیاندنی گوتار بۆ بینەر لە ڕێگای ئەو تاکانە وپێکهاتەکانی کە دەکەوێتە

ژێر ڕکێفی زاتی هونەرمەندەکە لە لایەنی ئەنجامدان، ودەسەڵاتی بینەر لە لایەنی خوێندنەوە ولێکدانەوە، وگوتاری فکری گونجاوە لەگەڵ جۆری وێنەکە، بە واتای هەرچەندە گۆڕانکاری بینین بەرەو جوڵە وناجێگێری لە ناو وێنەکە هەبێت، دەبێتە مایەی گۆڕانکاری لە گوتاری فکری، ولێرەدا ڕۆڵی بینەر دەمێنێتەوە لە چۆنێتی تێگەیشتنی وێنەکە وناوەڕۆکەکەی، وچۆنیەتی گەیاندنی گوتاری وێنەیی بە زیهنی بینەر (چینی بە ئامانج کراو)، وڕەنگدانەوەی لە سەر سیستەمی کۆمەڵایەتی بە گشتی، هەروەها جێگای نمایشکردن وکاتی گونجاو کە دەبێت بزوێنەری فکری بۆ گەیاندنی گوتار بە شیوەیەکی ڕاستەوخۆ بۆ زهنی بینەر.

وە لە زۆر حاڵەتدا مەرجی هەبوونی نامۆوی نییە لە پێکهێنانی وێنەکە، ڕەنگی لە ئاسایی کردنەوەی دیمەنێك نیشانکراو بێت بە شێوەی وێنەیەکی ئایکۆنی، لێرەدا هەستکردن دروست دەبێت بە شێوەی سێ ڕەهەندی کە دەچێتە ناو قوڵای وینەکەوە وبیرۆکە سێ ڕەهەندی دادەمەزرێنێت لە سەر ڕوبەرێکی دوو ڕەهەندی، بەڵام وێنەکە ڕەهەندە فکری ومێژووی وکەلتووری خۆی دەچەسپێنێت لە ڕێگای گشتگیری لە تەواوی وێنەکە، کە ناتوانرێت پارچە بکرێت یان ڕووبەرێك جودا بکرێتەوە لە ڕووبەرێکی دی، ئەوکات خوێندنەوەی وێنەکە جیاواز دەبێت لە ڕووی مێژووی وکەلتووری وفکریەوە بۆیە بینەر ناتوانێت وێنە بخوێنێتەوە وەکو پێشوو، بەڵام لێرەدا ناجێگێری دەکەوێتە هەموو ڕووبەرەکان وستراکچەرەکان وماناکان ومەبەستەکان، "وە هەر لادانێك لە نمونەی زمانی لە دیراسەتی دیاردە بینینەکان پێویستی بە گەڕان دەبێت لەم دیاردەیە کە تایبەترە لە

دیاردەکانی دی، یان گەڕان بە دوای دروست کردنی کیانێك ڕێگایەکی هەبێت بۆ بەرهەمهێنانی مانا، بۆیە بوونی رمزی ڕەها لە زمان – دەنگ ونوسین- دەکەوێتە بەرامبەر بوونی هەستپێکراوی دیاردەی بینین کە ئەو ئەگەرانە لە خۆ دەگرێت لە بوونی بینینی سەرنجڕاکێش وەکو دەرگایەکی سەرەکی بۆ بەشێوەکردنی زەروری بۆ درك کردن لە دەرەوەی زات" (الشيخلي، وهاوپیشەکەی، ب.م، ل٥٩٠)، بۆیە وێنە ئەو تێکستەیە کە نوێنەرایەتی دەکات لە ڕێگای کۆمەڵێك سیمبولی شێوەکان، بەڵام تێکستی نوسراو پێکدێت لەو ووشانەی کە نوسراوە، وە ئەم ووشانەش سیمبولی کۆدکراوە لە بۆ خەلکانێك کە ئەو زمانە نەزانن.

<u>نیشانەکانی چوارچێوەی تیوری</u>

١-ڕەنگە لە کاتی پرۆسەکانی گۆڕانکاری لە شێوەی واقعیەوە بۆ شێوە ئابستراکتەکان هەندێك ڕەهەند دەربکەوێت پەیوەندی نەبێت بەو دەست پێکە کە دەستی پێکرا.

٢-پێ دەچێت لە کاتی پرۆسەکانی شیکردنەوە وپێکهێنانی شێوەکان هەندێك جیهانی خەیاڵی دروست ببێت.

٣-زۆر جار کاراکردنی پرۆسەکانی شیکردنەوە وپێکهێنان لە سەر هەندێك لە شێوەکان کە پێشتر ئەو پرۆسەیەی بە سەردا هاتووە، بگاتە لوتکەی نامۆیی ئەو شێوەیە کە بەرهەم دێت.

٤-رەنگە بەکارهێنانی نەخشەی ئیسلامی وعیراقی کۆن پێکەوە لە بۆ بەرهەمهێنانی شێوەیەکی ئابستراکت بتوانین بەکاری بهێنین بۆ هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ.

٥-پێدەچێت دەرکەوتە بینینەکان وەکو گوتارێك بێت پێشینەی هەبێت لە مەعریفەی کۆمەڵایەتی پێشتوو وەکو دەرکەوتێکی ئایکۆنی.

٦-زۆر جار وێنە ئەو ئاماژانە بەرهەم دەهێنێت گوتاری هونەری، کۆمەڵایەتی، یان سیاسی هەبێت، وە ئەو ئاماژانە کارکتەرێکی ئایکۆنی هەیە.

٧-پرۆسەکانی بەرهەمهێنانی گوتار لە تەلارسازی وهونەری شێوەکاری ئەنجام دەدرێت لە ڕێگای پێکهاتن لە نێوان کۆمەڵێك قەزایا وئامانج لەودایە ئیسپاتکردنی ڕاست ودروستی قەزییەکی نیشانکراوە، ومەرجی دابڕانی نییە لەگەڵ واقع.

٨-ڕەنگە وێنە هەندێك گوتار بەرهەمبهێنێت کە مەحکوم بێت بە لایەنی زاتی هونەرمەند وتەلارساز لە هەمان کاتدا.

بەشی سێیەم

ڕێکارەکانی توێژینەوە

١-کۆمەڵگای توێژینەوە:

کومەڵگای توێژینەوە کۆمەڵێك کاری هونەری تەلارسازی لە خۆ دەگرێت (تابلۆی هونەری – تەلار) لە بەر ئەوەی داڕشتنی تێکستی بینین وگۆڕانکارییەکان کە گوتارە فکرییەکان بەرهەمدەهێنێت چۆنیەتی بینای شێوەی لە خۆ دەگرێت لە کارە هونەری

وتەلارسازی، وە بەتایبەت ئەو کارانە کە بە پێی سنورداری شێوازی ئەنجام دراوە لەو ماوەیە لە بۆ میتۆد ویاسا وبنەمای ئەو قوتابخانە هونەرییانە کە کاریگەر بوونە لە سەر شێوە وئاماژە مێژووییەکانی، لە رووی دەرخستنی گۆڕانکاری وڕەشکردنەوە...هتد، کە پشت دەبەستێت بە فاکتەرێکی زۆر لە ئەدای هونەری وئامرازەکانی وتەکنیکەکانی.

وکۆمەڵگایە ئەم توێژینەوە ڕادەوەستێت لە سەر چۆنیەتی داڕشتنی تێکستی بینین کە کۆمەڵێك گوتاری فکری پەخش دەکات لە هونەری شیوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ، لە زمنی سەردەمەکە وە بە پیی تەماشاکردنی سەرەتایی، وە لە دوای هەوڵ ماندوبوونێکی زۆر بۆ بەدەستهێنانی ژمارەیەك کاری هونەری – تەلارسازی کە نوێنەرایەتی کۆمەڵگای توێژینەوەکە بکات، بۆیە توێژەر پشتی بەست شیکردنەوەی نمونەکان لە ڕێگای میتۆدی وەسفی شیکردنەوە.

٢- <u>نمونەی توێژینەوە:</u> نمونەکان هەڵبژێردران بە شێوەیەکی هەڕەمەکی کە گونجاو بێت لەگەڵ داواکانی بابەتی توێژینەوەکە وئامانجەکانی.

٣- <u>ئامرازی توێژینەوە:</u> پشت بەستن بەوەی کە هاتووە دامەزراندنێکی مەعریفی لە چوارچێوەی تێوری (بەشی دووەم) ونیشانەکانی لە دەرخستنی داڕشتنی تێکستەکان وگوتارە فکرییەکان کە کاریگەر بوو لە سەر شێوەکان، بۆیە پشت بەوە دەبەستین، بۆ ئەنجامدانی ئامانجەکانی ئەم دیراسەتە.

<u>شیکردنەوەی نمونەکان</u>

نمونه (١أ) ناوی هونەرمەند: عماد علي ناوی کاره هونەرییەکە: دێیەکی کوردییە ساڵ: ٢٠٠٩ مەتیریاڵ: ڕەنگی ڕۆنی لە سەر کانفاس قەبارە: ٦٢× ٧٢سم سەرچاوە: ئەرشیفی هونەرمەند	نمونه (١ب) ناوی کار: خانوو لە گەڕەکی ماسیکی ٢ پارێزگا: دهۆك ساڵ: دوای ٢٠٠٠ سەرچاوە: رنا فتحي فرحان، عبدالله يوسف طيب، العمارة العضوية كعمارة ديموقراطية، مدينة دهوك حالة دراسية، بحث منشور، مجلة سليمانية للعلوم الهندسية، جامعة سليمانية-كلية الهندسة-قسم المعماري، مجلد٣، العدد:٦، ٢٠١٩.

<u>شیکردنەوەی نمونه (١أ، ١ب)</u>

هەر لە یەکەم بینینەوە ئەم دوو کارە هونەری وتەلارسازی دەردەکەون کە شێوەیان لە یەك بچن، وتیهەڵچونێك هەبێت لە نیوانیاندا لە ڕووی شێوە وڕێکخستنی ئاسۆیی وئاستوونی، وچۆنیەتی ئاراستەکردنی بیناکە بەرەو

ڕووی بینەر کە خۆی دەبینێتەوە لە ستراتیجیەتی تەواوکەر یەك لەگەڵ ئەوی دی لە لایەکەوە، ولەیەك چوون لە لایەکی دییەوە، لە بەر هەبوونی ئەو ئاستانە لە هەردوولا، دەڵێی هەماهەنگی هەبووە لە نێوان هونەرمەندەکە وتەلارسازەکە لە ئەنجامدانی ئەم دوو کارە، یان تەلارسازەکە لە ئاسایی کارە هونەرییەکەی کردۆتەوە یان بە پێچەوانە، بەڵام ئەو چۆنیەتییە کە ئەم کارە (هونەری وتەلارسازی) پێ ئەنجامدراوە پشت بەستراوە بە ئایکۆنی گوندە کوردییەکان لە گێل زەمانەوە، وە ئێستا ئەم چۆنیەتییە لە ڕێکخستن وداڕشتن ئایکۆنەیەکی ناسراوە وکوردیە، وهونەرمەند پشتی بەستووە بەم دیمەنە لەو دییانە کە بە دەست وبازووی کوردی زیرەك ئەنجامدراوە، هەروەها تەلارساز پشتی بەستووە بەو ستایلە کوردییە کۆنە بۆ دروست کردنی کارەکەی لەگەڵ هەندێك گۆڕانکاری ودەستکاری هەندێك شتی کردووە بە پێی شێوازی نوێگەرایەتی، هەروەها جیاوازی مەتیریاڵ وتەکنیکە هاوچەرخەکان، بەم داڕشتنەکەی هەر وەکو خۆیەتی، وە ئەم تەلارە لێرەدا وادیارە بەثیی ئەو شێوەزە نوێگەرایەتییە ئەنجامدراوە کە گونجاویشە لەگەڵ ڕووحی ئەم سەردەمە، وەکارە هونەرییەکە کە ئەنجامدراوە بە ڕەنگە گەرمەکان پەمەیی وسور وزەرد وپرتقاڵی دەرکەوتەی دێی کوردییە کە بونیادنراوە لە مادەی قۆڕ بۆ دیوارەکان ودار بۆ سەقفەکەی ودەرگاکان وپەنجەرەکان، وە ئەم مەتیریاڵانە زۆر باو بوو ئەو کاتە، وە هەتاوەکو ئێستا بەکار دێت، وە لە دواتریشدا شێوازی تەلاری کوردی سەرباری سادەیی بەڵام تایبەتمەندی خۆی لە بونیادنانی شێوە ئەستوونیەکان بە پێی جوگرافیای ناوچە

شاخاوییەکان، وتایبەتمەندی ئاسۆیی بە پێی ئەو ناوچانە کە بەرزایی کەمترە لەوانی دی، بۆیە دەبینین هونەرمەندەکە روحی ناسنامەی کوردی چەسپاندووە لە ڕووی بەرجەستەی بینایەکی تەلارسازی لە سادەترین ئاستەکانی لە دوای ئەوەی کە ئەم بینایانە وشێوازەکانی چوونە نێو گێڕانەوەی مێژووی اە کاتێکی دوور ودرێژدا وبوو بە ئایکۆنێکی کوردی ناسراو وپێشینەی پێشتری هەبووە لە قوڵایی پێکهاتەی سیستەمی کۆمەڵایەتی کوردی، وە بێ گومان ئەنجامدانی ئەو جۆرە بینا سادەیانە پشتی بەستییە بە پرۆسەی گۆڕانکاری لە شێوەی واقعی بۆ شێوەی ئابستراکت، وە ئەم پرۆسەیە لە حیساباتی ئەو کەسانە نەبوونە کە ئەم جۆرە بینایانەیان دروست کردووە پێشتر، بەڵام لە ڕێگای ئەنجامدانی وادیارە پرۆسەکانی ئابستراکت کردنی شێوەکان بەکار هاتووە، هەروەها تەلارسازی هاوچەرخ بە مەبەست ئەو پرۆسەیە ئەنجام دەدات بۆ دەرخستنی ئەو ڕەهەندانە کە پەیوەندی نییە بە شێوەی واقعی کە دستی پێکردووە، وە ئەم پەیوەندیانە دەرکەوتەی پرۆسە عەقلیەکانە، کە بە هەڵوێست وڕۆڵی خۆی هەندیك شت دروست دەکات خەیاڵیە وداهێنانی شێوەی دییە، وە ئابستراکت بەندە بە تەشخیسی شتێك لە بناغەدا، وبناغە لێرەدا بە واتای واقعی شێوەکان دێت کە لە سەرەتاوە پشتی پێی بەسترا، لە بەر ئەوەی پرۆسەی دوور کەوتنەوەی لە واقع پێویستی بی دەرکەوتە وپەیوەندی نۆێیە لە بونیادنانی ئەو پەیوەندیانە وپێکهاتنی سیستەمی بونیادنان، لە ڕێگای شیکردنەوە وپێکهێنان بۆ ماوەی زیاتر لە جارێك، بۆ ئەوەی تەلارساز وهونەرمەند بگەن بە قۆناغە پێشکەوتووەکانی

ئابستراکت، تەلارساز وهونەرمەند هەڵوەشاندنەوەی شێوەکان دەکەن بۆ چەند جارێك وپێکیدەهێنن، ئوجا دیسان هەڵیدەوەشێننەوە دووبارە پێکی دەهێننەوە، وئەم پرۆسەیە زۆر ئەستمە، وگەیشتن بەم قۆناغان هەموو کەسێك ناتوانێت تەنها ئەوانە نەبێت کە ئەزموونێکی مەعریفی باشیان هەیە لەم بوارە وتوانای هەڵوەشاندنەوە وپێکهێنانیان هەیە، ولە هەمان کاتدا تێگەیشتنێکی باشیان هەیە لە بۆ شێوە وچۆنێتی مامەڵەکردن لەگەڵدا هەتا گەیشتن بە دوا وێنە کە دەیانەوێت، وە لێرەدا پرۆسەی بونیادنان بەو شێوەیە لە تەلارسازی وکاری هونەری گەیشتنە بە وێنەی ئایکۆنی کە ئامانجی سەرەکیی هەردووکیانە، وە لە ڕێگای ئەم وێنە ئایکۆنییەدەتوانرێت گوتارێکی جوانی فکری یان کەلتووری پەخش بکرێت، وە ئەم وێنە ئایکۆنییە لە پێکهێنانی ناوەوە ودەرەوە پشت دەبەستێت بەو چۆنیەتیەی کە دڕأشتن لە بۆ تێکستە هونەری یان تەلارسازییەکە کراوە، بۆیە چۆنیەتی دارشتنی تێکست لەو شیوەیە دەست پێدەکات لە ڕێکارییە سەرەکییەکان کە ئامادە دەکرێت بۆ بونیادنانی شێوەکان لە بناغەدا هەتاوەکو گەیشتن بە گوتاری بینینی جوڵاو، کە وەکو ئاراستەکردنێکی فکری لە بۆ سیستەمی کۆمەڵایەتی تەماشا دەکرێت، وە تایبەتمەندی ئەم تێهەڵچوونە لە نێوان گوتاری بینین وسیستەمی کۆمەڵایەتی لە مەیلی باوو (النزعة التداولية) هاتووە کە بزۆێنەری وڵامدانەوەیە لە سەر چۆنیەتی بەرهەمهێنانی وێنەی کۆتایی کە دەبێتە هۆی جوڵاندنی کۆمەڵگا وگەمە کردن لە سەر گوریسی هەستەکان، ڕاوبۆچوونەکان، هەڵوێستەکان، هەڵسوکەوتەکان، واتا گوتاری ئاراستەکراو لە ڕێگای ئەو بەرهەمە

هونەری وتەلارسازی گوتارێکی ئەنقەست ومەستدارە ودیراسە کراوە وئاراستە کراوە بۆ چینەکانی نێو کۆمەڵگا، وە گوزارشت کردن لە ڕێگای ئەو چۆنیەتییەیە کە ئەو کارانە یان تیکستەکانی پێ دادەڕێژن وەکو پێشتر ئاماژەمان پێ کرد، هەروەها تاکەکان وئەو توخمانە کە بەکار هاتوون لە چۆنیەتی ئاراستەکردنی گوتارەکان ودارشتنی تێکستەکان، وە دواتر ئەو تێکستانە لە ماوەی نزیك یان دوور دەبیتە ئایکۆن وڕیچکە دادەکوتێت لە نێو سیستەمی کۆمەڵایەتی، ووێنەی ئایکۆنی خۆی فەرز دەکات لە سەر بینەر بە شێوەیەکی حەتمی لە ڕێگای فۆکس کردنە سەر چەمکێکی تایبەت بۆ ئەوەی ببێتە کرۆکی بیرۆکەکە وسەنتەر کارە هونەری یان تەلارسازییەکە، وە هەموو ووردەکارییەکانی دی بە کاردێت بۆ خزمەتی گەیاندنی گوتاری بۆ بینەر، بە پێی لوجیکی بەجەستەکراو لە دارشتنی بناغەی یاساکانی بیرکردنەوە، هەروەها لایەنی فینۆمینۆلۆجی وەکو دەستپێکێك وزنجیرە هۆشدارییەکان کە دەردەکەوێت بۆ بینەر وتەواکەر خوێندنەوەی لە هەموو ووردەکارییەکانی ڕووکەشی شتەکان وئەو شتانەی کە هونەرمەند دارشتنی لە بۆ کرد بە پێی رۆیایەکی هونەری وجواناسی.

نموذج (٢أ) ناوی هونەرمەند: فهمي بالايي ناوی کار: گومەت ساڵ : ٢٠٠٥ مەتیریاڵ: الزيت على كانفاس قەبارە:٧٠× ٨٠ سم سەرچاوە: ئەرشیفی هونەرمەند	نموذج (٢ب) ناوی کار: خانوو لە گەرەکی زرکا پارێزگا: دهوك ساڵ: ٢٠٠٤ سەرچاوە: رنا فتحي فرحان، ئالان فريدون علي امين، اثر الموقف الفكري للانسان الكوردي على الهوية المعمارية، مدينة دهوك حالة دراسية، بحث منشور، مجلة سليمانية للعلوم الهندسية، جامعة سليمانية التقنية- كلية الهندسة-قسم الهندسة المعمارية، مجلد٦، العدد:١، ٢٠١٩.

<u>شیکردنەوەی نمونە (٢أ، ٢ب)</u>

بێگومان ژینگەی کوملایەتی کاریگەری ڕاستەوخۆی هەیە لە سەر هونەرمەند وتەلارساز وەکو یەك، لەم دوو کارە، دیقەتی ئەوەی دەدەین لەم کارە هونەرییە مەبست تابلۆی هونەری هونەرمەند فهمی بالای کە فۆکسی

کردۆتە سەر تەلارێکی ڕەنگاوڕەنگ وهەمە جۆر لە ژیر ناونیشان (گومەت)، ناوبراو هەستاوە بە وەرگرتنی بیرۆکەی گومەت ڕەنگە لە مزگەوتەکان یان هەر بینایەکی ئاینی، بەڵام ئەم گومەتەی بەکار هێناوە وەکو قەڵایەکی عەسکری پارێزراو وزل لە ڕووی قەبارە وە جۆرە بەرزی وهەیبەتێکی هەیە کە دەگات ئاسۆی ئاسمان لە تەنیشت هەورەکان، هەروەها هونەرمەند ئەوەی لە بیر نەچووە کە بیناکەی لە چەند ئاستێك دروست بکات، بە واتای بینەر لە یەکەم کاتدا کە تەماشای دەکات هەست بە چەند بینایەك دەکات کە هەمووی کۆ دەبێتەوە لە کۆمەڵی بنیاتنانێکی یەکخراو، وە گەر دیقەتی نمونەی (٢ب) بکەین کە بینایەکیە بە خۆی خانووە لە گەڕەکی زرکا لە پارێزگای دهۆك دەبینین چەند تێهەڵچوویەکی تێدایە لەگەڵ کارە هونەرییەکە لە ڕووی بینا وبەرزی وهەیبەتی وبیرۆکەی ئاستەکان کە کرۆکی بیرۆکەکەیە کە ئەو بینانیە وەکو قەلایەکی عەسکەر پشان دەدات، وە هەروەها دەبینین هێلی سەرەکی گومەتەکە قەوس بووە وەکو هێڵی سەر پەنجەرەکان، وهەمەجۆری ڕەنگەکان وبەکارهێنانی شێوەیی ئە هێلە قەوسانە لە بەرجەستەکردنی پەنجەرەکان لە دیوی دووەم، ولە ناوەندی بیناکە شێوەیەکی لاکێشە هەیە جۆرە فەخامەتێك وگرنگی هێزی داوە بە بیناکە، وە لێرەدا دەتوانین بڵێین ئەم هونەرمەندە وتەلارسازە کاریگەری بەرزی وهەیبەتی شاخەکان لە سەریان لە لایەکەوە ووهێڵە قەوسەکان وگرنگی ومەرکەزییەتی ئەو شاخانەی هەن لە ژینگەی کوری لە لایەکی دیکەوە. وە ئەمە وەکو ئایکۆنێکە ڕەگی لە سەرتاسەری سیستەمی کۆمەڵایەتی کوردی هەیە وەکو نیشانەیەکی بینین،

ناتوانرێت بناسرێتەوە گەر پۆلین نەکریت لە ڕیزی بەشێك لەو شتانەی هەن لە گێل زەمانەوە وپێشینەیان هەیە لە قوڵایی پێکهاتەی کۆمەڵگا وناسراوە لە لایەنی تاکی کوردی، بۆیە زمانە بینین دەتوانێت ببێت بە فاکتەرێك بۆ بەدەستهێنانی ئاماژەکانی ناو بارستەی پێکهاتەی کاری هونەری وتەلارسازی کە زمانێکە وەکو پێکهاتەیەکی پێگەیشتوو هەمەجۆر سەبارەت بەو گوتارانەی کە پەخشی دەکات لە ڕێگای گۆدە ناوخۆییەکانی توخمەکان وتاکەکانی هاوشانی پەیدابوونی پێکهاتەیی (التكوين البنائي)، وە وێنە یان شێوەی بینراو پشتی پێ دەبسترێت لە پێناو بەرهەمهێنانی ماناکانی بۆ ئەو داتایانە کە دەرکەوتەی ئایکۆنی بەدەستی دەهێنێت وەکو بەرهەمێکی بینین لە بۆ بوونەکانی سروشت، وە ئەمە بوو کە مەبەستمان بوو لە بیرۆکەی نوێنەرایەتی بارستەکانی چیاکان وبەرزیەکەی وکاریگەری ژینگەی کوردستانی لە سەر تاکی کورد.

بۆیە دەرهاویشتەکانی کۆتایی کارە هونەرییەکان وتەلارسازییەکان پشت دەبەستێت بە داتای سروشتی دی، یان ناوەڕۆکی نیشانەیی ئەو کارانە بەرهەمی پێکهێنانێکە کە ڕەهەندی ئایکۆنی لە لایەکەوە وڕەهەندی شێوەکاری وتەلارسازی لە لایەکی دییەوە لە خۆ کۆ دەکاتەوە، وە لە کۆتادا بەدەستهاتنی گوتارێکی تەواو لە هەموو لایەکەوە لە ڕووی گواستنەوەی بیرۆکە سەرەکییەکەوە لە ڕێگای وێنە کۆتاییەکەوە سەبارەت بە بارستەی شێوەیی کە پشتی بەستووە بە شێوەیەکی سەرەکی بە میکانزمەکانی ئەو چۆنیەتیە کە داڕشتنی تێکستی بینین دەکات، لە بەر ئەوەی تێکستی بینین وەکو تێکستی نوسینە، گەر نوسەر بە ئەنقەست جێگای ڕستەکان

ووشەکانی گۆڕی، یان پێشخستنی ڕستەیەك لە سەر ڕستەیەکی دی، یان جێیگۆڕکێی ووشەکانی کرد، دواتر داڕشتنی تێکستەکە دەگۆڕدرێت لە حاڵەتێکەوە بۆ حاڵەتێکی تر، بۆیە وای دەبینین کە جەوهەری داڕشتنی تێکستەکان بەندە بە ڕێکخستن وڕیزکردنی شێوەیی ووشەکان وڕستەکان لە تێکستی نوسیندا وتوخمەکان وتاکەکان وئەو پەیوەندیەی کە هەموو دەبەستێتەوە بە یەکەوە لە کارە هونەری وتەلارسازییەکان، ئەمە بنەمایەکی جەوهەرییە لە جواناسی وپەخشکردنی گوتار مادامێکە ئاماژە بە توخمی هەستپێکراو دەکات کە تێدا روحی وشاراوە وناوەرۆکەکان دەردەکەوێت، وە ئەم ئەنجامە تەنها داتایەکی سروشتی نییە کە هونەرمەند وتەلارساز بتوانی کۆنترۆلی بکات.

ئاماژەکان کە قۆناغە کۆتاییەکان بەرهەمی دەهێنن لە کاری هونەر وتەلارسازی سروشتێکی ئەفسانەیی هەیە، وە نیشانە پێشنیارکراوە پێی دەوترێت نیشانەی ڕەمزی بە خۆی نیشانەی مێژووی وکەلتوورییە کە ڕیچکەی هەیە لە سیستەمی ڕۆشنبیری، وە ئەم نوێنەرایەتییەی واقعی سروشتی وئەوجا نیشانەی ڕەمزی باگراوندێکی کەلتووری وئایدیۆلۆجی کە پێچەوانەی فۆتوی پێکدەهێنێت، ئەمە بەرهەمهێنانی گوتارێکی ئیحائی یان پێشترە لە دەستپێکی گوتار بە بێ پێشینە یان ناسراو پێشی ئەو کاتە.

بەشی چوارەم: ئەنجامەکان وەرئەنجامەکان وڕاسپاردەکان وپێشنیازەکان:

ئەنجامەکان وەرئەنجامەکان:

١-لە ڕێگای پرۆسەکانی گۆڕان وجێی گۆڕکیی لە شێوە واقعیەکانەوە بۆ ئابستراکت کۆمەڵێك پەیوەندی ڕەسەن لە پێکهاتەی تێکستی بینی (شێوەکاری وتەلارسازی) دەرکەوت، وە لە کۆتادا بەرهەمهێنانی کۆمەڵە شێوەیەك کە دەخرێتە سەر نەخشەی داهێنان لەم دوو سێکتەرە.

٢-هونەرمەندانی شێوەکار وتەلارسازەکان هەستان بە ئەنجامدانی پرۆسەی شیکردنەوە وپێکهاتن لە بونیەی سیستەمی شێوەیی بۆ پەخشکردنی ڕۆحی گوتارە جۆراوجۆرەکان بە پشت بەستن بەو پرۆسەیە.

٣-چۆنییەتی دروست بوونی تێکستی بینین لە (هونەر وتەلارسازی) کە پشتی بەست بە ئایکۆنی گوندە کوردییەکان لە گێل زەمانەوە، وە ئێستا ئەم چۆنییەتیە لە دارشتن وڕێکخستن بۆتە ئایکۆنێکی کوردی ناسراو.

٤-ڕەنگدانەوەی میتافۆرمە نەخشەی ئیسلامی وعیراقی کۆن کە خۆی دەبینێتەوە لە پێکهاتەی شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بە شێوەیەکی گشتی وشاری دهۆك بە تایبەتی.

٥- هونەرمەندی دهۆکی توانی ڕۆحی ناسنامەی کوردی بچەسپێنێت لە بەرجەستەکردنی پێکهاتەی تەلارسازی، پاش ئەوەی کە ئەو بینایانە وستایلەکانی هەژموونی خۆی هەبوو لە گێڕانەوەی مێژوو لە کۆنەوە ودواتر بوو بە ئایکۆنێکی کوردی ناسراو کە بناغەی خۆی داکوتابوو لە قوڵایی پێکهاتەی سیستەمی کۆمەڵایەتی کوردی.

٦-دەرکەوتەکانی بینین کە بەندە بە کارکتەری نەتەویی کوردی وەکو گوتارێکی ڕیچکەدار لە سیستەمی کۆمەڵایەتی دەرکەوت کە بناغەیەکی کۆنیشی هەیە.

٧- هونەرمەندی شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بە گشتی ولە شاری دهۆك بە تایبەتی توانی گوتاری هونەری وکەلتووری جۆراوجۆر بەرهەم بهێنێت، لە ڕێگای چۆنێتی داڕشتنی تێکستی بینین.

٨-گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ لە ئەنجامی گۆرانکارییە یەك لە دوای یەکەکان ئەنجامدان وداڕشتنی بینین بە دەست هات، وە مەرجی دابڕانی نییە لە واقیع یان کەلتووری کۆمەڵایەتی.

٩- لایەنی خودی هونەرمەندی شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بە شێوەیەکی گشتی ولە شاری دهۆك بە تایبەت ئاکتیڤە لە دەرخستنی گوتاری ئایکۆنی.

راسپاردەکان:

پشت بەستن بەوەی توێژەر پێی گەیشت لە ئەنجامەکان ووەکو تەواو کەرێکی سوودی زانستی ومەعریفی، توێژەر ڕاسپاردەی ئەوە دەکات کە بابەتێکی نوێ دابنرێت لە ژێر ناونیشان گوتاری ئایکۆنی لە هونەری شێوەکاری وتەلارسازی هاوچەرخ بۆ قوتابیانی بکالۆریۆس وماستەر لە کۆلیجی هونەرەجوانەکان، لە بەر گرینگی گەورەی ئەم بابەتە لە دەرخستنی توانا هونەرییەکانی قوتابییەکان.

پێشنیازەکان: توێژەر پێشنیازی ئەم ناونیشانە دەکات لای خوارەوە:

١-گوتاری ئایکۆنی هونەری پۆست مۆدێرنزم (دیراسەیەکی شیکاری)

لیستی سەرچاوەکان:

١-يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ط١، المركز الثقافي والعربي، بيروت، ١٩٨٩.

٢- Foucult, michel surveiller et (punir : Gallimard, ١٩٧٥).

٣-العابد، عبدالمجيد، الايقونة في السيميائيات البصرية، مجلة الايقونات، العدد الاول، المغرب، ٢٠١٠.

٤-كلي، بول، نظرية التشكيل، ترجمة وتقديم: عادل السيوي، ط١، دار ميريت، مصر-القاهرة، ٢٠٠٣.

٥-الجادرجي، رفعة، الاخيضر والقصر البلوري، نشوء النظرية الجدلية في العمارة، دار المدى للنشر، لبنان-بيروت، ٢٠١٣.

٦-القاضي، محمد، واخرون، معجم السرديات، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠.

٧-الشيباني، عبدالقادر فهيم، معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، ط١، سيدي بلعباس-الجزائر، ٢٠٠٨.

٨-داني، محمد، في ماهية السيميائيات والصورة، بحث منشور في مجلة سمات العالمية، المغرب-الدار البيضاء، ٢٠١٣.

٩-برا، جيرا، هيغل والفن، ط١، ترجمة: منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.

١٠- الاحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر-الجزائر العاصمة، ٢٠١٠.
١١- عبدالحميد، شاكر، الخيال من الكهف الى الى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩، ص٣٣١.
١٢- العزاوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، ط١، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ٢٠١٠، ص١٠٤.
١٣- الرفاعي، محمد خير يوسف، التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية- مسرحية (هاش تاج) أنموذجاً، المجلة الاردنية للفنون، مجلد ٩، عدد ٢، ٢٠١٦.
١٤- البيطار، هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط١، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الامارات العربية المتحدة-أبوظبي، ٢٠١٠.
١٥- شيخلي، مها أسماعيل، وزميلتها، السيميائية وعلاقتها في بنية التصميم الكرافيكي، مجلة كلية التربية الاساس، المجلد١٠، العدد ٨٠، جامعة بغداد-كلية التربية الاساس، د.ت.

الخطاب الايقوني في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة
(مدينة دهوك أنموذجاً)

م. سيروان رفعت أحمد
السادة المشرفين
أ.د. علاء شاكر العتبي أ.م.د ازاد حمة احمد
كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية / جامعة صلاح الدين-أربيل
sirwan.ahmed@su.edu.krd

ملخص البحث: ترتكز الدراسة الحالية على (الخطاب الايقوني في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة) باعتباره جزءاً مهماً في كيفية الصياغة النصية والتي طرأت لبنية الشكل في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة، وذلك من خلال التغييرات التي حدثت في الفكر المعاصر، وبالتالي قادت الفنون والعمارة بشكل عام نحو آفق أوسع، حيث أخذت التحولات الشكلية في التكعيبية على سبيل المثال مسارا جديدا تمخضت عنها أزاحة واضحة

لمجمل الاشكال الواقعية وكما رصدت الاشكال من عدة زوايا وهكذا بالنسبة الى التجريدية والتعبيرية ... التي لعبت دورا مهما في كيفية صياغة الاشكال وكيفية رصها خارج الاطار التقليدي، لذا يتيح لنا هذا البحث الى رصد ومتابعة الخطاب الايقوني وبالتالي كيفية صياغة النص البصري وما يبدر عنها من خطابات فكرية، ومن شأنها أيضا ان تؤدي إلى زيادة معرفتنا بالآليات والمعالجات التي طرأت على بنية الشكل ودفعت به نحو التجريد والحذف والاضافة ...

تضمن البحث أربعة فصول، احتوى الفصل الأول الإطار المنهجي مشكلة البحث والتي تتمحور برصد كيف يمكن صياغة النص البصري الذي يحيل الى المتلقي جملة من الخطابات الفكرية في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة كظاهرة مهمة، وأثرت هذه بدورها على الشكل في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة من حيث الاستعارات الشكلية، وأهمية البحث، وهدف البحث هو كشف تمثلات (الخطاب الايقوني في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة)، وحدود البحث، فضلا عن تعريف المصطلحات التي وردت في سياق هذا البحث، أما الفصل الثاني الإطار النظري فقد تضمن ثلاث مباحث، تناول المبحث الأول الايقونية في التشكيل والعمارة، أما المبحث الثاني فقد تناول الخطاب وتمثلاته في النص البصري، وكما تناول المبحث الثالث الخطاب الايقوني مفاهيمياً، بالاضافة الى مؤشرات الاطار النظري واحتوى الفصل الثالث إجراءات البحث متضمنا مجتمع البحث وعينته، وأداة البحث، وتحليل عينة البحث التي بلغت نموذجين فقط. أما الفصل الرابع فاحتوى على اهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .فضلا عن قائمة المصادر . ومن جملة النتائج والاستنتاجات أدناه:

١- برزت من خلال عمليات التحول والتبدل من الاشكال الواقعية الى التجريدية علاقات متأصلة في بنية النص البصري (التشكيل والعمارة)، وبالتالي أنتاج أشكال تضاف الى خارطة الابداع في هذين المجالين.

٢- اجرى الفنان التشكيلي والمعماري عمليات التحليل والتركيب في بنية النظام الشكلي لكي يبعث بروح خطابات متنوعة معتمداً على تلك العمليات.

٣- الكيفية التي تم النصوص البصريه (الفني والمعماري) الاستناد الى أيقونية القرية الكوردية منذ امد بعيد، والان أصبحت هذه الكيفية في التراصف والانشاء هي أيقونة معروفة كوردية بحد ذاتها.
٤- الاستعارات الزخرفية الاسلامية والعراقية القديمة وجدت ضالتها في بناء التشكيل والعمارة المعاصر بشكل عام ومدينة دهوك على وجه الخصوص.
٥- أرتسم الفنان الدهوكي روح الهوية الكوردية من حيث تجسيد بناء معماري في أبسط مستوياته بعدما أنخرطت تلك الابنية وطرازها في السرد التأريخي عبر زمن طويل وأصبحت أيقونة كوردية معروفة ولها تسنينات مسبقة في عمق بناء المنظومة المجتمعية الكوردية.
٦- تعتبر التمثلات البصرية المرهونة بالطابع القومي الكوردي بمثابة خطاب متجذر في بنية النظام المجتمعي ولها تسنينيات مسبقة.
٧- أنتج الفنان التشكيلي والمعماري المعاصر بشكل عام وفي مدينة دهوك خاصة خطابات متعددة منها فنية واخرى ثقافية، من خلال الكيفية التي بها صياغة النص البصري.
٨- يعد الخطاب الايقوني في الفن التشكيلي والعمارة المعاصرة هو ناتج لتمرحلات التأليف والصياغة النصية ولا تشترط الانقطاع عن الواقع أو الثقافة المجتمعية.
٩- الجانب الذاتي لدى الفنان التشكيلي والمعماري المعاصر بشكل عام وفي مدينة دهوك على وجه الخصوص مفتعلة في تمظهرات الخطاب الايقوني.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الايقونة، الفن التشكيلي، العمارة

Iconic discourse in plastic art and Contemporary architecture

(Dohuk city as a model)

L. Sirwan Rafaat Ahmed

Supervisor:

P. Dr. Alla Shakir Al-Ajbi P.Ass. Dr. Azad Hama Ahmed

College of Fine Arts/Department of Fine Arts/ Salahaddin University-Erbil

Abstract

The current study is based on (the iconic discourse in plastic art and contemporary architecture) as an important part of how the textual formulation that occurred to the structure of the form in plastic art and contemporary architecture, through the changes that occurred in contemporary thought, and thus led arts and architecture in general towards A broader horizon, where the formal transformations in cubism, for example, took a new path, which resulted in a clear displacement of the totality of realistic forms. ... which played an important role in how to formulate shapes and how to stack them outside the traditional framework, so this research allows us to monitor and follow up the iconic discourse and thus how to formulate the visual text and the intellectual discourses that emerge from it, and that would also lead to an increase in our knowledge of the mechanisms and treatments that It occurred on the structure of the form and pushed it towards abstraction, deletion and addition...

The research included four chapters, the first chapter contained the methodological framework of the research problem, which centers on observing how the visual text can be formulated that transmits to the recipient a set of intellectual discourses in plastic art and contemporary architecture as an important phenomenon, and this in turn affected the form in plastic art and contemporary architecture in terms of formal metaphors The importance of the research, and the goal of the research is to reveal representations (iconic discourse in plastic art and contemporary architecture), and the limits of the research, as well as defining the terms that were mentioned in the context of this research. As for the second topic, it dealt with the discourse and its representations in the visual text, and the third topic dealt with the conceptual iconic discourse, in addition to the indicators of the theoretical framework. The third chapter contained the research procedures, including the research community and its sample, the research tool, and the analysis of the research sample, which amounted to two models only. As for the fourth chapter, it contained the most important results, conclusions, recommendations and suggestions, as well as a list of sources. Among the results and conclusions are below:

١- Through the processes of transformation and change from realistic to abstract forms, relationships inherent in the structure of the visual text (formation and architecture) emerged, and thus the production of forms added to the map of creativity in these two areas.

٢- The plastic artist and the architect conducted the analysis and installation processes in the structure of the

formal system in order to evoke the spirit of various discourses based on these processes.

٣- The way the visual texts (artistic and architectural) were carried out. The iconography of the Kurdish village was based on a long time ago, and now this method of alignment and construction has become a well-known Kurdish icon in itself.

٤- The ancient Islamic and Iraqi decorative metaphors found their help in constructing contemporary architecture and formation in general and the city of Dohuk in particular.

٥- The Duhoki artist depicted the spirit of the Kurdish identity in terms of the embodiment of an architectural building at its simplest levels, after those buildings and their model became involved in the historical narrative over a long time and became a well-known Kurdish icon with advances in the depth of building the Kurdish community system.

٦- The visual representations that are subject to the Kurdish national character are considered as a discourse rooted in the structure of the societal system and has a prior Stennian.

٧- The contemporary plastic artist and architect in general, and in the city of Dohuk in particular, produced several discourses, including artistic and cultural ones, through how the visual text was formulated.

٨- The iconic discourse in plastic art and contemporary architecture is a product of the writing and textual drafting phases and does not require a break from reality or the societal culture.

٩- The subjective aspect of the contemporary plastic artist and architect in general and the city of Dohuk in particular is fabricated in the manifestations of the iconic discourse.

Keyword: Iconic. Discourse. Plastic Arts. Architecture.