

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ديالى

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون التشكيلية

المؤتمر العلمي الدولي الأول

Plastic Arts Department

الموروث الحضاري

في الفن التشكيلي المعاصر

INTERNATIONAL CONFERENCE

25-26-MARCH-2019

20219 / آذار / 26 – 25

- اهداف المؤتمر**
- يهدف المؤتمر الى تسليط الضوء على عدة جوانب منها :
- تعرف واقع الفن المعاصر .
 - تعرف اثر الموروث الحضاري والمكاني في الفنون التشكيلية المعاصرة
 - تشكيل رؤى نقدية اكاديمية في الخطاب البصري نحو الفلسفة الفنية .

محاور المؤتمر

- * جماليات الخطاب البصري في الفنون .
- * جماليات فن العمارة والتصميم
- * التقنيات والخامات الحديثة الموظفة في الفنون .
- * تجليات الموروث الشعبي في الفنون التشكيلية .
- * فلسفة الفن والنقد الفني المعاصر
- * إشكاليات التدفق الفني .

الاتصال والمراسلة

Phone: 009647705941814

Email: dean@colarts.uodiyala.edu.iq

namerdesgin@gmail.com

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ديالى

كلية الفنون الجميلة - ديالى



برعاية السيد وزير التعليم العالي والبحث العلمي
وبإشراف السيد رئيس الجامعة
وتحت شعار

الفن وتأصيل الهوية

تعقد كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون التشكيلية

مؤتمرها العلمي الدولي الأول
ب عنوان

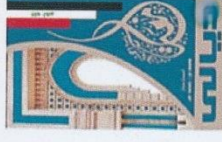
الموروث الحضاري في الفنون التشكيلية المعاصرة

25 - 26 | آذار | 2019

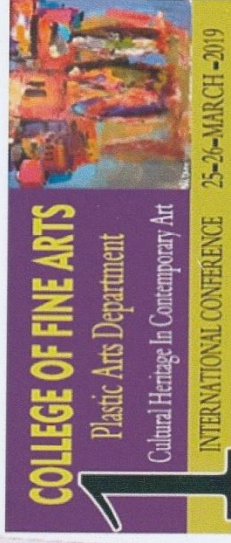
قاعة المؤتمرات - جامعة ديالى

مواعيد مهمة :

2018-11-20	موعد استقبال الملخصات
2018-12-10	الإشعار بقبول الملخصات
2019-1-2	آخر موعد لاستقبال البحوث
2019-1-20	الموافقة النهائية على البحوث



UNIVERSITY OF DIYALA
COLLEGE OF FINE ARTS
THE FIRST INTERNATIONAL
CONFERENCE



شروط المشاركة في المؤتمر

- ان يتعلق البحث بأحد محاور المؤتمر.
- ان لا يكون موضوع البحث قد نشر سابقاً في مجلة او دورية او قدم في مؤتمر اخر.
- ان لا تتجاوز عدد صفحات البحث (20) صفحة.
- يقدم البحث بأحد اللغات الاتية (العربية ، الإنكليزية ، التركية ، الروسية) .
- البحوث المقبولة في المؤتمر تخضع للتقييم من قبل لجنة علمية لأغراض النشر في وقائع المؤتمر .
- لايجوز المشاركة في المؤتمر بأكثر من بحث منفرد او مشترك .
- ارسال السيرة الذاتية مع البحث .
- رسوم الاشتراك ببحث في المؤتمر من داخل العراق (\$ 50) (بدون إقامة - مع الإقامة تضاف \$ 25) ، ومن خارجه (\$ 100) .
- (بدون حضور) ، مع الحضور ، تتحمل اللجنة التحضيرية الإقامة والنقل الداخلي فقط .

المتحدثون الرئيسيون من دول

مصر ، تونس ، الأردن ، لبنان ، تركيا،امريكا، استراليا

نشاطات علمية وثقافية مصاحبة للمؤتمر

التاريخ	عنوان الحدث
2019\3\25	معرض فني
2019\3\25	ورشة عمل
2019\3\26	ورشة عمل
2019\3\26	بينالي للفن التشكيلي

فقرات مصاحبة للمؤتمر

زيارات علمية وثقافية وسياحية

المتاحف العراقية، جمعية الفنانين التشكيليين ، وزارة الثقافة – دار الأزياء العراقية ، مولات وأسواق بغداد ومدينة بعقوبة

اللجنة الساندة للمؤتمر

السيد علي جعار ففنة	رئيساً
السيد حسام خليل ابراهيم	عضو مالي
السيدة ماجدة احمد عبد	عضو مالي
السيدة اسراء عبد الكريم فيض	عضواً
السيدة انعام محمد طاهر	عضواً
السيد مصطفى حمودي مزهر	عضواً

رعاية المؤتمر

رئاسة جامعة ديالى ، مجلس محافظة ديالى ، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، نقابة الفنانين العراقيين .

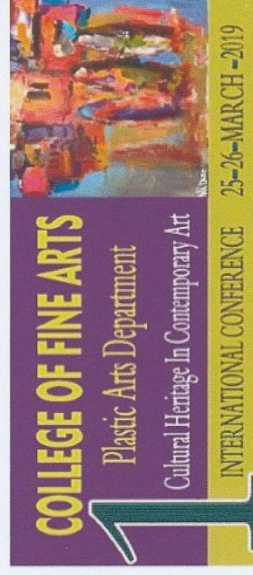
كلية الفنون الجميلة - ديالى

قسم الفنون التشكيلية

المؤتمر العلمي الدولي الاول

الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

25 - 26 | آذار | 2019
قاعة المؤتمرات - جامعة ديالى



((مجالات البحث))
(الرسم ، النحت ، الخزف ، الكرافيك ، الخط العربي ، التصميم ، فن العمارة ، تاريخ الفن ، النقد الفني ، فلسفة الفن ، علم الجمال ، فنون الاتصال البصري ، التربية الفنية ، طرائق تدريس الفنون) وغيرها من تخصصات الفنون للمشاركة بهذا المؤتمر.

لجان المؤتمر

اللجنة التحضيرية للمؤتمر

رئيساً	أ.د علاء شاكور محمود
عضواً	أ.م.د نعيم قاسم خلف
عضواً	أ.م.د سماح حسن فليح
عضواً	أ.م. دعمار قاضل حسن
عضواً	م.حسين محمد علي
عضواً	م.رجاء حميد رشيد
عضواً	م.م.شيماء مقداد حميد

اللجنة العلمية للمؤتمر

رئيساً	أ.د عداد محمود حمادي
عضواً	أ.م.د نجم عبدالله عسكر
عضواً	أ.م.د معن جاسم محمد
عضواً	أ.م.د جولان حسين علوان

لجنة تنظيم وإقامة المعارض الفنية

رئيساً	أ.م عماد خضير عباس
عضواً	م. عادل عطا الله خليفة
عضواً	م.م. مؤيد عباس كريم
عضواً	السيد عبدالله مهند اكرم

اللجنة الإعلامية

رئيساً	م.رباب كريم كيطن
عضواً	م.م.وجدان عدنان
عضواً	السيد ثامر احمد رشيد
عضواً	السيد عبدالله فيصل

المؤتمر العلمي الدولي - الأول - 25-26\3\2019

الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

Cultural Heritage in Contemporary Art



منهاج المؤتمر ليوم الاثنين الموافق 2019-3-25

(الملتقى الأكاديمي - رئاسة الجامعة)

افتتاح تسجيل (الباحثين - الحضور)	9.30-9	
افتتاح فعاليات المؤتمر	10.00	
النشيد الوطني العراقي	10.05	
قراءة سورة الفاتحة على أرواح شهداء العراق	10.10	
كلمة السيد رئيس جامعة ديالى	10.15	
كلمة السيد عميد الكلية (رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر)	10.25	
كلمة الأستاذ الدكتور احمد الجاسم نائب رئيس جامعة نور الشام الدولية - سوريا	10.30	
كلمة الأستاذ الدكتور اورهان جبرائيل اوغلو	10.35	
أستاذ الفن التشكيلي في جامعة سلجوق التركية	10.40	
فعالية تعريفية عن حضارة العراق والجامعة	11.00	
السيد العميد (رئيس اللجنة التحضيرية) يستأذن رئيس الجامعة لافتتاح المؤتمر		
الجلسة الافتتاحية		
الجلسة الأولى : بإدارة الدكتور مفيد الجزائري وزير الثقافة الاسبق		
بحث (أصالة الفعل الخزفي ما بين التصويري والتشكيلي)		
د.مكية الشرمي		
المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس - تونس		
ورقة بحثية (تطور الموروث الحضاري والثقافي في الفن التشكيلي عبر العصور التاريخية)	11.10	
الأستاذ الدكتور احمد الجاسم		
جامعة نور الشام الدولية - سوريا		
بحث (متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي)		
م.م. كاظم عبد الزهرة رسن		
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة		
استراحة		
	12.00	
فاعلية الرسم الحر للفنان التركي الأستاذ الدكتور اورهان جبرائيل اوغلو		
12.15		
بدأ فعاليات الجلسة الثانية (المسائية) - الباحثين حسب منهاج القاعات		
القاعة الرئيسية (1)	القاعة (2)	القاعة (3)
رئيس الجلسة	رئيس الجلسة	رئيس الجلسة
أ.د. احمد الجاسم	أ.د. اياد الحسيني	أ.د. ماجد نافع الكناني
12.30		
استراحة والدعوة لتناول وجبة الغذاء		
2.00		

تستمر جلسات المؤتمر ليوم الثلاثاء الموافق 2019-3-26 على قاعات كلية الفنون الجميلة - ديالى

المؤتمر العلمي الدولي - الأول - 25-26\3\2019

الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

Cultural Heritage in Contemporary Art



منهاج المؤتمر ليوم الثلاثاء الموافق 2019-3-26

(قاعات كلية الفنون الجميلة - ديالى)

افتتاح فعاليات اليوم الثاني للمؤتمر	10.00
عرض فلم عن قسم الفنون التشكيلية	10.05
محاضرة علمية للأستاذة الدكتورة قبيلة فارس حمود عميدة كلية العمارة والتصميم - جامعة الزيتونة الأردنية - الأردن (الهوية الثقافية من خلال وحدة وتنوع الفنون والعمارة)	10.15
دعوة السيد رئيس المؤتمر للبدء بجلسات المؤتمر لليوم الثاني الباحثين حسب منهاج القاعات	
قاعة المسرح (1) الجلسة برئاسة الدكتورة قبيلة فارس	11.00
قاعة السلام (2) الجلسة برئاسة الدكتورة زينب كاظم البياتي	
قاعة المكتبة (3) الجلسة برئاسة الدكتورة جبار حمدي محيسن	
اختتام فعاليات المؤتمر وتكريم السادة ضيوف الجامعة	1.00
دعوة السيد عميد الكلية للضيوف لحضور فعاليات المعرض الفني وزارة الثقافة والسياحة والآثار العراقية - دائرة المعارض (2019\3 \ 28-27)	1.15
استراحة ودعوة الضيوف لجولة في أروقة الجامعة والكلية	1.30

يقام ضمن فعاليات المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الفنون الجميلة - ديالى
معرض للفنون التشكيلية تحت شعار (الفن وتأصيل الهوية)

على قاعات دائرة المعارض الفنية في وزارة الثقافة والسياحة والآثار
بمشاركة فنانين وأساتذة من الجامعات والمؤسسات العراقية الفنية للفترة من 2019\3\28-27
مع مشاركة عدد من الفنانين العرب والأجانب

**اليوم الأول (الجلسة الصباحية)
القاعة (1) الرئيسية**

رئيس الجلسة : الدكتور مفيد الجزائري

تاريخ الجلسة 25 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
د.مكية الشرمي	أصالة الفعل الخزفي ما بين التصويري والتشكيلي	المعهد العالي للفنون والحرف صفاقس - تونس
أ.د. احمد الجاسم	تطور الموروث الحضاري والثقافي في الفن التشكيلي عبر العصور التاريخية	جامعة نور الشام الدولية - سوريا
م.م.كاظم عبد الزهرة رسن	متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي	جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

**اليوم الأول (الجلسة المسائية)
القاعة (1) الرئيسية**

رئيس الجلسة : أ.د. احمد الجاسم

تاريخ الجلسة 25 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
أ.م.د. ابراهيم حمدان سبتي	المعالجات التقنية للصور الرقمية في الإعلان التجاري	الجامعة التقنية الوسطى كلية الفنون التطبيقية
د. عليّة يونس ثجيل	تداولية الحرف العربي في الخزف العراقي	جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. محمد جار الله توفيق	اعتبارات وضوحية الهوية في تصميم الفضاءات الداخلية	الجامعة التقنية الوسطى كلية الفنون التطبيقية
م.د. وسام حسن هاشم	الفضاءات هوية على وانعكاسها الأسلامية المعمارية الريازة القرم مسلمي لعمارة الداخلية	جامعة بغداد - كلية الفنون التطبيقية
د. السيد ابراهيم محمد قنديل	الطبعة المضغوطة بدون تحبير	كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

القاعة (2)

رئيس الجلسة : : أ.د. اياد الحسيني

تاريخ الجلسة 25 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
أ.م.د. عطيه وزه عبود الدليمي	فاعلية استراتيجية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية	الجامعة المستنصرية - كلية التربية الأساسية
د. عدي عبد الحميد مجيد	فلسفة التنوع الشكلي في وحدة التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية	الجامعة التقنية الوسطى معهد الفنون التطبيقية
م.سمية عبد الوهاب محمد م.م. فهد كامل بطيح	المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية	الجامعة التقنية الوسطى معهد الفنون التطبيقية

القاعة (3)

رئيس الجلسة : أ.د. ماجد نافع الكناني

تاريخ الجلسة 25 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
أ.م. د. فراس علي حسن الكناني أ.م. د. محمد صبيح محمود	فاعلية طريقة الاستكشاف الموجه في زيادة التحصيل وتنمية التفكير العلمي بمادة التقنيات التربوية	الجامعة المستنصرية - كلية التربية الأساسية
م. د. ايمان عبد الستار عطا الله أ.م.د. سافرة ناجي	ملاحظ ما بعد الحداثة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية	المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الثانية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد
د. علاء كريم فرحان	جماليات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما	الجامعة التقنية الوسطى - معهد الفنون التطبيقية
أ.م.د. عماد طارق توفيق	الجسد لغة بصرية متناغمة في التعبير الفنون النحتية في العصر البابلي القديم , قراءة في الواقع الفني	جامعة بغداد - كلية التربية للبنات

القاعة (1) المسرح

رئيس الجلسة : أ.د. قبيلة فارس

تاريخ الجلسة 26 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
أ.د. زينب كاظم البياتي	خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
أ.د. علاء شاكر محمود	استخدام بورتفوليو الفن في تقييم اداء طلبة قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.د. عامر سالم عبيد السلامي	تدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة	جامعة تكريت- كلية التربية للعلوم الإنسانية
أ.م.د. نمير قاسم خلف أ.م.د. سماح حسن فليح أ.م.د. وضاح حسن فليح	جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.د. احمد عبد الستار حسين م.رباب كريم كيطان	الانفوجرافيك في وسائل الاعلام ودوره في ادراك الجمهور للمعلومات	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة

القاعة (2) السلام

رئيس الجلسة : أ.د. احمد الجاسم

تاريخ الجلسة 26 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
أ.د. شوقي مصطفى علي أ.د. عاد محمود حمادي	أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.د. نجم عبدالله عسكر م.م. مؤيد عباس كريم	جماليات التشكيل الفني في اعمال الفنان علي الطائي	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. جولان حسين علوان م.م. مشتاق عباس جاسم	تمثيلات الفكر الوجودي في النحت المعاصر	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة المديرية العامة لتربية محافظة ديالى
م.م. قحطان صبري سنياب الوظيفي	الرمز ودلالاته الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني اليرافديني وانعكاساته المعاصرة	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
م.د. وعد عبد الأمير خلف م.م. رؤى خالد عبد اللطيف	الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. معن جاسم محمد م.د. رافد محمود مائشي	التحول الدلالي للموروث الثقافي (دراسة نقدية في سيمائية العلامة)	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.م. شيماء مقداد حميد	رموز الخزف العراقي المعاصر	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة

القاعة (3) قاعة المكتبة

رئيس الجلسة : أ.م.د. جبار حميدي محيسن

تاريخ الجلسة 26 اذار 2019

اسم الباحث	عنوان البحث	مكان العمل
أ.م.د. جبار حميدي محيسن	جماليات الرموز التراثية المستخدمة في الرسم العراقي المعاصر (فصل للعبوي نموذجاً)	جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. يسرى عبد الوهاب محمد	قيم التربية الفنية والجمالية في افلام الرسوم المتحركة (رؤية استراتيجية للتعليم المستمر للتربية الفنية في العراق)	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.د. انسام اياد علي	التربية الجمالية في الفكر الفلسفي المعاصر	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.م. رغد سلمان خليل	التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية وعلاقته بالانماط الادراكية	وزارة التربية
م.رجاء حميد رشيد	اثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني في مادة التكوين	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م. عمر قاسم علي	فاعلية استراتيجية kwl في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.حسين محمد علي	اثر توظيف الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي (المسرح المدرسي انموذجاً)	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.بيداء أنور رزوقي	اثر اندماج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العامة في تنمية مهاراتهم الفنية	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة
م.م. ريم عبدالحسين محمود	تأثير استخدام استراتيجية سكامير في تنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية	جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة





الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

وقائع اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الفنون الجميلة- ديالى

قسم الفنون التشكيلية

تحرير

رئيس اللجنة العلمية

أ.د. عاد محمود حمادي

رئيس اللجنة التحضيرية

أ.د. علاء شاكر محمود

رئيس قسم الفنون التشكيلية

أ.م.د. نمير قاسم خلف

مراجعة لغوية

م.د. شيماء نزار عايش

جميع الأبحاث محكمة حسب الأصول العلمية

الجزء الاول

2019

كلمة العمادة :

يرتبط التغيير في اي مجتمع بثقافة عصرية تسعى الى تأصيل فني وفكري يقوم على العلاقات التبادلية الثقافية وجدلية العلاقة بين الفكر التراثي القديم ومحاولات التحديث سواء اكان ذلك في الادب او الفن او في اي مجال من مجالات الثقافة الاخرى .

اذ يتفاعل المثقف مع بيئته مشكلاً بذلك سمات مميزة لشخصيته تنعكس على كل حقول الثقافة والادب والفن، ويبرز ذلك بشكل جلي في مجال الفنون التشكيلية فالهوية بالنسبة للفنان التشكيلي تمثل مسألة وجود وهذا يدفعنا الى قضية الابداع الذي يعايش الواقع، لكنه يتطلع الى مسافات ابعد من الواقع ، بمعنى ان على الفنان التمسك بواقعه ومحاولة معالجته تشكيميا حسب رؤية حديثة ومتطورة .

ومن هنا نجد الفن التشكيلي المعاصر متأرجحاً بين مسألة الحداثة والأصالة ، ومسألة الهوية وإشكالاتها، ويواصل هذا الحراك بحثه عن التأسيس لتأصيل ممارسة تشكيلية تثبت هوية الفنان التشكيلي بما يسهم في بناء ثقافة معاصرة تستند الى دعائم ثقافية اصيلة رغم ما يكتنف ذلك من صعوبات ، نظراً لعملية الانفتاح التي يشهدها الفكر من خلال الوسائط التكنولوجية الحديثة ، بتطوراتها التقنية عالية الجودة من حيث جماليات الصورة المرئية و سطوتها البصرية ، كالأنترنيت والمواقع الالكترونية والفن الرقمي والقنوات الفضائية التي اثرت بشكل كبير على الانتاج التشكيلي .

وبذلك تبرز الحاجة الى مشروع يستلهم من التراث رؤية تشكيلية حديثة ومعاصرة تواكب التطورات التكنولوجية وتستعيد صورة الذاكرة البصرية وتأويلاتها ، وفق هذه الرؤية جاء شعار مؤتمرنا للفنون التشكيلية والذي تمحور حول (الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر) والذي حمل ابعاد هذا المشروع الذي تسعى كليتنا لطرحه عبر قنوات تخصصاتها المختلفة والتي بدأناها في الالتزام والتأصيل في الفن السينمائي واليوم نواصل تطبيقات هذا المشروع في التأصيل والهوية في الفنون التشكيلية والتي نرجوا ان ترسم خطوة في الاتجاه الصحيح.

ا.د. علاء شاكر محمود
رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر
عميد كلية الفنون الجميلة – ديالى

اللجنة التحضيرية

رئيس اللجنة التحضيرية	أ.د. علاء شاکر محمود
عضواً	أ.م.د. نمیر قاسم خلف
عضواً	أ.م.د. سماح حسن فلیح
عضواً	أ.م.د. عمار فاضل حسن
عضواً	أ.م.د. حسین محمد علي
عضواً	م.رجاء حمید رشید
عضواً	م.م. شیماء مقداد حمید
اللجنة العلمية	
رئيس اللجنة العلمية	أ.د. عاد محمود حمادي
عضواً	أ.م.د. نجم عبدالله عسکر
عضواً	أ.م.د. معن جاسم محمد
عضواً	أ.م.د. جولان حسین علوان
المحكمين	
أ.د. عاد محمود حمادي	أ.د. علاء شاکر محمود
أ.م.د. نمیر قاسم خلف	أ.م.د. نجم عبدالله عسکر
أ.م.د. یسری عبد الوهاب محمود	أ.م.د. معن جاسم محمد
أ.م.د. سماح حسن فلیح	أ.م.د. جولان حسین علوان
أ.م.د. عماد خضیر عباس	أ.م.د. عمار فاضل حسن
	أ.م.د. وضاح حسن فلیح

المحتويات

المحور الأول : الفنون التشكيلية

ت	عنوان البحث	الباحث	الصفحة
1	خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر	أ.د. زينب كاظم البياتي	21-8
2	أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية	أ.د. عاد محمود حمادي أ.د. شوقي مصطفى علي	38-22
3	تمثلات الفكر الوجودي في النحت المعاصر	أ.م.د. جولان حسين علوان م.م. مشتاق عباس جاسم	57-39
4	جماليات التشكيل الفني في اعمال الفنان علي الطائي	أ.م.د. نجم عبدالله عسكر م.م. مؤيد عباس كريم	75-58
5	جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية	أ.م.د. نمير قاسم خلف أ.م.د. سماح حسن فليح أ.م. وضاح حسن فليح	96-76
6	الرسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث	د. رونق جندي صبري بيرو	112-97
7	النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا انموذجاً	د. شيماء وليد عبد الرحمن	125-113
8	التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد	د. وفاء حسين عطا	141-126
9	تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث	م.الوان خليف محمود	160-142
10	الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر	م.د. وعد عبد الأمير خلف م.م. روى خالد عبد اللطيف	192-161
11	العنف في رسوم فرنسيس بيكون	م.م. زينا سالم يوسف	208-193
12	الاسلوب الفني في العصر التيموري - كمال بهزاد انموذجاً	م.م. مائدة طارق محمد احمد	224-209
13	رموز الخزف العراقي المعاصر	م.م. شيماء مقداد حميد	240-225
14	تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يونس	م.م. زياد خلف حسن الزناد	253-241
15	الرمز ودلالاته الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني الرافديني وانعكاساته المعاصرة	م.م. قحطان صبري سياب	270-254
16	متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي	م.م. كاظم عبد الزهرة رسن	282-271

خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر

أ.د. زينب كاظم البياتي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

تقديم :

يحال المنجز الفني ضمن مفهومه العام انه خطاب للفعل الانساني الذي تبثه منظومة علاقات الانسان الاجتماعية بما يحيط به من بيئة طبيعية واجتماعية، فهو جزء من مفهوم كلي يتجلى ضمن اصطلاحات (الموروث) أو (الاثر) يهدف من خلاله تحقيق مفاهيم الهوية والاصالة والمحلية، ولعد الموروث نتاج حضاري اجتماعي فهو يستقطب الفن عبر صيرورته التاريخية من جهة، ويستقطب الفعل الانساني المتجسد بالفنان ايضا من جهة اخرى، نتيجة وجوده الاجتماعي (بعده جزء من منظومة كلية) يفرض تواسلا مستمرا مع حضارته، فضلا عن وجوده الذاتي (اشباع ارهاصاته الداخلية) لتحقيق توازنه مع المحيط.

وعليه ومن خلال منطلقنا المفاهيمي هذا نجد ان هناك توليف وعلاقة مستديمة بين المنجز والتأصيل المجتمعي، يترأى لنا عبر مفهوم الموروث والذي يعكس لنا تجلياته في التشكيل العراقي المعاصر وفن الخزف على نحو خاص. ان عملية التواصل مع الاثر تتجلى بالتكرار والاقتناس لنص تشكيلي سابق تحت معطيات الثقافة المحلية ويتوافق مع الذائقية المعاصرة. وبذا تترأى لنا مشكلة البحث – هل من الممكن تميز صفة التأصيل والمحلية في مضمار الفن الخزفي العراقي المعاصر على ضوء ضاغط الموروث الحضاري للحضارة الرافدينية والفنون الاسلامية؟.

من هنا تبرز أهمية البحث حول تفصي خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر، كما هو الحال مع منجزات رواد حركة التشكيل الخزفي العراقي المعاصر، وتكوين منطقة اتصال بين الفنون القديمة وصولا لمنطقة الاصالة والمحلية وتداعياتها في حركة التشكيل الخزفي العراقي المعاصر..

فيما يتحدد هدف البحث ويترأى لنا من خلال التعرف على خصوصية خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر عبر استدعاء الاثر ضمن طرائق تشكيلية وتقنية توليفية ضمن هيكلية المنجز الخزفي، ضمن حدود البحث الزمانية (1958-2016) نظرا لخصوصية الفن الخزفي في مرحلة النشوء تحت ضوء الفن المعاصر.

ولغرض الاجابة على هدف البحث سوف تتطرق الباحثة للمحاور النظرية التالية :-

- التأصيل – المفهوم والمعنى
 - الموروث ومعطياته الرافدة لمفاهيم الاصالة والهوية والمحلية
 - تجليات التأصيل في خطاب التشكيل المعاصر
- والتي سوف تأتي على توضيحها ضمن متن بحثنا الحالي

Abstract:

The artistic accomplishment within its general concept is a discourse of a human act transmitted by the system of social relations of human with the natural and social environment, which is part of a holistic concept manifested in (inherited) or (impact) to achieve the concepts of identity, originality and locality, and to count the inherited a social cultural product, attracting art through its historical heritage, on the one

hand, attracting the human act embodied in the artist, on the other hand, as a result of its social existence (part of a complete system) that imposes continuous communication with its own civilization, as well as its own existence (satisfying its internal signs) in order to achieve its balance with the environment. Thus, through our conceptual premise, there is a synthesis and a lasting relationship between the accomplishment and the societal authenticity, which, in our view, appears to us through the term "inherited", which reflects its manifestation in the contemporary Iraqi composition and the art of ceramics in particular.

Hence the importance of research on the investigation of the speech authenticity in the contemporary Iraqi ceramic composition, as is the case with the achievements of the pioneers of contemporary Iraqi ceramic formations (Saad Shaker – Scheniar Abdullah – Mohammad Al Oraibi – Turki Hussain – Maher Al Samarai – Siham Al-Saudi – Akram Naji – Tarek Ibrahim – Abba Al Azzawi – Noha Radi – Sajid Al-Mashaykhi and others..).

The purpose of the research appears to us is to identify the speech of authenticity in the contemporary Iraqi ceramic composition within the limits of temporal research (1955-2010).

For the purpose of answering the aim of the research, the researcher will address for the theoretical axes of the following:

- Authenticity - Concept and Meaning
- Heritage and data flowing to the concepts of originality, identity and locality
- Manifestations authenticity in the contemporary speech formation

And then we come to (reading authenticity in the contemporary Iraqi ceramic system) (analysis and characterization), and finally review the Research Results, which is the most important:

- Disclose the obvious authenticity for its specificity within the formation of the Iraqi contemporary ceramic movement through questioning impact and its repercussions among the swing intertextuality and captioning, which carries and expresses identity and locality to crystallize the concept of authenticity.

We then review the main findings and recommendations of the research, with the source documentation of the references.

المحور الاول:- التأصيل – المفهوم والمعنى

التأصيل كمفهوم يحيلنا لأصل الشيء بمعنى الاعادة الى الاصل سواء أكانت الاصول واضحة المرجع (متداولة) ام غير معروفة متجذرة ضمن مفاهيم التناص او غيره من المسميات ، وهو في الوقت ذاته يرتفع (أي التأصيل) بمفاهيم مستحدثة فهو يجري ما يطرأ على الثقافة واصولها ومعطياتها المتجددة.

وضمن موضوعية بحثنا فإن البحث عن التأصيل يرتفع بمفاهيم الفن ونقده، الهدف منه هو قراءة ما تحققه الاشكال من ثبات و محافظة على مرجعياتها في ضوء مستجدات المعرفة والتحويلات المفاهيمية فيما يتعلق بمفاهيم الجمال الفني ذا النزعة الاثرية او التراثية، لخصوصية الفن الحضارية الملازمة للوجود التاريخي . فالأصالة والتأصيل يأتیان ضمن مفاهيمها

الجزئية احيانا معبرة عن الوجود الكلي للموروث، يرى فيها (نوري جعفر) "خلق وابداع لجانب مبتكر، يحس في كل عمل ذهني يقوم به الشخص نتيجة ممارساته الناجمة عن التفاعل الفردي والامكانيات الاجتماعية والثقافية المتوافرة"¹.

يصنف التأصيل على وفق مفاهيم اللغة لأنواع عدة تبعا لتوطينه (فهناك التأصيل التوطيني القائم على مستجدات الفكر والثقافة داخل البيئة المحلية التي قد تبدو منافية له كما هو الحال مع مفاهيم وتيارات فلسفية كالماركسية والبنوية.. الخ، وهناك التأصيل التراثي الذي يتجه في تحرك معاكس لتأصيل التوطين أي من الداخل الى الخارج والمقصود بهذا التحرك الاخير ربط موروثات الثقافة بما يستجد عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات او مفاهيم وما استجد في ثقافة اخرى، فيما يقوم التأصيل التحيزي الى السعي لاكتشاف اصول ومفاهيم وتيارات الحقول المعرفية الاجنبية في سياقاتها الثقافية او الحضارية الخاصة لأثبت تحيزها لتلك السياقات)².

قد تتوافق انواع التأصيل هذه وقد تفترق تبعا لقراءة التأصيل ضمن البنية الحضارية الواحدة لاسيما فيما يتعلق بالتأصيل الناجم عن القيمة القومية التي تظهرها وحدة الشخصية الحضارية.

يتداخل المصطلح (التأصيل) مع مفهومي "المثاقفة Acculturation والامتصاص Assimilation اللتان تتضمنان موقفا حضاريا متحيزا تقتبس فيه الحضارة الاقوى من قبل الحضارة الاضعف"³. أن هذه المداخلة قد لا تتحقق احيانا وقد تشكل جزءا من الابداع الثقافي الحقيقي " فالفة الاجتماعية ومفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب " ⁴ او الفنان، فالتراث الناجم عن الحضارة كبنية مجتمعية ترى فيه الباحثة انه يمتلك من الخصوصية كجزء من جمع قومي يفرض سطوته على نحو ما سواء كانت الحضارة قوية او ضعيفة نتيجة تجذر المرجعيات في اللاشعور الجمعي والذي ينتقل حتما كنوع من التأصيل من الاجداد الى الاحفاد على مستويات المعرفة على نحو عام ومنها الفنون حتما، وهذه المعرفة كفن ناجم من عودة الذاكرة الجمعية وتنشيطها والذي سوف نتحقق عن تداعياته ضمن محورنا اللاحق.

المحور الثاني :- الموروث ومعطياته الرافدة لمفاهيم الاصاله والهوية والمحلية

يستوقفنا الموروث كمسمى نحو تجارب معرفية سابقة متمثلة على مستوى الثقافة بشقيها المادي والروحي، ينقلها التاريخ كارث يرى فيها (آل سعيد)"توفيق ما بين الثوابت في التراث والثوابت في الثقافة المعاصرة وتجاوز المتغيرات"⁵، فيما يرى(جبرا ابراهيم جبرا)"غذاء الانساب السحيقة الغور على نحو ما يتصل بأبعد واعمق الاصول التي عرفتها التجربة الانسانية"⁶، فالموروث كبنية مجتمعية يمتلك خصوصيته من المرجعيات القومية والتي تعكس تأصل الهوية ولكن بلغة ورؤية مغايرة قائمة على الانفتاح والتطور المعاصر " تستمد خلاله الهوية من التراث الحضاري والمؤثرات المعاصرة بكل ما يحيطها من فلكلور محلي"⁷، انه الامتداد والادراك الديناميكي والوعي الجدلي لخلق قائم على الاثر كنزعة اصيلة تستدرجها النفس البشرية لتعميق الشخصية الهوية المحلية تحت مسمى القومية، انه نتيجة حتمية لعودة الذاكرة وتنشيطها لتصعيد مفهومي الهوية والمحلية بوصفها خصوصية تعكس ارتباط الذات الفردية بالمجتمع كعلاقة مفاهيمية تظهر تأصر الانا الفردية والنحن الجمعية . اذ انها محنة انسانية تخلق الوجود الفني المحدد والموجه للسلوك الذاتي الفردي للفنان. فالفن (نشاط انساني

¹ نوري جعفر الأصالة في مجال العلم والفن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979، ص50

² ينظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط5، 2007 ص83

³ المصدر نفسه، ص85

⁴ محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز النماء الحضاري، حلب، ط1، 1997، ص15

⁵ شاكر حسن آل سعيد، جواد سليم والآخرين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص65

⁶ جبرا ابراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، وزارة الثقافة والاعلام، 1986، ص343

⁷ سارنتك لوزان، الفن العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1977، ص216

وشكل من اشكال الوعي الاجتماعي، والوعي كعملية عقلية مشروطة بالوجود الاجتماعي، بمعنى ان الوجود الاجتماعي هو العامل الحاسم في تحديد الوعي، ولعد الفن انعكاسا للواقع الاجتماعي فأن النتاج الفني الناجم عن الفنان ينبثق من مصدرين يتمثل احدهم بدرجة وعيه وطبيعته، فيما يتمثل الآخر بوجوده الاجتماعي⁸. يرى فيه (شاكر عبد الحميد) بعد فردي وبعد اجتماعي، " فالبعد الفردي يؤكد ان الفنان لا يبدع في فراغ وجودي ضمن اطار من المعادلات الجاهزة، وبعد اجتماعي مرتبطة بظروف البيئة الايدلوجية والحضارية العامة، ذلك ان الخصوصية ليست هوية بل هي ظاهرة وجزء منها"⁹. يمتلك كل نجاز فني مرجعا يكون مرتبنا بالوطن، فهو كما يرى (برتليمي) مثله كمثل مبدعه كلاهما يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته وشعبه، وكلها تصبح عصارة لهم وتغذيهم¹⁰.

قد يطالنا علم الاجتماع هنا بضرورة مفاهيمية يفرض خصوصيته كارث محلي، ونقصد هنا التأريخ الاجتماعي للفن . فالتأريخ الاجتماعي للفن "يؤكد ان الاشكال الفنية ليست مجرد اشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها السمع او البصر، وانما هي ايضا تعبير عن نظرة الى العالم يحددها المجتمع"¹¹.

وعليه فأن علاقة الفن بالمجتمع تعكسها العلاقة الترابطية القائمة بينهما لعد المجتمع المحيط الحيوي الذي يولد الفن خلاله ويكتسب الاصاله والمحلية، ولا نعني بالأصاله اعتماد الاثر النسخي، ولا نعني الانقطاع عن المرجع، بل تطوير العمل لأبداع مستحدث يمتلك اصالته ضمن خصائصه التعبيرية المرتبطة اصلا بمرجعياته . فالأصاله بمرجعها (الزمانى-المكانى) جزء من مفهوم كلي (الهوية) بسمتها المعنوية، فالهوية " حقيقة الشيء او الشخص المطلقة والمتضمنة صفاته الجوهرية، بمعنى التمييز اي - خص بالشيء بمعنى انفراد به، ويأتي استخدامها كمصطلح مرادف للخصوصية او التمييزية"¹².

صفوة القول نستدل ان نتاج هوية متحولة في جوهرها تعبر عن تواصل ثقافي لا انقطاع فيه، ترتبط بالمحلية، فالنتاج الفني الذي يخص مكان محدد يحمل تأثيرات معتقداته من خلال اللاوعي الجمعي الحضاري الخاص به عبر تعالق مفاهيم الاصاله والهوية والمحلية، ترتبط بالمكان كقاسم مشترك يجمع الخصائص المفاهيمية للاصطلاحات الثلاث والتي بدورها تؤثر على الفن المرتبط بالموروث او الاثر بشكل تام، والذي سوف نتطرق له ضمن اجراءات بحثنا الحالي.

المحور الثالث :- تجليات التأصيل في خطاب التشكيل المعاصر

يتجلى مفهوم التأصيل بشكل واضح في قراءة خطاب التشكيل المعاصر من خلال لغة تشكيلية يستقطبها الفنان عبر وجوده الانساني بنزعة تتخطى السائد اجتماعيا من خلال الفن دون اهمال حيثياته الجمالية الاصلية، بمعنى انها تنبثق كتعبير عن مغزى الاصاله اولا، والتعبير عن معنى الفن ثانيا.

ترتبط هذه المنجزات بالمعنى الحداثوي او المعاصر في الفن كنتيجة مرتبطة بحوارات الاتجاهات الفنية السائدة فضلا عن ما تمليه عليه الذاكرة التاريخية .

ان مفهوم التأصيل في الفن العراقي المعاصر يستمد شرعيته من الموروث العراقي القديم والموروث الاسلامي بوصفه واقع اجتماعي وثقافي، وهذا حتما لا يخلو من المؤثرات العالمية على مستوى الاستعارة والتنفيذ التقني . يقول (آل سعيد)"ان معنى الحداث في الفن العراقي يرتبط بحالتين الاولى تقليد الفن الاوربي على العموم، والثانية محاولة اكتشاف

⁸ قاسم حسين صالح، في سيكولوجيا الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 181

⁹ شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 245

¹⁰ جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، دار مصر، القاهرة، 1970، ص 57

¹¹ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1974، ص 196

¹² جميل صليبي، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية، دار الكتاب اللبناني، ج 1، بيروت، 1978 ص 888

عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري المحلي والعربي، ومن ثم ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة في الفن العراقي¹³، مقولته هذه تحيلنا الى ان الفنان العراقي ادرك مغزى التأصيل ضمن اطلاعه وانفتاحه على الفن المعاصر، لاسيما وان الفنان الغربي ادرك الموروث الرافديني والاسلامي مرجعا احيانا بهدف تحقيق نوع من التغريب كما في اعمال هنري مور وبيكاسو وغيرهم من الفنانين، ولا يغفى علينا كتابات الشاعر الالماني (كوتيه) كمثال (البسمة) استعارة للحروفيات والآيات القرآنية كما في (شكل-1)(شكل-2).



(شكل-2) كوتيه

(شكل-1) بيكاسو

هذه الاستدعاءات لن يغفل عنها الفنان العراقي المعاصر، في محاولة لاسترجاع ما استلهمه الغربي لغرض تعزيز هويته الوطنية¹⁴، ولكن بلغة تشكيلية تتطلب مغادرة الاستنساخ المباشر للأثر الحضاري .

فالفن العراقي المعاصر كحركة متواصلة نشأ من التعالق وليس التقاطع ما بين الحداثة وما بعدها وما بين التأصيل، وخير مثال على ذلك رائد الفن العراقي المعاصر (جواد سليم) في رؤيته لحقيقة الفن العراقي "لابد للفن العراقي كأني فن في العالم ذا طابع انساني اشمل ووجه وطني يؤهله للبقاء والنماء والاستقرار والتطور"¹⁵، وهذا يعني تأصيل النظام الشكلي المعبأ بقيم الماضي وتقاليده المعروفة.

ان قلق العصر وتأثيرات المدارس هو ما دفع بالرواد ومنهم جواد سليم ونهجه بشقيه القديم والاسلامي، بتوظيف واسلوب قائم على التجريب متخذا من البيئة بشقيها الطبيعي والثقافي تحت ضاغط الموروث والتراث الشعبي كنسق فني لتعميق مبادئ التأصيل والهوية والمحلية بنزعتها الانسانية الرائدة وخير مثال على ذلك نصب الحرية (شكل-3).



(شكل-3) جواد سليم

تتجلى مرجعيات الاثر لتحقيق التأصيل في اعمال فناني عراقيين على مستوى فني الرسم والنحت والخزف(سوف نأتي على توصيف الخزف ضمن القراءة اللاحقة) كما في لوحة(الاسطورة) للفنان ما هود احمد (شكل-4)، و(صعود انانا وموت

¹³ شاكر حسن آل سعيدي، فصول من الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1983، ص9

¹⁴ تم توضيح مراحل الفن العراقي المعاصر على وفق الآتي :-

1920- 1930- مرحلة البحث عن الذات ، 1930-1940 مرحلة البحث عن الهوية

1940-1950 مرحلة البحث عن اليقين والتجديد، 1950-1979 مرحلة البحث عن التواصل مع القضية

* حول ذلك ينظر - محمد الجزائري، الفن والقضية دار آفاق عربية، بغداد، 1977، ص45

¹⁵ نوري الراوي، تأملات في الفن العراقي الحديث، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، بغداد، 1962، ص28

انكيديو) للفنان الراحل طارق مظلوم(شكل-5)، و(تشكيل جداري) للفنان حميد العطار(شكل-6)، و (الختم) للفنان محمد غني حكمت(شكل-7)، و(الحلم والحالم) الفنان ضياء العزاوي(شكل-8)، و(حديقة اشورية) للفنانة سعاد العطار (شكل-9)، و(بغداديات)(شعار مصلحة نقل الركاب) للرائد جواد سليم(شكل-10)(شكل-11).... الخ .



(شكل-7)



(شكل-6)



(شكل-5)



(شكل-4)



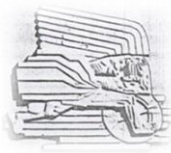
(شكل-11)



(شكل-10)



(شكل-9)



(شكل-8)

تتأرجح الاستعارة للأثر بنزعة متراوحة ما بين تناص كلي وتنقيص احيانا كما هو موضح في اعمال الرواد العراقيين والذين حققوا مفهوم التأصيل ضمن تشكيلاتهم الفنية هذه قد تكون تداعياتها تحقيق الهوية والمحلية كخصوصية تنم عن تفعيل مفهوم التأصيل.

وعليه فإن هذا الهاجس لم يغيب عن الفنان المعاصر والذي سعى لاستيعاب هويته وتأصيلها من خلال علاقات الشكل وعبر اتجاهات الفن المعاصر من انطباعية وتكعيبية سريالية وتعبيرية وتجريدية وغيرها من الاتجاهات الحداثوية والمعاصرة. الهدف منها تعزيز الفنان لوجوده الذاتي كقوة فاعلة في المجتمع، تقوم على التفاعل والتواصل على مستوى الفكر الاجتماعي لتؤكد صدق انتمائه الحضاري .

أن استدعاء الخصائص الشكلية الموروثة هذه من تقاليد فكرية وجمالية شكل ركيزة لانبثاق وتأسيس (مدرسة بغداد) هذه المدرسة التي تمخضت عن مذاهب واساليب ترتكز على مفاهيم المحلية القومية بتداعيات شرقية اصيلة، تجمع بين الاساليب المبتكرة في التطبيق لتحقيق تضاييف لمفاهيم (الموروث- المعاصرة) يحفزها الفرع من الانصياع التام لتيارات الغرب الفنية السائدة والمهيمنة عالميا.

ان هذه الرؤية حتما هي ما دفعت بالرواد المعاصرين الى استلهم النزعة الروحية للأثر بتوفيق قائم على الجانب التقني للأداء على مستويات الفنون عامة، التي لا تهمل الاثر بل تلجأ لمرجعياته الموضوعية الشاملة القائمة على الافكار المتبادلة بين افراد المجتمع الواحد كجماعة فنية مترابطة . انه البحث وليس الاكتشاف ما ذهب له الرواد المعاصرين في مضمار الفن التشكيلي العراقي المعاصر، والذي سوف نفصح عن تداعياتها وتأثيرها ضمن حركة التشكيل الخزفي العراقي المعاصر.

المحور الرابع:- خطاب التأصيل في التشكيل الخزفي العراقي المعاصر (نماذج مختارة)

قد يقودنا الخطاب ضمن مفهوم التأصيل لمقولة (ميشيل فوكو) انه شبكة معقدة من العلاقات بأبعادها الثقافية، تحت البعد او المفهوم الثقافي لمعالجات الخزافين في بث خطاب التأصيل وتوظيف مفردات منتقاة من مرجعهم البيئي سواء على مستوى

الاستعارة الطبيعية ذات المرجع التأصيلي، او على مستوى الاستعارة الثقافية بأنساقها المتعددة (السياسية.. الفلكلورية.. الموروثة.. الحر وفيات.. وغيرها) .

سوف لا نتطرق ضمن اجراءاتنا هذه للاستعارة الطبيعية، وذلك لامتداد تأصيلها وتنوعها ضمن الثوابت الاقليمية، ونكتفي هنا بالتطرق والاشارة للاستعارة او الاستدعاء الثقافي، على وفق تجلي الأثر في المنجز الخزفي بوصفه تشكيل فني معاصر ولنخبة من الخزافين العراقيين المعاصرين ممن له حضورا في الساحة الفنية، وحقق خطاب التأصيل كظاهرة واضحة في اعماله ضمن الحد الزمني (1958-2016)، جاء تحديدنا هذا بسبب تعدد موضوعية النتاجات وانبثاق فن الخزف ضمن هذه الحقبة من قبل الخزاف الرائد سعد شاكر.

فضلا عن ذلك فأن انطلاق فن الخزف جاء من تحليل (تأريخي- اجتماعي)، هذه الخصوصية جعلت منه نتاج لوقائع ثقافية. وعليه سوف نستدعي (22 عملا خزفيا) لعينة البحث الممثلة (11 خزاف) وهم كالاتي :-

سعد شاكر ، كاظم غانم ، شنيار عبدالله ، تركي حسين ، طارق ابراهيم ، ثامر الخفاجي ، اكرم ناجي
ماهر السامرائي ، احمد الهنداوي ، حيدر رؤوف ، بسام ريجا رد

(عينة-1) الخزاف سعد شاكر



(عينة-1 ج)



(عينة-1 ب)



(عينة-1 أ)

تمثل (عينة-1 أ) للخزاف الراحل سعد شاكر صحن يحمل (شعار الجمهورية العراقية)، استعادة صريحة للشعار الاشوري والسنبلة فضلا عن التوظيفات الكتابية نفذه الخزاف عام 1958 (للفنان الراحل جواد سليم تصميم مرادف للشعار انجزه جواد عام 1959)، يلجا الخزاف هنا الى قولبة الاثر بمعطياته الايديولوجية، فالأثر هنا لا ينفصل عن اطاره الثقافي الهدف منه تحقيق التجذر المحلي بغية تأصيل المرجع.

فيما تمثل (عينة-1 ب) العربية (انجزه الخزاف لوزارة النقل والمواصلات) بهيئة جدارية مسطحة تقترب بهندسية من النمط التكعيبي بمنحى اختزالي. اسلوب تنفيذي يقترب ايضاً مع الرسم ذا البعد الواحد، مع احادية لونية. جاءت نمطية الشكل من تقابل للعربة السومرية بتنصيب قائم في تأويله والنهج التجريدي.

وعلى الرغم من غائية العربية الوظيفية كوسيلة اتصال، وجد الفنان من نتاجات حضارته ضالته لينشد استدعاءه بضمأن الارث الجمالي.

أما (عينة-1 ج)، فهي من مجموعة الراحل (الفدائي)، جاءت هنا ايضا بسمه هندسية واضحة، فضلا عن استدعاء العيون السومرية(تحيلنا للإله أبوا وزوجته)، لغة تعبيرية عالية تجسدها اتساع حدقة العين ومحارها، وموضوع لدلالة سياسية {الفدائي – الكفن (من خلال دلالة اللون)-السلام (الممثل بالطير المجرد)}، تناسبات شكلية لتعزيز القيم التعبيرية المفعملة في بنيتها لتعكس الخطاب الايديولوجي السياسي، الهدف منها تحقيق الهوية وتعميق فعل التأصيل.

(عينة-2) الخزاف كاظم غانم



(عينة -2 ب)

(عينة -2 أ)

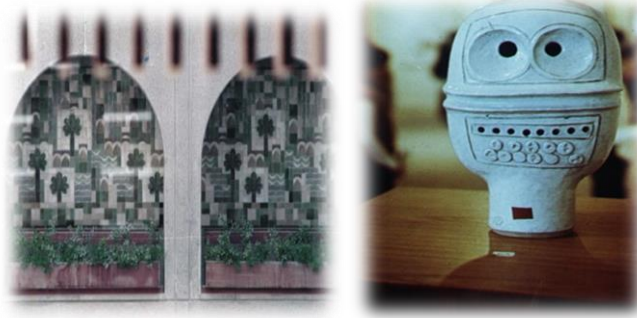
عملين خزفيين للفنان كاظم غانم (عينة -2 أ) نحت خزفي. (عينة -2 ب) تكوين جداري، بتكوينات حروفية غير مقروءة، الهدف منها تحقيق قيم جمالية قائمة على وظيفته التصميمية التزيينية، أن استدعاء الحر وفيات وكشف النزعات والاسباب الكامنة في الحروف من قدسية هي ما دفعت بالخزاف من استدعائه، فضلا عن ذلك فإن استدعاء الخزاف المعاصر للحرف ضمن تكويناته غير المقروءة جاءت لتحمل دلالات رمزية معبرة تمنح الحرف صفة الإيقاع الفني. وفي الوقت ذاته يحيلنا الحرف لدلالات قومية تعزز الهوية والمحلية.

لم تقتصر الحروفيات على الفنانين العراقيين والعرب وانما شغلت الفكر الغربي ولعل هذه التداعيات هي ما دفعت بالخزافين المعاصرين العرب الى استعادة ما اخذه الغرب من موروثاتهم، فالحروفية تم استعارتها من قبل الفنانين الغربيين امثال(جورج براك) و(بيكاسو)ز(بول كلي) وآخرين، ولم تقتصر على الحروفية بل امتدت الى الزخرفة الاسلامية والفن العربي بشكل عام .

وعليه فإن الخزاف هنا لم تقتصر مهمته على التوظيف الحروفي بدلالته المقروءة، بل سعى الى هذه التوظيفات لبلورة مهمته الداعية على تعزيز القيم الجمالية، فضلا عن تداعيات الهوية للإشارة والانتساب للجمع العربي والقومي.

جاء التنوع اللوني هنا بهدف تزييني، مع الحفاظ على السطح الملمسي الصقيل، الهدف منه هو التباين السطحي والذي يحقق جمالية متفردة من خلال التداخل بين السطوح والتلاعب بين الاضاءة والعتمة. مع توظيف اللون الشذري بدلالته القدسية لتفعيل الدلالة القدسية لهيكل الحرف. فكل هذه التوظيفات اغنت الحروفية ومنحتها طاقة قدسية تؤكد فاعليتها. فهو لون مؤثر في المرجعيات الرافدينية والفنون الاسلامية.

(عينة-3) الخزاف شنيار عبدالله



(عينة-3 ب)

(عينة-3 أ)

تكوينات خزفية للفنان شنيار عبدالله تمثل (عينة-3أ) نحت خزفي لوجه يقترب في حيثياته واستدعائه لثيمة الجسد البشري مع تأكيد عمق المحجر للعين. جاء العمل بمنحى تجريدي هندسي صرف يجمع في اختزاله هذه ،بين تناص الوجه السومري وتعبيراته العالية القائمة على البعد التعبيري، وبين اتجاه المدرسة التكعيبية .

فالاختزال واستخدام الخطوط الحادة يحيلنا لأعمال سيزان وبيكاسو وبراك، فضلا عن الأثر (مفردة بيولوجية بشرية مبسطة)، ولتعزيز مفهوم الاختزال والتبسيط مثل الخزاف عمله بلون احادي ، متلاعبا بالسطح وتموجاته. أما (عينة-3ب) لمفردات فلكلورية واشكال البنى المعمارية من اقواس ومنحنيات .

فضلا عن توليف مفردات طبيعية متجذرة ضمن الاثر الرافديني كما هو الحال (الزهرة الثمانية والنخلة السومرية والاشورية) جاءت بتوليف محلي الهدف منها عكس نظم سسيولوجية لنماذج طبيعية موروثية تحمل دلالات الخصب والنماء وجدت تماثلاتها من تزيينات فخاريات عصور قبل التدوين (حلف – سامراء – اريدو...الخ) وباريق الوركاء وجمدة نصر. حقق الخزاف نسيجه الجداري من تنوع لوني متوافق على نحو ما والوجود الواقعي للظاهرة في الطبيعة . غايته هنا تكمن في تحقيق نمط وخصوصية تحمل نمط الاصيل والتجذر الحضاري على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون لتحقيق خطاب الاصالاة العراقية الاصلية.

(عينة-4) الخزاف تركي حسين



من تراث العراق ٢٠٠٠

صحن خزفي للرائد تركي حسين (عينة-4) ، يعكس ضمن نظامه العام استدعاء لرموز بغدادية فلكلورية شعبية ناجمة عن خصوصية سسيولوجية متأصلة بالعقلية العراقية (اشكال البسط والسجاد والمعروفة باسم شعبي فجة) ، ترانث زخرفي لنماذج نباتية مبسطة متداولة حتى وقتنا الحالي في محافظات عراقية معروفة، يمارسها حرفيين شعبيين ، بالوان شعبية متنوعة تعبر

عن خصوصية مجتمعية. الهدف من استدعائها من قبل الخزاف تعزيز الفكر المحلي في تأطير مفهوم الهوية لتحقيق خطاب الاصاله.

(عينة-5) الخزاف طارق ابراهيم



عمل للخزاف طارق ابراهيم (عينة-5) ، يعكس البنى المعمارية الاثرية المهشمة رؤية تفكيكية ، تتجاوز التكامل الشكلي للمنجز ، وتحيلنا في الوقت ذاته للأثر الممثل بمعبد ومدرج الوركاء، فمدرجات طارق ابراهيم والمغالات بالأثر المعماري جاءت هنا لبلورة الأثر الحضاري المتجذر، وبهدف بلورة فكرة الأثر أيضا ،لجأ الخزاف الى اللون المعتم بعيدا عن الشفافية للإيحاء بمفهوم التعتيق للأثر المستدعى والموظف كتكوين في موضوعته بوصفه خطاب يحقق مبدأ التأصيل او المرجع من موروث حضاري ينتمي له الخزاف.

(عينة-6) الخزاف ثامر الخفاجي



(عينة-6ب)



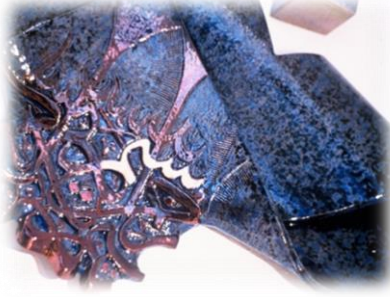
(عينة-6أ)

تمثل (عينة-6 أ)(عينة-6ب) تكوينات دائرية منتظمة منفذة بالرسم المسطح لرموز حضارية ومحلية تحمل خصائص مجتمعية متداولة ومألوفة في المجتمع العراقي، نفذت بتوزيع تصميمي تزييني متناسق هندسيا بتربيعات ومنحنيات واضحة. جاءت باستدعاءات متنوعة بين الارث الحضاري(مفردات بوابة عشتارمن كائنات اسطورية والزهور، والكتابات المسمارية والبلاط المحيط بها، الاقواس المحدبة ، الحروفيات) فضلا عن استدعاءات لنماذج فلكلورية شعبية مألوفة(مفردة الكف، اشكال البسط، البلاطات الشعبية...الخ) معززة بالوان متنوعة تنم عن غائية الخزاف للارتقاء بعمله نحو محلية متجذرة تحمل خصوصية التأصيل على نحو كامل.

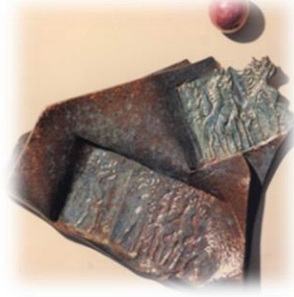
(عينة -7) الخزاف اكرم ناجي



(عينة-7ج)



(عينة-7ب)



(عينة-7أ)

تتنوع (عينة 7) للخزاف اكرم ناجي بين استدعاءات متنوعة تحمل خصوصية الأثر الحضاري (عينة-7أ) ، حيث الاثر بكل تجلياته (جدارية كلكامش) استدعاء لبصمة الختم وتكرارته والتعتيق، لتحقيق مبدأ التأصيل حتى ان الجدار يكتسب المدلول الاثري (تناس شكلي كامل). فالخزاف هنا حقق خطاب التأصيل من خلال معطيات ثلاث (الختم-التكرار-التعتيق) هذه المعطيات حققت تواصلا حضاريا بين الماضي والحاضر لتحقيق خطابه الصريح. فيما تعكس (عينة-7ب) (عينة-7ج) توليفات حروفية بمنحى تزييني (غير مقروء) تفتقر لدلالة المعنى وتقتصر وظيفتها على الحرف وقديسيته كآثر قومي يهدف الخزاف خلاله تحقيق خطاب الاصاله. ولإغناء فاعلية الحرف لجأ الخزاف لتنوع لوني مدروس (توظيف الشذري والذهبي) الوان خزفية متداولة على المستوى الاكاديمي والشعبي.

(عينة-8) الخزاف ماهر السامرائي



(عينة-8ب)



(عينة-8أ)

تمثل (عينة-8أ) للخزاف ماهر السامرائي موضوعه (الصيد) توليف شكلي لاتجاهات فنية معاصرة ، تجمع بين التعبيرية التجريدية والفن الشعبي. فموضوعه دلالة واضحة عن فعل شعبي منبثق من العمق المجتمعي، وبهدف اغناء موضوعه لجأ لاستدعاء مفردة المتعبد الهجين (كائن مركب من وجه واقدام واذرع حيوانية، مزين الوجه بلحي بشرية مع وقفة بشرية ساكنة، وفعل بشري يمثل الوقوف) .

استدعاء رافديني بتوليف معاصر تعززه الوقفة السكونية المعبأة بقيم تعبيرية واضحة ، لتتكامل مشهديه الحدث بمفردة السمك المتناثر على ارضية التكوين. لون احادي معتم غايته تحقيق مبدأ التجذر الحضاري للأرض لغرض ترصين خطاب

التأصيل. فيما تعكس (عينة-8ب) التوظيفات التي تجمع ترديدات الارث برؤية معاصرة قائمة على المزج بين الهندسية التكعيبية المختزلة على مستوى الشكل واللون المحيط بالتكوين على نحو عام. يلجأ الخزاف لتوظيفات الاثر من خطوط وتزيينات متوزعة على السطح، تجمع بين الحروفيات المسمارية، والنصوص التزيينية، جاءت بهيئة خطوط منتشرة على السطح بطريقة مدروسة على نحو عام. وبألوان متضادة (البنّي وتدرجاته). هدف الخزاف خلالها تحقيق منحى غرائبي يستند على خطاب التأصيل لتعزيز مفهوم الارث الحضاري كبنية شكلية ضمن مفاهيم الفكر المعاصر.

(عينة-9) الخزاف احمد الهنداوي



(عينة-9ب)

(عينة-9أ)

تعكس (عينة-9أ) للخزاف احمد الهنداوي استدعاء لشكل المسلة بسماتها الانشائية التكوينية المفعمة بالكتابات المسمارية، معالجات لونية للحروفيات تحيلنا لفعل التعتيق، من خلال توظيف اكاسيد التلوين المعتمدة. فضلا عن ذلك جاء توظيف لشكل الهلال استدعاء واضح ومعزز للموروث الحضاري للمسلة. جاءت استدعاءات الخزاف ايضا لأشكال المتعبدين مفاهيم شكلية، محكومة بالتنصيص الشكلي لمفردات (رأس الثور- الكتابات المسمارية-السرد -المتعبدين...الخ)نصوص شكلية لتأكيد مبدأ التأصيل. فيما تكشف (عينة- 9ب) ضمن تكوينها العام عن تجميع لمفردات فخارية متداولة ضمن المفهوم الشعبي (جرار معروفة في البيئة العراقية معروفة باسم - الحب)، مفردة تحيلنا للموروث والفلكلور الشعبي المتداول حتى وقت قريب. جاء توظيفها بتكوين مركب مفترقة عن غايتها الوظيفية، من خلال تنظيمها ومفردات موروثية متجذرة حضاريا لأجساد بشرية مختزلة مجردة، يكشف المشهد التكويني هذا عن هدف الخزاف في تحقيق تأصيل وخصوصية للهوية العراقية تجمع بين الارث الحضاري والفلكلوري.

(عينة-10) الخزاف حيدر رؤوف





(عينة-10ب)



(عينة-10أ)

تمثل (عينة-10) بشقيها (عينة-10أ)(عينة-10ب) للخزاف حيدر رؤوف استدعاء للموروث الحضاري الرافديني بشكل تام ، فالأولى جاءت كاستدعاء لدمى الالهة الام للعصور السابقة للتدوين في الحضارة الرافدينية بحدود الالف الخامس(ق.م) ، دقة وهندسية متناهية مع توظيف لتزيينات خطية تحمل دلالة الخصب ضمن الحقب السالفة. تناص شكلي مع الاثر يحمل خصوصية التنصيص.

ولتفعيل خصوصية الاثر لجأ الخزاف الى الاوكسيد اللوني لتحقيق مبدأ التعتيق على وفق الرؤية الجمالية المعاصرة من جهة، فضلا عن الايحاء بالتمسك بالهوية وخطاب التأصيل من جهة اخرى ، تشترك و(عينة-10ب) ، ضمن استدعاء الاثر الحضاري وتتباين عنها ضمن الحقبة الزمانية.

حققت هذه العينة تقابلاً شكلياً كاملاً لمفردة المسلة من حيث انشائية الشكل تناص متكامل لمسلة حمورابي ، ولعل مرجعية الخزاف ومحليته الهمة هذه الاستعادة، حيث الاستدعاء والتنظيم الحرفي للشكل مع مفارقة مضامينية واضحة. جاءت غائية الخزاف اعادة الاثر واسترجاعه الهدف منه تحقيق قيم وخطاب التأصيل الكامل، وهذا ما دفعه لمظهرية تعتيق الشكل القصد منه تحقيق غرائبية ممتزجة بالروح المحلية لتعزيز خطاب الاصالة بتوجهاته الكاملة.

(عينة-11) الخزاف بسام ريجارد



(عينة-11أ)

(عينة-11ب)

تعكس جداريات الخزاف المغترب بسام ريجارد الاثر بكل معطياته (عينة-11أ) و(عينة-11ب)، مفردات موروثة متعددة لا تنتمي لثوابت زمانية ، فضلا عن ذلك نفذت بتقنية بدائية على نحو ما.

يستدعي في (عينة-11أ) مجسم انثوي يحيلنا لدمى الالهة الام مع تصدعات شريطية تجسد خصائص الاختام الاسطوانية بنزعة فطرية تحيلنا للاثر بكل انساقه. ولتعزيز خصوصية الاثر يلجأ الخزاف الى التوفيق اللوني بين ماهو معتم وما هو شفاف مستدعيا خصائص الطين اللونية.

فيما تطالعنا (عينة-11ب) بنسقا الجداري ايضا لتكرارية لمفردات هندسية مربعة متراتبة بهيئة نظامية وبتربيع واضح. نفذت على سطوح التربيغات مفردات لموروثات حضارية متباينة بين الاثر القديم والاسلامي حيث نفذت التوظيفات لمفردات (كتابات مسمارية – وجوه مجردة- فتاة الوركاء- مفردات اثرية مجردة – فضلا عن لفظ الجلالة).

نفذت بتنوع لوني وملمسي حيث التدرجات اللونية المتداخلة مع ملمسية السطح بين ماهو معتم وشفاف . جاءت قصدية الفنان في استدعاء الاثر والتباين اللوني والملمسي للمفردات الموظفة لغرض تفعيل خطاب التأصيل من خلال انتماء الخزاف لحضارة مفعمة بالموروثات.

اهم نتائج البحث :-

من خلال مائقدم من وصف وتحليل لنماذج منتقاة بشكل قصدي لتمثل مجتمع البحث ، توصلت الباحثة لأهم النتائج والتي من الممكن ايجازها على وفق الآتي:-

- هناك تباين في الاسلوب المنفذ لكل خزاف ، يترأى ذلك من خلال آلية التعامل مع الشكل على مستوى البناء الشكلي فضلا عن التوظيفات اللونية في تعزيز مفهوم خطاب التأصيل.
- تنوعت مفردات الاثر المستدعى في تحقيق التأصيل بين ماهو قديم وما هو مرتين بالحضارة الاسلامية من خلال توظيف الحروفيات بنزعة تشكيلية خالصة.
- لجأ العديد من الخزافين العراقيين الى استدعاء الاثر بكافة اشكاله وتراتباته الزمانية.
- قد يلجأ الخزاف وبهدف تحقيق التأصيل الى تقنيات فنية خاصة منها التلاعب باللمس والتعتيق واستدعاء الوان معتمة.
- تنوعت استدعاءات الاثر بين مايمثل تناص كلي واحيانا يستدعي الخزاف مفردات للاشارة الى الاثر بغية تحقيق خطاب التأصيل .
- يلجأ الخزاف العراقي المعاصر للفلكلور الشعبي من خلال استدعاء التزيينات ومفردات شعبية متداولة على مستوى الثقافة العراقية الشعبية لتحقيق خطاب التأصيل.
- تنوعت تشكيلات الخزف المعاصر بين ماهو نحتي وجداري واشكال تقليدية متداولة.
- تنوعت اساليب العرض الخزفي تبعا لموضوعية المنجز الخزفي المنفذ.الهدف منها اشاعة خطاب التأصيل.
- اسهمت البيئة بشكل كبير في تعزيز خطاب التأصيل ونخص هنا تحديدا البيئة الثقافية.

- ان مغزى الخزاف المعاصر من استدعاءه للرموز الاثرية هو تعميق تجذره الانساني ، ويمكننا تقصي هذه الرؤية من خلال استدعاء مفردات مرتهنة بالوجود الانساني.
- جاءت المفردات الاثرية والحروفيات كاستعارة للخطاب البصري بهدف تعزيز الهوية الوطنية بابعادها الفكرية كخطاب بصري متداول ضمن المجتمع العراقي بكافة اطيافه.
- يرتهن احيانا الخطاب السياسي باشكاله المتعددة ضمن التكوينات الخزفية لتعزيز مفهوم خطاب التأصيل.
- حقق التأصيل وخطابه اسلوبا متفردا ضمن حركة التشكيل الخزفي في العراق، اسوة بفنون التشكيل الاخرى من رسم ونحت وعمارة.
- لم تقتصر قصدية الخزاف المعاصر على الارث في تعزيز خطاب التأصيل، بل حقق ذلك من خلال تعشيق هذه المفردات وتوظيفها ضمن اتجاهات الفن المعاصر.

مصادر البحث ومراجعته :-

- نوري جعفر الأصالة في مجال العلم والفن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979
- ميجان الرويلي، وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط5، 2007
- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز النماء الحضاري، حلب، ط1، 1997
- شاكر حسن آل سعيد، جواد سليم والآخرين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991
- جبرا ابراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، وزارة الثقافة والاعلام، 1986
- سارتنك لوزان، الفن العراقي المعاصر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1977
- قاسم حسين صالح، في سيكولوجيا الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990
- شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987
- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، دار مصر، القاهرة، 1970
- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1974
- جميل صليبيبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية، دار الكتاب اللبناني، ج1، بيروت، 1978
- شاكر حسن آل سعيد، فصول من الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1983
- محمد الجزائري، الفن والقضية دار آفاق عربية، بغداد، 1977
- نوري الراوي، تأملات في الفن العراقي الحديث، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، بغداد، 1962

أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية

الاستاذ الدكتور عاد محمود حمادي

كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى

الاستاذ الدكتور شوقي مصطفى علي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

ملخص البحث:

تعد تجربة بيكاسو في الرسم التكعيبى تجربة مميزة اقل ما يمكن ان يقال عنها انها كانت اكثر نضجاً من تجارب زملائه الآخرين ، ومن يدرس تجربته يجد انه عمد الى التغريب في اكثر من مجال في اللوحة حتى أصبحت الغرائبية صفة مميزة للوحاته التكعيبية .

استهدفت الدراسة الحالية تعرّف أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية .واقامت الدراسة على نماذج مصورة ملونة للوحات بيكاسو التكعيبية بلغ تعدادها (64) نموذج رسمها بيكاسو ما بين 1908 و 1947 واعتبرت بمثابة مجتمع البحث في الدراسة الحالية واخضعت جميعها للتحليل .

استعمل الباحثان اسلوبين في تحليل نماذج اللوحات ، أولهما هو اسلوب التحليل البنائي (الوصفي) وفيه عمد الباحثان الى تحليل (6) نماذج مصورة من لوحات بيكاسو التكعيبية وأشرا فيها أساليب التغريب التي اعتمدها الفنان بيكاسو في كل لوحة ، اما الاسلوب الثاني فهو اسلوب تحليل المحتوى ؛ اذ عمد فيه الباحثان الى تحليل نماذج اللوحات البالغ تعدادها (64) نموذجاً مصوراً على وفق أداة بحث واحدة هي استمارة أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية التي أعدت من قبل الباحثين وعرضت على لجنة من الخبراء بلغ عددهم (5) خبراء في الفنون التشكيلية (الرسم) والتربية التشكيلية ، وتألفت الأداة من (8) مجالات تضمنت (16) صنفاً اشتملت على (28) اسلوباً للتغريب .

توصلت الدراسة الى ان الفنان بيكاسو قد انتهج (8) أساليب تغريب في لوحاته التكعيبية هي (الأشكال يغلب عليها الطابع الهندسي ، قلة عدد الألوان – أقل من (5) ، طبيعة الالوان محايدة ، تحريف الاشكال ، وجود أكثر من زمان في اللوحة ، وجود اكثر من مكان في اللوحة ، المنظور المستعمل غالباً ما كان ذهنياً ، استعمال مواد غريبة غير مألوفة في اظهار العمل الفني) .

وقد وضع الباحثان عدة توصيات منها اعتماد نتائج هذه الدراسة في مجال النقد التشكيلي باعتبارها اضافة معرفية في ميدان الاختصاص ، كما اقترحا عدة مقترحات منها إجراء دراسة أساليب التغريب في لوحات براك التكعيبية .

Research Summary

Picasso's experience in Cubic drawing is a remarkable experience that was less mature than the experiences of his other colleagues. Those who study his experience find that he deliberately alienated more than one field in the painting, so that the exoticism became characteristic of his cubism paintings.

The current study aimed at identifying the methods of Westernization in Picasso's cubism paintings.

The study was based on color models of the Picasso paintings of Cubism (64), a model drawn by Picasso between 1908 and 1947 and considered as the research community in the present study and all subjected to analysis.

The two methods used to analyze the models of the paintings, the first is the method of analysis of the differential (Descriptive) in which the researchers analyzed (6) models of Picasso paintings Cubism and

introduced the methods of Westernization adopted by the artist Picasso in each panel, the second method is the method of content analysis; The researchers designed to analyze the models of the paintings (64), a model pictured according to one research tool is a form of methods of Westernization in the paintings Picasso cubism prepared by the researchers and presented to a panel of experts (5) experts in the plastic arts (drawing) And plastic education The tool consists of (8) areas involving (16) categories that included (28) methods of alienation.

The study found that the artist Picasso has adopted (8) methods of alienation in his cubism paintings (the shapes are predominantly geometrical, the number of colors is less than (5), the nature of neutral colors, the distortion of shapes, the presence of more than one time in the painting, From the place in the painting, the perspective used often was mentally, the use of strange materials unfamiliar in the display of artwork.)

The researchers have made several recommendations, including the adoption of the results of this study in the field of plastic criticism as an addition to knowledge in the field of jurisdiction, and suggested several proposals, including the study of methods of alienation in the paintings of Barrak Cubism.

الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) :

1-1. مشكلة البحث :

تعد المدرسة التكعيبية من اكثر مدارس الرسم الحديث إثارة للجدل واكثرها تغربها واعتماداً على العقل ولا نغالي إذا قلنا إن تجربة بيكاسو في هذه المدرسة عدت تجربة مميزة وربما أكثر نضجاً من جميع تجارب التكعيبين ومن يتعمق بدراستها يجد أن بيكاسو عهد الى التغريب في شتى مجالات اللوحة فأصبحت الغرائبية صفحة ملازمة ومميزة للوحاته التكعيبية. إن لوحات التكعيبين عامة وبيكاسو خاصة لفتت نظر الباحثان منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وقد تبلور هذا الاهتمام اثناء قيام الباحثان بتدريس تاريخ الفن الاوربي الحديث لطلبة الدراسة الاولى ، فضلاً عن طلبية الدراسات العليا الماجستير لسنوات عديدة ، مما دفع الباحثان الى التنقيب في تجربة بيكاسو التكعيبية في الرسم بما تحويه من تغريب في الاشكال والالوان لم يسبق له مثيل مما جعلهما يقومان بهذه دراسة علمية متخصصة من اجل الكشف عن الاساليب التي يستعملها بيكاسو في لوحاته التكعيبية التي جعلها ترفل بالغرائبية في شتى جوانب اللوحة ، لذلك اثارته لدى الباحثين عدة تساؤلات لعل ابرزها ماهي أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية ؟ لذلك فانه حدد مشكلة بحثه بـ " اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية" .

2-1. أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث الحالي من الآتي :

- 1-2-1. يعد البحث الحالي أول دراسة بحسب علم الباحثين تقام في أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية .
- 2-2-1. إن الدراسة الحالية بما ستفرزه من نتائج تشكل إضافة معرفية في ميدان الاختصاص وستلقي الضوء على جانب غير معروف سابقاً وهو أساليب التغريب التي انتجها بيكاسو في لوحاته التكعيبية .
- 3-2-1. تفيد نتائج هذه الدراسة النقاد التشكيليين في ميدان عملهم عندما يتناولون لوحات بيكاسو التكعيبية ، كما تفيد في تدريس المدرسة التكعيبية لطلبة كليات الفنون - قسم الفنون التشكيلية .

4-2-1. إن موضوع الدراسة الحالية سيفتح آفاقاً جديدة أمام الباحثين لتقصي أساليب التغريب في أعمال مصورين آخرين في المدرسة التكعيبية وكذلك في مدارس فنية أخرى على حد سواء .

3-1. **هدف البحث :** استهدف البحث الحالي تعرّف أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية .

4-1. **حدود البحث :** تحدد البحث الحالي بالاتي :

1-4-1. لوحات بيكاسو التكعيبية التي انجزها في مجال التصوير للفترة من 1908 ولغاية 1947 .

2-4-1. مصورات اللوحات البالغة (64) صورة ملونة للوحات بيكاسو التكعيبية التي انجزها في مجال التصوير .

3-4-1. الأساليب التي تعد تغريبية في مجال التصوير وشملت كل من (الأشكال،الألوان ،الملمس، خلفية،اللوحة،الفضاء في اللوحة ،التحريف والمنظور) على وفق ما ورد في اداة البحث الحالي(استمارة اساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية) .

5-1. **تحديد المصطلحات :** (اساليب ، التغريب)

1-5-1. **أساليب :**

وهو جمع للمفردة (أسلوب) ولم يعثر الباحثان على تعريف للمصطلح (أساليب) ، بيد انهما وجدا تعريفات عدة للمصطلح (أسلوب) منها :

عرفه (أرسطو) كما ورد في كتابه (الخطابة) : " هو التعبير ووسائل الصياغة ويبقى في كل معانيه غايته الاقتناع "(هلال، 1973، ص116) .

اما (سانديرس) سنة (2003) فقد رأى إن الأسلوب هو الشخص نفسه .(سانديرس ، 2003 ، ص29) ورأى (امين وآخر) سنة (2006) بان : " الاسلوب هو المعنى المؤلف على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من كلام او فعل لدى الآخرين.(امين وآخر، 2006، ص10)

من ملاحظة التعريفات أعلاه نجد أنها جميعا لا تخرج عن نطاق الأدب وتشعباته ،كما أنها لا تتلائم وطبيعة الدراسة الحالية ، لذلك عرف الباحثان مصطلح (الأساليب) تعريفاً اجرائياً بأنه:"مجموعة من الطرق التي يلجأ إليها بيكاسو في تصويره لموضوعاته التكعيبية".

2-5-1. **التغريب :**

عرفه (وهبة وآخر) في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأنه : " الميل للمجئ بكل ما هو غريب " (وهبة وآخر ، ... ، ص31) . اما صبحي فقد رآه سنة (2000) بأنه : " ما يجعل الشيء غريباً مختلفاً عن غيره وخارج عن المؤلف " (صبحي ، 2000 ، ص1046) . ورآه (بوزواوي) سنة (2003) بأنه : " النزعة الى البحث عما هو غريب وغير ومألوف " (بوزواوي ، 2003 ، ص ص33-34) .

أما اصطلاحاً فقد راه (زيتوني) سنة (2002) بأنه : "... تقديم الشيء بشكل جديد يخرج من المؤلف " (زيتوني ، 2002 ، ص24) .

من ملاحظة التعريفات أعلاه نجد أن جميعها عدا تعريف زيتوني (2002) كانت مختصة بالأدب ليس غير، بيد أن تعريف زيتوني الذي تميز عن التعريفات الأخرى بأنه نظر إليه اصطلاحاً لم يخرج عن الأطر العامة للتعريفات الأخرى ، لذلك وجد الباحثان أن جميع هذه التعريفات لا تتلائم مع طبيعة الدراسة الحالية على الرغم من قرب بعضها اصطلاحياً ، لذلك

فقد عرفا الباحثان مصطلح (التغريب) تعريفاً اجرائياً بأنه: " مجموعة من المعالجات الفنية والممارسات الادائية والتقنية التي انتهجها (بيكاسو) في لوحاته التكعيبية التي خرجت عما كان مألوفاً أو معروفاً أو معتمداً سابقاً بحدود عناصر التكوين الفني والمتمثلة بالأشكال والألوان و الملمس وخلفية اللوحة والفضاء والمنظور فضلاً عن الاسس التنظيمية من ايقاع وانسجام وتكرار وسيادة وتضاد ووحدة في التنوع وفق آليات التكعيبية من التحريف و التمويه والتحزيز والكولاج ...) في واحد أو أكثر من هذه البنى التكوينية " .

الفصل الثاني (خلفية نظرية و دراسات سابقة) :

2-1-1 خلفية نظرية :

2-1-1-1 المبحث الاول : التكعيبية (مرجعيات وريادة حداثوية) :

تعد التكعيبية إحدى مدارس الرسم الأوربي الحديث ويعتقد أكثر المختصين في تاريخ الرسم الأوربي الحديث أن هذه المدرسة كانت تطوراً للمدرسة الوحشية على الرغم من الاختلافات الواسعة بينهما وانصب جهد التكعبيين على موضوع بناء اللوحة عامة والأشكال فيها خاصة شأنهم في هذا الصدد شأن الانطباعيين ، بيد إنهم تخلو تماماً عما كان الانطباعيون ينظرون الى اللون في اللوحة الأمر الذي جعلهم ينظرون الى اللون في مرتبة ثانية وجعل بناء الشكل في المرتبة الأولى مما جعل التكعبيين يتقربون الى الألوان الحيادية فضلاً عن جعلهم اللون في المرتبة الثانية بعد الشكل .

ويؤرخ المختصون لهذه المدرسة انها مرت ثلاث مراحل مميزة الأولى هي مرحلة النشأة (1907-1909) وفي هذه المرحلة تكونت المبادئ الأساسية لهذه المدرسة ، وكان لتوجهات (سيزان) والنحت الزنجي تأثيراً كبيراً على تطورها في هذه المرحلة ، كما تميزت هذه المرحلة بان فنانونها (بيكاسو) و(براك) استلهموا توجهات (سيزان) بأن نظروا الى الطبيعة منظوراً هندسياً وهي عبارة عن اسطوانة ، كرة ، مخروط ، كما استلهموا من النحت الزنجي تبسيط الأشكال واخذوا لها التعامل مع الواقع بروية جديدة تعتمد طريقة غير المباشرة. (امهز ، 1981، صص 94-95) .

ومما يميز هذه المرحلة هي ان كل من (براك وبيكاسو) عمدا الى تصنيف الأشكال في الطبيعة الى أشكال هندسية بسيطة ، ذلك عن طريق اختزالها ويتضح هذا التوجه في لوحة براك المسماة (ميناء في النورماندي) (أبو دبسة وأخرى ، 2011، صص 232) .

والمرحلة الثانية كانت المرحلة التحليلية وتمتد من (1909) الى (1910) ، وهناك من يحددها بـ(1909-1912) ، وفيها عمد التكعيبون الى المغالات في تفتيت الأشكال الى مكعبات ومن ثم تجميعها في أشكال أخرى وفق رؤية جديدة ، فضلاً عن معالجة هذه المكعبات او الحجوم عن طريق تلاعبهم بالظلال من اجل خلق إيحاء بالحركة ، وعمدوا الى الشكل بحث يبدو وكأنه منظور إليه من أكثر من زاوية .(البهسني ، 1982، صص 267)

كما رسموا الأشكال باستعمال لون واحد بدرجاته المختلفة ، فكان مثلاً يتم رسم الشخصية بعدة رؤى ومن زوايا مختلفة ثم يتم جمعها في لوحة واحدة محققين في اللوحة أكثر من زمن وأكثر من مكان وهذا الأمر يتجلى في لوحة بيكاسو (جميلتي) . (ابو دبسة وأخرى ، 2011 ، صص 232) ، وتعد المرحلة الثالثة (المرحلة التركيبية) (1912-1914) بمثابة رد فعل على المرحلة التحليلية التي بلغ فيها تفتيت الأشكال وتحطيمها أمراً مبالغ فيه .(نيوماير ، 1987، صص 139)

كما تمحور عمل كل من (براك) و(سيزان) في هذه المرحلة في اتجاه جديد قاد الى التجريد ، إذ أصبح الموضوع غير مقتصر على الصورة البصرية الايهامية ، فضلاً عن عدم ارتباطه بظواهر الأشياء بقدر ارتباطه بعالم الأفكار على الرغم من

علاقته بالطبيعة وهو توجه جديد ساهم في فتح آفاق جديدة عملت على بلورة توجهات فنية جديدة لاحقة لحل ابرزها التجريدية (امهر ، 1981، ص ص100-101) .

ومن جهة أخرى فان التكعيبين عمدوا في هذه المرحلة الى إنقاذ الشكل من التفتيت ، كما أن استعادة الشكل لخصائصه الأساسية بدت احياناً في غاية الواقعية خاصة عند (براك) ، إذ فطن في هذه المرحلة الى طريقة التصيق (الكولاج) ورأى إمكانية استعمالها في اللوحة لغرض اغناء نسيج اللوحة ، فضلاً عما تمثله من واقعية يضاف الى كون هذه الأشياء عدت من وجهة نظره متممات للوحة التكعيبية ، كما عمدوا الى استعمال الخطوط اللينة واهمال جوانب مهمة في هندسية الأشكال بشكل واضح فضلاً عن تزيينهم لسطوح لوحاتهم .(البهنسي ، 1982، ص269)، ويتجلى هذه التوجيهات في لوحة (بيكاسو) المسماة (طبيعة صامته وخيزران) . (أبو دبسة وأخرى ، 2011، ص232)

إن التكعيبين عمدوا الى رفض كل أسلوب يفقد الشيء طابعه المميز ، وفي هذا التصور وقفوا بالصد من توجهات الانطباعيون حينما عمدوا الى الاهتمام بالتفاعل اللوني في مظاهر الطبيعة دون سواء كما وقفوا بالصد من مبالغات الوحشيين عندما تركوا للغريزة أن توجه أعمالهم دون رقيب ، لذلك فإن التكعيبين أحدثوا طريقة جديدة للرؤيا إذ أنهم أصبحوا بتوجهاتهم يرون الأشياء بأفكارهم (أذهانهم) وليس بأعينهم الأمر الذي أدى بهم الى أن يستعملوا الأشكال والالوان ليس لأجل التقليد وإنما لقيمتها الشكلية مما جعلهم في هذا التصور يقفون في موقف القطيعة من كل الموروث الفني.(سيرولا، 1983، ص ص8-10) ولم تعد الأشياء لدى التكعيبين مجرد نماذج بصرية بل صارت عندهم لا بد أن تستند لمعالجات فكرية ، والفنان حر في تمثيله يقسم السطوح وترتيبها دون الاهتمام بمواقعها الحقيقية ، كما أن الموضوع قد أخضع بشكل كلي للبناء التصويري وإنه لم يعد يختاره التكعيبون لصالحه للتصوير ، وإنما يختاره عندما يجد فيه تكوينات مناسبة وإن هذه الأشكال تكون متناسقة عندما تبدو مطاوعة للغة التشكيلية (غارودي ، 1968 ، ص50) .

إن التكعيبين في توجهاتهم الفنية والفكرية بحثوا في العلاقة الاحتمالية بين واقعين متباينين بحيث يبدو من غير المتوقع أن تكون بينهما علاقة من أجل الوصول الى واقع يتميز بكونه أكثر إثارة وذلك عن طريق البحث في جوهر الأشياء.(كورك، 1989، ص243)

لذلك نرى أن التكعيبين عمدوا الى خرق منطق التناسق التقليدي لغرض زيادة قوة الصورة ووقعها لتصعيد الشكل رغم تحريفه لصالح ابراز الفكرة .(فراي ، 1990 ، ص105)

وعمد التكعيبين الى اختيار الزوايا القادرة على ان تعطي تمثيلاً جوهرياً كاملاً للشكل وهذا قاد الى التداخل الزمني والمكاني مما جعل الفنان التكعيبى بجمع بين المرئي واللامرئي (الشوك ، 1983، ص83) ، الأمر الذي جعل التكوين ليس له بداية او نهاية ، وان جميع ما في التكوين له اهمية واحدة (ستاين ، 1992، ص20)، كما أن التكعيبون كانوا ينظرون الى الأشياء نظرة نسبية ومن عدة جهات نظر دون ان يكون لأي منها قيمة مطلقة .(الشوك ، ... ، ص104)

واعتبر التكعيبون تصوير الشكل من زاوية نظر واحدة لا تعبر عن طبيعة الشكل بصورة حقيقية بيد ان تصويره من اكثر من زاوية نظر تعطيه هويته الحقيقة .(Clernter، 1995، p.233)

لذلك اصبحنا نرى في اللوحات التكعيبية الاشكال وخاصة الوجوه الأدمية مرسومة من اكثر من زاوية نظر ، فاصبح هناك اكثر من زمان في اللوحة ، كما اصبح في اللوحة للسبب ذاته اكثر من مكان في اللوحة ، لان وجود اكثر من زمان يحتم وجود اكثر من مكان فيها . (الشوك ، 000، ص104)(Cole، 1989، p.206) .

من ابرز الفنانين التكعيبيين :

1. جورج براك (1882-1963) ومن أعماله (ناقل الاخبار) و(ميناء في النورماندي) .
 2. بابلو بيكاسو (1881-1972) ومن أعماله (أنسات افينيون) ، و(جميلتي) .
 3. جون غراي (1887-1924) ومن أعماله (زوجة الفنان) .
 4. روبير دولوناي (1885-1941) ومن أعماله لوحة (برج ايفل) .
 5. اندريه لوت (1885-1963) ومن أعماله (المطبخ) .
- ومما يلفت النظر في هذا الأمر ان جميع هؤلاء يجمعهم توجههم التكعيبي في الرسم ، بيد ان لكل منهم اسلوبه المميز وان من هذه المجموعة بقي (بيكاسو) فقط متشبثاً بهذا التوجه.

2-1-2. المصور التكعيبي بيكاسو :

ولد المصور (بيكاسو) سنة (1881) في مدينة ملقا في اسبانيا ، ودرس الفن في برشلونة وكان أبوه مدرساً للتصوير الامر الذي جعل بيكاسو يتعامل مع التصوير منذ نعومة أظفاره. (البهنسي، 1982، ص271) .

واعتبر (بابلو بيكاسو) اشهر موهبة فنية ، وقد رسم في طفولته بالأسلوب الواقعي وكذلك في فترة المراهقة ، بيد انه خلال العقد الاول في القرن العشرين تغير اسلوبه في الرسم بشكل جذري وبدأ في تجريب تقنيات مختلفة وأفكار مختلفة وقد مارس الى جانب التصوير كل من النحت ، والخزف ، والعمارة . (ابو حجلة ، 2011، ص282) .

سافر للمرة الاولى الى باريس سنة (1900) واستقر بها بشكل نهائي منذ عام (1904) وهناك اصبح صديقاً لـ(ماكس جاكوب) وابولونير وماتيس وبراك ، وقد اثمرت صداقاته هذه عن تأثره بشكل كبير بكل ما كان يدور في باريس من تلاحق افكار في ميدان الفنون. (البهنسي ، 1982، ص271) .

مرت أعمال بيكاسو بثلاث مراحل متميزة هي :

- المرحلة الزرقاء : (1901-1904)

وفي هذه المرحلة استعمل بيكاسو بكثرة وافراط اللون الازرق ودرجاته ، والازرق المخضر بدرجاته وظلاله ، أما الموضوعات التي رسمها فكانت للمتسولين والفقراء والاشخاص هزيلي الجسم والعيان وما يلاحظ فان رسومه هذه كانت يسودها جو مشحون بالكآبة وقد امتدت هذه المرحلة من (1901-1904) . (ابو حجلة ، 2011، ص283) .

- المرحلة الوردية : (1904-1906)

استعمل فيها (بيكاسو) اللون الوردي بكثرة فضلاً عن اللون البرتقالي وتدرجاتهما ، اما الموضوعات التي رسمها فكانت من السيرك والالعب البهلوانية ومن حياة العاملين فيها كالمهرجين والشخص الكوميدي التي ارتدت الملابس المرقطة . (Cole، 1995، p.131) (ابو حجلة، 2011، ص283)

- مرحلة التأثر بالنحت الافريقي : (1907-1909)

وامتازت هذه المرحلة بانها كانت مرحلة تأثر بيكاسو بشكل كبير بالنحت الافريقي والاقنعة الزنجية اذ كانت بما تمتلكه من قوة سحرية وبدائية ذات تأثير كبير على بيكاسو وما انتجه من اعمال في هذه المرحلة وقد انعكس ذلك ليس على بيكاسو وحده وانما تعداه الى الآخرين بشكل او بآخر وقد ساهم هذا التأثر في احداث تغيير واضح في توجهات التكعيبيين لعل ابرزها هو ما جعل التكعيبيين يخفون كثيراً من جرأتهم واندفاعهم في اعمالهم التكعيبية وخاصة بيكاسو . (البهنسي ، 1982، ص299) .

ومارس (بيكاسو) الى جانب التصوير كل من النحت والفخار بشكل واسع وله فيها أعمالاً فنية رائعة وقد عمد الى ممارسة هذين النوعين من الفنون عندما استقر به المقام في جنوب فرنسا لعدة سنوات ومن هناك كان يرسل أعمالاً مميزة في الفخار خاصة .

إن بيكاسو ابدع في مجال الفن التكعبي في التصوير ويعود اليه الفضل الكبير في ارساء دعائم هذا الاتجاه الفني الى جانب براك ، بيد ان اعماله التكعيبية المميزة جعلته وكأنه هو من أرسى دعائم التصوير التكعبي مع مراعاة عدم الاستهانة بما قدمه الآخرون خاصة (براك) في هذا الميدان .

ويلخص (ريد) كل التبدلات التي حصلت لمحاولات بيكاسو ما بين (1914) وما بعدها بشكل مميز اختزل فيه كل هذه المراحل بالآتي :

* 1914 - تطوير آخر للتكعيبية باتجاه (الروكوكو) وتميزت بانها كانت غنية بالألوان فضلاً عن استعمال المواد والانسجة اكثر من الالوان الزيتية .

* 1915-1916- انتج (بيكاسو) خلالها أعمالاً تكعيبية ذات خطوط عريضة ومواضيع كبيرة الحجم .

* 1916-1921- انتج أعمالاً فنية في الرسم في الكلاسيكية الواقعية وكانت بعضها تخطيطات بالقلم الرصاص على طريقة (انغريس) (المرأتان الجالستان 1920) .

* 1918-1920- تميزت أعماله في الرسم بـ(النمطية الفردية) وشابها تشويه وذلك باستطالة جسم الانسان (صورتا الموسيقين الثلاث) .

* 1920-1923- اندمجت اساليب (بيكاسو) فانتج الاسلوب الكلاسيكي الجديد الذي استمر على فترات .

* 1923-1924- وتميزت هذه المرحلة بمواضيع الحياة الجامدة التكعيبية ذات الجسم الكبير .

* 1924-1925- وتميزت بتطور الخطوط المنحنية التكعيبية .

* 1925- بداية المرحلة السريالية في أعمال (بيكاسو) وقد بدأها في (الراقصات الثلاث) سنة 1925 ، وقد أشرت هذه المرحلة تأثيره بأعمال كل من (أرب) و(خوان ميرو) و(تانغوي) (ريد ، 1989، ص ص88-89) .

2-2. دراسات سابقة :

اجرى الباحثان مسحاً شاملاً في ميدان الاختصاص فلم يعثرا على أية دراسة اقيمت في اساليب التغريب التي انتهجها بيكاسو في أعماله للتصوير التكعبي وكذلك لكل مصور تكعبي آخر الامر الذي جعل ميدان الدراسة الحالية ميداناً بكاملاً .. لذلك فإن الباحثين اكتفيا بهذه الإشارة .

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

3- منهج البحث وإجراءاته :

3-1. منهج البحث : استعمل في انجاز البحث الحالي منهج البحث الوصفي .

3-2. إجراءات البحث :

3-2-1. مجتمع البحث : تحدد مجتمع البحث في الدراسة الحالية بـ(64) صورة للوحات تكعيبية ملونة رسمها بيكاسو في مختلف المراحل حصل عليها الباحثان من اكثر من موقع على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .

2-2-3. عينة البحث : اخذ الباحثان عينتين للتحليل ، الأولى بلغت تعدادها (6) نماذج وقد عمدا الى تحليلها تحليلاً بنائياً ، اما العينة الثانية ، فاعتبر الباحثان مجتمع البحث كله كعينة للبحث اذ قاما بتحليل جميع اللوحات البالغ تعدادها (64) لوحة على وفق فقرات اداة التحليل التي أعدت لهذا الغرض .

3-3. اداة البحث : عمد الباحثان الى بناء أداة للبحث بالاستعانة بأدبيات الاختصاص وقد تألفت أداة التحليل بصورتها الاولى في (8) مجالات هي (الاشكال ، الالوان ، الملمس ، خلفية اللوحة ، الفضاء في اللوحة ، التحريف ، والمنظور ، استعمال مواد غريبة غير مألوفة) ، تضمنت (16) صنفاً ، واشتملت على (28) اسلوباً للتغريب وقد عرضت الاداة على لجنة في الخبراء المتخصصين بلغ تعدادهم (5) خبراء في الفنون التشكيلية والتربية التشكيلية ، وقد اخذ الباحثان بأراء الخبراء حول الأداة وقد اشار جميعهم الى ان الاداة جيدة وعدلوا في صياغة الفقرات فقط (ملحق-1) .

1-3-3. صدق الاداة : عرضت الاداة على لجنة من الخبراء بلغ تعدادهم (5) خبراء (4) منهم في الفنون التشكيلية (رسم) والآخر في التربية التشكيلية وقد بلغت معاملات الاتفاق على الفقرات ما بين (100%) و(80%) وذلك باستعمال معادلة (كوبر) التي عادة ما تستعمل لمثل هذا الغرض . (ملحق-2) .

2-3-3. ثبات الاداة : استخرج ثبات الاداة عن طريق اجراء ما يعرف بـ(ثبات التحليل) الذي عادة ما يتم استخراجها على مرحلتين الاولى هي الاتفاق عبر الزمن ، والثابتة الاتفاق مع محلل خارجي واحد على الاقل وكما يأتي :

1-2-3-3. الاتفاق عبر الزمن : وعمد الباحثان فيه الى تحليل عينة من صور للوحات مجتمع البحث بلغ تعدادها (10) صور اخذت بشكل عشوائي حللت على أساس فقرات أداة البحث ، ثم حللها الباحثان نفسها بعد مرور (15) يوماً وقد بلغت نسبة الاتفاق ما بين التحليلين على اساس فقرات ما بين (0،831) و (0،898) وهي نسب اتفاق عالية يمكن الركون اليها في البحوث العلمية .

2-2-3-3. الاتفاق بين أحد الباحثين ومحلل خارجي (*) :

عمد الباحثان الى تسليم الصور الـ(10) ذاتها التي قاما بتحليلها مرتين الى محلل خارجي بعد أن أطلعاه على الأداة وأسلوب التحليل ، ثم عولجت نتائج التحليلين فوجدا إن نسب الاتفاق بلغت ما بين (0،838) و (0،884)، وهي نسب اتفاق عالية يمكن الركون إليها في البحوث العلمية .

4-3. الدراسة الاساسية :

بعد ان استخرج لأداة البحث صدق وثبات ، عمد الباحثان الى تحليل (6) نماذج تحليلاً بنائياً مؤشرين في كل منها أساليب التغريب التي انتهجها بيكاسو ، كما عمدا الى تحليل جميع صور اللوحات لمجتمع البحث البالغ عددها (64) صورة على اساس فقرات اداة البحث ، ثم عمدا الى اعتماد جميع نتائج التحليل باعتبارها بيانات للبحث استخرج منها نتائج البحث .

5-3. الوسائل الاحصائية() :**

¹⁷استعمل في انجاز الدراسة الحالية الوسائل الاحصائية الآتية :

1-5-3. معادلة كوبر وقد استعملت في استخراج نسب اتفاق الخبراء على كل فقرة في فقرات اداة البحث .

(*) المحلل الخارجي هو أ.م.د علي عبد الكريم رضا – تدريسي في كلية التربية للعلوم الانسانية ، جامعة كربلاء ، تخصص تربية فنية ، ماجستير في التربية التشكيلية ، ودكتوراه في التربية الفنية .

(**) تمت كافة المعالجات الاحصائية باستعمال الحقيبة الاحصائية SPSS .

3-5-2. معادلة هولستي وقد استعملت في استخراج نسب الاتفاق لفقرات اداة البحث بين أحد الباحثين ونفسه وبينه وبين المحلل الخارجي .

3-5-3. معادلة لايت وقد استعملت في اجراءات ثبات اداة البحث .

3-5-4. معادلة (كا²) وقد استعملت في معالجة تكرارات الظهور لفقرات اداة البحث والتي منها استخرجت الاساليب التي اعتمدها (بيكاسو) في التغريب .

3-6 . تحليل نماذج (عينة) البحث :

نموذج (1)

عنوان العمل : امرأة أمام المرأة

قياس العمل : 158 × 128 سم

الخامة : زيت على الكنفاس

سنة الانجاز : 1932

العائدية : متحف الفن الحديث/ نيويورك



الوصف البصري : صور الفنان بيكاسو في لوحته (امرأة أمام المرأة) فتاة

مبتسمة ذات شعر اصفر اللون وهي بوضعية وقوف تنظر الى مرآة أمامها ،

ترتدي زيا معاصراً مكون من اشكال هندسية عديدة (دائرة – مثلث – مربع

– مستطيل..) ، تتخلله خطوط سميكة ونحيفة برزت شكل الثوب ، ونلاحظ تواجد ملامح وجه لامرأة اخرى تقابل الاولى شبيهه بالآخرى ولكن تختلف عنها بلون الشعر وحجمه وتشكيلة الزي والوانه الزرقاء والحمراء المتدرجة . وقد تواجدت زخرفة هندسية في مساحة اللوحة ذات اللون الاصفر والاحمر .

التحليل : اعتمد الفنان بيكاسو على جماليات التداخل والتقاطع في تكوين مفرداته التشكيلية عندما اهتم بالعديد من الاسس التنظيمية والمتمثلة بالتضاد اللوني والخطي ، وايضاً الوحدة في التنوع والتكرار للوحدة الزخرفية فضلاً عن الايقاع اللوني الذي منح التكوين العام قيمة تعبيرية غريبة ضمن عالم متخيل يحتفي بالحسي والمجرد على حدٍ سواء ، يسهم في تبسيط العمل الفني فكرة وموضوعاً وتنفيذاً لصالح الاختزال .

وقد اكد الفنان على عنصر الخط الهندسي في ان يكون له السيادة في الشكل ليمنح التكوين سمة تحديثية باتجاه التغريب لما للشكل الهندسي من ترميز عالٍ وتشفير واضح وتحريف للشكل الواقعي ، ليصبح التغريب في هذه الحالة بمثابة تمرل اضطراري ، مفروض على الاخر من الحالة الواقعية للشكل الطبيعي للمرأة الى الحالة الغريبة التي مثلت في الوجه الثاني

للمرأة في المرأة الذي اختلف شكلاً ومضموناً .. وبالتالي يتجه الفنان الى شد انتباه

المشاهد الى الشكل الجديد الذي تم تغريبه باتجاه المعنى المجازي للون والشكل والخطوط المتكسرة والهندسة المتسيدة في التكوين العام للمشهد التصويري التي تكسر افق التوقع مما يبتكر الفنان فضاءاً جديداً متداخلاً في الزمكانية ومتجانساً في التعبير والتعبيرية .



نموذج (2)

عنوان العمل : أنسات افينون

قياس العمل : 244 × 234 سم

الخامة : زيت على الكنفاس

سنة الانجاز : 1907

العائدية : متحف الفن الحديث/ نيويورك

الوصف البصري : رسم الفنان اشكالا غريبة تقترب من الهندسية ومحتفية بتطبيقات التكعيبية التحليلية . فنلاحظ هنالك خمسة نساء عاريات رسمت بأشكال مختزلة وبخطوط حادة ، إحداهن بوضعية الجلوس والاربعة الاخريات بوضعية الوقوف ولكن بحركات متباينة ومختلفة وبملامح وسحنة افريقية قروية وتتواجد في خلفية المشهد البصري ستارة بمساحات هندسية زرقاء اللون وفي الجهة اليمنى ستارة بنية اللون . ويلاحظ المشاهد هنالك سلة فاكهة في الجهة السفلية .

التحليل : ابتعد الفنان بيكاسو في هذا المشهد التكعيبى الفريد عن الصفات المرئية المحدودة (الحسية) عندما اعتمد على اللون الاحادي فضلا عن الالوان الحيادية ، مقترباً من التغريب الذي يساهم في التمرد على الانساق الطبيعية في التشريح والاسلوب والاخراج وفق متطلبات الحداثة والمجتمع الاستهلاكي الغربي .. فالفنان أكد على عملية تسطيح اغلب مفرداته التكوينية للمشهد البصري الى مسطحات هندسية ، تكشف عن الطاقات التعبيرية للون والخط والفضاء بأساليب التغريب والإيحاء الحركي للأجساد الافريقية والمحيط الجغرافي للمفردات الاخرى ، بوصف ان الفنان حاول تفعيل آليات المتخيل لاجل اقتراح بنية جمالية مغايرة للواقع وغريبة عنه ، تحليل المرئي (المحدود) إلى مساحات هندسية تتناسب طردياً مع أفكار ورؤى الفنان بيكاسو التحديثية وبكل الاتجاهات (أفقية وشاقولية ومحورية) تساهم في ربط الاشكال الادمية (النساء) مع مساحات المشهد البصري المتسم بالاختزال . بمعنى آخر ان الفنان في هكذا مشاهد تكعيبية حاول ان يمنح المشهد الفني أكثر من زمان ومكان والذي يساهم في تمجيد بعض أساليب التغريب، المعبر عن حالات الرمز في التعبير والدهشة في الاسلوب والمحاكاة أو التقليد للثقافة الغربية والأخذ بما تملكه من قيم وأنظمة اجتماعية وسياسية وثقافية .

نموذج (3)

عنوان العمل : الموسيقون الثلاثة Three Musicans قياس العمل :

79 × 87، 75 انج

الخامة : زيت على الكنفاس

سنة الانجاز : 1921

العائدية : متحف الفن الحديث/ نيويورك/مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم

الوصف البصري : صور الفنان في هذا المشهد التكعيبى تكوينات ذات طابع هندسي يحوي بعض المفردات من الاجساد والآلات و الاشكال

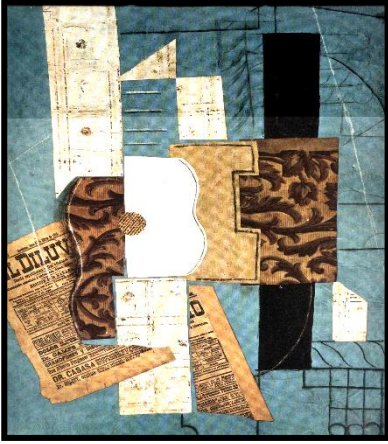
الحيوانية.. فنلاحظ تواجد ثلاثة موسيقيين في مركز ثقل اللوحة وهم بوضعية الجلوس ، فالشخص الاول الذي يتوسطهم نراه يمثل عازف الكيتار و هو يرتدي زي المهرجين بالالوان الحمراء والصفراء التي تملئ الاشكال الهندسية فضلاً عن تواجد عازف آخر في الجهة اليمنى وهو يحمل آلة موسيقية هوائية وهو يرتدي زي ابيض اللون بينما في الجهة اليسرى تواجد



الموسيقي الثالث بملابس سوداء اللون وبيده يمكس أوراق النوتة الموسيقية ، وامامهم طاولة كبيرة هندسية الشكل حمراء اللون ، في حين تسيدت مساحات لونية بنية في فضاءات اللوحة .

التحليل : نتلمس بصرياً وذهنياً وفق القراءة التكعيبية للشكل المرسوم العديد من المعالجات التحديثية للسطوح المرسومة سواء في توزيع الضوء وتشطيبه و الظل وتحويره او تغريبه و اللون وتقسفه والاشكال الادمية وتبسيطها للتحرر من اصنام البعد المكاني لصالح التعبير والتجريد . فقد سعى الفنان الى تأكيد جماليات التغريب في الاشكال الادمية من خلال تكثيف عمليات التبسيط والتمويه والتحديث والتحريف والتشويه والتجسيم التي تعد اهم اساليب التغريب ، للتحول بالذهن الى المفاهيم بدل من التفاصيل للنفوذ الى الجوهر وفق علاقة تكوينية جدلية مع الآخر بحدود ثنائيات التغريب (التحليل والتركيب) و (التقريب والتباعد) تكشف أهم المستويات الجمالية التركيبية التي تنتج المعنى .

فالفنان بابلو بيكاسو يحاول في حدود التكعيبية ان يكسر افق التوقع لحظة تحريف السياقات الأسلوبية التقليدية الطبيعية ، محاولة منه الى تمجيد البعد الرابع وهو الزمن الذي يعد احد اساليب التغريب المهمة في الفن الحديث ، فضلاً عن تصعيد عملي ونظري للتراكم المعرفي للذاكرة البكرية التي اخترقت الفضاء التصويري المألوف باتجاه الجديد الحديث ، رغبة من الفنان ان يبتكر انزياحاً تركيبياً في اللون والخط والشكل على حدٍ سواء وبمساعدة آليات الاختزال والتخلي عن التفاصيل لصالح الافكار وعمليات التخيل المشتغلة على الحدس .



نموذج (4)

عنوان العمل: حيتار

قياس العمل : 5/8×25 5/8 19 انج.

الخامة : حبر و فحم على ورق ملون

سنة الانجاز : 1913

العائدية : متحف الفن الحديث

الوصف البصري : صور الفنان في المشهد الحالي مجموعة من الاشكال الشبيهة بألة الكيتار الموسيقية ، والذي تواجد في مركز ثقل اللوحة وفق نسق شكلي يتمظهر نصفه باللون الابيض بينما النص الثاني بلوناً بني غامق ومزخرف ، فضلاً عن إلصاق الفنان العديد من أوراق الجرائد التي صفت بتقنية الكولاج تمثل أوراق النوتة الموسيقية أو توحى بها ، فيما توشح فضاء المشهد البصري بدرجات غامقة من اللون الازرق .

التحليل : اعتمد بيكاسو في تكوين مساحاته الهندسية نسقاً لونياً وخطياً سائداً في التكعيبية باتجاه التحديث وأساليبه التقنية عبر بنية التكوين الفني من أجل الاطاحة بأصنام البعد المكاني التي تحتفي بالمرئي (المحدود) والاحتفاء باللامرئي (اللامحدود) لصالح الجوهر ؛ اذ ان الفنان قد اعتمد على جماليات التغريب المحتفية بالجدل بين الجزئي والكلي لانتاج الجمال الخالص الذي يؤكد حضوره من خلال عمل آليات الحدس في الذهن والمخيلة لتكوين نسقاً شمولياً متنوعاً في الشكل المجرد والخط الهندسي والايقاع المتوازن والفضاء المفتوح المنسجمة مع طروحات الحداثة .. فاستطالت المفردات الموسيقية وتداخلت ضمن الفضاء اللوني العام وترابطت هندسياً بفعل عمليات الاختزال والتبسيط والتحوير لتأسيس فضاءات متحركة

ومتفاعلة .وبالتالي يتخذ الفنان أساليب التغريب في انتاج واقتراح أشكالاً جديدة متباينة ، تعتمد طرق احلال ثقافات الاخر محل الثقافة المحلية .

ولاننسى ونحن نتحدث عن التغريب في التكعيبية ان الفنان قد اعتمد على اقتراح أزمنة متعددة ومتتابعة ممتدة تطيح بخصوصية الاشياء وطبيعتها الواقعية وتمرحلها بصرياً وذهنياً من التعاقب الى التزامن .

نموذج (5)

عنوان العمل: رجل يتكى على المنضدة

قياس العمل : 52 × 78,75 سم .

الخامة : زيت وورق على كانفاس

سنة الانجاز : 1915

العائدية : متحف مارلبروف للفن التشكيلي / لندن



الوصف البصري: صور الفنان أشكالاً مجردة يتمظهر من خلالها هيئة رجل وقد

تداخلت جميع أجزاء جسده مع مفردات المشهد البصري ككل وامامه منضدة يتكى

عليها . يحيط بالتكوين العام العديد من الألوان ذات الطابع الكولاجي (الأسود والابيض و الاحمر والأزرق و الاخضر)

،فضلاً عن تواجد بعض الخامات الورقية المثقبة مع تلاشي المحيط بالألوان الحيادية المتدرجة بين الابيض والاسود .

التحليل: اعتمد بيكاسو على آليات الحدس المحنفي بالتجريد والتبسيط والاختزال وبحدود تقنية الكولاج على اقتراح تكويناته

الهندسية المتداخلة والمتراكبة ضمن وحدات مستطيلة الشكل تنطوي بصورة أو باخرى على خصائص وسمات التغريب

الدلالي من أجل الوقوف على القوانين والاشتراطات التكعيبية بعيداً عن التوصيف والتفصيل وقريباً من التحديث . ان بساطة

أشكاله تمنح ذهن المتلقي جمالاً خالصاً وحضوراً تداولياً للفكر المثالي باتجاه البنية العميقة للمفردات المجردة مبتعداً بذلك عن

الانماط التقليدية السابقة على التكعيبية لصالح رؤية عين الطائر الجامعة للذهن والبصر معاً لحظة فعل التلقي . فالفنان حاول

ان يستهدف الثوابت من خلال اعتماد التغريب لتميرير مشاريعه الثقافية والفكرية والجمالية وبمساعدة عمليات التخيل والتفكير

والتخيل بوصفها نتاج الفكر والحدس متخطياً بذلك اغلب الاساليب التقليدية في التكنيك والتوصيف . اذ ان الفن التكعيبى يركّز

على تحرير الشكل نسبياً من تفاصيله المادية ، وبعيداً عن الاهتمام التشبيهي .

نموذج (6)

عنوان العمل: المرأة الباكية

قياس العمل : 59 ، 49 × 5 سم

الخامة : زيت على كانفاس

سنة الانجاز : 1937

العائدية : متحف في لندن



الوصف البصري: صور الفنان في هذا المشهد الحزين امرأة مسنة باكية

باسلوب تكعيبى محنفي بالمساحات الهندسية المتداخلة والمتقاطعة

والمتجاورة والتي انتجت ملامح وجه المرأة وعلى وجه الخصوص

العينان والتي وجدناهما في أصبحت في مركز ثقل اللوحة ومايتساقط منها من دموع بأشكال هندسية حادة بيضاء اللون وتواجد احد الكفوف قريباً من الفم مع وضوح بعض الخطوط التي اظهرت شعر المرأة الطويل وقد توج راسها طاقة حمراء اللون. ونلاحظ تواجد تشكيلات هندسية ذات الالوان الحمراء والبنية والصفراء وقد احاطت بالمشهد العام للوحة .

التحليل : تعد هذه اللوحة من الاعمال المميزة للفنان بيكاسو لما فيها من خصوصية تغريبية وتحريفية وتكعيبية في التقنية والاسلوب والاتجاه خاصة بالتغريب عندما اكد الفنان على تعددية المكان والزمان في بنية التكوين العام للمشهد ، وهذا يعد احد اهم الاساليب فنلاحظ ان الفنان قد اعتمد على جماليات التلصيق والتسطيح التي اطاحت بقواعد الرسم التقليدي وحطمته لصالح التغريب ؛ على اعتبار ان الفنان قد سعى ويسعى الى صياغة أشكال قابلة للتأويل ضمن أطر دلالية مشتركة ومتوافقة زمانياً مع الفكر المعاصر لتأسيس قيم جمالية خالصة ، كمحاولة من الفنان الى استعارة المفهوم والكلي على حساب الفردي والجزئي .فقد أحال الفنان وفق بنية التكوين الفني ، جميع مفرداته وأشكاله الى افكار بعد ان كانت مجرد موضوعات طبيعية محدودة لما يمتلكه الفن التكعيبى من جوهر كلي مفاهيمي يستحضر معاني تتلائم مع المحتوى ومايحتويه المشهد الحالي من ذاكرة ذهنية ينتج منظوراً ذهنياً والذي يعد احد اساليب التغريب في التكعيبية ، مشتغلاً على علاقات التنظيم من تضاد ووحدة في الاسلوب وسيادة للخطوط الهندسية ولجماليات اللون ، فيصبح التغريب شبيه بالاداة الفعالة .

الفصل الرابع (نتائج البحث ومناقشتها) :

1-4. نتائج البحث :

اسفر تحليل بيانات الدراسة عن الآتي :

1-1-4. وجود ثمانية اساليب تغريب انتهجها (بيكاسو) في لوحاته التكعيبية هي (الاشكال يغلب عليها الطابع الهندسي ، قلة عدد الألوان - اقل من 5 الوان - ، طبيعية الألوان محايدة ، تحريف الاشكال ، وجود اكثر من زمان في اللوحة ، وجود اكثر من مكان في اللوحة ، والمنظور المستعمل في اللوحة غالباً ما كان منظوراً ذهنياً ، واستعمال مواد غريبة غير مألوفة في اظهار العمل الفني) ، وذلك لظهور كل منها بنسبة اكثر من (50%) فضلاً عن كون تكرار ظهور كل منها كان بفارق معنوي في المستوى (0.05) (جدول-1) .

(جدول-1)

أساليب التغريب وتكرارات ظهورها وقيم كا² ودلالاتها في (0.05)

ت	التكرارات وقيم كا ² ودلالاتها أساليب التغريب	التكرارات		قيم كا ²		الدلالة في 0.05
		الظهور	عدم الظهور	محسوبة	جدولية	
1	الأشكال يغلب عليها الطابع الهندسي	51	13	22.56	3.83	دال
2	قلة عدد الألوان (أقل من 5)	47	17	14.06		دال
3	طبيعة الألوان محايدة	45	19	5.64		دال
4	تحريف الاشكال	44	20	9		دال
5	وجود أكثر من زمان في اللوحة	43	21	7.56		دال
6	وجود أكثر من مكان في اللوحة	42	22	6.25		دال
7	المنظور المستعمل غالباً ما كان ذهنياً	40	24	4		دال
8	استعمال مواد غريبة غير مألوفة	40	24	4		دال

أما باقي أساليب التغريب التي احتوتها أداة البحث والبالغة (21) أسلوباً فلا تعد أساليب تغريب أما لظهورها بتكرار أقل من (50%) أي أقل من (32) أو أن تكرارات ظهورها لم تكن بفارق معنوي في المستوى (05، 0) (جدول-2) .

(جدول-2)

18 أساليب التغريب التي لم تظهر أساليب تغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية وتكراراتها(*)

ت	أساليب التغريب	التكرارات وقيم كا ² ودلالاتها		التكرارات		قيم كا ²		الدلالة في 0.05
				الظهور	عدم الظهور	محسوبة	جدولية	
1	الأشكال غير واقعية	29	33	0.25	3.83	غير دال		
2	الأشكال ذات واقعية متنوعة	23	41	5.06		دال لصالح عدم الظهور		
3	الأشكال ذات طبيعة متنوعة	30	44	3.06		غير دال		
4	الالوان كثيفة	27	37	1.56		غير دال		
5	الالوان متنوعة الكثافة	22	42	6.25		دال لصالح عدم الظهور		
6	الملمس غير واضح	37	27	1.56		غير دال		
7	الملمس متنوع	21	43	7.56		دال لصالح عدم الظهور		
8	خلفية اللوحة كبيرة	28	36	1		غير دال		
9	الخلفية صغيرة	36	28	1		غير دال		
10	الخلفية ليس لها علاقة بالموضوع	21	43	7.56		دال لصالح عدم الظهور		
11	الفضاء في اللوحة مغلق	35	29	0.56		غير دال		
12	الفضاء في اللوحة مفتوح	29	35	0.56		غير دال		
13	التحريف في اللون موجود	24	40	4		دال لصالح عدم الظهور		
14	المنظور في الأشكال خطي	13	51	22.56		كذلك		
15	المنظور في الأشكال ياباني	11	53	27.56		كذلك		
16	المنظور في الألوان غير موجود	7	57	39.06		كذلك		

2-4. مناقشة النتائج :

من النظر الى (جدول-1) نجد إن أسلوب التغريب للأشكال يغلب عليها الطابع الهندسي قد ظهر بتكرار (51) من اصل (64) وان قيمة (كا²) كانت (22.56) وهي عالية جداً وقد جاءت هذه النتيجة متساوقة مع ما كتب عن التكعيبية عامة ورسوم بيكاسو التكعيبية خاصة اذ تشير المصادر الى أن التكعيبيين عمدوا الى تحويل الأشكال الى أشكال هندسية كالمكعبات والمسطحات (ابو دبسة واخرى ،2011، ص232) ، وان (بيكاسو) عمد الى اختزال الشكل الى سطوح هندسية مما يتحقق الغرابة ذلك الجانب الذي سعى إليه (بيكاسو) بكل ما أوتي من قوة في أعماله وخاصة لوحاته التكعيبية. (فرانسواز وآخر ،... ، ص321) . .. كما في النماذج (1 - 2 - 4)

(*) إن عدد أساليب التغريب في الأداة هي (28) وظهرت أساليب معتمدة عدد (7) والمتبقي (21) في حين أنها في جدول (2) كانت (16) ، أما الأساليب الخمس المتبقية فهي في مجال التغريب في الأشكال وكانت (تكبير ، تصغير ، إطالة ، تقصير ، إضافة ، حذف) وقد ادمجت مع بعضها فكانت (تحريف في الأشكال) لذلك اقتضى التنويه.

ولو تأملنا (جدول-1) نجد إن أسلوب التغريب (قلة عدد الألوان أي اقل من (5) ألوان قد ظهر بتكرار (47) من اصل (64) وقد جاءت هذه النتيجة مثل سابقتها لا تتعارض مع ما كتب عن التكعيبيين في هذا المجال عامة وبيكاسو خاصة إذ أن اهتمامهم بالشكل أدى الى انصرافهم تماماً عن الألوان الحية (البهنسي، 1982، ص267). كما في النماذج (2-4).

وللسبب ذاته نجد أن أسلوب التغريب (طبيعة الألوان حيادية) قد جاءت بهذا التكرار العالي (45) إذ أن ذلك جاءت متساوفاً مع ما كتب عن استعمال الألوان عند التكعيبيين ذلك لأن انصرافهم عن الألوان جعلهم يكتفون بالألوان الحيادية (المصدر نفسه، ص ص277-278). كما في النماذج (2-4).

ولو نظرنا الى (جدول-1) نجد أن أسلوب التغريب (تحريف الأشكال) ظهر بتكرار (44) من اصل (64) وهو تكرر عالي يؤثر انه اسلوب استعمله بيكاسو بدرجة كبيرة في لوحاته وقد جاءت هذه النتيجة مثل سابقتها متساوفاً مع ما كتب عن التكعيبيين في الأدبيات، ويعتقد الباحثان إن هذه النتيجة مرتبطة بدرجة كبيرة بأسلوب التغريب الأول ذلك لأن توجه التكعيبيين الى جعل اشكالهم هندسية يعني تحريفها لتصبح هندسية وقد عد تحريف الأشكال الى هندسية من ابرز مبادئ التكعبية (أبو حجلة وأخرى، 2011، ص281). كما في النماذج (1-3-4).

أما أسلوب (وجود أكثر من زمان في اللوحة) فقد جاء بتكرار (43) من أصل (64) وقد جاءت هذه النتيجة بحيث لا تتعارض مع ما كتب عن التكعيبيين عامة وبيكاسو خاصة، إذ اعتبر التكعيبيون إن تصوير الشكل من زاوية واحدة لا يعبر عن حقيقة ذلك الشيء بينما تصويره من أكثر من زاوية يعطيه هويته الحقيقية (Celernter، 1995، p.233). كما في النماذج (2-3-4). كما أن وجود أكثر من زمان في اللوحة يحتم أن يكون فيها أكثر من مكان غالباً وقد جاء أسلوب وجود أكثر من مكان كأسلوب تغريب في لوحات بيكاسو التكعبية غير متعارض مع ما كتب عن بيكاسو والتكعبية (Cole، 1989، p.206). .. كما في النماذج (2-3-4).

ولو تأملنا (جدول-1) نجد أن أسلوب (المنظور المستعمل غالباً منظور ذهني) ظهر بتكرار (40) من أصل (64) وهو تكرر عالي، وقد جاءت هذه النتيجة متساوفاً مع ما كتب عن التكعيبيين في الأدبيات، يضاف الى ذلك أن هذه النتيجة جاءت في سياق ما عرف عن التكعيبيين من تغريب في رسم الأشكال ومنها رسم المنظور، واعتبار طريقة التعبير عنه المعروفة سابقاً أصبحت لاتجدي ولا بد من استعمال الذهن في التعبير عن ذلك، وقد اهتموا الى التلاعب بالظل والضوء والتعبير ذهنياً عن المنظور على اساس التوازن الهندسي في اللوحة (البهنسي، 1982، ص267). .. كما في النماذج (1-3-5-6).

اما اذا نظرنا الى (جدول-1) نجد ان الفنان بيكاسو استعمل مواد غريبة غير مألوفة في اظهار العمل الفني بوصفها تقنيات اظهار غير معروفة سابقاً في ميدان التصوير وقد جاءت بتكرار (40) من اصل (64) وقد جاءت هذه النتيجة متساوفاً مع ماكتب عن التكعبية عامة واعمال بيكاسو خاصة من استعمال مواد غريبة عديدة (ورق ملون - نشارة خشب - قطع قماش). (Cole، 1989، p.207). .. كما في النماذج (2-4-5-6).

3-4. التوصيات :

أوصى الباحثان بالآتي :

3-4-1. اعتماد نتائج هذه الدراسة في مجال النقد التشكيلي باعتبارها إضافة معرفية جديدة للتكعبية عامة وبيكاسو خاصة

4-3-2. تدريس نتائج هذه الدراسة في تاريخ الفن التشكيلي الحديث لطلبة المرحلة الرابعة في الدراسة الاولى عند تدريسهم تاريخ الفن الحديث والمعاصر المقرر لهم .

4-4. المقترحات :

أقترح الباحثان إقامة الدراساتين الآتيتين :

4-4-1. أساليب التغريب في لوحات براك التكعيبية .

4-4-2. أساليب التغريب في لوحات التكعيبيين ولوحات التجريديين " دراسة مقارنة " .

المصادر والمراجع :

1. أبو حجلة ، ليلي فؤاد (2011) : تاريخ الفن – النشوء والتطور ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان .
2. أو دبسة ، فداء ، وأخرى (2011) : الفنون ما بين الحضارات القديمة والحديثة ، ط1 ، دار الاصدار العلمي للنشر والتوزيع ، عمان .
3. البهنسي ، عفيف (1982) : الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، ط1 ، المجلد الثاني ، دار الرائد العربي ودار الرائد اللبناني ، بيروت .
4. الجارم ، علي ، وآخر (2006) : البلاغة الواضحة – البيان والمعاني ، دار الفكر ، بيروت .
5. ريد ، هيربرت (1989) : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ترجمة : لمعاني البكري ، ط1 ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
6. زيتوني ، لطيف (2002) : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت .
7. سانديرس ، فبلي (2003) : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة : خالد محمود جمعة ، المطبعة العلمية ، دمشق .
8. ستاين ، جيتروود (1992) : بيكاسو ، ترجمة : ياسين طه حافظ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
9. سيرولا ، موريس (1983) : الفن التكعيبية ، ترجمة : هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس .
10. الشوك ، علي (...) : الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للنشر ، بغداد .
11. صبحي ، حمودي (2000) : المنجد في اللغة العربية ، دار المشرق ، بيروت .
12. غارودي ، روجيه (1968) : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طوسون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
13. فرانسواز ، جيلو ، وآخر (1992) : حياتي مع بيكاسو ، ترجمة : مي مظفر ، ج1 ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد .
14. فراي ، ادوارد (1990) : التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .
15. كورك ، جاكوب (1989) : اللغة في الأدب الحديث (الحدائق والتجريب) ، ترجمة : ليون يوسف وآخر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .

16. نيومير ، سارة (1987) : قصة الفن الحديث ، ترجمة : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .

17. هلال ، محمد غنيمي (1973) : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت .

18. وهبة ، مجدي (...) : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت .

19. Celernter ، M.(1995) : Sources of Architectur Form ، New York .

20. Cole ، B. (1989) : Art of the western world from ancient Greece to post-modrenism ، summit book ، siman zchuster building ،Rocefeller Center .

ملحق-1

أساليب التغريب في لوحات بيكاسو التكعيبية

ت	المجالات	الأصناف	أساليب التغريب
1	الأشكال	واقعيّتها	غير واقعية
			متنوعة
		طبيعتها	ذات طابع هندسي
			متنوعة
2	الألوان	عددّها	أقل من 5 ألوان
		كثافتها	كثيفة
			متنوعة
		طبيعتها	محايدة
3	الملمس	وضوحه	غير واضح
		طبيعته	متنوع
4	الخلفية في اللوحة	حجمها	كبير
			صغير
		علاقتها بالموضوع	ليس لها علاقة
5	الفضاء في اللوحة	طبيعته	مغلق
			مفتوح
6	التحريف	في الأشكال	تكبير
			تصغير
			إطالة
			تقصير
			إضافة
			حذف
			موجود
			أكثر من زمان
		أكثر من مكان	
		7	المنظور
ياباني			
ذهني			
في الألوان	غير موجود		
8	تقنيات الاظهار	استعمال مواد غير مألوفة	ورق
			قماش

مواد اخرى			
-----------	--	--	--

ملحق-2

أسماء الخبراء الذين عرضت عليهم اداة البحث مرتبة بحسب الدرجة العلمية والحروف الهجائية

- 1- أ.د. حامد عباس مخيف فنون تشكيلية رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
- 2- أ.د. عارف وحيد ابراهيم فنون تشكيلية رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
- 3- أ.م.د. حامد حسين خضير تربية تشكيلية كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
- 4- أ.م.د. أياد محمود فنون تشكيلية رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
- 5- أ.م.د. علي عبد الكريم رضا تربية فنية كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة كربلاء

تمثلات الفكر الوجودي في النحت المعاصر

أ.م.د. جولان حسين علوان

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

م.م. مشتاق عباس جاسم

وزارة التربية – المديرية العامة لتربية محافظة ديالى

ملخص البحث:

للمتغيرات دور كبير في تحول خارطة الفن التي انطوت على فكر فلسفي قوامه تغيير الثقافة السائدة ، بحيث اعطى هذا التحول دورا مهما في بنية ومفهوم العمل الفني ، فالافكار الفلسفية نسجت قيم توافقت مع قيم العصر ، فتحولت الدلالة التعبيرية الى كيان تشكيلي احيانا يصعب ادراكه ، فتغيرت طبيعة الفن نظرا لتغير مفهوم الزمن ولتأثره بالفلسفة السائدة ، فتحول الفن من مفهومه الكلاسيكي الى مفهوم ينسق فلسفي خاص ، من هنا جاء البحث بدراسة الفلسفة والفكر الوجودي ومدى تأثيره في النحت المعاصر وقد ضم البحث اربعة فصول اهتم الفصل الاول بالاطار المنهجي للبحث متمثلا بمشكلة البحث التي تجلت من خلال التساؤل حول مدى تاثر النحت المعاصر بالفكر الوجودي وكيف؟ وماهي الاسباب التي ادت الى تجسيده ويظهر هذا الفكر في اعمال النحت المعاصر ، وتضمن الفصل الاول أهداف البحث، من خلال :

1- الكشف عن المسببات التي دعت الى تمثّل منطلقات الفكر الوجودي في معظم اعمال النحت المعاصر.

2- الكشف عن اهم السمات التي توضح تمثّل هذه المنطلقات فيها.

اما حدود البحث، فقد اقتصر على الفترة من (1948-2017) وهي الفترة التي تداولت فيها الافكار الوجودية وتجسدت كثيرا في فنون التشكيل، وتم بعد ذلك تحديد المصطلحات. اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري ، والذي ضم مبحثين، تناول المبحث الاول (الفلسفة الوجودية) (المرجعيات والمنطلقات)، في حين تناول المبحث الثاني دراسة لمنطلقات الفكر الوجودي وتمثلاتها في اعمال النحت المعاصر.. واحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وتحليل العينات التي بلغت ثلاث اعمال نحتية ، اما الفصل الرابع فقد تضمن اهم النتائج ومنها:

1- تناولت الاعمال فكرة الحرية والنضال من اجل تحقيقها ، حيث يكون المجموع واقعا تحت قوة كبيرة لا يمكن

تجاوزها الا من خلال التضحية والتحدي

2- عبر نحات ما بعد الحداثة عن توجهات وجودية واضحة وعالج موضوع الموت والفناء في اغلب الاعمال التي تناولها

3- تميزت الاعمال بالبساطة والتجريد العالي واعتمدت الجسد مسرحا للتعامل مع تصورات الفنان الجمالية والفنية ، بما يشكل فرادة التجربة في هذا المجال.

4- للحرية الذاتية عند النحات المعاصر قوة وجودية تعبّر عما يمكن تسميته بخلق الذات لذاتها ، وبهذا المعنى كان الفعل الإبداعي وسيلة تتعرّف فيه الذات على إمكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها.

5- اكد النحت المعاصر المحمل بالأفكار الوجودية على ابراز الاحساس بالفزع والهلع عبر المعالجات الشكلية .

Research Summary

The variables played a major role in the transformation of the art map, which included a philosophical thought of changing the dominant culture, which gave this transformation an important role in the structure and concept of the work of art. The philosophical ideas woven values that corresponded to the values of the times. The expression became a formality that is sometimes difficult to grasp, The study came from the study of philosophy and existential thought and the extent of its influence on contemporary sculpture. The research included four chapters. The first chapter deals with the methodological framework of the research represented by the problem of research. Which is reflected by the question about the impact of contemporary sculpture with existential thought and how? And what are the reasons that led to be

embodied and shows this thought in the work of contemporary sculpture, and the first chapter included the objectives of the research, through:

1 - the detection of the causes that called to represent the starting point of existential thought in most contemporary sculpture.

2 - to reveal the most important features that illustrate these representations in them.

The limits of the research were limited to the period from 1948 to 2017. The period in which existential ideas were discussed and embodied in the arts of composition, and the terms were then defined. The second chapter included the theoretical framework, which included two subjects, The second chapter deals with the research procedures that included the research society, the sample of the research and the analysis of the samples which reached three sculptural works. The fourth chapter included the most important results,

-dealt with the idea of freedom and struggle to achieve, where the total is under the force of a large can not be exceeded only through sacrifice and challenge

-The postmodern sculptor expressed clear existential tendencies and dealt with the subject of death and annihilation in most of the works he dealt with

-characterized by simplicity and high abstraction and adopted the body theater to deal with the perceptions of the artist aesthetic and artistic, which constitutes the unique experience in this area.

.The self-freedom of the contemporary sculptor is an existential force that expresses what can be called self-creation for its own sake. In this sense, the creative act is a means by which the self recognizes its potentials and abilities that achieve its existence.

- 5confirmed contemporary sculpture loaded with existential ideas to highlight the sense of panic and panic through formal treatments.

الفصل الأول:

اولا : مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه :

تعد الوجودية من اكثر فلسفات القرن العشرين شهرة وشعبية في عالمنا المعاصر ، وبالأخص في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث الدمار والتفكك الذي خلفته الحكومات والانظمة المتسلطة التي كانت قائمة آنذاك ، اذ جاءت الوجودية كرد فعل على تسلط الكنيسة وتحكمها في الانسان تحت غطاء الدين ، فضلا عن تأثرها بالعلمانية وغيرها من الحركات التي صاحبت النهضة الاوروبية رافضة الدين والكنيسة ، ومؤكدة بذلك على حرية الانسان المطلقة وعدم خضوعه للقوانين وبأي وجه في محاولة لأثبات وجوده دون الخضوع للقيود ، فاخذ الناس يقرأون كتابات الوجوديين بكثرة واعجاب من خلال الروايات والمسرحيات مما ادى الى انتشار تلك الافكار التي جاءت بها الوجودية بسرعة ، اذ اثرت كثيرا على بعض فروع المعرفة كعلم النفس العام وتطبيقه في الطب النفسي فضلا عن فنون التشكيل التي كان لها اثرا في هذا الاتجاه ، وهذا ما بدا واضحا في نحت الحداثة والنحت المعاصر ، من خلال تجسيد لأعمال ذات انتماء لمفهوم (الوجود ، والعدم ، والاختيار ، والحرية ، والقلق ، والاغتراب) .

وهنا تكمن مشكلة البحث من خلال السؤال الذي يتبادر الى ذهن الباحث وهو، هل ان النحت المعاصر تأثر بهذا التيار

وكيف ؟ ؟ وماهي الاسباب التي ادت الى ان يحضر و يتمثل هذا التيار بقوة في اعمال النحت المعاصر ؟ .

ويرى الباحثان ان أهمية البحث هنا تكمن في التعرف على منطلقات الفكر الوجودي في اعمال النحت المعاصر ، فضلا عن الإضافة المعرفية للمكتبة العلمية .

ثانيا : اهداف البحث

- 1 - الكشف عن المسببات التي دعت الى تمثيل منطلقات الفكر الوجودي في معظم اعمال النحت المعاصر .
- 2 - الكشف عن اهم السمات التي توضح تمثيل هذه المنطلقات فيها .

ثالثا : حدود البحث

(1948 – 2017) وهي الفترة التي تداولت فيها الافكار الوجودية وتجسدت كثيرا في فنون التشكيل) ،

رابعا : تحديد المصطلحات

1 - تَمَثَّل (تَمَثَّلَات) (REPRESENTATION)

في القرآن الكريم وردت كلمة (تمثل) في القرآن الكريم في قوله تعالى "فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا " 19 .

تمثل (لغويا) : كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَّلَ) ، مثل كلمة سوية : هذا (مَثْلُهُ) و (مِثْلُهُ) كما يقول تَشَبَّهُهُ وَشَبَّهُهُ .
"والمثل : ما يضرب من الأمثال . والمثال معروف والجمع (أمثلة) ، و مثل ، له كذا (تمثيلاً) إذ صور له مثاله بالكتابة أو غيرها . والمثالات و (امثلة) جعله (مَثْلُهُ) والتمثل في اللغة العربية معناه قيام الشيء مقام الآخر ، فنقول(مثل قوم في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و (تَمَثَّلَ) من عتلة اقبل ، و (تَمَثَّلَ) بهذا البيت بمعنى ، متمثل لأمره واحتذاه"
20

تمثل (اصطلاحا)

" تَمَثَّل (مثل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل)" 21 "وقد ترد مفردات (التمثل) بمعنى (الاستيعاب Assimilation) كما أن للكلمة معنى ما ورائي وديني إلى ذلك تحمل مفردة (تمثل) تشبه الخالق نسبياً الخالق الذي لا يمكن أن يشبه أحدا فهو يقوم على لون من محاكاة خارجية ومماهاة استنباطية امتثالية" 22 .

"و(التماثل) مترادفاتهما هي (تشابه ، تناسب ، تناظر ، تساوي) وأضدادها هي (اختلاف ، تنافر ، تعارض)" 23 .

" والتمثل هو تمثّل في البنية الفكرية للحدث الذي يكمن في الثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضوع ، الذات بوصفها حرية وفعل واردة ومعيار ، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والاحتمالات" 24 .

2 - الفكر (Thought)

في القرآن الكريم

19 سورة مريم، الآية(17).

20 ابو بكر الرازي، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983 ، ص614-615 .

21 جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج 1 ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، 1985 ، ص341 .

22 موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1996 ، ص101 .

"وَهُوَ الَّذِي مَدَّ الْأَرْضَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْهَاراً وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ يُغُشِّي اللَّيْلَ النَّهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"²⁵. "بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ"²⁶. النظر والتمعن في نواميس الكون وقوانينه ، والتدبر في آيات (الله) عز وجل، وعظمته ،ودراستها للوصول الى المعرفة الحقة.

الفكر اصطلاحاً :

"إعمال العقل في الأشياء للوصول الى معرفتها ، ويطلق بالمعنى العقلي ، والتأمل ،وجملة القول ان الفكر يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات"²⁷.

ويعرفه (مذكور) "جملة النشاط الذهني من التفكير وإرادة ووجدان وعاطفة، وهذا هو المعنى الذي قصده (ديكارت) بقوله: (انا أفكر إذن أنا موجود)"²⁸. أو هو "نشاط إنساني يحدث بشكليين رئيسين : التفكير من اجل الحصول على معرفة بالشئ أو التفكير لأعمال العقل بشأن الإرادة وبهذا يكون التأمل والتدبر أو القصد"²⁹.

3 - المعاصر (contemporary)

في القرآن الكريم:

ورد في القرآن الكريم {وَالْعَصْرُ}* : "المراد به وقت العصر وهو الطرف الأخير من النهار، وقيل: الليل والنهار، ويطلق عليهما العصران، وقيل الدهر لما فيه من عجائب الحوادث الدالة على القدرة الربوبية"³⁰. "كما أوضح الاصفهاني في معجم مفردات ألفاظ القرآن دالة على الدهر والجمع العصور"³¹.

المعاصر لغةً :

عرفه الفراهيدي: "بأنه الدهر، والعصران: الليل والنهار"³². وعرفه ابن منظور: "(العصر) الحين"³³. وعرفه الزبيدي: "(العصر) الدهر وهو كل مدة ممتدة غير محدودة، والعصار بالكسر: مصدر عاصرت فلاناً مُعاصرةً وعصاراً، أي كنت أنا وهو في عصر واحد، أو أدركت عصره"³⁴.

المعاصر اصطلاحاً :

عرف مجدي وهبة: المعاصرة "أنها صفة للإنسان أو الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في الوقت نفسه وإذا أُطلق انصرف إلى الوقتِ الحاضر، كأن يُقال: الرواية المعاصرة مثلاً"³⁵. وعرفها بهنسي المعاصرة: في احدث زمن فني لمفهوم الحداثة، وهي: "تكيف النتاج الجديد تكيفاً يناسب حاجة العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية"³⁶، ويعرفها البستاني: "وعاصره ، مُعاصرة ، كان في عصره وزمانه، و (العصر، والعصر، والعصر) الدهر، جمع عصور

27 جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج2، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1982، ص154 .

28 ابراهيم مذكور، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 ، ص 137 .

29 معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1986 ، ص 653 .

* سورة العصر، الآية (1) .

30 محمدحسين الطيبتاني، الميزان في تفسير القرآن، ج 20، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان، 1997، ص 409.

31 الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008، ص 376.

32 خليل بن احمد الفراهيدي، ترتيب كتاب العين، ج 2، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، إنتشارات أسوة، قم، 1414هـ، ص 1216.

33 ابن منظور، لسان العرب، ج 4، دار المعارف، بيروت، ب . ت، ص 575.

34 محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 13، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1974، ص 60 – 73.

35 مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 ، ص 207.

36 عفيف بهنسي، الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، 1980 ، ص 35 .

وأعصر وإعصار .. والعصرية ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر³⁷. ويعرف عناد غزوان المعاصرة: "هي ما ارتبطت بحدود زمنية حينا وبالحدثا حينا آخر والتجديد حينا ثالثاً، بيد أن مثل هذا الارتباط الزمني بعصر معين ارتباط تاريخي محدد بين تجريد المعاصرة من سماتها الجمالية والفنية في مدى ارتباطها بالحدثا والتجريد، فالمعاصرة زمن فني، والحدثا مضمون فني"³⁸.

الفصل الثاني

المبحث الأول (الفلسفة الوجودية (المرجعيات والمنطقات)) :

اولا : مفهوم الوجودية :

تعد فكرة الوجود الاساس الذي تنطلق منه الفلسفة الوجودية "الوجود يسبق الماهية"³⁹ ، وان هذا الوجود في صيرورة متحركة مستمرة ، اي في تغير دائم " وحركة دائبة وتطور لاينتهي"⁴⁰، بمعنى ان فكرة تجدد الوجود الانساني تنبثق من فكرة عدم ثبات الماهية " وان عدم ثبات الماهية الانسانية هو المقدمة الاولى التي تفترضها كل فلسفة تعتمد التطور "⁴¹ ، لذا فان مصطلح الوجودية عد مصطلحا غامضا التبس فهمه على الكثيرين ، الان ان هذا الاصطلاح وجد في فترة الحرب العالمية الثانية حين كثر الموت واصبح الفرد يعيش وحيداً ويشعر بالعبثية ، اي عدم وجود معنى للحياة ، فاصبح القلق الوجودي حالة تلازم الفرد في تلك الفترة اذ فقد الانسان حريته لا يشعر بمسؤوليته مما يولد شعوراً قوياً باليأس لديه ، وتعود اسباب القلق لديه الى تخوفه المستمر من الفناء الشامل الذي حصل والذي سيقوده حتما الى العدم ، فانبثقت الوجودية من الواقع الانساني والمأساة التي خلفتها الحروب والصراعات التي دمرت المجتمعات الغربية ، والتي سببت ازمات وقلق واغتراب لتلك المجتمعات ، فاصبح هناك حاجة تطالب الانسان ان يظهر ويبرز قيمة الوجود واهميته من وجهة نظر وجودية الى الوجود والعدم ، وعليه فان ولادة الوجودية متفاعلة مع تلك الظروف مطالبة بحرية الانسان ، الامر الذي جعلها متداولة في المجتمعات وسرعان ما انتشرت في اوروبا ودول الغرب .

ويعتقد مفكرو الوجودية بان الانسان اقدم شيء في الوجود وما قبله كان عدما ، فالاديان والنظريات الفلسفية التي سادت خلال القرون الوسطى لم تحل مشكلة الانسان وصراعه الذاتي الذي يعيشه ، وبهذا فقد اكدوا على حرية الانسان المطلقة وعدم خضوعه للقوانين وان من حقه ان يثبت وجوده كما يشاء وباي وجه يريد دون اي شكل من اشكال القيود ، كما وتعد الفلسفة الوجودية فلسفة ذات نزعة تشاؤمية ، ترى بان وجود الانسان في هذا الكون وجود قسري دون ارادته ، اي بانه قذف في هذا العالم رغما عنه ليعيش بذلك حياته كلها ضجراً وقلقاً ونادماً ويائساً ينظر الى حياته على انها عبث ، ووجوده عبث بل حتى حريته هي عبث في عبث ، وبكلام لسارتر بهذا الصدد " ان جميع الكائنات الموجودة قد جاءت الى الوجود بلا سبب ، وتواصل وجودها خلال الضعف ثم تموت بالمصادفة .. ان الانسان عاطفة فارغة ، فلا معنى في كوننا نولد ، ولا معنى في كوننا نموت "⁴² .

كان من اهم اسباب انتشار الوجودية هو ظهور شخصيات فلسفية وادبية مهمة لعبت دورا بارزا في تطور هذه الفلسفة منهم (كارل ياسبرز ، وجابريل مارسيل ، ومارتن هيدجر ، وجان بول سارتر) وجميعهم انما كان رائدهم (كيركيغارد) الذي كان يعد الفيلسوف الاهم والاكبر للوجودية المعاصرة ، رغم انه كان يعيش في فترة سابقة عنهم ، فضلا عن (البير كامو) والفيلسوف

³⁷ فؤاد افرام البستاني، منجد الطلاب ، ط2 ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1986 ، ص 479 .
³⁸ عناد غزوان، الناقد العربي المعاصر والموروث، ج2 ، الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بحوث المؤتمر الثاني عشر، بغداد، 1986، ص 222.

³⁹ سارتر ، جن بول ، الوجودية فلسفة انسانية ، ت حنا داميان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1954 ، ص 14 .

⁴⁰ عبد الرحمن بدوي. نبشنة (خلاصة الفكر الاوروبي/سلسلة الفلاسفة) ط5 ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1975 ، ص 237

⁴¹ فؤاد زكريا . نبشنة ، دار المعارف ، الكويت ، (د ت) ، ص 41 .

⁴² محمد مهران نشوان ، محمد محمد مدين ، الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، عمان ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 119 .

الروسي (نيقولا برديائيف) من اهم الذين اثروا بكتاباتهم في هذا الاتجاه الفلسفي ، "الا ان الارتباط الاهم للوجودية كان بالفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر) اذ ان شعبية هذه الفلسفة ازدادت منذ كتابات سارتر ومن تبعه ، الى ان التصقت الوجودية باسمه ، ولربما يتبادر الى الذهن ان مفهوم الوجودية هو مفهوم غير مسيق ، غير انه في الواقع له تجسيد راسخ وقديم في الفلسفة لدى الغرب ، يرجع على الاقل الى زمن (سقراط 469 – 399 ق م) ومن قبله بارميندس وافلوطين ثم في العصر الوسيط (الاسلامي) العلاج ، وفي العصور الوسطى الاوروبية القدي اوغسطين ، الا ان ما جاءوا به يعد بوادر لبدايات هذا الفكر ولا يمكن عده تيارا واضحا"⁴³، "اذ انصب اهتمامهم بصورة اساسية على القضايا الاخلاقية وتبيان الاسلوب المناسب لان يعيش المرء بحياته"⁴⁴ وتنقسم الوجودية الى اتجاهين متعارضين هما :

1- الوجودية المسيحية (المؤمنة):

"تأسست الفكرة الوجودية على اساس اللاهوت الديني الذي ترسخ من خلال الكتاب المقدس للديانة المسيحية والتي تعتبر ان الله هو الوجود ، وبما ان دائرة الله تشمل كل الوجود ، فإذا قلنا إنَّ هناك شيئاً آخر أو كائناً آخر أو إلهاً آخر، خارج الدائرة الإلهية، لذا يجب أن تتسع الدائرة حتى تبتلعه وتشمله ، فدائرة الله دائرة لامحدودة ، ولا في خارجها شيء على الاطلاق"⁴⁵ ، "وهو تصور افلاطوني التزمت به الفلسفة المسيحية جاعلة من الوجود الالهي هو الحقيقة المطلقة وكل ما سواه باطل ووهم ، وان الله هو الوجود"⁴⁶ ، ومن منظرها في عصرنا الفيلسوف الفرنسي (جابريل مارسيل) الذي يرى ان التعايش المشترك بين البشر امر حتمي رافضا التشاؤمية الوجودية ، و ان الايمان بالرب قادر على حل مشكلات المصير الانساني المأساوي ، والالاماني (كارل ياسبرز) الذي يدعو الى الجمع بين العقل والايمان (العلم والدين) في وقت كان الصراع قائما في الفكر الاوروبي بين الفلسفة والدين .

2- الوجودية الملحدة :

ومن اهم فلاسفتها في عصرنا الحاضر (جان بول سارتر) و(مارتن هيجر) و (سيمون دي بوفوار) والذين اكدوا في فلسفتهم بالحادهم في كل الغيبيات التي جاءت بها الاديان السماوية ، كونها تعد عوائق امام الانسان نحو المستقبل ، ويؤمنون ايمانا مطلقا بالوجود الانساني متخذين منها منطقاً لكل فكرة ، وعليه فان الفكر الوجودي يركز على تمرد الواقع التاريخي والتراث الذي خلفته الانسانية ، وبهذا نجد ان الوجوديين انكروا كل قيمة حرصا على الحرية ، فدمروا تلك القيم تماما ، وذلك بسبب معاشتهم للأوضاع الفاسدة والسياسة الجائرة والمجازر التي افنت الملايين فخرجوا على كل نظام وحكموا عليه بانه كذب ، مؤكدين على ان كل فرد لا بد ان يتولى امره كيف يشاء ليختار مصيره كما يريد غير مكتثر لأي شيء اطلاقا ، وهو ما يتجلى لنا واضحا في اعمال ما بعد الحديثة او النحت المعاصر ، حينما خرج الفنانون على كل ما هو سائد ومتداول متجاوزين كل الانساق والقوانين التي تحكم الفن بضوابط ، الى ان وصلت الامور الى ان اصبح الفن واللافن في تداخل ، من الصعب التفريق بين لعمل الفني الحقيقي واخر بلا انتماء .

ثانيا : مفهوم الوجود عند فلاسفة الفكر الحديث :

لو تناولنا مقولة ديكارت الشهيرة (انا افكر اذن انا موجود) الذي يحيل للفكر أولوية الوجود ، لوجدنا انه يستدل على الوجود الفكر الذي يبدا بالشك " لكن الذي يقاوم الشك المطلق بكل شيء هو اني (أشك) فانا موقن تماما من كوني امارس الشك

⁴³ عبد الرحمن بدوي ، دراسات في الفلسفة الوجودية ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1980 ، ص20 .

⁴⁴ توماس ارفلين ، الوجودية ، ت:مروة عبد السلام ، القاهرة ، دار الهنداوي ، ط1 ، 2014 ، ص15 .

⁴⁵ الاب هنري بولاد اليسوعي ، منطق الثلاث ، ط4، موسوعة المعرفة المسيحية ، دار المشرق ، بيروت ، ب.ت، ص53.

⁴⁶ توما الاكويني، الوجود والماهية ، ت: حسن حنفي ، مكتبة الانكلو المصرية ، القاهرة ، 1978 ، ص245.

، فانا استطيع الشك بكل شيء ما خلا شكى ، ولما كان الشك تفكيراً فانا افكر ، ولما كان التفكير وجوداً فانا موجود ، وهذه حقيقة مؤكدة واضحة خرجت من ذات الفكر⁴⁷ . بحيث يمكن استنتاج الوجود الذاتي من الشك بشكل بديهي لا يخفى على اي شخص ، والنتيجة الحاسمة هي اني موجود طالما اني افكر ، والتوقف عن التفكير انما هو توقف عن الوجود⁴⁸.

"ووقفاً عند (سورن كيركجارد) الذي يعد أبا للمذهب الوجودي ، اذ كان عصره محتتماً بالثورات والانقلابات السياسية ، وظهور الطبقات البرجوازية في واجهة الحراك السياسي والاجتماعي⁴⁹ ، ما ساهم في ظهور التوجهات الذاتية التي تعتمد الفرد منطلقاً لها ، وبالأخص فلاسفة الوجود المحدثين . وعلى هذا الاساس نرى ان كيركجارد لا يؤمن على الاطلاق بنوع الديمقراطية التي تعتمد على السماح للأغلبية بان تقرر كل شيء⁵⁰ ، لأنه معني بالإنسان الفرد اولا لا المجموع ، فالإنسان بوصفه الذات المنفردة ، هو مركز البحث ، واحواله الوجودية الكبرى مثل (الموت ولخطيئة والقلق والغربة .. الخ) هي المقومات الجوهرية لوجوده ، وعلى هذا الاساس ، اقام (هايدجر) ثم (ياسبرز) بناء الوجودية بعد ان تأثرا خصوصا بمذهب الظاهريات (الفينومينولوجيا) الذي وضعه (ادموند هوسلر) وهو منهجا اكثر ما يعد مذهباً ، القصد منه رفع الفلسفة الى مستوى العلوم الدقيقة ، وذلك بجعلها بحثاً في المعاني والماهيات الخالصة ، ومجالها الشعور الخالص المطلق الذي فيه يمكن البحث عن الاصول الاولية لكل الظواهر ، فظاهرة اللون او الصوت او غيرهما لهما في الشعو الخالص ماهية اصلية⁵¹ . "وان المواقف في تغير وان الوجود هو ما يكون عليه الفرد قبل اختيار ماهيته ، أي ان تلك المراحل التي يمر بها الإنسان تساهم في تشكله في ضوء الحرية (فالأنا لدى كيركجارد ذاتية عميقة ، وشعور بالحرية والحب⁵² ، فالحرية تتوسط القلق واليباس فتنبثق الذات ، وعند الولوج الى منطقة اخرى اكثر حساسية من الاولى وهي نيتشه (1844 - 1900) ، لما لهذا المفكر من نزوع كبير نحو تهشيم القيم التي بنتها الفلسفة منذ اليونان وحتى اللحظة التي انبرى نيتشه لنقدها ، وفلسفة نيتشه تتفق في كثير من افكارها الرئيسية مع فلسفة كيركجارد ، فحياة كل منهما كانت مليئة بالألم ، سواء أكان مبعث الألم هو طبيعة الفيلسوف الرومانتيكية او الاسرية الكئيبة والاحزان التي مرت بهما واثقلت احاسيسهما بالخطيئة والندم ، ام كان مبعث الألم هو المرض والتجربة المؤلمة والنفس المرهفة القلقة لكليهما⁵³ ، فان الرؤية الوجودية والاحساس الكبير بالفردية والتمرد على القيم والاعراف الكنسية كان واحداً ، فقد اتسمت فلسفة نيتشه بـ " العدمية " وتعني " سقوط القيم العامة التي اغرقت الانسانية في غم العبث ، وذلك فرض عليها اليقين المتشائم الذي لا قيمة لشيء معه " ⁵⁴ ، اذ ان فلسفة نيتشه بالأساس كانت امتيازاً لعصر الحداثة العدمي.

وفي منتصف القرن التاسع عشر ونهايته كانت طروحات (فرويد) بمثابة فتح جديد في مجال الاهتمام بما يسمى " علم النفس الوجودي " الذي اثر فيما بعد بفلسفة كل من (هايدجر وسارتر) ، اذ ان الاهتمام الكبير بهذا الموضوع قد شكل منطقة جديدة للنظر الى الفلسفة باعتبارها علماً من خلال فيلسوف اخر مهم هو (هوسلر husserl) الذي جعل من الفلسفة علماً يحاول من خلالها ان يفهم العالم من خلال مظاهره فقط ، فالظاهريية بشكل مختصر هي دراسة الماهيات ، ولذا فهي تستدعي حضور العالم واسبقيته على الفكر ، وبالوصول الى مارتن هايدكر (1889 - 1976) الذي هو تلميذ هوسلر فقد اكد على الوجود الانساني ، او

⁴⁷ يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة ، ط4، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1966 ، ص67.

⁴⁸ نجيب بلدي، ديكارت ، ط2، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1987 ، ص134 .

⁴⁹ للمزيد انظر: عبد الحميد رمضان، تاريخ اوربا العالم الحديث ، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص6 .

⁵⁰ عبد الفتاح امام، كيركجورد رائد الوجودية ، ج1، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1982 ، ص222.

⁵¹ عبد الرحمن بدوي . دراسات في الفلسفة الوجودية ، مصدر سابق ، ص22.

⁵² عبد المنعم الخفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط3، مكتبة مدبولي ، مصر القاهرة ، 2000 ، ص109.

⁵³ للمزيد انظر: حبيب الشاروني، فلسفة جان بول سارتر ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، ب. ت. ، ص43.

⁵⁴ جان غرانبيه، نيتشه ، ت. على ابو ملح ، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2008 ، ص33.

التحليل العيني المفرد ، ويرى هايدكر " ان الوجود يقتصر على الانسان وحده ، اما باقي الموضوعات فتتخذ حالات اخرى غير الوجود ، مثال ذلك ان الحيوانات تحيي ، والموضوعات الرياضية والادوات المادية تظل ، ومظاهر الطبيعة تتجلى "55. وهذا ما اتفق عليه كل الوجوديين بان الوجود اسبق من الماهية ، ومن المهم القول ان هايدكر يشير الى الوجود ولا يشيئه ، لان الوجود لا يقبل البرهان للتدليل عليه بل الايضاح والكشف56، وهي انتقاله اسست لما بعده من الفلاسفة ، وبالتحديد عند الفيلسوف سارتر ، اذ استقى كسابقه هايدكر المنهج الظاهراتي للبحث في الموجود على اعتبار انه ينكشف كما يظهر لان المظهر هو حقيقة الشيء الواقعية كلها ، يؤكد سارتر على اهمية ومركزية الانسان ، اذ ان الوجود منوط بما للحرية من حضور في الموقف ، ولهذا نجده يقول " والحرية تظهر بوصفها شمولاً لا يقبل التحليل : والبواعث ، والدوافع ، والغايات "57 ، كما ان الارادة ستكون باباً لفهم الحرية بما " انها ذات استقلال ذاتي فمن المستحيل عدها واقعة نفسية معطاة " * ، ان طروحات سارتر الفلسفية التي تؤكد على الفرد وترفض الانضواء تحت مظلة الجماعة انما تلغي كل الفلسفات الشمولية التي ورثتها الفلسفة الغربية منذ هيجل وحتى ماركس ، تلك الفلسفات التي تؤمن بوضع قوانين لمسيرة الفرد وتحجر على حريته الفردية التي يحلم كل انسان في الحصول عليها ، فالفرد هو جوهر القضية الوجودية التي عاشها سارتر في كل مواقفه الانسانية والسياسية التي جعلت من الوجودية مذهباً يعتنقه كل الشباب في منتصف القرن العشرين وفي كل مكان ، وعن طريقهم كانت الفنون خير منطقة للتعبير عن تلك المواقف الانسانية الكبيرة ومازالت .

يرى سارتر ان هناك علاقة صحيحة بين مبدأ العدم وحرية الانسان " ان العدم يواجهني وانا اتطلع الى المستقبل ، وفي مواجهة هذا الحوار من الطبيعي ان اشعر بالقلق والكرب الذي يكشفه العدم ، وهو برهان على حريتي "58 وعلى هذا الاساس نجده يسقط كل القيم والمعاني الاخلاقية والموانع الدينية ، وهذا ما يشير له (بردينايف) فهو يرى ان العدمية الروسية تنكر الله والنفس والروح والمعايير والقيم العليا59، وقد تآثر بذلك ما يطلق عليهم اسم " العدميين " وبدأت ثورتهم داخل الاسرة فاعترضوا على سلطة الاباء وتحذوا العرف الاجتماعي ، فالعدمية انما هي التمرد على القوانين وكل انواع السلطات والممنوعات ، حيث سعت العدمية الى تحرير الانسان على الارض ، وتحرير الكادحين من عذاباتهم ، وتحطيم الخرافة ، والمعايير التقليدية ، والافكار المرتفعة التي تستعبد الانسان وتعوق سعادته ، والعدمية تمرد على مظالم التاريخ وعلى المدنية الزائفة ، وتحريره من أي قيود كانت60 .

المبحث الثاني تمثالات الفكر الوجودي في النحت المعاصر

منطلقات الفكر الوجودي:

ينطلق الفكر الوجودي من التساؤلات الاتية: ماذا اكون ، ومن اكون ، كيف ولماذا ومن اين جننا ، والى اين نمضي ؟ حيث انبثقت الوجودية معتمدة على تلك التساؤلات " فالوجودية لا تبدأ من الوجود كمقولة عامة ، بل منه كواقعة عينية متشخصة في فرد محدد فالموجود البشري يمتاز عن سائر الموجودات بان كل فرد ملقى في موقف وجودي معين خاص به ، لا احد يمكن ان يحل

55 محمد سعيد العشماوي، تاريخ الوجودية في الفكر البشري ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر ، القاهرة ، ب.ت، ص91 .

56 للمزيد انظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة ، ج 2، ط1، ذوي القربى للنشر ، قم ، ايران ، 1427هـ ، ص599.

57 جان بول سارتر، الوجود والعدم ، ت . عبد الرحمن بدوي ، ط1، منشورات دار الاداب ، بيروت ، 1966 ، ص722.

* يقول سارتر انه لا يمكن ان تنتسب الى طائفة " احوال الشعور " التي يحددها عالم النفس ، فالارادة ستكون سلبية وقوة اعدام اذا كان ينبغي ان تكون حرية . للمزيد ينظر : الوجود والعدم ، مصدر سابق ، ص707.

58 مريس كراستوف، سارتر ، ط1 ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2006 ، ص55.

59 للمزيد انظر: نبيل رشاد سعيد، الفلسفة الوجودية عند نيقولا بردينايف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 2006 ، ص52.

60 المصدر نفسه ، ص53 .

محله او يشاركه فيه ، انه فريد ، لا يجوز اعتباره عينة في فئة "61 ، وعلى هذا فان للوجودية منطلقات تعد اساسا تستند عليها وتعتمد عليها في اي بحث يتأسس باسمها ، ويرى الباحث ان يتناولها محاورا اياها على ضوء اشتغالاتها وتمثالاتها في الاتجاهات الفنية للنحت المعاصر .

اختلف الباحثون في تحديد الفترة الزمنية التي تفصل بين فنون الحداثة وما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر)، فهي برأي الفيلسوف الفرنسي (فرانسوا اليوتار) " لا يمكن عد فنون ما بعد الحداثة بأنها فئة محددة من الاعمال ، كونها لا تتحقق الا في صورة دائمة المحاولة لتدمير كل التقسيمات والتصنيفات والافلات منها ، وفي حالة تشكيك جذري لكل ماهو معروف ومألوف "62 ، في حين يرى الناقد الامريكي (فريدريك جيمسون) " ان فنون ما بعد الحداثة تتوحد رغم تعدد مجالاتها واساليبها تحت شعار الرافض لما هو معترف به ومقنن "63 وهنا كان اهم سمات فنون ما بعد الحداثة هو غياب التجنيس عبر تداخل فنون الرسم والنحت والعمارة ، وهو ما جعل التشكيل المعاصر ينأى بنفسه عن قوانين الفن ، حتى صار من الصعب التمييز بين الفن واللافن ، فمرحلة ما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر) تضمنت بعض المفاهيم التي ادت الى خلخلة الثوابت والسائد المتداول التي ارتكزت عليها فنون الحداثة وما قبلها ، فقد ظهرت اتجاهات فنية عرفت بال (anti art) تقف ضد الفن والعمل الفني وحتى الفنان نفسه ، مثل حركة الفلوكس و الدادائية الجديدة والفنون المفاهيمية ، وغيرها من الاتجاهات التي اعتمدت الرافض والخروج عن النسق المتداول في الفنون .

1 - الوجود والعدم :-

ازدري الوجوديون بصورة عامة الوجود واستخفوا به ، واساس هذه الفكرة تنطلق من الوعي الانساني الذئ يعتبر الانسان المتفرد في وعي كونه كائن فاني او ميت ، وهذا الوعي الذي تسلل الى المشاعر واطر عواطفه ، جعل منه مشمئزا رافضا لكل القيم السائدة وما يتعلق بها من صور الحياة بمادياتها وافكارها في الايقونات ، الامر الذي جعل الفنان التشكيلي (المعاصر) بصورة خاصة يتأثر بالكثير من تلك المفاهيم التي جاءت بها الوجودية التي قوضت الكثير من الاسس والمبادئ التي فرضت على الانسان مبدلة اياها بهدفها الاساسي الذي يجعل الاولوية (لل فرد) كقيمة عليا في الوجود ، الامر الذي ادى الى ان تنعكس تلك المفاهيم والافكار في المنجز الفني التشكيلي المعاصر ، إذن ما يحدد العمل الفني الوجودي هو لا واقعيته، بمعنى آخر تحولاته وثورته الدائمة عن الواقع التي تتكشف ماهية الموجود محكوم بحرية الفنان "ومفترقا في الان نفسه عن أي محتوى حسي"64 ، ولما كان الفن الوجودي مفترقا عن الواقع ومتجاوزا عنه ، كان انبثاقه من العدم مستجيبا لفعل التحرر مما هو خارج ومما هو داخل على حد سواء ، فاذا لم تتراء في العمل الفني تلك العدمية التي تنفذ منه الحرية بحساسية وجودية رافضة لكل صور الحياة الممكنة بقوانينها ، لا يمثل ابداعا فنيا وفق الرؤية الوجودية ، وهذا ما نجده في عمل الفنانة الامريكية (انا منديبيتا) (المسجى 1973) شكل (1)، والذي هو عبارة عن صورة فوتوغرافية إلتقطت لجثة امرأة ميتة ومستلقاة على الارض وجسدها مغطى بقطعة قماش أبيض تظهر عليه آثار دماء لتعطي تأثيرا واضحا لفكرة القباحة والاستفزاز وصولا لتمجيد اللا مألوف ، مطلقة صرخة الموت والخوف من نتائج المجهولة والذي يعد حقيقة حتمية لاتكاد تفارق تفكير الانسان الوجودي بكيانه العدمي ، وهذا مايتجلى ايضا في عمل الفنان (جيم ليدي) (الارض تتمدد صارخة 2000) شكل (2) والذي استعان الفنان في تنفيذه على

61 يمني طريف الخولي ، الوجود الدينية ، دراسة في فلسفة بول تيليش ، القاهرة ، دار قباء ، 1998 ، ص 43 - 44

62 نك كي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1999 ، ص24.

63 فريدريك جيمسون ، مابعد الحداثة الاستتيكا والسياسة ، تر :ماجى عوض الله ، مجلة ابداع ، عد 11 ، 1992 ، ص44 .

64 جان بول سارتر ، التخيل ، ت. نظمي لوقه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1982 ، ص100 .

مجموعة من الجماجم والخوذ والعظام والهيكل و اجزاء من الحيوانات ، فالعمل بشكل عام يوحي بما تؤول إليه الحياة، الموت في مغزاه ووقعه الأعماق في الحروب التي تسرع بالعدم ، وكأنه يريد القول إن هذا الموت هو موت الحياة ، والحال التي صار الإنسان فيها مجرد بقايا ، وهذا ما نراه واضحا في عمل الفنانة الاميركية (جوديث شي 2004) (بقايا ماجدلين) شكل (3).



شكل (3)



شكل (2)



شكل (1)

2 - القلق والاغتراب :-

ينجم القلق الوجودي (وهو غير القلق السيكولوجي) عن وعي مباشر للإنسان بحتمية عدمه أو فناءه ، أي أنه محكوم بوعي مفرط بالوجود ومن ثم الشعور بازدرائه ورفضه بحكم وعي حتمية عدمه أو الفناء ، إذ إن القلق منبثق من وعي مفرط بان "الوجود عبث وأنه غير ذي معنى ، أي أن الشعور بالقلق ليس من كائن فظ ، بل كائن يفكر في طبيعة بؤسه" ⁶⁵ لقد أعطى هيغل لموضوع الاغتراب أهمية كبيرة فهو أول من استعمل في فلسفته هذا المصطلح استخداما منهجيا مقصودا ومفصلا . ⁶⁶ ، فالاغتراب عند (هيغل) يأتي من تيهان الروح خارج الذات التي طور فكرتها و عكسها بشكل واضح في تفسيراته المثالية الاغترابية في العالم الموضوعي ويعدده (الروح المغتربة) ، إن البحث عن دواعي الاغتراب يفضي الى اكتشاف أسباب تقف وراء الشعور بالغربة ، وينشأ هذا الشعور عادة نتيجة إفرازات الحياة ومشاكلها وأزمات العصر التي يتولد عنها هذا الشعور ، ولعل من أهم دوافع الاغتراب النزاعات والصراعات السياسية وما ينجم عنها من قهر، وتعسف، وعجز ⁶⁷ . وهنا ينشأ الاغتراب نتيجة الشعور بالانقياد والخضوع لسلطة استبدادية تفرض عليه الطاعة العمياء، وهذا يؤدي إلى إلغاء الشخصية الحقيقية للفرد، نتيجة الإهمال وعدم المشاركة في صنع القرار في مجريات الحياة العامة للمجتمع، وبذلك يدخل في عملية اغتراب ذاتي أي إن شخصيته تغرب عنه وتصبح بيد السلطة، " إن مثل هذا الانقياد الاعمى من شأنه أن يثير في الإنسان شعورا بالقهر، ولا يستطيع تحقيق وجوده بوصفه إنسان يواجه مشاكل عصره، وأزماته، ووعيه، واكتشافه للتناقضات التي تسود المجتمع من دون أن يكون قادرا على إصلاح الوضع المغلوط بسبب القهر السياسي" ⁶⁸ .

وقد يفهم الاغتراب في (الفن الحديث) على أنه "استجابة فنية وتحليلية نفسية دالة في مواجهة صدمة واقعية خاصة بالحدث ، وهي صدمة ازداد تعقيدها من خلال ذلك التكرار غير المعقول كالفرع، والرعب عبر العالم الغريب، بفعل الحروب

⁶⁵ هنري سيمون بيير . الفكر والتاريخ ، تر : عادل العلو ، الكويت ، دار الاداب الفنون ، ص 400 .

⁶⁶ للمزيد انظر: يوسف كرم، الفلسفة اليونانية: دار القلم، القاهرة، ١٩٧٤ ، ص ٧٤

⁶⁷ للمزيد انظر: ابراهيم الفيومي، ابن باجه وفلسفة الاغتراب، ط ١ ، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨ ، ص ٩٢

⁶⁸ سالم بيطار، اغتراب الإنسان وحرية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، ٢٠٠١ ، ص 47

العالمية والإقليمية المتكررة، والتوزيع الغير العادل للثروة، وكل ما من شأنه أن يزيد من أعداد المشردين والمغتربين"⁶⁹، وبذلك يكون القلق مؤديا الى الاغتراب عبر نبذ كل أشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة واستهجان الواقع المعاش المتأثر بالحرب وما خلفته من تفكك، و هدم للنفس، وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق وعدم الاستقرار، وبهذا جاء النتاج الفني ثائرا رافضا المجتمع واللغة والمقدسات وقواعد العقل والثقافة ، وهذا مايتجلى واضحا في اعمال (سوبود غوبتا) (قناع الغاز 2008) شكل (4) ، وهو عبارة راس لانسان يلبس قناع غاز مكون من العديد من الاواني القديمة ، اذ عبر الفنان عن الخوف الدائم والقلق من الفناء الذي يشغل فكر الانسان الوجودي ، اذ ان القناع يخفي وجهها انسانيا مهدد بالفناء في اي لحظة ، واستدعى (غوبتا) تلك الاواني ليظهر لنا عبثية الوجود باشتغالات غرائبية في ايصال مفهوم الخطاب البصري الرمزي لطروحات النحت المعاصر التي اتسمت بالتمرد والقلق الانساني كونه مخلوق يائس و ضعيف يعاني اغترابه ويواجه الفناء من مهالك الحروب والكوارث في اي لحظة ، ولو امعنا النظر في عمل الفنان (جانتر بريس) (1964action ana) شكل (5) ، حيث وظف الفنان جسده نائما في زاوية غرفة اشبه بوضعية الجنين في رحم امه مستعينا ببعض اللقافات الطبية التي غطى بها جسمه ملونا اياها بلون رمادي في اشارة منه الى اغتراب وقلق واضحين جدا في محاولة لجذب الانتباه الى حجم المعاناة الى حياة الغرب المعاصرة ، فضلا عن انعكاس الانا الداخلية بكل انفعالاتها وهواجسها عبر الحركة التي اتخذها لتبرز كوامنه الداخلية ، ووصولاً الى عمل الفنان الامريكي (ماثيو موناهايم) (أطراف الشبح 2008) شكل (6)، وهو يجسد شخصية إنسانية مجردة ومشوهة تمثل رأس متخسف ويد مقطوعة مستهدفا بهذا رفض وضرب المرجعيات الجمالية والمنطقية لاسيما الموروث الفكري الاغريقي ، فأسس العمل على تشويه الرأس الذي يعود الى سقراط ،مظهرا مقدار الدمار والخراب الذي يشوب الحضارة المعاصرة الهشة والتي تقوم على الترميم وشد أجزائها المنهارة اصلاً بفعل الحروب والخوف من شبح تلك الحروب لذا، يكتسب هذا العمل مرجعياته الفكرية والنفسية والاجتماعية عبر مقاومة العقل والنزوع للعدمية والتفكيك ، وحمله لأبعاد نفسية تثير العدوانية والقلق والاضطراب والرعب والاغتراب أو يعلن المواجهة لتداعيات السياسة والسلطة واستلاب حقوق الإنسان في عالم تسيطر عليه ثقافة السوق والاستهلاك.

وعلى هذا الاساس فان الاغتراب الوجودي ليس اغتراب سيكولوجي بل اغتراب انطولوجي ابستيمولوجي ، "أي اعتصار الذات من الوجود بوحي ماهية البنى الساحقة للذات وبنيتها وعوارضها ، ومن ثم اغتراب وعيها عن القوى المتحركة بالوجود ، وبفعل اداة الاغتراب الوجودية التي تتجسد بتلك المشاعر المنبثقة من الذات باعماقها يتحقق الرفض والازدراء الوجودي الذي في بعضه ثائر ومشاكس"⁷⁰. وبهذا فان الاغتراب في الفن هو نوع من انواع الرفض للقوى المهيمنة للوجود الزائف ورفض للسائد والمتداول ، والفنان الوجودي هو كائن رافض وبالتالي هو كائن مغترب .



69 محمد الشيخ، و...، ما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2014 - 2015.
70 نجم عبد حيدر . محاضرات القيت على طلبة الماجستير، الفكر الفلسفي الوجودي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2014 - 2015.

شكل (4)

شكل (5)

شكل (6)

3 - الحرية والاختيار :-

إن مفهوم الحرية قديم قدم الوعي الإنساني ، فالإنسان يعيش دائماً في عالمه المحسوس ، واسلوبه في الاستجابة إلى مواقف ومُعطيات العالم الواقعي يُشكّل مديات حريته ، فمفهوم الحرية ومعناها ظل على مدى تاريخه الطويل مرتبطاً بنوع من الحركة الناقدة التي تسعى دائماً إلى الاصطدام بالمراكز المهيمنة على الواقع الحياتي " فالإنسان الحر في نظر الماركسي وفي نظر المسيحي هو الذي ينجز ذاته بانكار فرديته وطبيعته الناقصة من اجل طبيعته الكاملة " ⁷¹، لذا فقد انطلقت فكرة الحرية الوجودية من فكرة الخلاص من تلك القوى التي تقزم الذات وتسحقها ايا كانت هذه الهيمنة ، وتأتي بصيغة او نظم ابتداء من الميتافيزيقا وانتهاء بالسياسة وعسكرة المجتمع وما بينهما من قيم اخلاقية وسطوا مجتمعا ، كلها تعد كوابح لحرية الانسان ، حيث يرى (فوكو) . أن المجتمعات الحديثة هي مجتمعات حرية ، أمقت مفهوم المنع والتحرير ، وأتاحت – عن طيب خاطر – للمجتمع المُتعة والمعرفة ⁷² .

إن فكرة الحرية في الفن الوجودي تسعى إلى تحطيم وتمزيق الاقيسة والمعايير الجمالية المتداولة كافة، ومن ثم الشروع بإقامة وتأسيس أقيسة ومعايير جديدة مسايرة لحالة القلق والشعور بالفناء والعدم "فالتنمرّد عند (كامي) تجربة فردية أقرب ما تكون الى حالة القلق الصادر عن مواجهة عامل لا معنى له ، عامل عبثي لا معقول" ⁷³

ومن أخصب الطروحات التي تناولت علاقة الحرية بالوجود ، هي طروحات (الوجودية) ، فقد أوضح (كريكجارد) " أن الوجود الإنساني والحرية تعبيران مترادفان " ⁷⁴ . كذلك يتفق ورأي (سارتر) ، الذي ذهب إلى أن الحرية تتجسد بوساطة الصراع القائم بين الذوات ، أي بين (الأنا) و (الآخر) ، مما أتاح لنظرية التفكير في الانبثاق فيما بعد ، ومن هذا المنطلق فان الفن والحرية متلازمان فعلاً وممارسةً ، كلاهما يُشكّلان ضرورة من ضرورات الذات الإنسانية في حوارها المعرفي والوجداني مع الوجود ، فقد استوعب الفن جانباً من صور الوجود ، بأبعاده الروحية والمادية ، وحظي بتفرّد وحرية في الرؤية ، لا تركز على منطقية العقل أو القياس العلمي الاستدلالي ، إذ إن " النظرة الجمالية للأشياء لا تحتاج إلى تحليل أو تبرير ، فلا القانون الطبيعي يُفسّرُها ، ولا القانون الغائي يُعلّلُها " ⁷⁵ ، وبهذا فقد الغت فنون ما بعد الحداثة الخامّة والاسلوب والقيم الجمالية في معظم النتاجات الفنية خاضعة لحرية الفنان الكاملة في توظيف نتاجات بعيدة عن القيم والأخلاق والقوانين التي تحكم الفن ، وبالتالي فقد تحول كل شيء في فنون ما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر) الى فن ، ابتداء بعلب الغائط (لمانزوني) او القاعة الفارغة (لدانيال بورين) وانتهاء بالمخلفات الادمية والمواد المستهلكة ، وبذلك نجد ان الفكر الذاتي اثر على نحو واسع في نتاجات ما بعد الحداثة (التشكيل المعاصر) . بل ان اغلب النتاجات الفنية انبثقت من ذاتية الفنان ، تشكل الحرية مبعث التحول في الوجودية

⁷¹ هنري سيمون بيير ، الفكر والتاريخ ، تر : عادل العوا ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والادب ، ص 115 .

⁷² للمزيد انظر: طلال معلّ ، جسد ، ط1 ، دار السندباد للنشر ، عمان – الأردن ، 1999 ، ص 104 .

⁷³ - اميرة حلمي مطر ، في فلسفة الجمال ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 247 .

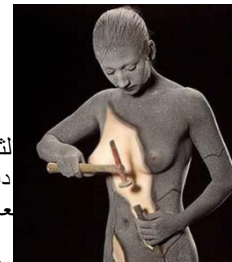
⁷⁴ جون ماكوري ، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982 ، ص 256 .

⁷⁵ زكي نجيب محمود ، الشرق والفنان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ، ص 10 .

كما يراها (برديايف) في التحول من خلال الثورة على كل شيء وعلى كل نظام.. قد يكون ميالا للتحول عبر مقولته" انبثق الدافع الثوري لدي نتيجة عجز الفطري عن الخضوع لنظام هذا العالم والانصياع لمطالبه"⁷⁶، وبدوره يصف سارتر ان ذاتية الفرد لا تتحقق الا من خلال مفهوم الحرية ، لان " الوجود الحقيقي هو وجود الفردية ، والفردية هي الذاتية ، والذاتية تقتضي الحرية "⁷⁷، فالحرية تنعكس في نتائج التشكيل المعاصر ونجدها بوضوح في اعمال (ايكور ماير) (عري 13) (2001 شكل (7) والذي يعبر فيه عن حالات المأساة والمعاناة التي يعاني منها الانسان في نزوعه نحو حريته المسلوبة ، اذ يصوّر لنا (ماير) تمثلاً صليلاً لامرأة عارية تحاول أن تتخلص من الطبيعة المادية لتنتهي إلى الطبيعة البشرية، فأصبح الفن المعاصر لا يشترط الخامة أو معايير أو مقاييس خارج نطاق اشتغالاته ، فالأخلاق وحتى المعايير الجمالية لا تدخل ضمن محددات أو قيود الفنان ، وهذا مانراه جليا في عمل الفنان (ستيلارس) (حدث لروك المعلق) (1980). شكل (8) ، والذي يتسم بالسكون وانعدام الحركة فهو مكون من جسد شخص تجرد من ملابسه كاملة ، ثم قام بغرس مجموعة سنارات خاصة بصيد الأسماك في جسده وهي موزعة على رجليه وبطنه وصدره ومشدودة في حبال في محاولة منه لرفع هذا الجسد في الفضاء ، ثم أحاط الفنان (ستيلارس) هذا الجسد العاري بمجموعة من الكتل الصخرية وجعلها معلقة أيضاً بحبال لتبقى عائمة في فضاء الغرفة. لقد عمل (ستيلارس) على تشكيل هذا العمل بهذه الطريقة واصفاً إياه بأنه جسد مبك محالوا اعطاءه صورة سلبية وإحاطته بالكتل الصخرية التي تحد حريته وتقوض ذاتيته بطريقة مفعمة بالغرابة ، كنوع من الاحتجاج على نمط الحياة المعاصرة والمجتمع وتوجهاته التكنولوجية التي قوضت من حركة الإنسان وحريته.

وهنا تتضافر جهود (بييرو مانزوني) ، والذي مثّل نشاطه همزة الوصل ما بين عدمية الدادائية بكل مراحلها ، و عدمية الفن المفاهيمي⁷⁸ ، حيث هاجم (مانزوني) سلطة الفن وادعاءاته ، بإعلاء شأن الإنسان إلى مستوى (الفن – العمل) ، وعدّه فناً لكل كائن وكذلك العالم ، وفي هذه الحالة حيث أن كل إنسان هو فنان (وهذا ما يذكرنا بالسفسطائيين) ، فإن كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني⁷⁹ ، وهو ما دفعه في عمله (براز فنان) إلى أن يضع برازه في علب معدنية ويعرضها للبيع ، بعد أن كتب عليها (فضلات فنان المحتوى الصافي (30 غم) محفوظة بشكل طبيعي) شكل (9)، وفي مكان آخر تحمل علبة تحمل توقيع الفنان ورقمها ، لأن هذه العلب مرقمة خشية التزوير مبادئ التي تحكم الفكر البشري عن طريق تمثيل حالات الرفض والازدراء من الوجود ومن قوانينه الصارمة التي فرضت على العقل البشري

وهكذا نجد ان الوجودية تؤكد الحرية على اساس توصيفها للإنسان "اذ منه تنعكس اشكال الوجود بين صورة العالم الموضوعي الذي يعيشه ، وصورة الامل المفترض الذي لا يخلو من مؤسسات ، ومن صورة الزمان والمكان ، هذه الافكار التي لا تخلو من مرجعيات متأصلة في الفكر اليوناني مرورا بالفكر (الكائني) وظاهرية (هوسلر) و نجدها تؤكد فكرة الحرية على فكرة عد الانسان قيمة عليا للوجود ، الا ان الانسان الذي يعي وجوده لا بد ان يعي مأساته في حتمية فناءه وعدمه الذي لا مفر منه"⁸⁰



ص 7 ،
ت 81 ،

الثقافة، مد
دار مكتب
معاصر ،

76 فؤاد زكريا، آراء
77 جان بول سارتر
78 للمزيد انظر: محمد
79 المصدر السابق
80 نجم حيدر واخرون: دراسات في فلسفة الجمال ، الاردن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2006 ، ص 151 .

شكل (7)

شكل (8)

شكل (9)

من هنا يرى الباحث إن الفكر الوجودي سعى الى مهاجمة كل القيم السائدة التي كانت سبباً رئيسياً في معاناة وشقاء الإنسان ، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم وأشهرت إفلاسها جميعا ، وحجتها في ذلك أنها كلها فشلت في الحيلولة دون وقوع واندلاع الحرب ، بل بالعكس عملت على إطالتها وزيادة كوارثها لذلك قد نسفت فكرة الفن من أساسها لقناعتها بان الحقيقة تكمن في العملية التي يخوضها الفنان أكثر منها في الأثر الذي يتركه ، وبهذا ، نجد ان نحاتي المعاصرة سعوا نتيجة لتلك الدوافع والمبررات إلى مخالفة الواقع ، من خلال نزوعهم التحريفي والتحول أحيانا بموجب حاجة سيكولوجية ، تقتزن نوعا ما والمذاهب التقدمية المتحررة ، بل والثائرة على القيم التقليدية السالفة من خلال تحويل الواقع للتعبير عن هواجس النفس بغية التوصل لغايات جمالية صرفة ، والبحث عن آليات ابداعية متحررة يسعى النحات من خلالها إلى تحقيق وجوديته الفردية وذاتيته النخبوية .

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

مجتمع البحث:-

يشتمل مجتمع البحث على التشكيلات النحتية التي انطوت ضمن التيار الوجودي ضمن حدود البحث (1948-2017) .

عينة البحث:-

تم تعيين عينة البحث بصورة قصدية من مجمل المنجزات النحتية التي تضمنت تأثير التيار الوجودي وشملت اعمال ثلاث نحّاتين:

1- ثلاثة رجال يمشون، 1948، البرتو جاكومتي.

2- الفائز الاخير، 2016، جيفورج نادبوسيان.

3- تكوين نحتي، 2017، براك كي بيانك.

منهج البحث:- تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي.

عينة رقم(1)

العمل :ثلاثة رجال يمشون

سنة الانجاز : 1948

الفنان:البرتو جاكومتي



يمثل الشكل النحتي في صياغته التركيبية ثلاثة رجال يمشون في الطريق ولكل واحد طريق يختلف عن الآخر بدت الاشكال باستطالة واضحة وبشكل تجريدي

ومختزل من الراس وحتى الجسد بأكمله وقد تم تثبيتهم على قاعدة برونزية مربعة الشكل.

تعكس اعمال النحات جاكو متي تاثره بالفكر الوجودي وبافكار سارتر خصوصا.

فهذه الاشكال مثلت بوضوح العالم الداخلي الذي يعيشه النحات تظهر فيه الاشكال وهي تعكس الحياة الهشة والمفككة لاجساد عارية ذات هموم مختلفة وعديدة.

ثلاثة رجال يتحرك كل واحد ضمن وجهه مختلفة وكأنه لا يوجد مكان معين يتوجهون نحوه ولا توجد أي فكرة ضمن حركتهم فترى تارة يلتقون ومره اخرى كل واحد من هذه الاشكال تكون ضمن حركه معاكسة للشكل الاخر مما يعطي معنى للاغتراب والقلق الذي كثيرا متناوله النحات في اعالي اعماله النحتية.

وعى جاكومتى لصعوبة تمثيل هيئة الانسان بشكله الطبيعي لانه يغير على الدوام من سلوكه وتصرفاته وملامح وجهه وحتى طريقة تفكيره واعطى لتمثيله طابع مختلف كأنها تبدو حاضرة غائبة فاستطالت الاجساد واصبحت بمعالم غير محددة وغير واضحة وهذا السكون الذي يبدو على الجسد يعطي نوع من الثبات واحيانا نوع من التناقض بين الثبات والحركة، فقد احاط شخصياته باطار ذات غموض مبهم فهو يتوجه بخطاب من نوع اخر يمكن ان نتلمسه من خلال المحتوى الرمزي له يبدو ظاهرا من خلال الشكل وتوظيفه بطريقة تعبر بشكل او باخر عن نوع خاص من الحياة محاوله منه لظهار الشكل الخاص والمميز للخطاب البصري، حيث ابتكر الفنان طريقة التنفيذ بما يشبه الأثر على سطح البرونز مما يكسب العمل طاقة تعبيرية الى جانب المحتوى الرمزي للعمل وجدة الخطاب ذو المحتوى الرمزي للعمل. بطريقة أصلية ومتفردة. تبين كيفية التعبير عن حالة القلق وحالة لاغتراب لإظهار الجسد بهذا الشكل محققاً مجموعة من الإختزالات جعلت الشكل هنا غي مألوفاً ومميزاً وبطريقة اختزالية.

حيث يتحول الفنان الى تشكيل أكثر تبسيطاً وتجريدا مع الإحتفاظ بالطريقة بإظهار الشكل والمرونة والإنسيابية بما يخص وسيلة التعبير الخاصة بالفنان عاكسا حالة التهميش والاغتراب التي ظهرت في اغلب اعماله.

نرى في هذا المنجز النحتي بان الحركة التي يقوم بها هؤلاء الاشخاص تجعلهم يعتقدون بان كل واحد منهم اتجابه هو الاصوب ، إلا أنهم في مركز واحد هو مركز ((الأنا)) أو الذات.

عينة رقم(2)

العمل: الفائز الاخير

سنة الانجاز: 2016

الفنان: جيفورج تاديوسيان

يمثل المنجز النحتي هيئة لرجل بوضعية الجلوس وذات راس مختزل خالي من التفاصيل وبجذع منحني قليلا الى الامام والى الاسفل وبذراعان طويلة خالية هي الاخرى من التفاصيل والتشريح ويبدو الجسد ذات استطالة ينتهي بوضعية الجلوس على قاعدة مربعة الشكل يبدو التكوين العام للتمثال البرونزي بشكل مستقر ولا يُظهر أية حركة أو فعل، والإنشاء مغلق مكتفيا بنفسه، أسلوب العمل اقرب إلى الواقع، فهو يمتلك كل مقومات الشكل الإنساني الواقعي ، يبدو على هذه الهيئة نوع من الانكسار والخذلان حتى وان بدت



الملاح غير واضحة كنوع من العدم والذات المتشائمة ، واحتوى التمثال على فضاء داخلي ونافذ للكتلة الصلدة. أما الملمس فقد كانت سطوحه معالجة بطريقة ظهرت فيها التعرجات وقد يبدو واضحا وذلك لما تتركه من خطوط بارزة نوعا ما و غائرة قليلا على سطوح التمثال.

الحقيقة التي تثير فينا حساً جمالياً وعاطفياً المحتوى الفكري للخطاب النحتي فهنا تشكل الصورة مشهداً يمثل الحقيقة الإنسانية المدممة واليائسة بعيداً عن الصور الإنسانية غير الحقيقية والمصطنعة التي لا تعبر عن الإنسان بصدق. حقق الفنان ذلك للناظر إلا أنها واضحة المعالم لا بتفاصيلها بل بمعناها، فكان شكل التوظيف متداخل ليعطي قيم جمالية ووظيفية لإبراز الجانب الوجداني للطبيعة الإنسانية فكان أداء المفردة الوظيفي عاملاً إيجابياً في إبراز الطريقة المثلى للتعبير عن هذا الياس والوجود والعدم بإلغاء تفاصيل الوجه والجسد وبالتعبير عن الشكل العام للموضوع الفكرة الكلية للعمل وتوظيفها للخروج بشكل واضح المعالم ، حيث يشعر المشاهد بما يميز هذا المنجز وما يوجد فيه من مشاعر واحاسيس فهو بذلك يقدم العمل الذي يمتاز بالثبات من حيث إظهار الفكرة.

عينة رقم(3)

العمل : الانسان المجوف الفارغ

سنة الأنجاز : 2017

الفنان:براك كي بيونك

يتألف التكوين في هذا النموذج من عدة وحدات شكلية قوامها اثنين من الاشخاص ملثمين تتميز بانها تقريبا متداخلة من الشخوص ،على الرغم من منطقية الموضوع وواقعيته فهذه الاشكال حقق فيها النحات تحولا شكليا من خلال امتلاء الاشكال وعدم وضوح التشريح وعدم تحقيق النسب الطبيعية فيها ،فلاشكال حقق فيها النحات تبسيطا واضحا كانها لم يسيطر على نسبها.

اعتمد النحات في هذا النموذج على بعض اوجه الموازنة بين الفضاءات المتحققة بين داخل الجسد اضافة الى وجود ثقب في الوجوه وعدم وجود تفاصيل الوجه اعتمد النحات في هذا النموذج عنصر المادة (الكتلة) وإبراز دورها في التأثير وكذلك تاكيد على طبيعة العلاقات المتداخلة بين الاشخاص والفضاءات.

أكد النحات في نموده هذا العلاقة بين العناصر المكونة للعمل، ولاسيما عناصر الخط والفضاء واللون والملمس فالشكل عبارة عن علاقة شكلية بين اعضاء الجسم التي جاءت مجردة مؤسلة وبهيئة خطوط تقريبا وبين الفضاءات الناتجة بفعل الحركة التلقائية للشكل النحتي والذي يبدو وكأنه في حالة من التمرد ورغبة في التحرر كما بدت الايادي المرتفعة وكأنها توحى بالخوف من شيء مع المحاولة للتحرر منه ،فبدا الثقب الذي في الوجه وكأنه صرخة طغت على تفاصيل الوجه الغير موجودة وكذلك عمد النحات هنا الى ابراز اثر او تأثير الملمس فهو على الرغم من ذلك عمد الى اعطاء ملمس جديد لهذه الخامة، وتحقيق الملمس الصقيل نوعا ما ، فهذا العمل النحتي جاء من خلال تخيل الفنان للمعاناة التي يشعر بها الفرد وحالة الجزع والهلع ف (سارتر) قال : في نظريته العامة في الخيال بوصفه تلك الحرية التي تملك القدرة على رفع العالم ووضعه



في أن واحد. ولهذا نجد سارتر يعرف الخيال فيقول أنه الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته، بمعنى أن الشعور من حيث هو قادر على تجاوز الواقع وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي ولكن ما عسى أن يكون هذا (اللاواقعي) الذي يتحدث عنه سارتر حينما يشير إلى الموضوع الجمالي بوصفه حقيقية متخيلة. يتضح أن سارتر يعطي أهمية خاصة للخيال بوصفه حرية مطالة ودينامية في اشتراطات العمل الفني وأن الخيال أيضاً وعي مميز وحر في بناءه بمفردات وعناصر واقعية.

ولأن الحرية فعل وأداء وسلوك واختيار، فهي بالنتيجة الموضوعية تصطدم مع الآخر أو مع المجتمع فهي رافضة بسلوكٍ انفعالي في الأعم الأغلب، ويشوبها اليأس ومفعمة بدعواتها إلى الخلاص، ولأن اليأس والخلاص منظومتان متضادتان فإن النتيجة بهذا التضاد والتصارع يشكل الشعور بالعدم.

الفصل الرابع

النتائج

- 1- تناولت الاعمال فكرة الحرية والنضال من اجل تحقيقها ، حيث يكون المجموع واقعا تحت قوة كبيرة لا يمكن تجاوزها الا من خلال التضحية والتحدي ، فالالم الذي ينتقل فيه الفرد الى مرتبة اخرى من مراتب البحث عن الذات من خلال الحرية يظهر حسا عديما مكثفا.
- 2- عبر نحات ما بعد الحداثة عن توجهات وجودية واضحة وعالج موضوع الموت والفناء في اغلب الاعمال التي تناولها محاولا الحصول على اجابة لسؤال الانسان الاول حول الوجود والفناء والفكرة انتظار لحظة العدم ، بما يشكل صلة النحات بمتغيرات المجتمع الخطيرة والمعبرة عن تماسه المباشر بالصراع الذي تحياه ذاته المتألّمة والرافضة.
- 3- تميزت الاعمال بالبساطة والتجريد العالي واعتمدت الجسد مسرحا للتعامل مع تصورات الفنان الجمالية والفنية ، بما يشكل فريدة التجربة في هذا المجال.
- 4- للحرية الذاتية عند النحات المعاصر قوة وجودية تعبر عما يمكن تسميته بخلق الذات لذاتها ، وبهذا المعنى كان الفعل الإبداعي وسيلة تتعرّف فيه الذات على إمكانياتها وقدراتها التي تحقق وجودها .
- 5- اكد النحت المعاصر المحمل بالأفكار الوجودية على ابراز الاحساس بالفزع والهلع عبر المعالجات الشكلية والمضامينية للصدمة والرعب كما عد القلق احد المحاور المهمة للنحت المعاصر والذي يعد من افرازات الحياة المعاصرة.
- 6- مع النزعة المابعد حداثية والحرية في الفن ، بدأت رؤية الفنان للجمال تتخذ مسارات مناهضة كلياً لكافة الطروحات الكلاسيكية السابقة في تاريخ الفن ، إذ بدأ ينظر إلى الفن بوصفه فناً قائماً بذاته ، يستمد تشكّلاته وتوجّهاته من منطلق ذاتي ، عبر علاقته بالموضوع الذي أخضعه لإحساسه الفردي الخاص ، وفلسفته الجمالية للوجود.
- 7- ظهر التمرد والرفض بوصفهما مظهرًا من مظاهر الاغتراب في التشكيل المعاصر من خلال شعور النحات بالانفصال عن المعايير القيمية، والحضارية، والتاريخية، والاجتماعية في شكل نزعة تدميرية تتجه إلى خارج ذاته وفي شكل سلوك يتصف بالعنف والعدوانية ضد المجتمع ،ومعطيته الحضارية.

8- تناول النحات مفهوم الغثيان كشعور طبيعي يكشف عن انهيار النظم الايدلوجية على وفق محمولات دلالية تؤثر حالة التشوش المتدفق الذي يظهر باتجاه العالم الواقعي، كتعبير عن الموقف الوجودي تجاه العالم المعدم المتمركز في قلب مانحيه .

اما اهم الاستنتاجات التي جاء بها البحث:

- 1- ادت الافكار الوجودية دورا حيويا بوصفها مرجعا فكريا ضاغطا في النحت المعاصر
- 2- هيمن الفكر الوجودي وبدا واضحا في اعمال النحاتين اذ تراءت ملامح الاعترا ب في الاتجاهات الفنية المابعد حداثية كاداة نقدية تكشف عن مساويء ومشكلات المجتمع الغربي من خلال انفصال الانسان عن ذاته وعن الآخرين
- 3- تناول الفكر الوجودي في النحت المعاصر مظاهر الالم في صور المهمشين والشعبيين والمنبوذين وإحلالهم كبديل للإنسان الذي اسقط من المركز ، وتداعيات ذلك بالنزوع نحو المهمش والمبتذل والعابر.
- 4- كان لمظاهر العنف في اعمال النحت المعاصر بعدها النفسي الذي يثير القبح والاشمئزاز والنفرة.. وبذلك اسست إلى الإطاحة بالقيم الجمالية والفنية، مرسية بهذا مفاهيم اللا جمالي واللا فني، الأمر الذي استبدل أسس التلقي من تذوق الجميل الممتع ، إلى قبول واستساغة المشوّه والمقرف، والذي يتجسد عبر الشكل والتقنية والأسلوب والخامات والمضمون.
- 5- اكد النحت المعاصر المحمل بالأفكار الوجودية على ابراز الاحساس بالفزع والهلع عبر المعالجات الشكلية والمضامينية للصدمة والرعب كما عد القلق احد المحاور المهمة للنحت المعاصر والذي يعد من افرازات الحياة المعاصرة

المصادر

- 1- القرآن الكريم
- 2 - الاب هنري بولاد اليسوعي : منطق الثالث ، ط4، موسوعة المعرفة المسيحية ، دار المشرق ، بيروت ، ب. ت.
- 3 - ابن منظور: لسان العرب، ج 4، دار المعارف، بيروت، ب . ت.
- 4 - الاكرويني ، توما : الوجود والماهية ، ت: حسن حنفي ، مكتبة الانكلو المصرية ، القاهرة ، 1978 .
- 5 - امام ، عبد الفتاح امام : كيركجارد رائد الوجودية ، ج 1، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1982.
- 6 - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981
- 7 - اميرة حلمي مطر ، في فلسفة الجمال ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 .
- 8 - بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج 2، ط1، ذوي القربى للنشر ، قم ، ايران ، 1427هـ .
- 9 - البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط2 ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1986 .
- 10 - بلدي ، نجيب : ديكارت ، ط2، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1987
- 11 - بهنسي ، عفيف : الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، 1980
- 12 - بيطار، سالم : اغتراب الإنسان وحرية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، ٢٠٠١
- 13 - بيير ، هنري سيمون . الفكر والتاريخ ، تر : عادل العوا ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب
- 14 - توماس ارفلين ، الوجودية ، ت:مروة عبد السلام ، القاهرة ، دار الهنداوي ، ط1 ، 2014 .
- 15 - جبران مسعود ، راند الطلاب ، دار العلم للملايين ، 1966
- 16 - الحفني ، عبد المنعم . المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط3، مكتبة مدبولي ، مصر القاهرة ، 2000

- 17 - الخولي ، يماني طريف . الوجود الدينية ، دراسة في فلسفة بول تيليش القاهرة ، دار قباء ، 1998
- 18 - الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983
- 19 - الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد : معجم مفردات ألفاظ القرآن ، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008.
- 20 - رمضان ، عبد العظيم : تاريخ اوربا العالم الحديث ، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997
- 21 - الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ج 13، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1974
- 22 - سارتر ، جان بول. الوجود والعدم ، ت . عبد الرحمن بدوي ، ط1، منشورات دار الاداب ، بيروت ، 1966
- 23 - ----- ، الوجودية مذهب انساني ، ت حنا داميان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1954
- 24 - ----- وآخرون :الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية) ، دار المعارف للنشر، 1987.
- 25 - -----، جان بول، التخيل، تر: نظمي لوقه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1982
- 26 - سعيد ، نبيل رشاد : الفلسفة الوجودية عند نيقولا برديائيف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 2006
- 27 - الشاروني ، حبيب : فلسفة جان بول سارتر ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، ب.ت
- 28 - الشيخ، محمد، وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
- 29 - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، 1985
- 30 - ----- : المعجم الفلسفي ، ج2، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1982
- 31 - الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالمك : المترادفات والأضداد، ط 1 ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ، 2007.
- 32 - الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، ج 20، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، 1997
- 33 - عبد الرحمن بدوي . دراسات في الفلسفة الوجودية ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1980
- 34 - ----- . نيتشة (خلاصة الفكر الاوروبي/سلسلة الفلاسفة) ط5 ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1975
- 35 - العشماوي ، محمد سعيد : تاريخ الوجودية في الفكر البشري ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر ، القاهرة ، ب.ت،
- 36 - غرانييه ، جان : نيتشه ، ت. على ابو ملح ، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2008
- 37 - غزوان، عناد: الناقد العربي المعاصر والموروث، ج2 ، الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بحوث المؤتمر الثاني عشر، بغداد، 1986.
- 38 - الفراهيدي، الخليل بن أحمد: ترتيب كتاب العين، ج 2، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، إنتشارات أسوة، قم، 1414هـ.
- 39 - فريدريك جيمسون ، ما بعد الحداثة الاستتيكا والسياسة ، تر :ماجي عوض الله ، مجلة ابداع ، عد 11 ، 1992 ،
- 40 - فؤاد زكريا . نيتشة ، دار المعارف ، الكويت ، (د ت) .
- 41 - -----، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1970 .
- 42 - الفيومي، إبراهيم :ابن باجه وفلسفة الاغتراب، ط ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨ .
- 43 - كراستوف ، مريس : سارتر ، ط1 ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2006.
- 44 - كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، ط4، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، 1966 .
- 45 - ----- . الفلسفة اليونانية: دار القلم، القاهرة، ١٩٧٤ .
- 46 - ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1982.
- 47 - مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 .
- 48 - محمد مهران نشوان ، محمد محمد مدين ، الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، عمان ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2012 ، .

- 49 - محمود ، زكي نجيب : الشرق والفنان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ..
- 50 - مذكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983.
- 51 - المسيري ، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دار الفكر العربي ، دمشق ، بيروت ، 2003.
- 52 - معلا ، طلال : جسد ، ط1 ، دار السندباد للنشر ، عمان - الأردن ، 1999 .
- 53 - معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1986.
- 54 - موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1996
- 55 - نجم حيدر . محاضرات القيت على طلبة الماجستير ، الفكر الفلسفي الوجودي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2014 - 2015
- 56 - ----- واخرون . دراسات في فلسفة الجمال ، الاردن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2006 .
- 57 - نك كي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1999.
- 58 - هنري سيمون بيبير . الفكر والتاريخ ، تر :عادل العلو ، الكويت ، دار الاداب الفنون .

جماليات التشكيل الفني في اعمال علي الطائي

أ.م.د نجم عبدالله عسكر

م.م. مؤيد عباس كريم

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

ملخص البحث:

تناول البحث تجربة الفنان التشكيلي علي الطائي والتي يزيد عمرها عن نصف قرن والمعاصرة لكل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فضلا عن مصاحبتها للطروحات الفنية والتقنية التي اشتغل عليها التشكيل العراقي عبر المعارض الجماعية والفردية.

لأجل الوقوف على القيم الجمالية في تشكيل اعماله عبر مراحل تطوره الفني. تم جمع ما امكن من ارشيفه الخاص صور لأعماله التي غطت اكثر من ستة عقود من الزمن، والتي هي جل تاريخ التشكيل في ديالى ومن ثم اعتمد ابرز الاعمال من كل عقد. وبعدها اخضعت تلك الاعمال للتحليل بوصفها (عينات بحث بواقع سبعة اعمال). وبأسلوب وصفي وبمعيار قوامه مخرجات الطروحات النظرية فيما ذهب اليه النقاد والكتاب اللذين تناولوا فنه وفصلا عن الطروحات النظرية للفن التشكيلي العراقي، ازاء ذات حدود البحث. حيث خلص البحث الى جملة من الاستنتاجات من اهمها.

الطائي فنان حيوي لديه القدرة على التكيف مع المتغيرات وبقدر كبير في الحفاظ على الاستقلالية في الموقف التعبيري. وتميزه بالقدرة على التجريب التقني في صناعة اشكاله وبخامات مختلفة. واتسمت تجربته بتفعيلات عنصري اللون والخط بكل ايقاعاته مع الحفاظ على وحدة التعبير ومن ابرز وحداته البصرية التي حملت همه هي (البيوت، المرأة، النخيل، القباب، الحروف، والمفردات الكتابية الاسلامية) في فضاء لوني خاص (فضاء اللوحة) وبيناء انشائي متفرد ومستوعب لتجارب اساتذة التشكيل العراقي الواقعيين والانطباعيين والتعبيريين. واخيرا جمال التشكيل عنده في تشكيل وحدة تناغم الخط واللون، بتوزيعات انشائية رأسية وافقية وسيادة الوحدات البصرية التي شغلت وسط ومقدمة مساحة اللوحة.

Research Summary

The research dealt with the artists experience of Ali Al-Tae which is more than half a century old and contemporary of all political, economic and social variables, as well as accompanying technical and technical presentations which was occupied by the Iraq formation through collective and individual exhibitions.

To stand on aesthetic values in the formation of its works through the stages of its technical development as much of his archive as possible was gathered for his work, which covered more as six decades which is the majority of the date of formation in Diyala and then adopted the most prominent works of each decade. The work was then analyzed as serene research samples and in a descriptive style and by a standard of the output of the theoretical proposition in what critics and writers who saw his art as well as theoretical expositions of Iraqi art. The research concluded with a number of conclusions most importantly .

Al-Tai is a dynamic artist who has the ability to adapt to variables and to a large extent maintain independence in the expressive position. It is characterized by the ability to experiment in the manufacture of technical forms and different materials his experience was characterized by colorful and colorful elements with all his rhythms while maintaining the unity of expression and one of the most prominent visual units that carried his interest. (Houses , women , palm , the domes , the lechers and Islamic written vocabulary in a special court space the painting space and the construction of a unique and accommodating to the experiences of Iraqi formation professors impressionists and expressionists. Finally , the beauty of its composition is the unity of line and color harmony vertical and horizontal distribution and the sovereignty of the visual units that occupied the center and the front of the painting area.

مشكلة البحث والحاجة اليه :

عدم توثيق تاريخ المجتمعات واعلامها ومبدعيها ودراسة منجزاتها الإبداعية دراسة علمية هادفة والعمل على نشرها في مصادر المعرفة من كتب ومجلات وكل مواقع التواصل الحضاري. يعد امرأ سالباً لذاكرة الشعوب وحيفاً بحق مبدعيها وطمساً لجهودهم في اعلاء واغناء تراثهم المعرفي بكل مجالاتها.

تعد محافظة ديالى من اقدم الجغرافيات التي نشأت وازدهرت فيها المجتمعات الحضارية في العراق بحكم نهريها الخالد (نهر ديالى) الذي نشأ على ضفاف سلسلة من الحضارات بدأ من عصر القرى السومرية ومروراً بأشونونا والحضارة الاسلامية حيث خانات القوافل على تفرعات خط حريز. وتتووع التضاريس وتعدد اصناف المزروعات بكل الفصول والزراعة المستدامة بفضل ذلك النهر. والذي غذى اخيلة مبدعيها في كل المجالات الثقافية والمعرفية ومن بين اولئك المبدعين الفنان علي الطائي والذي شغل ابداعه زمناً يزيد عن نصف قرن وبشكل متواصل من تاريخ الوعي الفني والجمالي لأنسان ديالى. وهذا ما يدعو البحث العلمي والباحثين ايلاء الاهتمام بفنه واخصاعه للتحليل والنقد الفني الاكاديمي ومن ثم تقديمه للعالم وبما يخدم تاريخ المحافظة وذاكرة ابناءها ويعرف الناس بصورها والقيم الجمالية المؤسسة على الوعي الفني المتماهي مع العالم المتحضر ولذلك اعتمد العنوان الموسوم (جماليات التشكيل الفني في اعمال علي الطائي) في هذا البحث الحالي.

أهمية البحث :

تجلى أهمية البحث فيما يقدمه من خدمة الى الاتي.

1. الفنان علي الطائي بتقديمه الى عالم المعرفة الممنهجة وبالشكل الذي يجعله مستداما في ذاكرة التاريخ.
2. البحث العلمي والقائمين عليه من باحثين وطلبة والمهتمين بالفن وتاريخ المحافظة والقطر.
3. الفن التشكيلي من خلال صور اعماله والقيم الفنية والتقنية التي اشتغل عليها الفنان علي الطائي والتي اسفرت عنها نتائج واستنتاجات البحث.
4. القائمين على ادارة الثقافة والفن والادارة في المحافظة من نقابات وجمعيات ومؤسسات الانماء المحلي للوعي والتحضر.

اهداف البحث : هدف البحث الاتي .

1. تعرف على مسيرة الفنان علي الطائي والمراحل التي مر بها عبر تاريخ ممارسته للفن التشكيلي.
2. الكشف عن جماليات التشكيل الفني التي اشتغل عليها وابدع فيها بمراحل نموه الفني.

3. مقارنة القيم الجمالية للتشكيل عنده مع مستويات التشكيل الفني في الفن العراقي والعالمي.

حدود البحث :

اشتمل حدود البحث على الاتي.

1. منذ اولى اعماله في عقد الستينات من القرن العشرين ولغاية اعداد البحث في تشرين الثاني من عام 2018 م.
2. جميع المجالات الإبداعية التي اشتغل عليها الفنان الطائي من رسم ونحت والخط العربي والتصميم.
3. جماليات التشكيل التشكيلية من حيث انتقاء الوحدات البصرية ومعالجتها من حيث اللون والخط والفراغ والفضاء والتنظيم الانشائي.

مصطلحات البحث :

الجمال: هو قيمة مرتبطة بالغريزة والعاطفة والشعور الإيجابي، وهو يعطي معنى للأشياء الحيوية ، ليس له وحدة قياس فكل إنسان يراه بشكل مختلف. مثل: الخصوبة و الصحة و السعادة و الطيبة و الحب و الإدراك⁸¹.

التشكيل الفني: هو انتقاء الاشكال وعمليات تنظيمها في بلوغ إنتاج أعمال فنية لتوفير الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المستخدمة في إنتاجها فهي الأعمال الفنية التي تشغل حيزاً من الفراغ كالرسم والتلوين والنحت، وهي بهذا تختلف عن الفنون الزمانية كالرقص والشعر والموسيقى والتي تقاس بوحدات قياس الزمن (الدقائق والثواني) لتصبح لدينا الفنون التشكيلية ذي القيم الزمكانية كونها تحمل الصفتين معاً كالسينما والتلفزيون (تشكيلية/ زمانية)⁸².

السيرة الذاتية للفنان :

- الاسم: علي حسين علوان خضير الطائي.
- الاسم الفني: علي الطائي.
- محل وتاريخ الولادة: بعقوبة – 1949 .
- عام 1960 شارك في معرض اطفال الدولا العربية.
- المشاركة في معرض للأطفال في دولة البحرين.
- حاز على جوائز عدة في المعارض السنوية المدرسية.
- تخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1969.
- اقامة معرضاً مشتركاً مع الفنان (نجم الربيعي) على قاعة معهد الفنون الجميلة عام 1969.
- شارك مع جماعة (باء) بإقامة معرض على قاعة معهد الفنون الجميلة عام 1969
- أسس جماعة الشباب واقامة اول معرض له في مدينة بعقوبة على قاعة نقابة المعلمين عام 1970.
- اثناء ادائه الخدمة العسكرية كلف برسم وخط قراءة محو الامية للقوات المسلحة / وزارة الدفاع.
- شارك في معرض السبعة في بعقوبة.
- المعرض المشترك مع الفنان ناظم الجبوري وعبد الوهاب الوندادي بتاريخ 1974/7/15.
- معرض فناني ديالى في محافظة بابل بتاريخ 1976/11/11 .

⁸¹ <https://ar.wikipedia.org>

⁸² <https://ar.wikipedia.org>

- شارك في معرض ومهرجان دعم المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية 1976/9/2.
- الاشتراك مع الفنان مؤيد الناصر بتنفيذ نصب الفلاحة في مدخل مدينة بعقوبة ضمن مهرجان الحمضيات 1978/3/17.
- تنفيذ نصب في مدخل بناية التربية دىالى مع الفنان مؤيد الناصر.
- تنفيذ نصب العلامة مصطفى جواد في مدخل مدينة الخالص بالاشتراك مع الفنان مؤيد الناصر وصبيح عبدالله 1978/2/8.
- فاز بالجائزة الاولى في معرض اليوستر السياسي للتعداد .
- المشاركة في معرض خطاطي دىالى .
- المشاركة في المعرض العالمي للخط العربي في بغداد.
- المشاركة في معرض دار السلام للخط العربي في بغداد.
- كرم من قبل نقابة الفنانين المركز العام /بغداد.
- عضو الهيئة الادارية لنقابة الفنانين لعدة دورات.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو جمعية الخطاطين العراقيين /بغداد.
- عضو جمعية المصورين العراقيين.
- كرم عدة مرات من قبل وزارة التربية لمشاركاته في المعارض السنوية للوزارة.
- عمل كمشرف تربوي للتربية الفنية في تربية دىالى واحيل على التقاعد عام 1995.
- حصل على جائزة مؤسسة شهيد المحراب.
- المرتبة الاولى في مسابقة الرسم سيد الفنون.
- الجائزة الماسية في مسابقة مؤسسة ميزوبوتاميا.
- درع الابداع من مجموعة نوافذ جمالية.
- درع الابداع من جمعية التشكيليين /فرع دىالى.
- درع الابداع من اتحاد ادباء دىالى.
- درع السلام / مركز السلم المجتمعي.
- درع مهرجان من قبا التشكيليين العراقيين/ كفنان رائد.
- درع الابداع من قبل رئيس اللجنة الامنية في دىالى.
- يزاوّل لحد الان العمل الفني التشكيلي.

السيرة الفنية للفنان:

في لقاء مع الفنان علي الطائي تحدث عن تجربته الفنية خلال دراسته الابتدائية في مرحلة الصف الثاني في درس مادة الرسم وتمكن من رسم نموذج لرمانة و تفاحة على السبورة مما دفع المعلم على تشجيعه على مواصلة الرسم، حيث كان

الحافظ في تميزه بين زملائه وحبه وشغفه في مادة الرسم، وفي تلك الفترة كانت تصدر مجلة (سمير - وميكي) يرسم منها كثير من شخصيات المجلة مما نمت قدراته المهارية في فن الرسم واعطاه لقب رسام المدرسة في تلك الفترة. وفي الصف الخامس (1960) اشتركت رسومه في معرض اطفال الدول العربية، وفي المعرض السنوي للمدارس حصل على جوائز عدة.

وخلال المرحلة المتوسطة كانت مرحلة نضوج لديه واهتمام من قبل مدرس مادة الرسم المرحوم الفنان ناظم الجبوري من رواد الفن التشكيلي في ديارى على تشجيعه كثيرا وعرض رسومه في المعارض السنوية، وبعدها الفنان خضير الشكري تعلم منه الكثير والرسم بالألوان الزيتية، وارشاده الدخول في معهد الفنون الجميلة في بغداد سنة 1966.

يدلنا مطوية المعرض المشترك للطائي مع زميله نجم الربيعي على دعوة الناس للحضور الى افتتاح معرض لهما اقامته عمادة معهد الفنون الجميلة في تاريخ 1969/1/7 الساعة (4،30) مساءً (ملحق شكل1). ودعوة ثانية من نقابة المعلمين في ديارى لافتتاح معرض شخصي للطائي وبرعاية السيد مصرف ديارى دعماً لمنفعة العمل الفدائي (ملحق شكل2). شارك الفنان الطائي معرض الهواء الطلق الذي استمر اربعة ايام (عدد اللوحات موضوعاتها اسلوبها مقابلة).

الاطار النظري (الطروحات والآراء المنشورة في فن الطائي) :

كتب عزيز السعدي في جريدة صدى الاجيال في صفحة ادب وفنون الصادرة يوم 1970/8/15 عن معرض جماعة الشباب وبمناسبة معرضهم الاول (ان لم يسع الفنان دوره ويتحسس واقع امته ويكون شغوفاً على نفسه، مؤمناً بأن الفن للفن...ومعرض جماعة الشباب ما هو الا طموح حي لشباب واعي). حيث اكد الفنان الطائي في سياق اجابته على سؤال صاحب المنشور. بأنه يعي دوره في فهم الواقع والمشاركة الفعالة لقضايا المجتمع في مضامين منجزاته الفنية. وان هذا المعرض اشتمل على 50 لوحة (ملحق شكل3) يوضح ذلك والجدير بالإشارة الى حيوية الطائي منذ كان طالباً في مشاركته بالمعارض الجماعية حيث شارك مع جملة من زملائه في (6 لوحات و 6 فنانين شباب) برعاية وزير التربية والتعليم⁸³(ملحق شكل4).

بعد تخرجه من معهد الفنون التحق بخدمة العلم وفي شعبة المسرح العسكري مارس الخط والرسم والتصميم وكان بارعا ويشار اليه بالبنان حيث اجرت معه مجلة الجندي محاوره فنية ونشرت تحت عنوان فنان من صفوف الجيش بالعدد الصادر في شهر آب 1972⁸⁴.

ويذكر مؤيد سامي في مقال عن الحركة التشكيلية في في جريد الصباح العدد (284) في حزيران 2004 ديارى تحت عنوان (التأريخ يصنعه المنسيون دائما). بأن جماعة الشباب اقامت معرضه الاول على قاعة نقابة المعلمين في ديارى ومن اعضائها الطائي⁸⁵.

وجاء في منشور جريدة الجمهورية الصادر بتاريخ 1973/1/5 اشارة الى اول معرض للملصقات الجدارية في الهواء الطلق في ديارى وتحت عنوان (عشرون فنان يساهمون بأضخم تظاهرة تشكيلية) من بين اولئك الفنان الطائي وبلوحات تعبيرية.

⁸³ السعدي، عزيز، جماعة الشباب في معرضهم الاول، جريدة صدى الاجيال، 1970/8/15،

⁸⁴ فنان من صفوف الجيش، مجلة الجندي، آب 1972.

⁸⁵ مؤيد سامي، التأريخ يصنعه المنسيون دائما، جريدة الصباح، العدد/284 حزيران 2004.

ويقول (علي رضا) في إحدى صفحات جريدة القادسية الصادرة بتاريخ 1988/8/29 تحت عنوان (مرحباً، فنان دىالى) نقلاً عن معرض محاورته للطائي بأن العمل الفني يجب ان تتوفر فيه شروط كثيرة لكي يكون مؤثر ومن اهمها الصدق والشعور والمهارة الحرفية والمخيلة الخصبة⁸⁶.

بينما يطالعا مطوية تدعو لحضور معرض مشترك لكل من عبد الوهاب الوندائي وناظم الجبوري وعلي الطائي على قاعة المكتبة العامة في بعقوبة مساء يوم الاثنين المصادف 1974/7/15. وعند مقابلة الفنان بتاريخ (2018/10/20) أكد مشاركته في هذا المعرض.

ونشرت جريدة الجمهورية في عددها الصادر يوم الاثنين المصادف 1976/9/20 الى اقامة نقابة الفنانين فرع دىالى اسبوع للتضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية تحت شعار (الفنان مقاتلاً في جبهة الادب والفن) والتي استمرت للفترة من 9/4 ولغاية 1976/9/10 من بين فعاليات ذاك الاسبوع اقامة معرض تشكيلي بأربعين لوحة من نتاجات ستة رسامين من بينهم الطائي فضلاً عن عرض (25) بوستراً معنياً بقضايا العرب⁸⁷.

كما اشارت وأشادت جريدة العراق الصادرة يوم 1976/9/19 في معروضات التضامن اعلاه بأن الطائي ركز على الرسوم الزيتية ذات الحجم الكبير وعشر لوحات ومن بينها مقطع من تل الزعتر والذي طغى عليه اللون الاخضر وفي الوقت نفسه لا ينسجم مع الجو النفسي للوحة كما يقول صاحب المقال. والذي يجد الباحثان بأن هذا الحكم على احياءات اللون الاخضر كلام غير متخصص ونقد غير موضوعي. لأن الفنان في الوانه الباردة اراد اصفاء الاحساس بشدة البرد في الجو العام وتحولات اللون في فقدان الدم والشهادة في تعبيرات الشهادة⁸⁸.

جاءت في منشور جريدة طريق الشعب الصادر يوم الاثنين المصادف 1976/9/13 ،ان من ابرز المعارض أنذاك (معرض السبعة) والتي وسمت صفحتها بصورة الطائي وهو في ذروة شبابه ،حيث تحدثت للجريدة عن مستوى الفن التشكيلي في دىالى والذي أكد بطاً تطور الفن التشكيلي في المحافظة والذي قد يكون ذات الحال حتى اليوم رغم تطور مستويات التعليم الفني المتخصص⁸⁹.

اقام مهرجان الحمضيات الثاني تحت عنوان دعوة للحب والفرح والعطاء. والذي جاء في منشور جريدة الجمهورية الصادر يوم 1977/3/17. والذي فيه اشارة الى نصب تمثال (الفلاحة) الذي صممه الفنان الراحل مؤيد الناصر ونفذه مع الفنان الطائي.

ومن مفارقات هذا المهرجان والتي فيها شهادة لازدهار الوعي الثقافي والجمالي هو انتخاب ملكة جمال مهرجان الحمضيات الاول وكما تظهر في الصورة (ملحق شكل5) فضلاً عن انتخاب اجمل طفل وطفلة⁹⁰.

كما جاء تأكيد دور الطائي في انجاز نصب الفلاحة في مقال (سالم حسين) في جريدة الثورة الصادر بتاريخ 1977/3/14. وان النصب جزء من دراسة ميدانية قامت بها نقابة الفنانين في دىالى لتزين بعقوبة بالنصب والحداريات⁹¹.

⁸⁶ علي رضا، مرحباً، فنان دىالى، جريد القادسية، 1988/8/29 .

⁸⁷ اسبوع التضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية، جريدة الجمهورية، 1976/9/20، الصفحة الاخيرة.

⁸⁸ تضامناً مع لبنان رسم الفنانون في دىالى، جريدة العراق، 1976/9/19 .

⁸⁹ متى يتحقق ليعقوبة ما اراده لها جواد سليم ، جريدة طريق الشعب، 1976/9/13 .

⁹⁰ مهرجان الحمضيات الاول والثاني، جريد الجمهورية، 1977/3/17.

⁹¹ سالم حسين، نصب الفلاحة في بعقوبة، جريدة الثورة، 1977/3/14.

وجاءت على احدى صفحات جريدة طريق الشعب الصادرة يوم 1977/3/18 مقالاً بقلم خليل المعاضيدي، وتحت عنوان (بعقوبة تستقبلك بسلة برتقال) بمناسبة مهرجان الحمضيات الثاني والتي فيها اشارة بدوره الطائي واشارة الى الصعوبات التي واجهت تنفيذ النصب من حيث ضيق الوقت والتطلعات الطموحة له في اقامة النصب الفنية والتذكارية والاعمال الجدارية في كل مدن المحافظة⁹².

جاء في مقال ابراهيم البهرزي عن حيثيات تنفيذ النصب التذكاري للعلامة مصطفى جواد في الخالص والصادر يوم 8 شباط من عام 1978 على صفحات احدى الصفحات، بأن الفنان الطائي شارك الفنان الراحل مؤيد الناصر تنفيذ النصب مع الفنان صبيح عبد الله⁹³ (ملحق شكل6) .

انتخب الطائي برئاسة الفرع للفنانين التشكيليين مع آخرون وذلك يوم الجمعة المصادف 1995/1/27 وكما ورد على شكل خبر صحفي تحت عنوان فنانون دياالى ينتخبون ممثلهم على احدى صفحات جريدة الثورة ذي العدد (841) في التاريخ اعلاه⁹⁴.

ونشر (صباح الانباري) مقالاً نقدياً في تجربة الطائي الحروفية على صفحات جريدة المصور العربي ذي العدد(100) من يوم الاحد المصادف 1999/4/25 تحت عنوان (الى ما وراء القداسة) مؤكداً بأن الطائي يزاوج بين الخط والرسم وبأسلوب انطباعي. وتجريدياً في استخدام الحرف. وواقعياً في بثه روح الحياة في منحوتاته وجدارياته. من حيث الموضوعات والمضامين. ويقول بأن الطائي اهتمام بالميثولوجيا لحد التمسك بالأصول الدينية وبنزوع روجي. والتي بأثرها اكتسبت لوحاته مسحة ميتافيزيقية . حتى باتت اللوحة مجالاً لممارسة جاءت لفعل طقسي، مما يعطي للحرف والكلمة بعداً ماورائياً. وانه استقر على اشتغالات الحرف بعد رحلة طويلة بين الواقعية والانطباعية والتجريدية حيث وجد ضالته الجمالية في بنية الحرف العربي⁹⁵.

كما يقول (صباح الانباري) في محاوره مع الطائي والمنشورة في جريدة اشنونا ذي العدد (56) والصادرة بتاريخ 2002/3/2 وتحت عنوان (3 اسئلة) مع تشكيلي دياالى الشامل علي الطائي، بأن الفنان نفذ (23) جدارية وان موضوعاته تنحو منحى وطني شامل⁹⁶.

وجاء في حوار منشور تحت عنوان افكار حرة واساليب فنية خاصة على احدى صفحات جريدة البرلمان ذي العدد (13) الصادر يوم 2005 /4/7 . والذي يؤكد فيه الفنان انه عاصر الحركة التشكيلية من الستينان من القرن العشرين وانه ذي خبرة في هذا المجال ، وانه فنان شامل (خطاط ، رسام ، فوتوغرافي، وخزاف) ويرى ان الفنان الاصيل يستجيب بالظروف المانعة لمواصلة الانتاج الفني⁹⁷.

وجاء في حوار اجراه (سعدون شفيق سعيد) والمنشور في جريدة الدستور ذي العدد (657) وبتاريخ 2005/10/25 وتحت عنوان (الفنان علي الطائي رائد تشكيلي رسالته الاهتمام بالشباب). بأن الطائي يعتبر نفسه من رواد الحركة التشكيلية

⁹² المعاضيدي، خليل، بعقوبة تستقبلك بسلة برتقال، جريدة طريق الشعب، 1977/3/18.

⁹³ البهرزي، ابراهيم، مصطفى جواد في الخالص، جريدة، 1978/2/8.

⁹⁴ فنانون دياالى ينتخبو جمعيتهم، جريدة الثورة، العدد/841، 1995/1/27.

⁹⁵ الانباري، صباح، الوثوب الى ما وراء القداسة، جريدة المصور العربي، العدد/100، 25 نيسان 1999.

⁹⁶ الانباري، صباح، مع تشكيلي دياالى الشامل علي الطائي، جريدة اشنونا، العدد/56، 2002/3/2.

⁹⁷ علي الطائي.. افكار حرة واساليب فنية خاصة، جريدة البرلمان، العدد/13، 7 نيسان 2005.

في ديالى وانه زاول الرسم منذ عام (1965). وانه من المعجبين بأسلوب نزيهة سليم وبأداء خضير الشكري. ويؤكد الناشر بأن الطائي حافظ على اسلوبه ولكنه لم يحافظ على لوحاته⁹⁸.

وفي لقاء اجراه الكاتب والصحفي مهند العادلي في مجلة ضفاف العدد (34) في اذار 2009 بعنوان رحلة طويلة مع مدارس الفن التشكيلي الطائي له دورا فاعل في تأسيس الجماعات الفنية مثل جماعة باء والشباب والسبعة⁹⁹.

وورد في كلمة رابطة الاعلاميين الموحدة في ديالى ويقلم رئيس الرابطة (عمر الدليمي) وفي صفحة مطوية المعرض الشخصي السادس للطائي وعلى قاعة خليل المعاضيدي في بناية السراي القديم يوم الاثنين الموافق 2010/9/27 ، بأن الاعمال المعروضة تتم عن حروف ساجدة بعشق صوفي تنقل الشعور الدافئ.

ويقول الطائي في تصريح لجريدة المدى العدد (1919) والمنشور في 2010/9/29، بأنه استعمل الحرف العربي لمرونته الجمالية وبمناورة ادبية لتكوين مناخ جديد وازافة جديدة للعمل الفني الحديث. وبأنه طرح مشكلة التعبير الفني بوصفه تقنية. واخذ الجانب الفكري في تنفيذ عنوان العمل وفي الموضوع الانشائي لبناء اللوحة. واتخذ شكل الكلمة المكتوبة ضمن عالم اللوحة المرسومة عنصراً في البناء الفني مستعيناً بسحر ورشاقة الحروف وزخم الالوان وانعكاساتها المنفذة على سطح اللوحة¹⁰⁰.

ونشرة مجلة حماة ديالى في العدد (605) في شباط 2011 افتتاح نصب (شهداء شرطة ديالى) لطائي عمل من خامه المعدن تخليد لذكراهم وتمجيد البطولات والتي حملت جملة من الرموز (العين الساهرة وخارطة ديالى وشكل تجريدي لسفينة المشرعة بايحاء اجساد الشهادة والنجوم التي تعلوها برمزية الارواح المتصاعدة الابدية¹⁰¹.

كتب (فهد الصكر) عن معرض الطائي السابع في جريدة طريق الشعب العدد (164) للسنة (76) وبتاريخ 2011/4/17 وبعنوان (طقوس فنية لتدوين جمالية الحرف) ، بأن تأويلات اللون والشكل حتى تصبح اللوحة قصيدة احياء رغم مناخاتها الهندسية وان المعرض افتتح على قاعة أكد. ونقل عن الطائي (تعتبر ممارسة الحروف محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن، بعد ما حققت النزعة التجريدية عبر اشكال اشكال التطور الفني الذي بدأه فنان العصر الحديث من حيث تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني. وأكد بأنه تخطى الواقع السطحي ذي التعبير بقوام البعدين كمناخ طبيعي للعمل الفني.

في سابقة غير مألوفة وفريدة كان معرض الطائي السادس والذي اقيم في احدى مقاهي ناحية جديدة الشط حيث عرض اكثر من (20) لوحة وكتب عن المعرض (ضياء السيد كامل) في جريدة البيت الثقافي الصادر بتاريخ 2010/6/26¹⁰².

كما عرض فهد الصكر آراء وانطباعات زائري المعرض من المختصين في مجال النقد الفني .. حيث وجد (د. نجم عبد الله عسكر) في اعمال الطائي اندماج الذات في صياغة عنصري اللون والخط في الوصول عالم الجمال المطلق، وقول (اسعد الجبوري) بأن الطائي تقنياً مزج الالوان بلغة الحداثة بمسحة تجريدية¹⁰³.

وكتبت (المياء نعمان) في جريد الصباح بالعدد (2231) الصادر بتاريخ 2011/4/24. وتحت عنوان (صوفية اللوحة في معرض علي الطائي). ان اعمال الطائي (42) عمل اتخذت من الحروف اشكال وتكوينات تتماهى وفق خطوط حديثة

⁹⁸ سعدون شفيق، (الفنان علي الطائي راند تشكيلي رسالته الاهتمام بالشباب) حافظ على اسلوبه ولكنه لم يحافظ على لوحاته، جريدة الدستور، العدد/657، 25 تشرين الثاني 2005.

⁹⁹ العادلي، مهند، علي الطائي رحلة طويلة مع مدارس الفن التشكيلي، مجلة ضفاف، العدد/34، اذار 2009، ص24-25.

¹⁰⁰ اقامة المعرض الشخصي السادس للفنان الرائد علي الطائي، جريدة المدى، العدد/1919، 2010/9/29.

¹⁰¹ تخليد لذكراهم وتمجيد لبطولاتهم، مجلة حماة ديالى، العدد/605، شباط 2011، ص4.

¹⁰² السيد، ضياء، الفنان التشكيلي الرائد علي الطائي يقيم معرضه الشخصي السادس في ناحية جديدة الشط، جريدة البيت الثقافي، 2010/6/26

¹⁰³ الصكر، فهد، طقوس فنية لتدوين جمالية الحروف(المعرض السابع)، جريدة طريق الشعب، العدد/164، 2011/4/17.

تجانست مع الفكر والتسطيح اللوني الجريء، وتوجهات الحروفيون في التشكيل العراقي وخاصة الفنان الراحل جميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد صاحب البعد الواحد ومحمد مهر الدين وضياء العزاوي، وأشارت الى ما قاله الفنان (غائب الجنابي) بأن الطائي جعل الحروف كيئاً منحوتاً ومطرزاً بألوان زاهية. كما أكدت (لمياء) بأن الطائي كان معجباً بأعمال جميل حمودي ومعالجته التقنية في توظيف الحرف¹⁰⁴.

نشرت جريدة المستقبل العراقي بعددها (28) الصادرة يوم الاربعاء الموافق 2011/5/11. وتحت عنوان (الفنان علي الطائي وجماليات الخط العربي). الذي عرض في قاعة عشتار في مدينة الحلة أكثر من (40) لوحة والذي هو معرضه الشخصي السابع. حيث حاول ابراز جماليات الخط واستعماله كتشكيل فني داخل اللوحة برؤية تعكس تجريدية تعبر عن عوالم روحية، لان الطائي يجد ان جميع الاشكال الفنية المتطورة في الحضارة الاسلامية هي تعبير واع عن نظرة الانسان للفن بجميع اشكاله. في هذا المعرض استخدم الحرف والكلمات بشكل جمالي متخبطاً الواقع السطحي للعمل الفني¹⁰⁵.

وتحت شعار نوافذ بعقوبية اقام الطائي معرضه الشخصي الثالث عشر على قاعة مبنى السراي القديم في بعقوبة، حيث كتب عنه (علي الصوفي) في جريدة وبالعدد (163) المنشور يوم الاحد الموافق 8 حزيران 2014. وان معرضه (12) كان على قاعة منتدى بغداد الثقافي وتحت عنوان (ندى الداربين)¹⁰⁶.

ومتابعة مجلة تشكيل نشرت في العدد (8) تموز 2012 للنقاد صلاح عباس بعنوان علي الطائي غزلان الروح ، الطائي يرسم كيف يشاء دون ان ينتقي لنفسه سياقاً ثابتاً وشكلاً محدداً¹⁰⁷.

ونشرة مجلة باليت بالعدد (9) لسنة 2013 مقالا بعنوان موسيقى التشكيل في معرض علي الطائي ، الطائي يركز على قيمة المعنى في امتدادات منجزه الفني ... من وحي دلالاته وصوره الخيالية¹⁰⁸.

ومجلة الخطوة نشرة مقالا بعنوان علي الطائي رؤية جمالية جديدة للكاتب قاسم الناصري في العدد (21) شباط 2014 النسق التجريدي في الحديث واضح في اعماله¹⁰⁹.

اقام الطائي معرضه الرابع عشر على قاعة دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة وتحت عنوان (الوان المدينة) ضم المعرض (32) لوحة. حيث نشرت جريدة العالم في عددها (1251) بتاريخ 2015/4/28 بأن الفنان اتبع اسلوب الواقعية الحديثة في اختزال العمل الاكاديمي متناولاً سايكولوجية المكان (مدينة بعقوبة) لانها ذاكرته وقوامه صمم اشكال موجودات ضفتي نهر خريسان. ويقول الفنان بأن زملائه يجدونه ملون متمكن وانه يحب الالوان البرتقالية ومشتقاتها ويحب التضاد والوان العائلة الواحدة. وان معرضه هذا اكثر نضوجاً من حيث الفكرة والموضوع الانشائي والنضوج اللوني وتوظيف الاطار الذي له الدور الموحد للعمل الفني¹¹⁰.

بينما كان معرضه الخامس عشر على قاعة حوار في بغداد حيث نشر عنه مقالاً نقدياً (محمد اسماعيل) في جريدة الصباح في العدد (3944) الصادر يوم الثلاثاء الموافق 2017/4/25. حيث وجد في اعمال الطائي تجربة رصينة الاركان في التشكيل العراقي المشتغل على المعرض (المشهدية) البصرية وبأختزال يدل على تطور سريع بعد المقارنة بمعارضه

¹⁰⁴ لمياء نعمان، صوفية اللوحة في معرض علي الطائي، جريدة الصباح، العدد/2231، 2011/4/24.

¹⁰⁵ الفنان علي الطائي وجماليات الخط العربي، جريدة المستقبل (المعرض السابع)، العدد/28، 2011/5/11.

¹⁰⁶ اقامة المعرض الشخصي الثالث عشر للفنان علي الطائي، جريدة.....، العدد/163، 2014/6/8.

¹⁰⁷ علي الطائي اطلاق غزلان الروح، مجلة تشكيل، العدد/8، تموز 2012، ص75.

¹⁰⁸ لوانلي، ايمان، موسيقى التشكيل في معرض علي الطائي، مجلة باليت، العدد/9، 2013.

¹⁰⁹ الناصري، قاسم، علي الطائي رؤية جمالية جديدة، مجلة الخطوة، العدد/21، شباط 2014، ص38.

¹¹⁰ علي الطائي(الوان المدينة) انعكاس فريد لزهو المدن، جريد العالم، العدد/1251، 2015/4/28.

السابقة. ويشير الكاتب الى ما قاله (الفنان طالب جبار) بأن تجربة الطائي فيها مفاجأة تكتيكية بأسلوب يظهر أكتظاظ المدينة بالالوان والرائحة كون الفنان الطائي من بيئة زراعية. وأشار ايضا الى ما قاله (د. حسين الانصاري) بأن الطائي تلاعب باللون انتقائيا ومن خيال فتنازي ذي اجواء ساحرة كأن المعرض لوحة واحدة. في حين بين (الفنان حسام عبد المحسن) بأن في اعمال الطائي تحول تجريبي في تركيبية خارج النص وبتكوينات تقترب من الجداريات وبتجريد يكاد يتحول فيه اللون الى كتل متراسة، وفي حين يرى (الفنان قاسم سبتي) بأن الطائي يقدم مزيج من تجارب الستينات وجرأة المعاصرة وبأسلوب الواقعية الحديثة بتبسيط رموز الابنية والازقة وبمتضادات ومنسجمات لونية¹¹¹.

حصل الباحثان على منشور لمحاورة مع الفنان أجرته (آمنة وناس) صحفية من تونس حيث ذكر انه درس الخط العربي على يد الخطاط الكبير المرحوم (هاشم البغدادي). وان له اسلوب خاص بتوظيف الحرف وبشكل يمكن ان يفهمه المشاهد، وان له مدرسته التي ينفذ بها اعماله.

بمناسبة معرض الفنان الذي اقيم في بناية السراي وعلى قاعة الشهيد (خليل المعاضيدي) وبعنوان (عشق مدينة) نشرت صحيفتان مقالان على معروضات الفنان ، حيث جاءت على احدى صفحات جريدة المستقبل العراقي بالعدد (365) المنشور يوم الاثنين الموافق 2017/5/8 ان الطائي فنان بالفطرة ممزوجة بالاكاديمية¹¹². بينما جاءت على صفحات جريدة طريق الشعب ذي العدد (182) يوم الخميس الموافق 2017/5/11 ، بأن لوحات منجزة وفق اساليب المدارس الانطباعية والواقعية والحديثة وفيها تجسيد لبساتين ديالى وحواريها وازقتها وقبابها ومأذنها. يرى الباحثان بهذا الرأي عدم الواقعية والمصادقية لان ديالى تكاد تخلو من القباب الملونة وذي الالوان التي تحمل البلاط الكربلائي المزجج¹¹³.

ونشرت مجلة رواق التشكيل مقالا للكاتب عبد الجبار العتابي بعنوان بعقوبة في معرض (عشق مدينة) للفنان علي الطائي في العدد (3) تشرين الاول 2017 ، الناقد التشكيلي (الدكتور جواد الزيدي) الطائي يكتب سيرة مدينة عبر مدونة البصرية متخذة من التمرحل الاسلوبي منهجاً للوصول لخلاصات فكرية تحيط العياني لديه¹¹⁴.

كتب (احمد نجم) في صفحة فنون بجريدة الصباح ذي العدد (4152) والمنشور يوم الاربعاء الموافق 2018/1/17 عن المعرض السنوي الرابع لجمعية الفنانين التشكيليين في محافظة ديالى والذي اقيم على قاعة شنائيل وبخمسين لوحة ،منها لوحتان للطائي وبموضوعين تراثيين (المقهى الشعبي و بائع اللبلي) واللتان رسمتا بأسلوب المدرسة البغدادية والواقعية الحديثة.

ان ما جاء في المنشور ينم عن عدم دراية ومعرفة تشكيلية في ماهيات الاساليب والاتجاهات الفنية واشتغالاتها ، لان ليس من الرصانة ان ترسم اللوحة الواحدة بعدة اساليب ومذاهب بأن واحد¹¹⁵.

وكتب الدكتور ماضي حسن في موقع الالكترونى الصدى نت مقالا بعنوان (تنوعات الفروع التشكيلية لدى الفنان علي الطائي) بتاريخ 2018/12/27 ، وبشكل عام تصل أبعاد المضامين للعمل الفني إلى الآخرين من خلال التوافق اللوني في الانسجام الناجم عن الخبرة السابقة وكذلك حرفية الأداء التقني ورغم اختصار التفاصيل الأكاديمية الكلاسيكية، ويستطيع المشاهد أن يكمل أبعادها الثلاثية من خلال ما تطرقنا إليه من الانسجام والتوافق. يتم ذلك التجسيد بمهارة في مصادره الفلكلورية والتراثية

¹¹¹ محمد اسماعيل، علي الطائي يستحضر بعقوبة في (حوار)، جريدة الصباح، العدد/25، 2017/4/3944.

¹¹² عشق مدينة، جريدة المستقبل العراقي، 2017/5/8.

¹¹³ في بعقوبة التشكيلي علي الطائي يقيم معرض شخصي، جريدة طريق الشعب، العدد/182، 2017/5/11.

¹¹⁴ العتابي، عبد الجبار، بعقوبة في معرض (عشق مدينة) للفنان علي الطائي، مجلة رواق التشكيل، العدد/3، تشرين الاول 2017، ص119.

¹¹⁵ احمد نجم، تشكيليو ديالى يقيمون معرضهم السنوي الرابع، جريد الصباح، العدد/4152، 2018/12/17.

والابنية وما يحيطها من أشكال حالية من أزقة وبيوت وقبب ومساجد وأسواق وما تمتلكه من طقوس واعراف اجتماعية متكررة تتداخل معها حيوية الذات والوجدان والتقاليد الذي اعتدنا عليه جميعاً. وفي الوقت ذاته فإن التجسيد التعبيري للأشكال لا ينفصل عن أحداث التخريب والدمار والتشويش إلى البيوت والجدران وما ينعكس ذلك على طبيعة البشر عبر مراحل السابفة والحالية¹¹⁶.

جماليات التشكيل في فن الرسم :

قوام جماليات التشكيل في انتاج الخطاب البصري يتوقف على الانتقاء للأشكال من البيئة المرئية وتنظيمها على السطح التصويري بما يتفق مع الموقف الذاتي للفنان فضلاً عن القدرة على اخضاع تلك الاشكال وفق متطلبات ذلك الموقف من حيث الاختزال والمعالجات في قيم عناصر تلك الاشكال وقواعدها البنائية والتي بدورها تتماهي مع تقنيات الفنان في تفعيلات الخط واللون والملمس والضوء والظل وادراك الفضاء والفراغ وقواعد ايقاع تنظيم المرئيات بما يؤدي تحقيق افضل صيغ الادراك الحسي جمالياً.

مؤشرات الاطار النظري:

1. الطائي فنان مثابر وشمولي ومتواصل مع الحركة الفنية في العراق.
2. لديه القدرة على التجريب في الخامات وتقنياتها الفنية.
3. فنان انطباعي تعبيرى رغم التجريدية.
4. مهتم بالموضوعات الروحية والواقعية التراثية.
5. اشكاله انثوية والنساء لديه ذي عباءات مموهة.
6. ان لبيئة دىالى الزراعية ومناظرها دائمة الخضرة الاثر الاكبر في جماليات القيمة اللونية. والمفردات البصرية.
7. ان جل المنشورات الاعلامية والنقدية والآراء الشخصية في فنه هي في الواقع وجهات نظر وانطباعات ذاتية.

اجراءات البحث:

- **مجتمع البحث:** هي الاعمال التي تم الاطلاع عليها في ارشيف الفنان (الطائي) والتي هي عبارة عن صور الاعمال. وفي زيارتين خاصيتين لمنزل الفنان يوم 2018/11/3 و 2019/12/20.
- **عينات البحث:** اشتمل على (13) عملاً فنياً تم انتخابها من فترات زمنية شاملة لمسيرة الفنان ومراحل تطوره الفني ذي العقود الستة.
- **منهجية البحث:** اتبع الباحثان من المنهج الوصفي التحليلي بعد المعلومات والبيانات والمقابلة الشخصية سبيلاً في تأسيس محك نقد جمالي في تحليل اعمال الفنان.
- **اداة البحث:** اعتمد المؤشرات التي خلص اليه طروحات الاطار النظري مرجعيات في تحليل عينات البحث.

تحليل العينات :

1. مقاتلون

¹¹⁶ د. ماضي حسن, تنوعات الفروع التشكيلية لدى الفنان علي الطائي, الصدى نت (<http://elsada.net>), 2018/12/27



قدم الفنان في هذه اللوحة سردا لمرويات الحروب من حيث الاستشهاد والخوف والبطولة والاصرار في تجسيد الاحساس بالصمود حتى بلوغ النصر وذلك من خلال توزيع الاجساد التي استشهدت في مقدمة اللوحة وبالتتابع مع فقدان الملامح والمبالغة العضلية في اطرافهم وفي توزيع انشائي مثلث قائم الزاوية في حدود الاجساد. حيث الاستمرار في قمة المثلث وتأيد الاستمرار في حركة اليد المرفوعة والمرمزة بإيحائية البندقية. خيم الجو البارد على كلية اللوحة باشتقاقات الازرق والازرق المخضر والمبيض لحد الاحساس بالتلج في وسط اللوحة الممثلة للعمق الفراغي مع خلق اثارة بصرية موحية الى حافات صخرية حيث الموضوع القتالي. توزيع اللون الاصفر والبرتقالي وتحولاتهما نحو الاخضر. اسبغ نوعاً من الاحساس بالاثارة والاستشراق من الارضية الداكنة المتباينة وبذلك حقق الاثارة في جلب البصر.

هذا العمل من حيث الموضوع والاسلوب امتداد لنمط من الاشتغالات وذلك سادة جانب من التشكيل العراقي ايان الستينات والسبعينات وشيئاً من الثمانينات من القرن المنصرم.

2. صراع:

يتميز هذا العمل بأسلوب مغاير للسمات الجوهرية في ذاتية الطائي من تناول الاجساد التي عرض فيها رموز البطولة التاريخية الميثولوجية وجمال الجسد الانثوي وبقدر من الجراءة في تشخيص مفاتن عشطار بوصفها آلهة الحب والجمال. واقصاه الجسد الدال على الاسد الجريح رغم اشغاله المركز الفني

الوسطي من العمل والتوكيد اللوني عليه، وذلك من حيث احاطته باللون الاسود والمتباين مع الوان اظهار الجسد، مع ابقاء التواصل مع الارضية والخلفية بأستدلالات اليد ذي الحركة المخترقة للأرضية والمتناوبة بترابط استمرارية الاحداث. حمل الفنان موضوعه جملة من الاشكال التي جمعت النقيضين في الصراع (الحب والحرب)، (الفناء والبقاء) بتواليات من المساحات والمحاطة بخطوط والمتجاورات باللونين الحار والبارد والفاتح والداكن والابقاء على الانسجام في حركة توزيع درجات الاخضر في الاجزاء الجانبية للمساحات واختراق الازرق لعمق الارضية التي حملت عليها المضامين بوصفها اساس الخليقة (الماء والسماء) حقا انه عمل متفرد من بين اعمال الطائي.

القباب :

نشاهد في هذا العمل تحولات في تفعيل لغة اللون في جو حالم تسبح فيه الاشكال وبقدر كبير من التماهي مع مجاوراتها والتي قد تصل الى درجة من الاندماج اللوني والتراص في الاشكال التي فقدت ملامحها وخواصها الدالة على ماهياتها رغم تلونها بتأثيرات الالوان والضوء والظل والمنعكسات اللونية من حيث الاتجاه والسطوح المتقابلة والمتراكمة والمتراكبة عليها فوقيا. هناك سرد افقي للأشكال وبإيقاعات متفاوتة بين مساحات والتي



مثلت مكان احداث الموضوعات والايحاءات الرمزية للأشكال والتي هدف الفنان من صياغاتها لتقديم المضامين الجمالية مما عمد الى ترميز الوجه المهيمن في المساحة العلوية بدالتي العينين من وضع العينين بإشارية النقطة الحمراء في المساحات السفلية وبذات اتجاه حركة اللون والتي فيها الاحساس بالطفولة والانثوية. في آن واحد وجل الموضوع حمل على تفعيلات الهلاليات الحاملة للهم الجمالي عند الطائي.

3. مدينة:

مارس الفنان في هذا العمل لعبة الاشتقاق اللوني المتغاير بذات السياق والنسق القيمي من السطوع والخفوت وبقدر من السكون والاحساس بالصمت والتبسيط بما يلامس الاخفاء والاختفاء بين المتجاورات المجاور. لان المساحات المستطيلة بوضعياتها الافقية والرأسية نظمت بلغة التدرج اللوني وحيثاً بالاجتزاء الخطي. من ثم اوجد الفنان نقاط اهتمام وبمساحات هندسية داكنة في زوايا المساحات المتراسة.



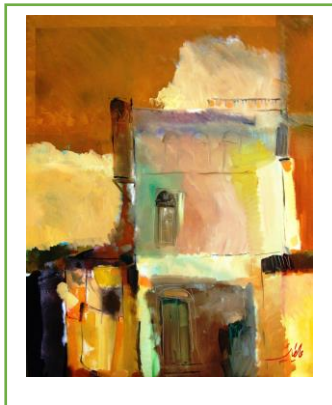
هذا النمط من التوزيع التجريدي تحاكي مبدأ التربع والتكعيب ولكن فيها قدر من المنطق العفوي الطفولي وبذكاء فني متمرس من حيث ايجاد وحدة الخطاب البصري وصياغاته التقنية.

في هذا العمل تظهر الوحدات البصرية الشاغلة للفنان والتي هي القباب والابواب والشبابيك في مجمل توزيعات المساحات. حتى باتت صفحة اللوحة المكان الافتراضي لتجميع مجمل المدينة في مساحة من الاحساس بالحرارة رغم سكون الاشكال. لان الحركة تكمن خلف المساحات.

4. تجريد:

مارس الفنان في هذا العمل التجريب في استخدام الاشتقاقات للأشكال من الارضية بفعل عنصري الخط واللون وتقنيات التخطيط بالأحبار ومن ثم التلوين بمساحات مائية شفافة. حاول ايجاد ايقاعات حركية بتوزيعات الفاتح والداكن والعزل اللوني والخطي لإظهار مدلولاته البصرية الفارقة لمعالمها الهندسية والعضوية وصياغاتها الحروفية حيث يمكن للمتلقي ممارسة الاسقاطات الذاتية في هذا العمل باستثناء تشخيص مقرونية كلمة (الله) في وسط مقدمة العمل. يمكن ملاحظة التراص للأشكال بتنظيمات الافقية المتصاعدة في هذا العمل اسوة بأعمال الفنان الاخر كأنه يمارس الرسم بوعي الكتابة، كونه خط ومصمم.

ثمة بيت:



طالعنا الطائي على جانب من بيت ترابي عراقي اسلامي نستشعر من ملامحه القدم وحكايات الزمن وذوبان الالوان في ذات مكانها لتزداد اصالة بوحدة البقاء. رسم الابواب والشبابيك بمواجهة المشاهد للاستدال على حرية الاطلالة على حركة الحياة وبشرفات مذابة. ونشر الغسيل على الحبل في اعلى حافات الدار لخل الفعل الصادق. غياب الانسان في اللوحة لصالح لغة المكان وسيادة جمال البيت.

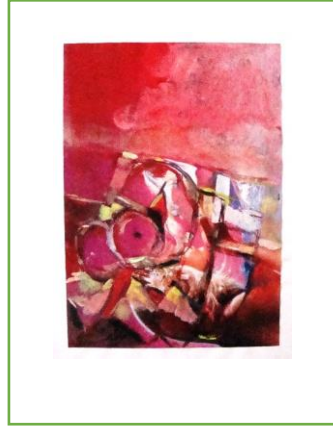
تميز العمل بالتبسيط وايجادة توزيع اللون وتقنيات تفعيل ايقاعاته. حتى يكاد المشاهد يتحسس التوزيعات الغريزية الفطرية من حيث تسطيح الاشكال واختزال او اهمال اشتراطات الوعي البصري بالمعنى العياني الواقعي في قراءة الاشكال.

5. حروفيات: (أ- ب):



شكل الفنان الطائي في العملين (أ - ب) من العينة (8) مشهداً جديداً في موقفه البصري ازاء السطح التصويري الجامع والحاوي للغتي القراءة الكتابية والقراءة الصورة. لأنه مارس اعادة صياغة الحروف لصالح التأميل البصري وتوزيعها التشكيلية من منطق الواقعية البصرية بمعناه الحيوي للوجود الارضي والسماوي، حتى باتت اللوحة فيها زمان ومكان والاحساس بالعمق من حيث الفضاء والفراغ.

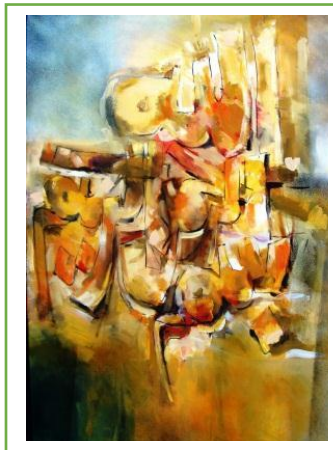
بمعنى صارت حروفه تشكل حيزاً في الوجود. اذ نجد الارضيات بالألوان الغامقة والداكنة والمتدرجة نحو العمق باتجاه خط الافق. وتنظم حروفه وكلماته على تلك الارضيات باتجاه المساحات العلوية في الفضاء ذي الالوان الفاتحة والدالة لسماوية المكان في اللوحة. وان حروفه اوجدت بفعل الخط على جوانبها او مجاورتها لألوان فاتحة حيناً وغامضة حيناً اخر.



العمل يجمع ثلاث مهارات في آن واحد الخط والتصميم والتصوير الواقعي للمرئيات. تميز هنا مهارات اشتقاقات الالوان الزرقاء والخضراء والاوكر (الاصفر والبني) وجماليات الايحاء بالصفاء والنقاء.

ج- تمكن الفنان في هذه اللوحة من اخضاع صورة الحرف لمتطلبات الاحساس بالواقعية العينانية للمكان ومحدودات الوعي باشتراطات الفضاء والفراغ وماهي الحجم والكتلة والجسم والتجسيم . حتى يكاد الجانب المرئي من الحروف لا يقرأ وإنما يرى وبإيحاءات القراءة خارج النص.

وظف الفنان الحروف الى سطوح واشكال تسبح في مجال لوني متساق بين عالمين متفاوتين من مبهم تتخلله تسامي الاشكال نحو العالم العلوي . امتاز العمل في براعة اشتغالات الالوان من الاستمرار والتقارير لحد التباين كما وخلف السيادة في ماهيات الحرف المرئية وليس بذاته.



د- هذه اللوحة فيها حضور وعرض لكلمة (الله) سبحانه وتعالى بالمساحة العلوية والمضيء بذاته لكلية مساحات اللوحة انزياح اشكال الحروف نحو مساحات اللوحة السفلية بمديات التدرج اللوني (للأرض) والفنار.

اعتمد الفنان تشريح حركة الحروف كأنها اشكال حيوية تنمو الى الاستمرار والبقاء والديمومة الابدية نحو مقدمة اللوحة التي فيها اشارة حسية بالعمق والفراغ ذي اللون الداكن كأنها غياب الظلمة والظلام التي قد تمحوها قدسية الحروف.

ابقى الفنان ظهور السماء والارضية ولكن بمعالجات غير تقليدية وذلك باحالة الارضية مساحات متراكبة ومتجاوزة رأسياً وافقياً. ذات التقنيات بخصائص وسمات الالوان (الاكريلك) المائية وسمات الشفافية اللونية سادت في انجاز هذه اللوحة ايضاً.

هـ- قدم الفنان صياغة انشائية للحروفيات على السطح التصويري بأسلوب مغاير اكثر تجريداً وحداته من حيث التوزيع والتسطيح والاختزال رغم اعتماده ذات القيم اللونية من



حيث الترابيات واختلاطها مع الاخضر والاصفر وهيمنة الالوان الوردية المحمر في تشخيص حروفياته المحولة لصالح التشكيل البصري، وهنا تجدر الاشارة الى المساحة الداكنة (احتوائها للومضات الشبيهة في مساحات غير سماوية كأنها مساحة جاءت ولنقل انزلت من مكان آخر على ارضية اللوحة الحقيقية. حيث يشاهد ارتدادات تكرارية متنوعة لذات المساحة في اعماق الارضية. لربما في هذه مرجعيات مفاهيمية لتخييلات سفينة نوح (عليه السلام).

و- جرب الفنان نمط جديد من التكوينات والتوريكات الانسانية التي تتقاذف فيه الادوار ما بين اللاتشخيص مع التشخيص حيث حضور الخط والحروف بذات سيميائية الاول مع احتلال لامكنة خارج افتراضات سطوح الكتابة والرسم بمفهومه



الواقعي والتعبيري. وذلك يتبادل الادوار للمساحات الافقية من الهندسية الى الشبه الهندسية واللاهندسية مع تعليق مساحة نذرية ذهبية ومنقوش عليه (ان ربك) ونقطة شكلت منطلقاً للتحول والتواصل مع المساحات الداكنة ذي الالوان السماوية وذات النقطة فيها اثارة بمكانها العلوية وكأنها كتلة جرمية من السماء. باتجاه نقطتين تاليتين باللون الاحمر والوردي. أي هناك تجريب لجماليات النقطة في تحريك السطح التصويري في عمليات خلق الاثارة البصرية وجماليات تبادل الادوار في صياغة المساحات.

ز- مهارة الخط في صياغة اشكال وحركة الحرف العربي تجسد في هذه اللوحة من حيث اشغال كل مساحات اللوحة بحركة متصلة ومتحولة في احتواء الارضية والخلفية بوحدة خارقة للتصور والمخيلة بمعناه المعتاد في اصل الخبرة الحسية كالات المرئيات واحتمالاتها في عالم الحلم.

لان الفنان عرض مفردتي الكتابة (هو الله) بصياغة لا يمكن تحسسها الا بحالات متفردة. اصل الفعل الصياغي محمل على الخط المتماهي مع بتلويينات الارضية التي تسمو فيها الاحساس القيم الصحراوية مع حضور اللون الاخضر الفيروزي لعلامة (الشد والمد) بالحافات الهلالية نحو القيم العلوية السامية. هذا العمل تجريد لرؤى ما بعد السريالية

النتائج :

من تحليل العينات يمكن تأكيد النتائج الآتية :

- 1- الطائي فنان موهوب بالفطرة.
- 2- تدرج وعيه الجمالي في تشكيل خطابه البصري من الواقعية المرئية (المحاكاة) .
- 3- طروحاته الموضوعية ذات طابع اجتماعي ووجداني خالص وكما في جل تنظيماته التشكيلية للوحدات البصرية على السطح التصويري.
- 4- اشتغل في جل اعماله على عنصري الخط واللون من دون ايلاء الاهتمام للضوء والظل بمفهوم التقليدي.
- 5- تتداخل عنده الوعي في مجالي فني الخط (الخط العربي) مع من الرسم والى حداً ما فن التصميم الاعلاني والاعلامي لأنه هدف خلق الدهشة والاثارة البصرية منطلقاً في جلب الاهتمام الى جماليات اعماله.

الاستنتاجات :

- من طروحات الاطار النظري وتحليل العينات والنتائج التي تم التوصل اليها يمكن الخروج بالاستنتاجات الاتية :
- 1- رغم تنوع موضوعاته ولكن اشكاله نتاج مرجعيات مكانية متجذرة في بيئة دىالى الزراعية وكما في الوانه ذات الطبيعة الباردة والمتجاورة مع قدر من التضادات الملسة.
 - 2- اعماله اساس العاطفة الجياشة في تأكيد المادة فهم اللسان لقيم الوجود.
 - 3- رغم واقعيته وانتقالاته الرمزية والتجريدية الا انه ذي طروحات حدسية في تأمل الاشكال.
 - 4- بنشد الجمال الحاصل في قيم الاشكال وليس الاشكال بذاتها.

التوصيات :

بعد الانتهاء من البحث الحالي ومخرجاته يمكن تقديم التوصيات الاتية :

- 1- ضرورة اخضاع تجربة فناني دىالى الى البحث العلمي وبما يخدم تاريخ المحافظة حضارياً.
 - 2- العمل على ايجاد قاعة عرض دائمة بما يرتقي الى مستوى المتحف لتقدم الفرص في تعريف منجزات مبدعي دىالى.
 - 3- العمل على اصدار كتاب جامع لمجمل اعمال الطائي ليكون مرجعا للفنان وطلبة الفن، ومتقفي العراق والمحافظة.
- المقترحات :** يقترح الباحثان اجراء دراسات مقارنة في تعريف مرجعيات اشكال الطائي.

المصادر :

- 1- السعدي، عزيز، جماعة الشباب في معرضهم الاول، جريدة صدى الاجيال، 1970/8/15 .
- 2- فنان من صفوف الجيش، مجلة الجندي، آب 1972 .
- 3- مؤيد سامي، التاريخ يصنعه المنسيون دائماً، جريدة الصباح، العدد/284 حزيران 2004 .
- 4- عشرون فنان يساهمون بأضخم تظاهرة تشكيلية، جريدة الجمهورية، 1973/1/5 .
- 5- علي رضا، مرحباً، فنان دىالى، جريد القادسية، 1988/8/29 .
- 6- اسبوع التضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية، جريدة الجمهورية، 1976/9/20 ،الصفحة الاخيرة.
- 7- تضامنا مع لبنان رسم الفنانون في دىالى، جريدة العراق، 1976/9/19 .
- 8- متى يتحقق لبعقوبة ما اراده لها جواد سليم ، جريدة طريق الشعب، 1976/9/13 .
- 9- مهرجان الحمضيات الاول والثاني، جريد الجمهورية، 1977/3/17.
- 10- سالم حسين، نصب الفلاحة في بعقوبة، جريدة الثورة، 1977/3/14.
- 11- المعاضدي، خليل، بعقوبة تستقبلك بسلة برتقال، جريدة طريق الشعب، 1977/3/18.
- 12- البهرزي، ابراهيم، مصطفى جواد في الخالص، جريدة، 1978/2/8 .
- 13- فنانو دىالى ينتخبو جمعيتهم، جريدة الثورة، العدد/841، 1995/1/27.
- 14- الانباري، صباح، الوثوب الى ما وراء القداسة، جريدة المصور العربي، العدد/100، 25 نيسان 1999.
- 15- الانباري، صباح، مع تشكيلي دىالى الشامل علي الطائي، جريدة اشنونا، العدد/56، 2002/3/2.
- 16- علي الطائي.. افكار حرة واساليب فنية خاصة، جريدة البرلمان، العدد/13، 7 نيسان 2005.

- 17- سعدون شفيق، (الفنان علي الطائي رائد تشكيلي رسالته الاهتمام بالشباب) حافظ على أسلوبه ولكنه لم يحافظ على لوحاته، جريدة الدستور، العدد/657، 25 تشرين الثاني 2005.
- 18- العادلي، مهند، علي الطائي رحلة طويلة مع مدارس الفن التشكيلي، مجلة ضفاف، العدد/34، اذار 2009، ص24-25.
- 19- اقامة المعرض الشخصي السادس للفنان الراحل علي الطائي، جريدة المدى، العدد/1919، 2010/9/29.
- 20- تخليد لذكراهم وتمجيد لبطولاتهم، مجلة حماة ديالى، العدد/605، شباط 2011، ص4.
- 21- السيد، ضياء، الفنان التشكيلي الراحل علي الطائي يقيم معرضه الشخصي السادس في ناحية جديدة الشط، جريدة البيت الثقافي، 2010/6/26.
- 22- الصكر، فهد، طقوس فنية لتدوين جمالية الحروف (المعرض السابع)، جريدة طريق الشعب، العدد/164، 2011/4/17.
- 23- لمياء نعمان، صوفية اللوحة في معرض علي الطائي، جريدة الصباح، العدد/2231، 2011/4/24.
- 24- الفنان علي الطائي وجماليات الخط العربي، جريدة المستقبل (المعرض السابع)، العدد/28، 2011/5/11.
- 25- اقامة المعرض الشخصي الثالث عشر للفنان علي الطائي، جريدة.....، العدد/163، 2014/6/8.
- 26- علي الطائي اطلاق غزلان الروح، مجلة تشكيل، العدد/8، تموز 2012، ص75.
- 27- الناصري، قاسم، علي الطائي رؤية جمالية جديدة، مجلة الخطوة، العدد/21، شباط 2014، ص38.
- 28- الوائلي، ايمان، موسيقى التشكيل في معرض علي الطائي، مجلة باليت، العدد/9، 2013.
- 29- علي الطائي (الوان المدينة) انعكاس فريد لزهو المدن، جريد العالم، العدد/1251، 2015/4/28.
- 30- محمد اسماعيل، علي الطائي يستحضر بعقوبة في (حوار)، جريدة الصباح، العدد/25، 2017/4/3944.
- 31- عشق مدينة، جريدة المستقبل العراقي، 2017/5/8.
- 32- في بعقوبة التشكيلي علي الطائي يقيم معرض شخصي، جريدة طريق الشعب، العدد/182، 2017/5/11.
- 33- العتابي، عبد الجبار، بعقوبة في معرض (عشق مدينة) للفنان علي الطائي، مجلة رواق التشكيل، العدد/3' تشرين الاول 2017، ص119.
- 34- احمد نجم، تشكيليو ديالى يقيمون معرضهم السنوي الرابع، جريد الصباح، العدد/4152، 2018./12/17.

1- <https://ar.wikipedia.org>.

2- <https://ar.wikipedia.org>.

المقابلات الشخصية:

- 1- بتاريخ 2018/11/3 تم مقابلة الفنان علي الطائي في منزله ولساعات طوال وتم فيها الاطلاع على ارشيفه الشخصي والتي وفرت كمّاً من المعلومات والمفاهيم عن تطور الحركة التشكيلية في ديالى للفترة من اواسط ستينات القرن المنصرم ولغاية كتابة البحث.
- 2- بتاريخ 2019/12/20 مقابلة ثانية مع الفنان علي الطائي في منزله ومناقشة الاساليب والتقنيات المستخدمة في اعماله الفنية وتأثره بالفنانين التشكيليين العراقيين الرواد والمراحل الفنية خلال مسيرته الابداعية .

الملاحق :

شكل (3)	شكل (2)	شكل (1)
نصب للعلامة مصطفى جواد شكل (6)	مهرجان الحمضيات الاول شكل (5)	شكل (4)
مشاركة الفنان في المعارض المقامة في المعهد	موديل تخطيط للفنان في المعهد	صورة للفنان اثنا دراسته في المعهد الجميلة
لوحة خطية للفنان علي الطائي	الفنان مع نخبة من فنانين ديالى	لوحة من ارشيف الفنان بالالوان الاكريلك
لوحة للفنان حروفيات	لوحة للفنان حروفيات	لوحة للفنان حروفيات

		
لوحة للفنان	لوحة للفنان	لوحة للفنان
		
بغداديات لوحة للفنان	بغداديات لوحة للفنان	بغداديات لوحة للفنان
		
صورة للفنان في احدى معارضه الشخصية	لوحة للفنان بالالوان المائية	لوحة للفنان طبيعة بالالوان المائية

جماليات المشهد الموسيقى في بنية تكوين اللوحة التشكيلية في الفن الأوربي الحديث

(اعمال الفنان مارك شجال انموذجاً)

أ.م. د. نمير قاسم خلف البياتي

أ.م. د. سماح حسن فليح البياتي

أ.م.وضاح حسن فليح

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

الكلمات الدالة : الجماليات ، المشهد الموسيقي ، بنية التكوين

Keywords: aesthetics, musical scene, composition structure

ملخص:

سلطت هذه الدراسة الضوء على بنية تكوين اللوحة التشكيلية في الفن الأوربي الحديث واختصت بالكشف عن جماليات المشهد الموسيقي ضمن اعمال الفنانين العالميين (شاجال انموذجاً).

وقد تضمنت الدراسة الاطار المنهجي من خلال مشكلة الدراسة وأهميتها وأهدافها وحدودها ، اذ قام الباحثون بتوضيح ماهية العلاقة والتداخل بين الفن الموسيقي والفن التشكيلي ، وبيان ماهية بنية التكوين في اللوحة التشكيلية فضلاً عن تطرقها لاعمال بعض الفنانين الاوربيين الذين اقتصوا بهذا الفن ، وبعد ذلك قام الباحثون بتحليل مضامين بعض الاعمال الفنية العالمية من اعمال الفنان العالمي مارك شاجال والذي كان له الأثر الفاعل في تأسيس الحركة الفنية التشكيلية الحديثة في اوربا .

وتوصل البحث الى عدة استنتاجات منها: (اهتمت الدراسات الفنية بموضوع بنية التكوين من خلال دراسة التحولات الحاصلة على الحركات الفنية في مدارس الفن الحديث، تبعاً لتنوع الخامات وطرق المعالجة في المنجز الفني، وهذا ما دل عليه النتاج الفني لهذه الحركات الفنية ، من خلال تكويناته الجمالية التي انطوت على تنوع هيئتها واشغالها على وفق تعددية مظهرية لمكوناتها البنائية والتنظيمية)، (كان للفنان العالمي دوراً مهماً في ابراز عناصر المشهد الموسيقي من خلال الاعمال الفنية التشكيلية التي تنوعت بتنوع مدارس الفن التي ينتمي اليها خصوصاً مدارس الفن الحديث)، (من بين الخصائص الجمالية للمشاهد الموسيقية في اللوحات الفنية، خصوصاً عند مارك شاجال ، هي ان الموسيقى قد برزت من خلال انسجام الألوان ضمن ايقاعاتها الموسيقية ومن خلال اللعب في الضوء والظل والتلوين ضمن بنية تكوين اللوحة التشكيلية عند الفنان) .

abstract:

This study focused on the composition in European art. Marc Chagall as a model .And the study included the methodological framework through the problem of the study, its importance, its objectives and its limits. The researchers explained the relationship between the art of music and the plastic art, the definition of the structure of the composition in the plastic painting as well as the work of some European artists who specialized in this art

And then the researchers analyzed the contents of some of the world's works of art by the work of the international artist Marc Chagall, which had an effective influence in the establishment of modern art movement in Europe.

The research reached several conclusions : (The technical studies dealt with the subject of the structure of the composition through the study of transformations taking place in the artistic movements in the schools of modern art, depending on the variety of raw materials and methods of treatment in the

artistic achievement, as evidenced by the artistic output of these artistic movements through its aesthetic formations) (The international artist played an important role in highlighting the elements of the musical scene through the artistic works that varied in the diversity of the art schools to which he belongs, especially the schools of modern art) (Among the aesthetic characteristics of musical scenes in paintings, especially Marc Chagall, is that music has emerged through the harmony of colors within its musical rhythms and through playing in light and shadow and coloring within the composition of the artist's painting.)

المقدمة :

تعد الفنون احدى الظواهر الاجتماعية التي انفرد بها الجنس البشري ، والتي تنبعث من رغبة الانسان في التعبير عن النفس والافصاح عن المشاعر والمكونات الداخلية ، ولربما يرى البعض بأن الفنون هي ترديدات ثقافية لذواتنا وما يختلج في نفوسنا ، لذا تتعدد اتجاهاتها وخطاباتها بتعدد نواحي الحياة نفسها.

وقد أدى التطور في الفنون بوجه عام وفي المنجزات التشكيلية الحديثة بوجه خاص الى وضع معايير جمالية تحكم انتقاء الاسلوبية الملائمة وتحديد أولوياتها وتوظيفها لتؤسس القوة في تحقيق الاهداف المرجوة لتلك المنجزات.

لذا يعد الجمال من المرتكزات الأساسية الفاعلة التي يعول عليها الفنان في منجزاته التشكيلية المتعددة لان مرجع هذا الجمال يعود الى رضا العقل والاستمتاع البصري الذي يعتمد الأساس على التنوعات التشكيلية لبنائيتها التي تبعد الملل والرتابة عن بصر المتلقي ومن ثم تحقيق التعزيز الاتصالي والتشويق البصري داخل فضاءاتها المقررة .

وعلى الأرجح ان الفنون البصرية والموسيقى وجهان ثقافيان تشترك فيهما كل الحضارات الإنسانية منذ فجر التاريخ الى يومنا الحاضر ، وفي الحقيقة ان لكل ثقافة تفسيرها الخاص نحو صهر هذين المجالين بطريقة إبداعية كما ان للبيئة والمجتمع تأثيرهما الذي يقف وراء اختلاف قدرة أنواع معينة من الألوان والاضواء والاصوات على استحضار مشاعر معينة في وجدان البشر ، ونفوذها عبر خبراتهم ومثلما تؤثر الموسيقى على حواس الفنان ، تلعب اعمال الفنان البصري ، و بما تتميز به من خصائص جمالية دوراً في عملية التأليف الموسيقي .

ومن ذلك فقد عملت الحركات الفنية في التشكيل الفني العالمي عموماً والاوربي خصوصاً من خلال إنجازاتها على تصعيد القيم الجمالية التي ساعدت في تنظيم الشكل وتقديم البهجة البصرية الى المتلقي من خلال وجودها كاشكال وتكوينات فنية تعمل في إضفاء القيمة الفنية عليها ، اذ اصبح العمل الفني له قدرة تعبيرية وجمالية متنوعة لها من الأثر في نفس المتلقي بكافة مواضيعها ومن بينها مواضيع المشاهد الموسيقية في الاعمال الفنية التشكيلية.

لذا تعد مواضيع الجماليات والتكوين من المواضيع المهمة في الفنون الجميلة (ومنها فني الرسم والموسيقى) ، حيث تكشف عن جانب هام من جوانب العملية الإبداعية لبنية المنجز البصري وهي البنى التكوينية التي يسعى الفنان بطبيعة الحال الى تنفيذها عن طريق خياله الخصب من خلال ما يترجمه من صور متخيلة على سطح اللوحة الفنية ، وبالتالي تمثل له ثمرة جهود فنية يبذلها (الفنان) لينتج شكلاً فنياً محدداً ، ولكي تنتظم تأسيسات هذا الشكل البصري توجب اعتماد اتساق بين العناصر على وفق تكوينات تؤدي الى تنظيم الوحدات البصرية والتي تتعلق بالاصل بمجموعة قوانين لا بد منها لاطهار السطح البصري بشكل قائم على التكامل بين العناصر المؤسسة لابرار القيمة الجمالية والخطاب الجمالي في التكوين لتزداد و وتتسع من خلال الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفني.

مشكلة البحث :

يرى الباحثون بأن جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين الاعمال الفنية ومنها اللوحات الفنية التشكيلية للفن العالمي ضمن مدارس فن الرسم الأوربي الحديث ، قد احتلت مكانة بارزة على مر العقود ، الامر الذي يستدعي تسليط الضوء على هذا المشهد الجمالي بوصفه إطار يوضح مفهوم " جمالية الموسيقى في بنية تكوين اللوحة التشكيلية " ، والذي ما يزال مفهوماً جدلياً في الأوساط الفنية النقدية ، وبالتالي فإن موضوع الدراسة الحالية يسلط الضوء أولاً على موضوع مهم يتبنى نوع من التداخل بين الفنون خصوصاً فني الموسيقى والرسم ، وثانياً تعريفه باعمال فنية مهمة لاحد اهم فناني القرن العشرين (مارك شاجال) وبما تميزت به لوحاته الفنية من مشاهد موسيقية، لذا فإن موضوع البحث يؤسس لتحليل اللوحة التشكيلية التي تعتمد المشاهد الموسيقية في بنية تكوينها .

وقد تولدت لدى الباحثين عدد من التساؤلات المطروحة ، التي بلورت المشكلة البحثية لديهم على شكل صيغة التساؤل التالي لتكون الإجابة عنه في اطار البحث بمثابة حل لمشكلته وهذا التساؤل هو:

ماهي الخصائص الجمالية لبنية تكوين اللوحة التشكيلية المتولدة من توظيف المشهد الموسيقي في موضوعة رسمها ضمن مدارس فن الرسم الأوربي الحديث.

أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث انطلاقاً من مشكلته في الكشف عن الخصائص الجمالية لبنية تكوين اللوحة التشكيلية في فن الرسم الأوربي الحديث والتي وظفت المشاهد الموسيقية فيها، ولأهمية هذا الموضوع ارتى الباحثون ان يقوموا بدراسة تحليلية لعدد من الاعمال الفنية التشكيلية (لوحات عالمية) ، للخروج بعدد من النتائج التي تبين الخصائص الجمالية التي نتجت عنها خصوصاً من حيث بنية التكوين، واعطت بعداً فنياً جديداً ، ليفيد هذا البحث دارسي الفنون الجميلة بشكل عام والرسم بشكل خاص، وفتح مجال جديد للبحث في مواضيع تداخل الفنون ، فضلاً عن افادته لنقاد الفن والمهتمين بهذا المجال.

اهداف البحث:

هدف البحث الحالي الى :

- الكشف عن الخصائص الجمالية للمشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية.
- التعرف على مساهمة الفنان والرسام العالمي في ابراز عناصر المشهد الموسيقي ، من خلال اجراء دراسة تحليلية وصفية لأعمال فنية عالمية ضمن مدارس فن الرسم الأوربي الحديث مع دراسة نماذج من اعمال الفنان مارك شاجال.
- الإفادة من البحث في الميدان التطبيقي كونه يتعامل مع انواع من الفنون المتأصلة في تاريخ الفن الحديث الا وهي فنون الموسيقى والرسم .

حدود البحث :

اقتصرت حدود البحث الحالي :

- **الحد الموضوعي :** تمثل في الاعمال الفنية (الرسم) الحديث التي تم توظيف المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية.
- **الحد المكاني:** نماذج من اعمال الفنان (مارك شاجال) والتي رسمها خلال مسيرة حياته في اوربا.

- **الحد الزمني :** نتاجات الرسم العالمي خلال القرن العشرين (من بداية القرن الى عام 1985) .

تحديد المصطلحات :

- **الجماليات :** معنى الجمال في المعجم العربي الأساس هو (صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو الإحساس بالانتظام والتناغم) وورد أيضاً إن **الجمالية** مصدر صناعي، ما يخص النواحي الجمالية تختلف المفاهيم الجمالية من عصر إلى عصر. (رشيد، 2016، ص321).

كما تم تعريف **الجمال** اصطلاحياً كما ورد لدى المثاليين (هو ما يتعلق بالرضا واللفظ). (جميل صليبا ، 1971، ص407) .

وايضاً عرفت **الجماليات** على انها وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا والاحساس بالجمال يتسم بالمتقلب عبر الزمن والمكان ، فما هو جميل في زمان قد يرى قبيحاً في زمن اخر (أبو دبسة ، 2011: ص14).
ويتبنى البحث التعريف الاجرائي الذي وضعته **روضان (2017)** بكون **الجماليات** هي : المظاهر التشكيلية المحسوسة التي تؤثر في مشاعر المتلقي بالارتياح والانجذاب نحو التكوين الفني المشكل بوحدات فنية مختلفة ، ضمن نظام بنائي واحد ومضمون ومعبّر . (روضان ، 2017، ص48).

- **بنية التكوين :** البنية كما عرفها (جان بياجي) ، هي نسق من التحولات لها قوانينها الخاصة باعتبارها نسقاً ، يظل قائماً، بفضل الدور الذي تقوم به التحولات دون ان يكون من شأن هذه التحولات ان تخرج من حدود ذلك النسق.(فيحان واخرون ، 2017 : ص56-57) .

وقد عرف حسين خمري، **البنية** على انها رصد الظواهر الشكلية والانساق البنائية ، وتحديد وظائف هذه الانساق داخل العمل (خمري ، 1990، ص34) .

كما عرفت **البنية** على انها هي ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى ، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون ظاهرة كل منها تابعة للظواهر الأخرى (صليبا ، 1964، ص217) .
اما التعريف الاجرائي **للبنية** فهي النظام الذي تبنى عليه اللوحة الفنية التشكيلية والذي يتميز بتعالق بين الوحدات التكوينية للوحة .

بينما عرف **التكوين** كما عند سكوت بانه : كيان عضوي متكامل في ذاته ، لانه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلفة التي تنتج مايسمى بالوحدة (سكوت ، 1980 ص 38) .

بينما يُعرّفه مالنز فردريك بأنه: عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية (مالنز ، 1993، ص226)

والتكوين عند (رسكن) يعني وضع عدة أشياء معاً بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً وأن كل من عناصره يُساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي بحيث يكون كل شيء في موضع مُحدّد يؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمكونات الأخرى. (ستولنيز، 2007، ص321 – 397).

أما أ. ف. فايغليد فيُعرّفه على انه: ربط ، مُزاوجة ، مُقارنة ، ترتيب مُختلف عناصر العمل الفني . ويُشير كذلك : أن التكوين في الفن التشكيلي يتعامل بكل عناصره وقواعده الجمالية مع صورة واحدة ذات طول وعرض ومساحة . (رشيد، 2016، ص321).

اما التعريف الاجرائي للتكوين فهو أسلوب خاص بربط الأجزاء في عمل فني (في البحث المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية) ينتج منه كل متناسق ، وبمعنى آخر ترتيب مختلف للعناصر التشكيلية له مفاهيم جمالية عديدة وتختلف هذه المفاهيم باختلاف بناء التكوين والرؤية الجمالية والنظرة التي يعتمدها الفنان المنتج لهذا العمل الفني.

مجتمع البحث وعيناته:

اشتمل مجتمع البحث الحالي اعمالاً فنية (لوحات فنية تشكيلية) للفنان الروسي مارك شاجال ، والتي تنتمي الى مدارس فن الرسم الاوربي الحديث والتي تميزت باختلاف الأفكار وتقنيات التنفيذ فيها، وقد سعى الباحثون الى توصيف اطار مجتمع البحث اعتماداً على صور اللوحات المتحصلة من الكتب والمراجع ومصادر الانترنت والبحوث والدراسات السابقة ، لذا سيتناول البحث عدة اعمال فنية من اعمال الفنان مارك شاجال احد مؤسسي فن الرسم الأوربي الحديث .

منهج البحث :

اتبعت الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لملاءمة طبيعة ونوعية البحث، من خلال توصيف العينة وتحليلها على وفق الجانب الجمالي للمشهد الموسيقي في اللوحة الفنية خصوصاً من حيث البناء والتكوين وصولاً الى خلاصة تحليل ووصف كل عمل فني .

إجراءات البحث :

- نظراً لاختلاف طبيعة العينة وخصائصها الفنية والشكلية ، ارتأى الباحثون القيام بالإجراءات التالية تحقيقاً لهدف البحث:
- الاطلاع على اعمال رواد فن الرسم الأوربي الحديث ، واهم الاعمال التي تم توظيف المشهد الموسيقي فيها.
 - تجميع لمعظم الاعمال الفنية للفنان العالمي مارك شاجال ، والتي اتسمت بتوظيف المشهد الموسيقي فيها واختيار الاعمال الفنية المتنوعة المضامين ، فضلاً عن الأساليب والتقنيات ، (لكون الفنان قد تعددت اعماله بين التصوير والرسم والكرافيك والديكور والرسم على الزجاج وغيرها من الأساليب)، من اجل محاولة قراءتها وتحليلها والاجابة عن الأسئلة المتصلة بها والكشف عن الخصائص الجمالية التي تتسم بها .
 - الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة.

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث :

على الرغم من الجهود التي بذلها الباحثون للحصول على دراسات ذات علاقة مباشرة بموضوع البحث الحالي ، الا انه لم يتم الحصول على دراسات علمية شاملة ومستقلة تناولت موضوع جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية في فن الرسم الأوربي الحديث ، فمن خلال البحث والاستقصاء في الادبيات والمراجع عن الدراسات السابقة ، وجد الباحثون عدة دراسات تقاطعت مع بعض جوانب الدراسة ، او تطرق بعضها لموضوع المشهد الموسيقي في الفنون التشكيلية او لموضوع الجماليات او لموضوع الرسم الأوربي الحديث ، ومن بين الدراسات التي تقاطعت في بعض مفرداتها مع دراستنا هي دراسة محمد عبد فيحان وآخرون (2015) ، " جمالية بنية التكوين في الرسم الأوربي الحديث " والتي بحثت في بنى الفن الحديث والمفاهيم التي سارت عليها المدارس الفنية. ودراسة عادل عبد المنعم عبد المحسن (2014) " الدلالات

النفسية في رسوم مارك شاجال" المنشورة في مجلة جامعة بابل – العلوم الإنسانية ، 2014 والتي بحثت في الدلالات النفسية لرسوم الفنان مارك شاجال .

ودراسة نبيل الدارس ومحمد نصار (2015) ، " المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية " ، وهي دراسة وصفية تحليلية هدفت للتعرف على الإنجازات المشتركة في فني الموسيقى والفن التشكيلي. كما ان هناك دراسات تطرقت لعدد من المفاهيم الواردة في الاطار النظري للبحث ، مثال تلك الدراسات، دراسة حمدي كاظم روضان (2016) "جماليات التكوين في التشكيل العالمي المعاصر" ، المنشورة في وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم 2016 ، جامعة الزرقاء ، الأردن ، والتي بحثت في جماليات التكوين في التشكيل العالمي، و دراسة مهدي صالح الفرج حسن العتابي و سنا علي إبراهيم العبيدي (2017) والتي بحثت في " تأثير الموسيقى على تشكيل التصميم المعماري في نتاج العمارة العالمي"، كما ان هناك عدة مراجع ومصادر تناولت مسيرة الفنان مارك شاجال او اعماله الفنية الا انه لا توجد دراسة تخصصية تناولت المشاهد الموسيقية في اعماله ، لا من حيث جماليات هذه المشاهد ولا من حيث بنية التكوين في لوحاته التشكيلية ، لذا يمكن القول بانه لا توجد دراسة سابقة متطابقة مع الدراسة الحالية .

الاطار النظري (العلاقة التفاعلية بين الموسيقى والفن التشكيلي) :

تهدف الفنون الى المتعة الجمالية، فحسب رأي كانت Kant " ان الفن عمل يهدف الى المتعة الجمالية الخاصة" ، والفرق بين الجمال في الحياة والجمال في الفن ان الجمال في الحياة ليس من صنع الانسان ، اما الجمال في الفن فهو من صنع الانسان ، وثمة تناغم بين مشاعر الفنان والطبيعة يعمد في تجربته الفنية الى ان يشكل بالالفاظ او الألوان بنية يختلط فيها العنصر المعرفي بالقيمة الجمالية (*) .

لذا تعتبر مسألة العلاقة التفاعلية بين الفنون واحدة من القضايا الرئيسية في علم الجمال ، اذ لا ريب فيه ان الفنون الجميلة تنبع من منابع متقاربة الى حد ما ، ولعل كونها وسائل تعبيرية عن علاقة الانسان بالكون ومشكلاته هو المسوغ لوجود تلك المشتركات بينها، وبذلك فانه لا يمكن ان ننكر وجود العلاقة بين الفنون سواء تصورناها علاقة توازن او تبادل او تأثير عبر العصور ، وحين نبحت عن نوع هذه العلاقة من حيث طبيعتها ووظيفتها ووسائلها واشكالها الجمالية نجدها تتنوع بتنوع تلك الفنون (ومنها فنون الموسيقى والرسم) ، كما ان وجود هذه الفنون بصورة مستقلة يعبر ايضاً عن عملية من التأثير المتبادل فيما بينها ، الامر الذي نجده بشكل رئيس من خلال تكاملية استيعاب النفس البشرية للعالم على قاعدة إمكانية " خلط " المعلومات البصرية والذهنية ، ويبدو ان الوقت الحاضر هو الزمن الذي يبرز فيه بشكل اكثر وضوحاً ذلك الاتجاه نحو تداخل الفنون بكافة اشكالها ، ولعل الفنون المرئية – المسموعة خير شاهد على ذلك .

ومن هذا المنطلق يعرف عقيل مهدي يوسف (2009) التداخل الجمالي للفنون بكونها " عملية خروج فنون جماعية وفردية تتداخل مؤثراتها لتتشيء فنوناً قائمة على الحواس وهي (حركية ، فنون صوتية ، او تشكيلية وفنون قائمة على الزمان والمكان) ، ومنها فنون الحركة وفنون السكون ومنوع بين السكون والحركة لتعطي في النهاية تأثيره على الانسان ككل روحاً وجسداً من خلال دخول تلك المؤثرات بأنسجام لازاحة العنصر الثاني لاحتلال موقعه او الاستناد عليه حيث

(*) راجع مقالة : فؤاد احمد إبراهيم ، " وحدة الفنون وتراسلها – الشعر -الرسم -الموسيقى" ، المنشورة في مجلة الجزيرة ، الطبعة الأولى ، الثقافية، العدد 10465 ، الخميس ، ربيع الأول 1422 .

يحصل التداخل في اللون والحركة والايقاع الموسيقي ، الضوء ، والشعر لتكتمل في النهاية المنظومة الفنية المتكاملة بحصولنا على قيم جمالية مبتكرة ".(يوسف ، 2009 ، ص40-41).

ولعل الخطاب الموسيقي شكل ركناً مهماً في معمار الفن ومصدراً مهماً في إثراء خيال الفنان إذ " ان الخطاب الموسيقي الحديث أضفى مهمة جديدة على مسألة العلاقة بين أركانه و عناصره الداخلية لتثير علاقات تعبيرية وصوراً ضمنية موحية، لذا لم تعد الموسيقى تتبع نسق ما خارج أطار تشكيلاتها وإنما بالرجوع الى الصوت والكلمة اللذان باتا على مستوى واحد من الاهمية والاداء ، لأن احدهما يكمل الآخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التوصيل والرسائل الجمالية" (العزاوي ، 2016: ص1341).

ان الموسيقى فناً ناتجاً عن دمج اكثر من نوع من الفنون وتعتبر احد المنظومات الثقافية التي يتم ترجمة افكارها التي تعكسه من وعلى النفس البشرية، وقد قسم اليونانيون القدماء الفنون الستة الى : الموسيقى ، الفن المعماري، فن النحت ، فن الشعر ، فن الرسم ، وفن الرقص . (العتايي و العبيدي ، 2017 : ص90) .

ان هذا التداخل يتجلى لنا واضحاً بين فني الموسيقى والرسم ، ففي المائة سنة الماضية لعبت الموسيقى دوراً مهماً في تطور اسلوبية الفن البصري ، اذا انها خلقت دافعاً والهاماً لمجموعة من الفنانين لانتاج اعمالاً فنية متسامية في شكلية الفن ، اذ ان الموسيقى استخدمت باعتبارها تشبيها واستعارة في التعبير الفني .

لقد أصبحت مسألة التفاعل بين الفن البصري والموسيقى جزءاً لا يتجزأ من العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة مثل التعبيرية التجريدية التي ميزت في فن الفنان الأمريكي جاكسون بولوك ولوحات الرسام التكعيبي ستيفارت ديفيس Stuart Davis ، التي جسدت صراحة موسيقى الجاز فيها فضلاً عن لوحات البوب التي نفذها الفنان اندي وار هول وانجازات دافيد هونكي Hockney David ، بتشكيلاتها الساحرة التي خصصت لاوبرا الناي الساحر لـ " موتسارت" Mozart ، وللباليهات أخرى ، و لابتكارات مثل هولاء الفنانين صداها في مجال الثقافة وفي الحياة الاجتماعية والسياسية ، بل و في التطورات التكنولوجية في عصرها(عطية ، 2018، ص71).

و من الملاحظ ان الموسيقى عززت وظيفة التواصل الفني بين الناس وطورتها بوصفها مرتبطة مع مسيرة تطور الكلام لدى البشر ، أي انها نوع مركب خاص من أنواع الفنون التي تخلو تعبيراتها من الوظيفة التشكيلية لانها تستعمل بطريقة عقلانية وايحائية في ان واحد في منطلقاتها الجمالية (يوسف ، 2008 : ص65).

بينما يرى (هيغل) ان الموسيقى " فن يثير فينا أنواع لاحصر لها من المشاعر والحالات النفسية وهو في رأيه اقرب للايهام ، فالوظيفة الرئيسية للفكرة الموسيقية هي التعبير عن الحياة الباطنية الداخلية والتي تعني عند هيغل العاطفة والشعور فتساعد على تحويل الموضوعي الى ذاتي .(شحاته ، 2011 : ص 134) .

ويقول الفيلسوف (هوست) في هذا المجال " ان الموسيقى هي الجمال المسموع " ، وأضاف لونغيلر ان " الموسيقى هي اللغة الشاملة بين افراد النوع الإنساني "(ضياء الدين ، 1970 : ص 18) .

ومن ذلك نجد ان العديد من البحوث والدراسات والمقالات تحدثت عن العلاقة بين فني الموسيقى والرسم او بين الصوت واللون ، وكان من ابرزها مانشرته مجلة نيوساتمنت الشهرية البريطانية والتي تتحدث عن علاقة الصوت باللون والتي تتضح من خلال تتبع المراحل التي مر فيها كل الفنانين في تطورات اتجاهاتهم ومدارسهم واساليبهم ، فبالنسبة للفنان

التشكيلي الذي يسعى نحو تخطي التجسيد في اللوحة توفر الموسيقى مرشداً لأنها تمثل نموذجاً للتجريد في شكله الصرف والمطلق .

وكما يقول فرانسس غاي : ان الموسيقى تحرر من التجسيد والمحتوى السردى ، وهي توفر قابلية التواصل المباشر مع عالم الروح والعاطفة . لذلك كانت الموسيقى ملهماً للفنانين الذين يسعون الى تحقيق نفس الأهداف في تجاوز المجسد والمرجعي في الفن . أي بمعنى اخر ان الموسيقى تتعامل مع حدث من الواقع ، حيث ان (الواقعية تكون في العمل الفني ، في حين تكون المثالية في الروح ، وان الاتصال بالحقيقة لا يتم الا بفضل المثالية والاستمرار فيها) ليرى ما وراء الموسيقى و يتامله الى درجة الالهام بتصميم معين ، وهذا ينعكس الى (الاستماع بجوهر الأشياء) . (العتابي و العبيدي ، 2017 : ص90) .

ان الموسيقى مثل الرسم تمس شعور الناس وعواطفهم من خلال حواسهم ، فأتناء سماع أصوات الموسيقى يتصور المستمع حركتها مجسدة ويتعاطف مع تعبيراتها ، وعندما تخترق الموسيقى البدن تحدث فيه الموجات اضطراباً ، حتى تنزع منه جموده ، كذلك يشعر المشاهد للخطوط في الرسم ، وكأنها تنطلق بحركة سريعة في حالة ادراك حسي (عطية ، 2018، ص67) .

ان النزوع الجارف الذي دفع كلا من الموسيقى والرسم الى تجاوز لغة التجسيد والسرد والتمثيل في القرن العشرين لم يكن فقط بحثاً عن لغة جديدة ، بل كان في جوهره ثورة على الاشكال التقليدية ورغبة في استعادة الفطري والعفوي في الفن عبر التحرر من الشكل والمرجعيات الواقعية .

ومن المؤكد ان كلاً من الموسيقى والرسم فنان مختلفان في المادة واللغة ، لذلك يتعذر اجراء مقارنات تعسفية تتجاهل خصوصية كل منهما ، فالموسيقى فن تجريدي بامتياز ، يصعب مقارنته من خلال نماذج شكلانية او تجسدية اما بالنسبة للرسم فان التجريد ليس فيه طبيعة جوهرية من حيث المبدأ ، لكن اللون عنصر يشبه الصوت في الموسيقى من حيث كونه لا يخضع لقوانين ثابتة في دلالات ومن هنا تبدو العلاقة بين الموسيقى والرسم حالة خاصة يمكن من خلالها استكشاف الاليات المعقدة التي تنظم علاقة الفنون فيها^(*) .

المفاهيم الجمالية في بنية تكوين الرسم الأوربي الحديث

تميز العصر الحديث بتعدد المفاهيم الجمالية لظهور فلسفات وفلاسفة عديدون اهتموا بمفهوم الفن والجمال وحاولوا ان يجدوا التفسير ويضعوا أيديهم على مفهوم الجمال الذي اختلف عليه الفلاسفة على مر العصور ، منذ العصور القديمة بدا بأفلاطون وارسطو وصولاً الى الفكر الحديث ، وبحدود النصف الثاني للقرن التاسع عشر ظهرت الحداثات العديدة وشكلت بمفهومها البنية اسسا للفن الحديث ابتداءً من النظرية الانفعالية ومروراً بالشكلية.

ان التكوين الفني ثمرة جهود فنية يبذلها الفنان لينتج شكلاً فنياً محدداً ينبع من مُخيلته ورؤيته الذاتية ليعكس صورة ذات مضمون وشكل يُحددها بوضوح . وكذلك يدخل الخيال ليساهم في عملية الصقل والبناء وفي التعديل الفني بأفكاره وطُرّقه كما تكون الموهبة عنصراً مُكملاً للعمل الفني . " والفنان يُنتج تحت تأثيرات نفسية موجودة بداخله تؤثر في إنتاجه . " (عيد، كمال : فلسفة الأدب والفن ، ص 169)

(*) راجع مقالة مصطفى عبد المنعم "نجاح لافت لمشروع الرسم بالموسيقى في كتارا"، المنشورة في صحيفة الراية بتاريخ 4-12-2011.

والتكوين هو الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفني من خلال عمليات التنظيم ، التحليل ، التركيب ، الحذف ، الإضافة ، التغيير في الأشكال والدرجات اللونية أو الضوء والظل والمساحات وغير ذلك من المكونات . وكما يقول رسكن " أن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معاً ، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً . وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي الناتج . وفي التكوين لا بُد أن يكون كل شيء في موضع مُحدد يؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى . " (عبد الحميد ، 1978 ، ص 146) ، فالتكامل في العمل الفني هو تألف كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء .. الخ ، وهي تكون مُفاعلة للوصول إلى التناسق والتماثل .

لقد اهتمت الدراسات الفنية بموضوع بنية التكوين من خلال دراسة التحولات الحاصلة على الحركات الفنية في فنون مابعد الحداثة تبعاً لتنوع الخامات وطرق المعالجة في المنجز الفني ، الى جانب تحليل العملية الجدلية المترابطة بين العناصر المختلفة داخل التكوينات الفنية التي شكلت احد سمات فنون مابعد الحداثة(روضان،2017:ص47).

وقد دل النتاج الفني الذي ظهر في الحركات الفنية في التشكيل المعاصر من خلال تكويناته الجمالية التي انطوت على تنوع هيتها واشتغالها على وفق تعددية مظهرية لمكوناتها البنائية والتنظيمية ، الى جانب التنوع في التقنية التنفيذية المعتمدة فيها والمعالجة اللونية للفضاء وتكويناتها الجمالية(روضان ، 2017 : ص 47).

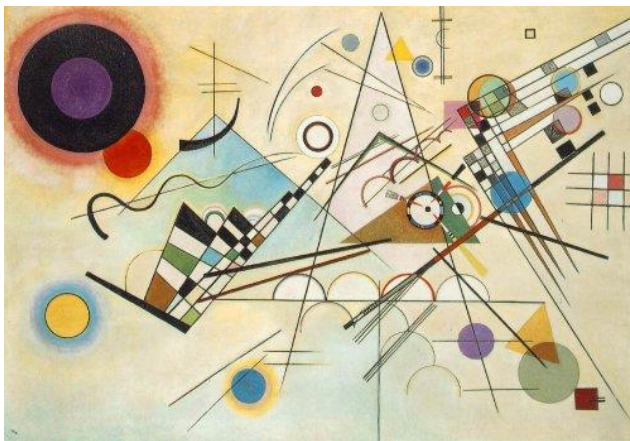
لذا تستعمل في العديد من اشكال الفن مصطلحات مماثلة لوصف خصائص فنية معينة ، فمثلاً تستخدم في مجال الموسيقى وكذلك في مجالات الرسم والنحت والعمارة مصطلحات مثل (التكرار) و (الكثافة) و (الإيقاع) و (التوازن) و (الوحدة) ، كما ان لكلمة (لون) وقعها في عالم الموسيقى وفي هذه الحالة سوف يصبح التتابع الزمني في الموسيقى حدثاً متزامناً ، مثلما هو في الرسم عندما تحصل المقطوعة الموسيقية على مايعادل الخط المحيطي في الرسم (عطية ،2018،ص15).

فمن خلال الاستماع الى الموسيقى ومحاكاة مشاعر الفنان في العمل الفني ، اكتشف الفنانين اساليباً غير تقليدية في تقنيات الرسم، ومن بين تلك التقنيات مايسمى اليوم (الرسم الموسيقي) ، والذي يعتمد بالأساس على محاكاة الإيقاع والحركة بتأثيرات الموسيقى ، أي تأثير المسموع على المرئي خصوصاً في بنية تكوين اللوحة التشكيلية.

ومن بين الفنانين المهمين الذين تميزت أعمالهم بهذا الأسلوب الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي Vassily Kandinsky (1866-1944) ، الذي تميزت اعماله في أوائل القرن العشرين بنوع من الإيقاع والحركة وهي الميزة الغالبة لمعظم اعماله التي تعتمد تأليف نمط معين من الفن غير التمثيلي يعكس العلاقة مع الموسيقى ، اذ يتم انشاء اللوحات التشكيلية عن طريق محاكاة المشاعر البشرية الصادرة من أعماق المرء (النفس الداخلية) (Sharon،2007،P.2) .

ومن بين ماكتبه كاندينسكي (1926) في هذا الموضوع " ان النقطة والخط بالنسبة للمسطح تختلف قوتها الصوتية وفقاً لابعادهما وموقعهما" وبالمثل فان البقع اللونية تتكرر على مسطح اللوحة ، مثل الالحن المتتابعة مع غيرها من الالحن في المؤلفات الموسيقية وتخلق تلك البقع اللونية المختلفة رنيناً يهيئ للتأثير بنمط موسيقي ، لقد فهم هذا الفنان كيف يتشكل الفن من علاقات "لونية" و"خطوطية" للتعبير عن العواطف والاحاسيس والأفكار ، على أساس "وحدة الفنون " (عطية ،2018،ص63).

لقد قدم كاندينسكي مساهمة كبيرة في دراسة موسيقية اللوحة من خلال اعماله النظرية (النقطة والخط على السطح) وعن الروحية في الفن وعن المناظر الطبيعية الخلابة ، حيث قدم الفنان وصفاً تفصيلياً لكافة المكونات الرئيسة للوحة (النقطة ، الخط ، الإيقاع ، التكوين ، اللون ، الخ) معطياً لها تعبيرها الموسيقي ، وقد قيم كاندينسكي بنفسه الحاجة لهذه الاعمال فهو يقول " ان احدى اكبر التحديات امام العلوم الفنية الانية ينبغي ان يكون التحليل المفصل لتاريخ الفن على قاعدة معرفة عناصره وإمكانية بنائها وتشكيلها ، فتحليل العناصر الفنية بالإضافة الى قيمتها العلمية ، يرتبط بالتقييم الدقيق للعناصر كل على حدة ، مما يبني جسراً نحو النبض الداخلي للعمل.(الدارس و نصار ، 2015:ص107). ان لدى هذا الفنان قناعة في نظرية "الطاقة الذاتية" التي تتحدث عن درامية الخطوط بتشكيلاتها المستقلة عن الطبيعة وعن الوجود الزماني والمكاني ، لقد اختزل الفنان في لوحاته مكوناتها ، وحولها الى شفرات وصيغ لونية وشكلية في علاقات أولية متألفة ، وكادت تشبه العلاقات اللونية في لوحاته انغماساً موسيقية(*) (عطية، 2018، ص63).



شكل رقم (2)

لوحة تكوين - فاسيلي كاندينسكي 1910



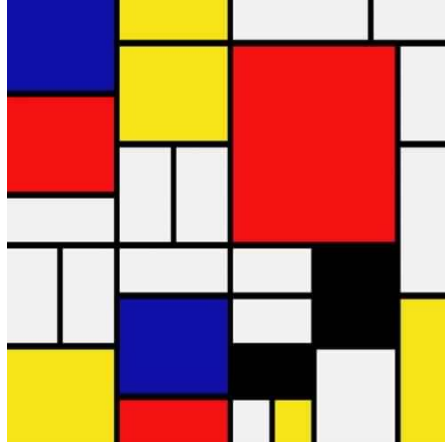
شكل رقم (1)

لوحة المغنية - فاسيلي

كاندينسكي 1903

واذا كانت لوحات كاندينسكي مثل لوحة "تكوين 2" 1910 (شكل 2) ، ديناميكية بسبب إيقاعاتها الصاخبة العديدة وبضرباتها السريعة فان لوحات موندريان Mondrian (1872-1944) ذات القطاعات الأفقية -العمودية سكونية وهادئة حتى الصمت ، وبخاصة لوحات الأبيض والأسود فكل الإيقاعات لعبت على مشاعر المشاهد ، رغم انها لاتأتي من الموسيقى فهي ليست نغمات مترجمة لمقطوعات "بيانو" الموسيقىار شوينبيرر ، وانما هي تركيبة أخرى من الخطوط والألوان المتباينة ، التي تجاوزت ثنائية الذاتي والموضوعي او المادي والروحي بحثاً عن القيم التي مضمونها "إرادة الابداع المطلق" و "الجمال السامي" في نقائه التجريدي حيث هيمنت على الخطوط الرأسية والأفقية حركة متبادلة بين الحضور والغياب.(عطية ، 2018، ص63-64).

(*) من بين اعمال الفنان كاندينسكي لوحة (المغنية) ذات اللونين ، وقد تميزت هذه اللوحة بتلك الخطوط الطولية العمودية التي تشابهت وخطوط اسطر النوتة الموسيقية .(شكل رقم 1).



شكل رقم (3)

لوحة موندريان 1929

تكوين 2 في الأحمر والازرق والاصفر

أما التكوين لدى ماتيس فهو " فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون مُتاحة للفنان للتعبير عن مشاعره ". (عبد الحميد 1987، ص 146) أن قيمة العمل الفني كامنة في تنظيم العناصر التصويرية من خط وكُتلة وسطح ولون فيكون العمل واضحاً كلما كان الترابط والتماسك بين مكوناته ومختلف أجزائه وبما يحمله من قيم جمالية وتعبير جميل . (شكل رقم 4) .



شكل رقم (4)

لوحة الموسيقى 1939

الفنان الفرنسي هنري ماتيس

اما عندما انتج بيكاسو Picasso لوحاته بطريقة التصديق (الكولاج) فانه كان يريد ان يحدث في نفس المشاهد للوحاته مايشبه الصدمة الناتجة عن علاقة متبادلة -متزامنة بين عالمين في الوقت نفسه "تلامس" و "انقطاع" حيث ان الانتقال من عالم لآخر يحدث باستمرار عبر انقطاع من ممر معين .

وفي المرحلة التكعيبية اختزل بيكاسو الرسم فحواله الى مسطحات وزوايا تبدو وكأنها مقتطعة بمنشار او بضربات ازميل ، وقد حول بيكاسو أسلوب الكولاج ، الصورة الى "نسيج" من الاشكال تشبه في تكوينها التأليف السيمفوني (عطية ، 2018، ص 64). شكل (رقم 5)

من بين اهم اعمال الفنان " عازف الغيتارة المسن" وهي لوحة زيتية رسمها بابلو بيكاسو في أوائل عام 1903 وأواخر عام 1904 ، والتي حجزت لنفسها مقعدًا وثيرًا في قوائم أشهر اللوحات في التاريخ ، واللوحة عبارة عن لاعب غيتار مُسن، وربما أعمى، يرتدي ملابس بالية، يجلس في فضاء قاتم، ويضم إليه آلة غيتار. شكل (رقم 6).

تم اختيار العناصر في بنية تكوين لوحة عازف الغيتار المُسن بعناية لتوليد رد فعل من المشاهد (على سبيل المثال) ، يخلق تكوين مخطط الألوان أحادي اللون أشكالاً مستوية ثنائية الأبعاد تفصل عازف الغيتار عن الزمان والمكان، فضلا عن ذلك تخلق اللوحة الزرقاء الصامتة عمومًا نغمة عامة للحزن وتؤكد على الموضوع المأساوي والحزين.



شكل رقم (6)

عازف القيثارة المسن 1903
لرسم الاسباني بابلو بيكاسو



شكل رقم (5)

الموسيقيون الثلاثة 1921
لرسم الاسباني بابلو بيكاسو

يأتي الغيتار في بنية تكوين اللوحة لتمثيل عالم عازف القيثار والأمل الوحيد للبقاء على قيد الحياة، وهنا يعتقد بعض مؤرخي الفن أن هذه اللوحة تعبر عن الحياة الانفرادية للفنان والنضالات الطبيعية التي تأتي مع المهنة ، لذلك تصبح الموسيقى ، أو الفن ، عبئا وقوة تنفر من عزلة الفنانين عن العالم.

وأخيرا في هذا الموضوع يمكن القول ان الموسيقى أصبحت مثل الرسم تخضع لقواعد مختلفة "للايقاع" ولقواعد مختلفة "لهارمونية" مثل قواعد "الوظيفية" او "التنافر او التناقض" الضروري "للتوافق" وهذا ماصرح به كازمير مالفيتش Mslevich Kazemir (1919) بان التوافق والتنافر يمثلان وحدة الجمالية الجديدة ، التي تؤثر على المشاعر مباشرة وتصادف في الطبيعة بين حركة وسكون مثلما في العمل الفني . (عطية ، 2018، ص 79).

الاطار التحليلي :

ارتبط اسم مارك شاجال (1887-1985)^(*) ، بالعديد من المدارس الفنية المهمة وكان واحدًا من أنجح فناني القرن العشرين، وقد رسم لنفسه طريقًا مهنيًا متميزًا في جميع الأدوات والوسائل الفنية والتي تشمل اللوحات الزيتية والرسوم التوضيحية للكتب والزجاج الملون وتصميم ديكورات المسارح والرسم على الخزف والنسيج المزدان بالرسوم والرسوم المطبوعة، هذا فضلا عن أن الصور الشعرية الساحرة والكثيرة في أعمال شاجال لاقت إعجاب العالم أجمع ، فقد حقق شاجال شهرة واسعة وثروة ضخمة كرائد من رواد مذهب الحداثة وكواحد من أهم فناني المدرسة الرمزية في القرن العشرين، كما قدم على مدار حياته المهنية الطويلة مجموعة من اللوحات التي تعد من أفضل اللوحات المشهورة والمحبوقة في وقتنا هذا.

ووفقًا لما قاله المؤرخ الفني مايكل جيه لويس، كان شاجال يعتبر آخر الموجودين من الجيل الأول من الفنانين المحدثين الأوروبيين، أما أهم أعمال شاجال فكانت في فترة الحرب العالمية الأولى عندما سافر بين مدن سانت بيترسبرج وباريس وبرلين، وخلال هذه الفترة، تمكن من ابتكار مزيجه وأسلوبه الخاص في الفن الحديث ، اذ أصبح شاجال واحدًا من أبرز فناني الاتحاد السوفيتي ورائدًا من رواد مذهب الحداثة.

كما ان شاجال عاصر العصر الذهبي للحداثة في باريس حيث جمع بين أشكال الفن التكعيبي والرمزي والفوقي، لذا فان فن "شاجال" ينهل من شتى مدارس الفنون ومن بعض التأثيرات السائدة في بيئته الروحية والواسط الفنية التي تشبع بها على مدار حياته. (**)

يقول بوتنيرو: إن "شاجال" استاذ القرن العشرين ،لا يوجد فنان يستطيع أن ينكر أنه قد أثر فيه ولو عن طريق الحلم ولا ناقد فني أن ينكر فضله على تاريخ الفن التشكيلي الحديث، لذا يعد الفنان التشكيلي الوحيد الذي غذى التيارات المدرسية للفن التشكيلي في القرن العشرين و مارس الفن بكل مدارس القرن العشرين من السيريالية والتكعيبية والتجريدية ، بل كان من أهم مطوري الفكر التشكيلي في هذه المدارس الحديثة(***) .

ان أهم السمات التي تميز بنية التكوين في لوحات مارك شاجال تلك المسحة من السيريالية والفانتازيا التي تخاطب اللاوعي، وميل الفنان إلى تضمين أعماله بعض اللسمات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة أحياناً.

لذا فانه من السهل التعرف على سمات وخصائص أعماله الفنية من أشخاص وحيوانات وطيور وأزهار وغيرها ، والتي تلفت النظر إلى جوانب الحياة الإيجابية والسلبية بعاطفة جذابة، فرسومات شاجال تتميز بجمالية تنطلق من لوحاته المرحية والمليئة بالعاطفة كما أنها تركز على الجوانب الخفيفة والايجابية من الحياة.

لم يكن شاجال من الرسامين الذين يحرصون على تغيير أساليبهم وتقنياتهم مع مرور الوقت، غير انه مع ذلك نجح في ابتكار لغة جديدة من الأشكال المشوهة والألوان الغنية والاستعارات الشاعرية التي طوعها لتصوير العالم من حوله ببساطة حالمة وبكثير من الحنين والشغف والبراءة.

وعلى هذا الأساس وبوصفه جزء من الدراسة التحليلية للبحث، قام الباحثون باختيار عدد من اعمال الفنان مارك شاجال (6 اعمال)، تتسم بتوظيف المشهد الموسيقي كاساس لموضوعة اللوحة ، وقد قام الباحثون بوصف هذه الاعمال وتحليل

(*) راجع : مارك شاجال <https://ar.wikipedia.org>

(**) راجع ، عكاشة ، ثروت، "مارك شاجال -فنان الابداعات الراقصة الغناء -نجم القرن العشرين" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2013 ، ص46.
(***) James Johnson Sweeny "Marc Chagall", The Museum of Modern Art in collaboration with The Art Institute of Chicago, 2017. p.2

بعض عناصرها الجمالية في محاولة للتعرف على اهم الخصائص الجمالية في بنية تكوين المشهد الموسيقي لهذه اللوحات التشكيلية وكما يأتي :

اللوحة الأولى هي لوحة العروسة (*) التي يعتبر النقّاد ان هذه اللوحة هي من أفضل أعمال شاغال وأكثرها شهرة، وهذه اللوحة تصوّر فتاة في ثوب زفاف احمر لامع، وببيدها باقة من الورد. (شكل رقم 7)

شكل رقم (7)
لوحة العروس - مارك شاغال



ان بنية تكوين هذه اللوحة تتجلى فيها مقدرة الفنان في اختياره المتميز للون والشكل ، وهي صفة اكتسبها من التعبيرية الروسية ، التي زواج في باريس بينها وبين الأسلوب التكعيبي الفرنسي.

والملاحظ لهذه اللوحة التركيز على الفستان الأحمر القشيب و الوشاح المنسدل على رأس الفتاة ، كما تميزت خلفية اللوحة بمزاوجة فريدة بين الألوان الرمادية والزرقاء .

ان الجانب الجمالي للمشهد الموسيقي في اللوحة يتمثل في الجانب الفنتازي لهذا المشهد والذي يبدو جليا في صورة الخروف الذي يعزف الموسيقى والسمة التي تضرب على مايشبه الدف ، والرجل الواقف عند رأس الفتاة محاولاً في ما يبدو تعديل الوشاح على رأسها لجعلها تبدو في احسن صورة .

ويقراً المتلقي في أعماله الخرافة والحلم وحكايات الجدة الخيالية بمتعة وجاذبية تبقيه أسير اللوحة تشده إلى تفاصيلها الكثيرة والمتشابكة في حبكة فنان ماهر تغلب عليها البساطة رغم كل ما فيها من أسرار .

وما يميز لوحات هذا الفنان العبقرى تلك المسحة السيريالية - الرمزية التي تخاطب اللاوعي، وميله إلى اللمسات الشاعرية التي لا تخلو من غرابة مدهشة وساحرة تستفز المشاعر لتقبلها دون تردد .

كما تتميز أعمال "شاغال" (*) ايضاً بشاعرية تستوقف المتلقي بذهول من بساطة عناصرها وترددها بالعفوية التي لا يمكن أن تفلت من السيطرة وهذه ميزة عباقرة الفن أنهم الأقدر على تطويع ما نتداوله من عناصر دون أن نعرف سر توظيفه بالشكل الفني الراقي ويضعون بين أيدينا وأمام أعيننا مالا يمكن لأحد غيرهم أن يكتشفه.

(*) راجع : مقالة رفعت العلان " ذاكرة قماش العروس لمارك شاغال " المنشورة في صحيفة الرأي 2015-9-30.

<http://alrai.com/article/740077.html>

(*) <https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2018/03/08/458664.html>

ومن بين اعمال الفنان العالمي شاجال التي ميز في مشهدها (العناصر الموسيقية) كما هو الحال في معظم اعماله في المزاجية بين الموسيقى والرسم ، هي اللوحة الثانية: لوحته المبكرة "**موكب الزفاف الروسي**" ، التي تنتمي الى فن تصوير المشاهد اليومية الجماعية لافراد الشعب وهم يعملون او يلهون داخل بيوتهم او خارجها ، كما تعرب عن تطور واعد لمسيرة مارك شاجال الفنية ، والراجح في بنية تكوين اللوحة ، ان مشهد الزفاف في احد طرق (فتبسك) كان يعكس بداية طور جديد في مشاوير حياته الفنية ، حيث نشهد عازف الكمان يتصدر موكب الزفاف والى جواره عازف آلة القانون المحمول المعلقة فوق صدره ومن ورائهما يخطر العروسان في ثياب الزفاف على حين يتوقف المارة ليمتعوا انظارهم بمشهد العرس المبهج او ربما لاشباع فضولهم .(شكل رقم 8).



شكل رقم (8)

موكب زفاف ببلدة

فتبسك 1909

97 سم X زيتية 68

مجموعة بورليه

الخاصة-زيورخ

ان تكرار الأشكال الهجينة هو من ابرز الخصائص الجمالية في بنية تكوين لوحات شاجال، فهو كثيرا كان يرسم الوحوش أو الحيوانات بأطراف تشبه أطراف البشر، كي تستخدمها في الرسم أو عزف الموسيقى، وفي بعض لوحاته، قد تندهش عندما ترى رؤوسا أو أيادي تبرز من الآلات الموسيقية كي تعزف لنفسها، وإذا كانت الطيور، أيضا، تعزف الكمان أو البوق، فلأن أغانيها تشبه في خيال الرسّام أنغام الموسيقى السماوية.

تقدم شاجال بلوحته الفريدة **عازف الكمان ذو الوجه الأخضر** اثناء اقامته بباريس (1920-1923) حيث يبدو عازف الكمان معتليا سقفي بيتين مسنمتين بإحدى القرى الروسية التي تبدو من ورائه وقد حلفت فوق مايلوها من سحب دائرية جذلة على حين تشير رؤوس البشر والحيوان في اللوحة نحو السماء ، وقد اعتمر العازف بغطاء الرأس الروسي الشائع بنفسجي اللون وارتدى حلة بنفسجية وادفاً يده اليمنى بققاز اخضر ، واكتسى بمعطف بنفسجي وسروال ذي مربعات كما انتعل حذاء اخضر في قدمه اليمنى وأخرى ذي لون رملي اصحر في قدمه اليسرى.(شكل رقم 9).



شكل رقم (9)

عازف الكمان

الأخضر 1923- 1924

Xلوحة زيتية 198

108،6 سم

متحف جوناهايم ،نيويورك

ان من الأهمية في هذه الدراسة التطرق الى الموضوعات الفنية التي كانت تشغل بال شاجال على الدوام ودفعته الى ان يتناولها في اعماله ولعل اهم العناصر التكوينية في لوحات شجال هو حرصه على ان ييثر في نفسه ونفوس مشاهدي إنجازاته قدراً من البهجة والتعاطف والحنان الفطري الذي يضيف مناخاً يتيح لخيال الفنان تجاوز الإحباط في أوقات الشرح ، ولهذا فلا تكاد لوحة من لوحاته تخلو من صور الموسيقيين والراقصين ، هذا فضلاً عما تزخر به لوحاته من خضرة ممتدة وازهار متعانقة تنشر شذاها في الزوايا والاركان(*) .

وهذا مانجده في لوحة عازف الكمان الأزرق 1947 ، اذ انه ممن شك فيه ان معظم لوحات شاجال تحمل اسلوباً اثيرياً غريب التكوين ، ولوحة عازف الكمان الأزرق غير مستثناة من هذه الصفة وغير خاضعة للجاذبية الأرضية ، تنشر على سطحها الألوان الزاهية حتى غدت اللوحة نموذجاً كلاسيكياً خالداً ، وكما هي العادة مع الكثير من تصاوير شاجال يمثل عازف الكمان الأزرق محلقاً في عتمة الليل فضلاً عن وضعية جسده المرموقة وقد حط اليمام على كتفيه وفخذه ليقدم لنا مناخاً تسوده البهجة ، وفي بنية تكوين اللوحة توحى المباني في ادنى اللوحة انها لسوق باريسية يطوف في انحاءها الموسيقيون والمطربون .

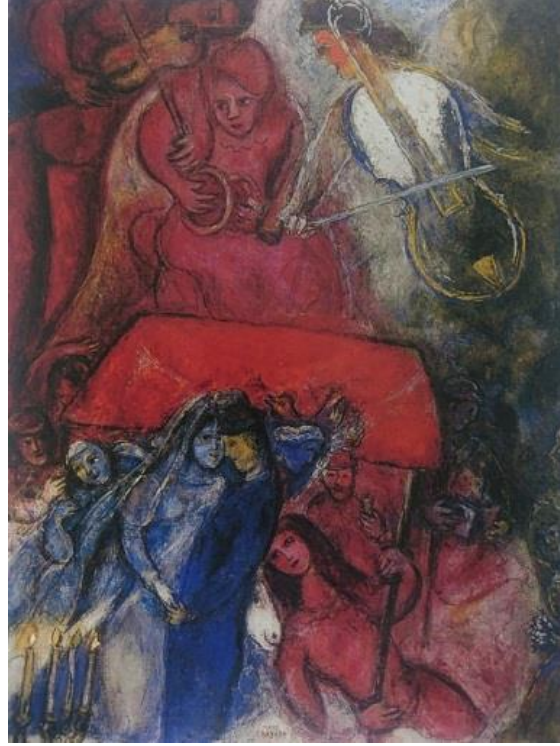
(*) راجع عكاشة ، ثروت ، 2013 ، مصدر سابق ، ص131.

شكل رقم (10)
عازف الكمان الأزرق، 1947
63 سم x زيت على قماش 84
باريس .مجموعة خاصة



وكما عهدنا في العديد من لوحات شجال وضعية شخوصه وكأنهم يعيشون في "البرزخ" قبيل انتقالهم الى الفردوس او الجحيم حتى يضيف عليهم الأهمية ، ولعله يقصد بذلك رسمهم وسط مساحات اشد نورانية من بقية أجزاء اللوحة ، ويلمس القارئ ان شجال قد راعى في بنية تكوين لوحته، خواص ضوء القمر المؤثرة على اللوحة بعناية شديدة حتى ليبدو عازف الكمان الأزرق قد نال قسطاً وافراً من الإضاءة تعبيراً عما كان المصور يحسه من اعجاب به.(شكل رقم 10).

ومن بين جماليات بنية التكوين في لوحات شجال الحزينة ، هي اللوحة الذي ضمن فيها ذكرى وفاة زوجته لوحة (الزفاف) 1944 ، حيث يظهر فيها محتضناً عروسه وقد تطلع كل منهما نحو الآخر في حزن عميق واسى طاع لايتفق مع المظهر العام للوحة ، على حين يعزف الملائكة لحناً جنازياً بدلاً عن لحن الزفاف ، كما تطالعنا في اعلى الجانب الايسر من اللوحة فتيات ثلاث تعزف احداهن على الكمان وتعزف أخرى على التشيللو الذي يتشكل من جسدها على حين تتوسطهما فتاة ثالثة تنقر على الطبل ، ويحتل النصف الأدنى من بنية تكوين اللوحة مشهد جماليا يمثل زفاف العروسين المتعانقين في حنان متسربل باللوعة والاسى – تعبر عنه الألوان الدافئة والخطوط الحانية – حيث يزفهما الأقارب والأصدقاء ، هذا فيما تسللت بين العروسين رأس حصان يبدو على وجهه تعبير غامض لاندرى اهو ابتسام ام التياح ، كما تواجهنا فتاة تحمل مظلة العرس ، ويسيطر على المشهد بأسره الحزن والاكتئاب.(شكل رقم 11).



شكل رقم (11)

لوحة الزفاف 1944

74 سم ، مجموعة ايدا شاجال الخاصة x لوحة زيتية 99

أيضا وضمن عينات البحث التي تم اختيارها ان هناك اعمالاً فنية لدى شاجال تميزت بكونها مفعمة بالرموز والعناصر الموسيقية ، وهذا ما عبرت عنه لوحة (الملك الساقط) ، اذا تمثل هذه اللوحة الفنية مشهداً موسيقياً يمتزج فيه الخيال مع الشعاعية ، اذ حاول شاجال في لوحته هذه ان يشير الى اكثر عدد من الالات الموسيقية مع ترميز العازفين من خلال الاستعارات الشكلية بتعويض العازفين بأشكال حيوانات اعتاد ان يوضفها في لوحاته الفنية ، اذ ان تكوين اللوحة يمثل ، وصورة غنائية لمجموعة من الحيوانات وهي تعزف على الالات الموسيقية المختلفة ، ومنها الحصان مع آلة الكمان والذي يقابله استعارة (الموسيقي المتجول) ، والحصان مع الكمان والذي يقابله المهرج الموسيقي ، وهناك أيضا آلة الفلوت وآلة الجلو التي يعزف عليها حيوان الماعز . كما أشار الفنان وبشكل صريح لعلاقة الموسيقى مع الرسم من خلال توظيف شخصية الرسام داخل اللوحة وبحالة سقوط نحو الأرض، مع إعطاء السيادة اللونية لبعض الاشكال في بنية تكوين اللوحة ، الأحمر للملك ، والبنفسجي للرسام (Liliya & Gulnara:201، p77) (شكل رقم 12).



شكل رقم (12)

لوحة الملاك 1923-1947

189 سم ، مجموعة الخاصة xلوحة زيتية 148

واخيراً في هذا المجال فان الحديث عن (المشهد الموسيقي) في اللوحة ضمن المفهوم النسبي ، فمسطح اللوحة التي يتم الرسم عليها بالتأكيد لاتصدر اصواتاً ، حتى لو كانت تصور شخصيات تعزف على آلة (آلات) موسيقية ، ومع ذلك ، فان اللوحة الفنية الجيدة ، مثلها كمثل الموسيقى الجيدة ، تثير ذلك الشعور الذي كان يمتلكه الفنان ، ويخلق عند المشاهد حالة مزاجية معينة ، ويتحقق هذا من خلال التقنيات التعبيرية الخاصة التي يتميز بها الفن التشكيلي ، كتناغم الخط واللون وانسجامهما ما يشكل تآلفاً منسجماً ، وتخلق الخطوط والألوان ايقاعاً معيناً ، مثلها في ذلك مثل الموسيقى ، فهناك حاجة الى حساسية خاصة للعمل مع ظلال الألوان، كما هو الحال لدى مؤلفي وعازفي المؤلفات الموسيقية ، ان هذا المسطح الذي يتمثل باللوحة التشكيلية يجمع بين كل العناصر التعبيرية ، ليشكل لحناً كاملاً ومتناغماً* () .

وبعد الوصف التحليلي السابق لأعمال الفنان مراك شاجال ، فانه البحث يتوصل الى خلاصة مع مجموعة من الاستنتاجات التي تمخضت عن الاطارين النظري والدراسة التحليلية ، تحقيقاً لاهداف البحث.

الخلاصة:

ان العمل الإبداعي هو العمل الذي يهدف الى انشاء شيء جديد او تسليط الضوء على فكرة او موضوع معين ، او قضية تشغل الرأي العام ، فهو نتاج انساني مبدع يحتوي على مجموعة من التفاصيل التي توضح طبيعته ، والهدف الذي يريد الفنان توصيله للجمهور الذين سيشاهدون او يتابعون العمل الفني

(*) راجع ، الدارس ، نبيل ، نصار ، محمد ، " المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية " ، المجلة الأردنية للفنون ، مجلد 8 ، عدد 2 ، 2015 ، ص119.

لذا يمكننا القول في ضوء ماسبق ان بنية تكوين اللوحة الفنية عند مارك شاجال ذاتية محضة لا يشاركه فيها احد سواه ، فقد استطاع شاجال ان يبتدع رموزه الخاصة به ، فثمة مفردات لازمة تتحول بفعل التكرار الدال الى رموز لها خاصيتها التشكيلية الدلالية مثال ذلك الموسيقيون والعازفون والراقصون والبهلوانات والالات الموسيقية والحيوانات والطبيعية وغيرها من الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية والشعبية .

فمارك شاجال اهتم بجماليات المشاهد التشكيلية عموماً والمشاهد الموسيقي خصوصاً في بنية تكوين اللوحة الفنية وذلك لتجسيد مشاعره واحاسيسه والتعبير عن أفكاره وتصوراتهِ للكون والحياة .

لذا اتخذت بنية تكوين اللوحة التشكيلية لديه انماطاً متعددة منها ، الصورة التقليدية والحر ، والحسي ، والذهني ، والرمزي ، وقد اتكأ شاجال على اكثر من نمط في بناء تلك اللوحات ضمن اطارها التعبيري مستخدماً العناصر الموحية ودلالاتها المركزية والهامشية في نسج علاقات مبتكرة تجسد حالته النفسية في بعض الأحيان ، وتعبير عن مشاعره في أحيان كثيرة ليخلق لنا في المحصلة لوحات جميلة في تكوينها وفي معناها.

الاستنتاجات :

- ✓ أسفر الإطار النظري والاطار التحليلي عن مجموعة من الاستنتاجات يمكن اجمالها بما يأتي :
- ✓ اهتمت الدراسات الفنية بموضوع بنية التكوين من خلال دراسة التحولات الحاصلة على الحركات الفنية في مدارس الفن الحديث، تبعاً لتنوع الخامات وطرق المعالجة في المنجز الفني، وهذا ما دل عليه النتاج الفني لهذه الحركات الفنية ، من خلال تكويناته الجمالية التي انطوت على تنوع هيئتها واشغالها على وفق تعددية مظهرية لمكوناتها البنائية والتنظيمية .
- ✓ التكوين هو أسلوب خاص بربط الأجزاء في عمل فني يتم عن طريق ترتيب مختلف للعناصر التشكيلية ، وله مفاهيم جمالية عديدة تختلف باختلاف بناء التكوين والرؤية الجمالية والنظرة التي يعتمدها الفنان المنتج لهذا العمل الفني، لذا اعتمدت بنية تكوين اللوحة التشكيلية والتي تمثلت فيها المشاهد الموسيقية ، على تعدد الأجزاء وشمولية الكل كما انها تميزت بالتحول والتنظيم الذاتي.
- ✓ ان الموسيقى نوع مركب من أنواع الفنون عززت وظيفة التواصل الفني بين الناس وطورتها بوصفها مرتبطة مع مسيرة تطور الكلام لدى البشر ، لذا تعتبر احد المنظومات الثقافية التي يتم ترجمة افكارها التي تعكسه من وعلى النفس البشرية.
- ✓ ان الموسيقى أصبحت مثل الرسم تخضع لقواعد مختلفة "للايقاع" ولقواعد مختلفة "للهارمونية" مثل قواعد "الوظيفية" او "التناظر او التناقض" الضروري "للتوافق" وان التوافق والتناظر يمثلان وحدة الجمالية الجديدة ، التي تؤثر على المشاعر مباشرة وتصادف في الطبيعة بين حركة وسكون مثلما في العمل الفني.
- ✓ كان لمساهمة الفنان العالمي دوراً مهماً في ابراز عناصر المشهد الموسيقي من خلال الاعمال الفنية التشكيلية التي تنوعت بتنوع مدارس الفن التي ينتمي اليها خصوصاً مدارس الفن الحديث.
- ✓ بعض اللوحات الفنية للفنان مارك شاجال والتي تصور العزف على الالات الموسيقية تعرف المتلقي بما يعزفه شخوص اللوحة .
- ✓ يلاحظ ان من بين الخصائص الجمالية للمشاهد الموسيقية خصوصاً عند مارك شاجال ، هي ان الموسيقى تبرز من خلال انسجام الألوان ضمن ايقاعاتها الموسيقية ومن خلال اللعب في الضوء والظل والتلوين .

✓ أهم السمات التي تميز بنية التكوين في لوحات مارك شاجال تلك المسحة من السيريرية والفانتازيا التي تخاطب اللاوعي، وميل الفنان إلى تضمين أعماله بعض اللسمات الشعيرة التي لا تخلو من غرابة أحياناً ، كما ان تكرار الأشكال الهجينة هو من ابرز الخصائص الجمالية في بنية تكوين لوحات شاجال.

التوصيات:

- اجراء مزيد من الدراسات التي توضح علاقة فن الموسيقى بالفنون التشكيلية مثال ذلك علاقتها بفن النحت ، والخزف ، والخط.

المقترحات:

- يقترح الباحثون اجراء دراسة في جماليات المشهد الموسيقي في تكوينات لوحات الرسام الالماني بول كيلبي

المصادر والمراجع

1. أبو دبسة ، فداء حسين واخرون ، " فلسفة علم الجمال عبر العصور " ، الطبعة الأولى ، دار الاعصار ، الأردن ، 2011 .
2. خمري ، حسين ، " بنية الخطاب النقدي " ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 .
3. الدارس ، نبيل ، نصار ، محمد ، " المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية " ، المجلة الأردنية للفنون ، مجلد 8 ، عدد 2 ، 2015 .
4. رشيد ، سلام حميد ، " جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري " ، مجلة جامعة بابل ، العلوم الإنسانية ، المجلد 24 ، العدد 1 ، 2016 .
5. روضان ، حمدي كاظم روضان " جماليات التكوين في التشكيل العالمي المعاصر " ، وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم ، 25-26 ، تشرين اول ، أكتوبر ، جامعة الزرقاء ، عمان ، الأردن ، 2016 .
6. ستولنيز ، جيروم ، " النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية " ، الناشر دار الوفاء ، 2007 .
7. سكوت ، روبروت جيلام ، " أسس التصميم " ، ت: محمد محمود يوسف ، دار النهضة للطباعة والنشر ، مصر ، 1980 .
8. شحاته ، سيد ، " علم جمال الموسيقى " دار المعارف المصرية ، القاهرة ، 2011 .
9. صليبا ، جميل ، " المعجم الفلسفي " ، ج 2 ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، 1971 .
10. ضياء الدين ، أبو الحب ، " الموسيقى وعلم النفس " ، مطبعة التضامن ، بغداد ، 1970 .
11. عبد الحميد ، شاكر " العملية الإبداعية في فن التصوير " ، عالم المعرفة (109) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، 1987 .
12. العتابي ، مهدي صالح الفرج ، العبيدي ، سناء علي ، " تأثير الموسيقى على تشكيل التصميم المعماري في نتاج العمارة العالمي " ، المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، العدد (2) اب لسنة 2017
13. العزاوي ، عقيل زغير عبيس حمزة ، " أهمية الموسيقى في تنمية الأداء التخيلي للممثل " ، مجلة جامعة بابل ، العلوم الإنسانية ، المجلد 24 ، العدد 3 ، 2016 .

14. عطية، محسن، "التقاء الفنون البصرية والموسيقى"، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، طباعة دار المعارف ، القاهرة 2018،
15. عكاشة ، ثروت، "مارك شاجال -فنان الابداعات الراقصة الغناء -نجم القرن العشرين" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2013 .
16. فيحان ، محمد عبد واخرون ، " جمالية بنية التكوين في الرسم الأوربي الحديث" ، اهل البيت ، العدد الحادي عشر ، 2017.
17. مالنز، فريدريك، " الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين)" ، ترجمة: هادي الطائي ، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
18. المشهداني ، هيفاء احمد ، بكر ، فينوس إسماعيل ، " جماليات البنى التكوينية في رسومات فناني كوردستان العراق المعاصر " ، وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم، 25-26، تشرين اول ، أكتوبر ، جامعة الزرقاء ، عمان ، الأردن ، 2016.
19. يوسف ، عقيل مهدي ، " المشترك الفني الجمالي " ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2009 .
20. يوسف ، عقيل مهدي ، " المعنى الجمالي " ، دار مجدلوي ، 2008 .

21. James Johnson Sweeny "Marc Chagall"، The Museum of Modern Art in collaboration with The Art Institute of Chicago، 2017.
22. Liliya Garifullovna & Gulnara Ibragimovna 'MUSICAL IMAGES AS A REFLECTION OF THE ARTISTIC
23. Sharon L. Kennedy ، 'Painting Music : Rhythm And Movement In Art' ،University of Nebraska – Lincoln، 2007.
24. UNIVERSALISM OF MARC CHAGALL'، Terra Sebus : Acta Musei Sabesiensis، Special Issue، 2014، p. 67-104

رسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث

م.د. رونق جندي صبري بيرو

قسم اللغات العراقية القديمة - كلية الآثار-جامعة الموصل

ملخص البحث

الفن نشاط بشري يتميز بالقدرة والمهارة في اظهار الابداع والجمال ، اذ استخدم الفنان في العصر الاشوري الحديث مواد متنوعة ووسائل تعبيرية مؤثرة تمكنه من خلالها انجاز روائع فنية في الفنون التشكيلية المختلفة كفن الرسم والفخار والنحت بأنواعه، للتعبير عن الافكار الدينية والدنيوية التي يؤمن بها الانسان وبتوجيه من الكهنة والملوك في بلاد الرافدين ، اذ ظهر تأثير الفن بالديانة في معظم النتاجات الفنية التي اتسمت بالدقة في التعبير عن شتى المواضيع والمضامين الفنية ومن ضمنها مواضيع الرسوم الجدارية .

اذ عرف الانسان القديم الرسوم الجدارية الملونة في فترة مبكرة نسبيا ، ويعتقد ان اقدم مثال لذلك هو في بناء في تبة كورة من الالف الرابع قبل الميلاد .

واستمرت تقاليد الرسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث ، اذ فضل الاشوريون الرسوم الجدارية بشكل مفرط ، اي بنفس تفضيلهم للفنون الاخرى ، الا ان مقاديرها التي عددها المنقبون في القرن التاسع عشر لم تكن كافية ، فقد كانت الرسوم الجدارية تزين جدران معظم البنايات الرسمية بالاضافة الى جدران عدد من المنازل الخاصة ، حيث استخدمت هذه الرسوم في الاجزاء العليا من الجدران فوق اللوح الحجرية البارزة النقش ، وباعتبار الطين المادة الرئيسية في البناء في بلاد الرافدين فان الرسوم الجدارية داخل او خارج هذه الابنية لم يسلم من التحلل والاندثار السريع ماعدا بعض النماذج الجيدة التي سلمت من فعل عوامل التعرية بأنواعها والتي سنركز الحديث عنها في بحثنا هذا وكذلك التي اكتشفت في موقعين هاميين تعودان رسومهما الى العصر الاشوري الحديث وهما : قصر تل بارسب في تل الاحمر وقصر سرجون الاشوري في خرسباد .

Abstract

Art is a human activity characterized with the ability and skill to show creativity and beauty .

The Artist in Modern Assyrian Age used different materials and effective expressive ways to enable himself to accomplish master pieces in different fine arts such as painting , pottery and different types of sculptures , so as to express religious and every-day thoughts which human beings believe in

This was done under the supervision of priests and kings in Mesopotamia .

The effects of religion an arts was seen in most artistic productions which were characterized by accuracy in expressing various subjects and artistic implications, including the topic of wall drawings

Ancient man knew the colored wall drawings at a relatively early stage . It is thought that the most ancient example for that is the building of (Tapa Qura) in the 4th millennium B.C.

The tradition of wall drawings continued to the Modern Assyrian Age . Assyrians favored wall drawings excessively ; that is to say , in as much as they favored other arts .

However , their numbers which the excavators were able to count in the nineteenth century were not enough.

Wall drawings were decorating the walls of most official buildings in addition to the walls of a number of private houses.

These drawing were used on the upper parts of the walls above the stone columns with the reliefs .

As long as clay was the main material used in building in Mesopotamia , wall drawings inside and outside these buildings , it did not remain intact because of corrosion and fast oblivion , a part from some good models which escaped the corrosion factors with all their types , about which this research is going to focus on , in addition to the discovery of two important sites whose drawings dates back to the Modern Assyrian Age ; namely , Tel Barcep palace in Tel Al-Ahmer and Sargon the Assyrian Palace situated in Khoursibad .

الفصل الاول

المشكلة البحثية

تختلف المواد فيما بينها من حيث طبيعتها وامكاناتها التشكيلية ، فالطين يختلف عن الأخشاب و المعادن و الزجاج وغيرها من المواد التي يمكن استخدامها في عملية تنفيذ الرسوم الجدارية والتصميم الذي يلائم طبيعة المادة المستخدمة . فالرسم الجداري لا يأتي من ادراك المصمم وخبرته في التعامل مع المادة المستعملة فقط وانما يتعين عليه ادراك الاسلوب الأمثل في المعالجة التشكيلية لامكانات تلك المادة كوسيط تعبيرى يستطيع الفنان من خلاله تجسيد وترجمة مشاعره واحاسيسه لتحقيق مضمون محدد على سطح الجدار ، ويمكن تحديد مشكلة الدراسة في كيفية توظيف المواد المتاحة للجداريات في المكان والزمان الملئمين والقدرة على استخدام المادة وكيفية التعامل معها ، ولكون الطين المادة الأساسية في البناء فإن ما وصل إلينا من الرسوم لم يكن كافياً إذ تحللت واندثرت بفعل عوامل التعرية بأنواعها كما اختفت الألوان لكونها وضعت على طبقة رقيقة من الملاط وما تم الكشف عنه استنسخ اجزاء منه من قبل بعثات اجنبية وأرسل إلى المتاحف العالمية ، الى جانب ذلك فقد كانت معظم الاشكال المرسومة بالحجوم نفسها حيث اخفت الاشكال القريبة منها الاشكال البعيدة وذلك لغياب سمة البعد الثالث في رسومهم.

وكل البحوث فلا شيء يجيء من العدم وانما بالتتبع والجهد ، كذلك هو الأمر بالنسبة لموضوعنا رغم قلة المصادر عنها لقلتها في المواقع الأثرية وتكاد ان تكون معدومة بفعل عوامل التعرية مقارنة بالعناصر الفنية الاخرى كالمنحوتات والتمائيل والفخاريات وغيرها وإن ما وصلنا كان محدودا ويتركز بشكل خاص على الملك ونشاطاته الحربية ومشاهد صراعه مع الحيوانات وبعض الرسوم الاخرى لكونها تنفذ بتوجيه من كهنة المعابد والملوك فقط ورغم ذلك فهذه العراقل لم تنقص من عزيمتنا في المواصلة والرغبة في دراستها .

اهمية البحث :

يعتبر فن الرسوم الجدارية فناً ثقافياً وارثاً فنياً تم توثيقه من خلال الجدار فهو لغة الفنان التي يسهم فيها إلى ابراز سمات كل مجتمع بكل ما يحمله من طبيعة فهي مرآة تعكس واقع الحياة الثقافية البسيطة لجميع شرائح المجتمع معتمدة في ذلك على التعبير عن الافكار بصورة يدركها المشاهد مهما تنوعت اغراضها ووسائلها لتصل في النهاية الى ان تكون وسيلة اتصال وتواصل ، وبناء على ذلك فان اهمية البحث جاءت من النواحي الآتية :

- 1- ألقت الدراسة الضوء على فترة غامضة من فترات تاريخ الفن الاشوري وبخاصة العصر الاشوري الحديث .
- 2- الادراك والوعي في استيعاب الفن القديم والاستفادة من هذا الابداع الفكري في هذه الرسوم .
- 3- تلقي الرسوم الجدارية الضوء على تراث الشعوب وتاريخها وفكرها فهي تحمل دراسة ثقافية في المهام الاول واخرى جمالية .
- 4- ارتبط مفهوم الجمال في الرسوم ارتباطا وثيقا بالعمل الفني عبر تاريخ الفن الطويل بوصفه قيمة تحقق ضربا من التواصل الروحي بين الانسان وذاته وبينه وبين قيم التعبير الدلالي وبيئته المحيطة .
- 5- الجانب الاعلامي المهم والمؤثر في الرسوم ودوره في ابراز الملك واضفاء الهيبة له وتعظيم شأنه بعده المركز الذي يقوم عليه هيكل الامبراطورية لكونهم ربطوا وجوده بالاله واعتبروا منجزاته تلبية لارادة تلك القوة .
- 6- تمتع الفنان الاشوري بقدرة عالية في تحليل الالوان بمزج الوان مختلفة لتكوين لون جديد مميز .
- 7- تسليط الضوء على المادة المكتشفة من الطبيعة وكيفية استخدامها لتنفيذ افكار مختلفة في مضمونها وتوظيف هذه المادة يتوافق مع فلسفة الفنان واتجاهاته الفكرية والنفسية والاجتماعية .
- 8- الدقة الهندسية الذي تمتع بها الفنان في تشكيل رسومه ووضعها في مستوى مناسب للناظر .
- 9- يعتمد البحث الى رفد المكتبات والطلبة والمتخصصين والمؤسسات ذات العلاقة عامة وفن الرسوم بشكل خاص في الدول المختلفة .

اهداف البحث :

يهدف البحث إلى بضعة امور يمكن توضيحها في النقاط الآتية :

- 1- ادراك صلة الرسوم الجدارية بالقيم التاريخية والاجتماعية والثقافية والدينية .
- 2- الانطلاق نحو ابداع صياغات تعبيرية ابداعية وجمالية في الرسوم الجدارية .
- 3- التعرف بالمواد التي تنفذ بها الرسوم الجدارية وطريقة التنفيذ .
- 4- التعرف على مفهوم واساليب واتجاهات فن الرسوم الجدارية .
- 5- التعرف على جماليات الرموز البيئية في الرسوم الجدارية .
- 6- التعرف على الابعاد الفكرية وتوظيفها في فن العمارة .
- 7- الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة في ابراز الاجزاء التي بقيت من الرسوم القديمة والتي في طريقها للتحلل واظهار هذه الاجزاء والتعرف على معالمها او بأقل تقدير اعطاء فكرة عن ما كان مرسوما في اللوح الجداري .

منهجية البحث :

ان المنهج المتبع في دراسة بحث الرسوم الجدارية في العصر الاشوري الحديث يتمثل في ابراز اهمية الرسوم من خلال اعطاء فكرة عن المواد المستعملة والاساليب الفنية المتنوعة التي اضفت جمالية على المشاهد الفنية المنفذة على جدران ذات تراكيب مختلفة ، إضافة الى طرق استخدام المواد وتوظيفها في العمل الفني الجداري بما يتناسب مع اسلوب تنفيذ المشاهد والعمليات الابداعية الناتجة من العمل الفني .

الفصل الثاني

المبحث الأول

اسلوب تنفيذ المشاهد وطريقة تلوينها

يحفل البلاط الأشوري (1) بعدد كبير من الفنانين ، حيث يعرض المشروع الفني المزمع تنفيذه عليهم ، وبعد اختيار الأفضل يتم تقسيم الجدار إلى عدد من المربعات الهندسية المتشابهة المتساوية المساحات بواسطة عدد من الحبال بعد غمسها باللون (2) ، زينت موضوعاتها على ارتفاع حوالي نصف متر عن الأرض وهو الجزء المزفت لجعله اطاراً مناسباً للوحة من الأسفل لتلافي الرطوبة وتكون بداية المشاهد من مستوى مناسب للناظر وإلى ارتفاع يصل إلى حوالي ثلاثة أمتار ونصف المتر (3) .

نفذت الاشكال في المشاهد برسم خطوطها الخارجية العريضة أولاً بالألوان مميزة كاللونين الأحمر والأسود (4) ، إذ رسمت معظم الاشكال بالحجوم نفسها حيث اخفت الاشكال القريبة الاشكال البعيدة وكانت سمة تغييب البعد الثالث موجودة في رسومهم (5) .

وفي رسم الأشكال البشرية لجأ الفنان إلى رسم خط عمودي يُحدد الطول ، تقطعه عدد من الخطوط الأفقية التي تعين الاجزاء الرئيسية لجسم الانسان ، ومن ثم لونت المساحات الداخلية للأشكال بالألوان المرغوب فيها، في حين لونت الأرضيات بألوان فاتحة اسهمت في ابراز معالم المشاهد وحققت انسجاماً مع ألوان المشاهد الأساسية ، ففي رسوم (دور-شروكين) كانت ألوان الأرضيات زرقاء ، اما في جداريات قصر (بارسب) فقد تركت ارضياتها بلون الطلاء الطيني من دون تلوين (6) .

ويبدو ان لاستخدام الألوان اسرار خاصة ومفاهيم وتأثيرات نفسية واجتماعية حيث ان تأثيرها يكمن في مقدار ما يخلقه اللون من انسجام تشكيلي ومتعة وبهجة للناظر (7) ، وفي بعض الأحيان كان الفنان يقوم بمضاعفة طبقات الطلاء على سطوح الجدران لزيادة كثافة ألوانه أو يقوم بمزج اللون الابيض بالوان المغرة الحمراء لاستخراج اللون الوردي وهذا يدل على مقدرتهم بتحليل الالوان التي تؤكد على اهمية الأساليب الفنية (8) ، ولأن الألوان قد وضعت على طبقة رقيقة من الملاط فقد اختفت ، فيما عدا في خرسباد ونمرود وتل الاحمر حيث استنسخت عدة اجزاء منها او نقلت الى المتاحف ، والرسومات الجدارية من هذا النوع ذات الجذور العميقة في بلاد الرافدين (9) ، وكما يرجع سبب تفتت الاجزاء الملونة بالازرق بعد اكتشافها بقليل الى افتقارها للمادة الدهنية التي كانت تستخدم لتثبيت الألوان واذابتها (10)

وبذلك يمكن القول ان للرسم الجداري اسلوبان ، اولهما : الرسم بخطوط سوداء قبل التلوين . ثانيهما : تحديد اشباح الكائنات الحية في الصورة باللون الأحمر دون استخدام اللون الاسود الا لتثبيت الخطوط الخارجية المهمة واستخدام اللون الاسود والاحمر والازرق في رسم تلك الكائنات دون استخدام اللون الاخضر والاصفر اللذين لا نجد لهما اثراً إلا في خلفية اللوحة احياناً (11) ، أما الصور المختلفة عن بعضها اختلافاً كبيراً فقد كانت تفصل عن بعضها البعض بشريط من الزخارف (12) ، لذلك فقد كانت للرسوم المنفذة على الجدران دوراً كبيراً ومؤثراً في الجانب الإعلامي فقد كانت تنفذ بأساليب غاية في الدقة والجمال ، كما كان لها الدور الكبير في اصفاء المزيد من الهيبة والضخامة على قاعات القصور الملكية ، والتي بذل فيها الفنانون الاشوريون جهداً كبيراً لكي تظهر تلك الأماكن لائقة بمقام الملوك حين اقامتهم فيها (13) .

المبحث الثاني

يمكن تقسيم الرسوم الجدارية في العصر الآشوري الحديث الى قسمين اساسيين تنوعت فيهما مشاهد الرسوم الآشورية، وهي :

أولاً: الرسوم الجدارية في عصر الامبراطورية الآشورية الأولى (911 – 745 ق.م) :

لم يصلنا الكثير من الرسوم الجدارية الكاملة من هذا العصر ، وما وصلنا كانت عبارة عن جزء لزخرفة هندسية باللونين الأحمر والأزرق في احدى القاعات الخلفية في القصر الشمالي الغربي لآشور ناصر بال الثاني (القرن التاسع قبل الميلاد) في نمرود (14) .

كما وصلنا من هذا العصر الرسوم الجدارية المزججة من حصن الملك شلمنصر الثالث في نمرود والتي استخدم فيها اسلوب تجميع اجزاء اللوحة المرسومة على الحجر والمزججة بواسطة الحرق ، في الغرف على الجدار لتشكل منظراً مستقلاً يبدو وكأنه لوحة معلقة على الجدار ، وتتكون هذه الجدارية من (38) صفاً أفقياً من الحجر المزجج باللون الاصفر عموماً مع رسم الشخص عليه باللون الاسود واضافات اخرى بالأزرق والابيض والاحمر، يبلغ ارتفاع اللوحة حوالي (4 م) ، وتحت مركز اللوحة نرى الملك يتعبد شعاراً مجنحاً لاله يرفرف فوق رأسه، ويقابل الملك منظره في الطرف الثاني فيبدو وكأنه يقف امام نفسه ، وتعزل المنظر كتابة مسمارية آشورية بأربعة اسطر عن المنظر الذي يعلوه وهو لحيواني ماعز يقفزان على شجرة الحياة الآشورية مع التفاف الرأسين إلى الخارج ، وتطوف حول المناظر هذه عدة حقول متوازية متداخلة توطن اللوحة المقوسة وتحوي هذه الحقول على التوالي حقل وريجات صغيرة وزخرفة لحبل مضفور ووريدات كبيرة وشريطاً من براعم اللوتس المغلفة والنخيلة والماعز على التوالي ، واتجاه الماعز هو من الجانبين إلى الأعلى بحيث يلتقي آخر اثنين في القمة متقابلين على نخيلة يحصرانها بينهما (15) ، (شكل رقم 1) .

ثانياً: الرسوم الجدارية في عصر الامبراطورية الآشورية الثانية (745 – 612 ق.م) :

كشفت التنقيبات الأثرية عن عدد من الرسوم الجدارية في موقعين هامين ، هما :

1- قصر تل بارسب في تل الأحمر .

2- قصر سرجون الآشوري في خرسباد .

1- قصر تل بارسب في تل الأحمر (16):

بعد النهضة الآشورية التي شهدتها اواسط القرن الثامن قبل الميلاد بنى الملك تجلاتبليزر الثالث قصراً ريفياً خاصاً به في تل بارسب على نهر الفرات في سورية (17).

إذ استبدلت التماثيل النافرة برسوم جدارية على الصخر وقد رسمت التصاميم باللون الأحمر والأزرق والأسود على خلفية من الجص الأبيض (18) ، (شكل رقم 2) توزعت الرسوم بين قاعات العرش الملكية وغرف الاستقبال وممرات القصر وغرف الحمامات (19) ، حيث كانت الجدران المتداعية من بقايا القصر في تل بارسب الذي نقب فيها (تورو دانجان) مع زملاءه في العامين 1930 – 1931 مزينة ببقايا واسعة جداً من الرسوم الآشورية (20) ، التي تزيد مساحتها على اربعمائة قدم (21) ، وقد ثبت استحالة فصلها عن الجدران لكونها مرسومة على طلاء طيني خفيف يتعرض للانهييار عند اول لمسة (22) ، وأشار (تورو دانجان) إلى ارتفاع مستوى الرسامة في هذه التصاویر ، وكفاءة تكوين المشاهد ، وهاتان السمتان هما اللتان وهبتا التصوير الجداري في العصر الآشوري الحديث مكانة توازي مكانة لوحات النقش البارز الجدارية خلال العصر نفسه (23) .

ولابد من الإشارة الى ان هذه الرسوم قد بُعثت مؤخراً عن طريق نشر مستنسخات انجزها الرسام (لوسيان كارفو) والتي كانت مخزونة في متحف اللوفر لعدة سنوات ولم تسلم من هذه الرسوم الاصلية سوى بعض القطع ، فقد كانت الأهمية التاريخية لهذا القصر تكمن في رسومه الجدارية المختلفة التي اُلفت الضوء على الفترة الغامضة من تاريخ الفن الآشوري ، وبخاصة فن العصر الآشوري الحديث (24) .

ولابد لنا من الإشارة إلى أن مواضيع الرسم الجداري تتطابق إلى حد كبير مع مواضيع النحت البارز ، كما نلاحظ أن المواضيع الحربية نادرة جداً في مواضيع الرسوم ربما لفقدانها أو لأن الملوك قد اكتفوا بذلك العدد الكبير من مشاهد الحروب المنفذة بأسلوب النحت البارز على الحجر (25) .

وقد بلغ الفن الآشوري الحديث أوج نضجه في لوحات تل بارسب ، إذ وصلنا من قصر الملك تجلاتبليزر الثالث العديد من الرسوم الجدارية تحمل مواضيع متعددة والتي تدل على القدرة على الرؤية الشاملة للتصميم ومهارة التعبير التصويري للمشاهد الذي وزع على جدران حجرة بأكملها ارتفاعاً وعرضاً (26) .

إلى جانب ذلك هناك الرسم الجداري لمشهد يمثل المخلوق الإلهي ذي رأس النسر الذي يقبض بيده على رقبة ثور يسوقه إلى المذبح (27) ، حيث لون جسمه باللونين الأحمر والأزرق مع بعض البقع السوداء ليظهر بانه ليس ثوراً عادياً وإنما كان من مرتبة اسطورية خاصة ، أما المخلوق الإلهي فقد ظهر مزينا بوحدة زخرفية ملونة بالأحمر والأزرق والبنّي في حين انتهت قبضة كفه اليمنى بتسعة اصابع لتتحول الى قبضة اسطورية لن يتحرر من قوتها احد (28) ، (شكل رقم 3).

وفي مشهد آخر يظهر ثوراً مجنحاً ضخماً ، مركب من رأس إله وجذع ثور وجناح طائر عملاق وهر يقتاد احد الكهنة الذي تزين برداء قرمزي اللون مزين بوشاح ازرق حاملاً بيده اليمنى زهرة اللوتس المتفتحة ، وسطاً فضياً صغيراً يحوي سائلاً مقدساً بيده اليسرى ، ويبدو ان الكاهن هنا يؤدي وظيفة تطهير زوار القصر من النوايا البشرية الشريرة (29) (شكل رقم 4)، ورسمت كذلك اشكال اسطورية مجنحة لحماية المداخل بدلا من تماثيل الثيران المجنحة (30) .

كما تصور مشاهد اخرى احداثاً عن حياة الملوك الرسمية ، فقد كان الملوك حريصون على احلال العدالة وعقد الاجتماعات المهمة ، وسماع الشكاوي ، وتقبل الولاء والجزية من الشعوب المغلوبة (31) ، حيث يظهر الملك في مشهد بجلسة مهيبه ورائه عدد كبير من الجنود المدججين بالسلاح الذين انتظموا على هيئة طابور طويل خلف عرش ملكهم (32) ، ماسكاً في يده عصا السلطة ، وهو يصغي إلى مجموعة من دافعي الجزية يتصدرهم رئيسهم جاثياً على الأرض قرب قدمي الملك ووقف من ورائه عدد من عليّة القوم طبقاً للنظام الذي يحدده العرف الدبلوماسي السائد (33) ، ويظهر الملك جالساً على كرسي العرش ذي المسند الخلفي المرتفع المغطى بالنسيج الملون والذي ينتهي بذوائب طويلة وكذلك وجود المساند الجانبية المنحنية والمرفوعة بأشكال آدمية تستند على حافة المقعد الجانبية والذي وضعت عليه وسادة مزينة بأشكال معينة يتدلى منها نسيج مزين بذوائب ، وترتبط بين قوائمها اشكال حلزونية كبيرة ، اما موطى القدم فلا يبدو واضحاً بسبب تعرض الرسوم للتلف (34) ، (شكل رقم 5) .

ويبين اكبر تركيب في قصر تل بارسب والذي طوله اكثر من سبعين قدماً من الرسم الجداري الملون (35) باللونين الأزرق والأحمر على أرضية مصغرة قليلاً ، حيث نشاهد في منظر رئيسي الملك جالساً على كرسي العرش موضوعة فوق قاعدة او منصة مزينة بزخارف على شكل وريدات حمراء فوق خلفية زرقاء ، وخلف الملك وزراءه او كتابه لتدوين الأوامر

الملكية وحاملو اسلحته ويمسك الملك بعضا طويلة يسندها فوق القاعدة ويمسكها بشكل مائل في يده اليمنى ويده اليسرى توجد نبتة تبدو وكأنها سفة نخيل او اغصان نبات او اوراق متعددة صغيرة (36) ، إضافة إلى ان مسند الظهر والوسادة محاكاة من قماش ذي مربعات حمراء وزرقاء ، ومسند الظهر مغطى بسجادة من نفس القماش تغطي وجهي المسند وتنتهي خلف الكرسي بذوابات طويلة الخيط (37) ، يتصل بالمسند الخلفي مساند جانبية تنزل بشكل منحنى لتثبت فوق القوائم الأمامية ، ترفع هذه المساند الجانبية اشكال ادمية ربما تمثل آلهة أو شخصاً خرافية وضعت لحماية الملك حيث تقف على الحافة الجانبية للمقعد والذي زود بوسادة صنعت من نفس النسيج المصنوع منه غطاء المسند الخلفي ، وتحد زوايا المقعد القوائم الأربع والتي تكون سميكة حتى نهايته السفلى المزينة بمثلثات رتبت بشكل متعاكس ولونت بالأحمر والأزرق تربط القوائم عارضة تمتد أفقياً بينها كانت مزينة بأشكال حلزونية ، اما موطئ القدم فلقد كان ذو سطح مستو يبرز من الجوانب قليلاً والتي كانت مزينة بخط زخرفي يتكون من اشكال حلزونية صغيرة (38) ، وظهر الجنود في المشهد وهم يرتدون احذية قماشية او جلدية باللونين الأزرق والأحمر ، وكذلك الحزام فقد خُبط من قطع باللونين ذاتهما ، اما تفاصيل الملابس فقد حددت بخطوط خفيفة من اللون الأسود وكذلك لون الشعر واللحي والعيون باللون الأسود أيضا (39) ، (شكل رقم 6) .

كما رسم الفنان الآشوري الأشكال البشرية بحرية تعبيرية فريدة من نوعها (40) (شكل رقم 7) ومشهداً آخر يصور حلقة ذهبية ملتعبة يتوسطها شكل محارب مسلح بالقوس والسهم له جناحان وذيل طائر، فهو يطير أمام الجيوش ليحقق هيمنتها على شتى الأماكن (41) ، (شكل رقم 8)

كما تعبر احدى اللوحات عن غلظة المحاربين الآشوريين ، إذ غالباً ما كان الآشوريين يقتلون اسراهم ، فهنا نرى احد الجنود يمسك بأسير من شعر رأسه وهو يوشك ان يقطع رأسه بسيف قصير ، دون ان تأخذه به شفقة رغم ضراعة امرأة باكية ، (شكل رقم 9) .

كما نرى عدداً من الأسرى يجرون عربة شتدوا إليها كالبهائم (42) ، (شكل رقم 10) . وعبر الآشوريون في رسومهم عن ولعهم بالجياد الجميلة واقتناء الملوك للأصيل منها (43) ، إذ امتلأت جدران غرفة العرش في قصر تل بارسب برسوم الخيول وهي في الاصطبلات الملكية او تصور وهي في حالة تأهب (44) .

ومن المناظر المشهورة الاخرى ، منظر يصور الخيول الوردية والزورق الحربي باللون الأحمر والمحاربون حاملو التروس الدائرية ذات الحلقات المتداخلة باللونين الأزرق والأحمر (45) .

وفي مشهد يظهر الملك فوق صهوة جواد ، وصور الخيل كذلك وهي تجر العربة الملكية أو تعدو في رحلات القنص ، او حين تُقدّم على أنها جزء هام من الجزية التي تفرض على الشعوب المغلوبة على أمرها (46) .

وفي مشهد آخر يصور الملك وهو في صراع مع قطيع الاسود الذي نفذ بالألوان الذي اكسبه نوع من الحيوية حيث يظهر الملك معتليا عربته الخفيفة الحركة حمراء اللون مرتدياً قميصاً بنصف اكمام مزينة حيث افترشت سطحه الحريري بقع دائرية صفراء اللون مع حزم من الخطوط الحمراء والزرق التي نسجت القسم السفلي من رداءه الملكي (47) ، (شكل رقم 11 أ) ، وفي مشهد الأسد تظهر الخطوط التعبيرية البنية والسوداء اللون التي تشكلت بها شكل الأسد اضافة الى الخطوط المتعرجة والمنحنية والمستقيمة لتبيان حالة الأسد الذي نزع دماء بنية اللون بدلاً عن الحمراء (48) ، (شكل رقم 11 ب) .

وفي لوحات جدران قاعة العرش نجد أزواجا من الجياد التي شددت على ظهورها الروح ، وزينت رؤوسها بالريش ، وتهيأت للركض ، غير ان جنود الملك يمسون بها بقوة ويكبجون جماحها حتى يسهل على الملك امتطائها (49) ، (شكل رقم 12 أ-ب) .

وعلى سطوح متأكلة من الطين في قصر تل بارسب انجز الرسام الآشوري عدداً من الرسوم لحيوانات طليقة في الاحراش او المستأنسة في الحضائر كاشكال الوعول الراكضة اشارة الى النزعة الطبيعية للاشكال التي اضافت نوع من الحركة والحيوية للمشاهد دون انحصارها بمشاهد نشاطات الملوك الدينية والحياتية فقط (50) ، حيث رسم الفنان خطوطه الخارجية باللون الأسود ، ولونت المساحات الداخلية للأشكال بالبنّي تارة وبالأزرق تارة اخرى ، وعمد إلى تحريك قرونها الملتوية على شتى الاتجاهات باللونين الأزرق والأحمر (51) ، (شكل رقم 13) . إلى جانب ما ذكرناه ، فقد تم الكشف عن رسم جداري في قصر الملك تعذر نقله من مكانه ، فاستنسخه احد الاخصائيين في عدة صور تعد اليوم من الوثائق الهامة (52) ، (شكل رقم 14) .

ويشكل الرسم الجداري في (شكل رقم 15) تحولاً مهماً في اسلوب الاداء والمعالجة بنسق الرسوم الجدارية ، فقد هندس الرسام تكوين جداريته ، بأن قطع فضاءها التصويري إلى تسعة مربعات متساوية ، تفصلها خطوط سود وزرق وحمرة ، هيمن على مساحة المربع (مركز المشهد) شكل مربع ذو اضلع منحنية رُسمت باللون الأزرق واحتل مركزه شكل دائرة بثلاث حلقات ، رسمت على التوالي بالأزرق والأحمر ، وإلى يساره كرر الرسام الشكل الرمزي نفسه ولكن هذه المرة بارضية صحراوية ، في حين اوكلت مهمة حراسة هذه الأشكال الرمزية إلى ثور مجنح احتل المربع اليمين ، وتعرض شكله للتلف بسبب عوامل الطبيعة والانسان على حد سواء ، وحصر الرسام بمربعاته الثلاثة العليا والسفلى منظومة من الاشكال الرمزية ، نظمها بصورة صفوف هندسية منمقة ، إذ فرضت زهرة اللوتس سلطتها على جمهرة الرموز ، من فعل احتلالها قمة المشهد ونهايته ، وتوالت على سطح الجدارية صفوف من ثمرات الرمان ، والتي لونت باللون الأزرق ، ومن ثم نسق من الدوائر المتداخلة الصفرة تارة والسود تارة اخرى ، ولم ينسى الرسام شكل زهرة اليببون التي كررها عدة مرات وسط زحام منظومته من الاشكال الرمزية ، التي مثل بها شكلاً زهرة اللوتس وثمرات الرمان في المربعات الثلاثة السفلى بنحو مقلوب ، بغية تفعيل خطاب الاشكال الرمزي نحو شتى الاتجاهات ، على وفق زوايا النظر التي توزعت بين عدد من الاتجاهات (53) .

2- قصر سرجون الآشوري في خرسباد (54) :

اوجدت الحفريات التي تمت في قصر سرجون الثاني رسوماً كثيرة نفيسة جدا تبين حالات الآشوريين في الحرب والولائم والصيد والتقاليد الدينية ، ولولا الرسام (فلاندين) الفرنسي الذي نقلها نقلا متقنا لفقدت برمتها (55) .

ومن الألواح التي تعود إلى قصر سرجون الآشوري، لوحة مرسومة على جدار قاعة القصر ارتفاعها (8،12م) مرسومة على أرضية من الجص حيث حددت شخوصها وحافاتهما باللون الأسود (56) ، يتضمن المشهد قوس كبير المساحة ، مؤطر بثلاثة أشرطة لونية ، تحصر بداخلها وعلى أرضية زرقاء صافية ، مشهد تعبدي يؤدي ادواره ثلاث شخصيات اهمها الاله اشور الذي وقف بثبات على دكة بيضاء اللون ، وأمسك بيده اليمنى الحلقة والصولجان ، في حين بارك بحركة يده اليسرى ، نائبه على الأرض الذي بادر بإيحاءات طقوسية إزاء معبوده ، على وفق تمتمة احد الكهنة الكبار في زاوية المشهد

(57) ،ويقف خلف الملك وزيره الذي يرتدي على راسه طاقية بسيطة بعكس الملك الذي يرتدي تاجاً مدرجاً (58) ، فيبدو لهذا الرسم جانبا اعلامياً يعبر عن القوة وتقديس ملك بلاد آشور (59) .

فالمشهد العلوي من الرسم الجداري رسمت على أرضية زرقاء ، وصمم السطح البصري السفلي على شكل ثلاثة أشرطة لونية رسمت بموجب حسابات هندسية دقيقة ، حصر الشريط العلوي منها اشكال رمزية سائدة لبنية النص تألفت على نحو إيقاعي منتظم من صورة زهرة برية ملونة أحاط بها بنحو متقابل ومتناظر من الجانبين اثنان من الكائنات البشرية المجنحة الحارسة لمباركة حضورها الرمزي في المشهد (60) ، أما الشريط التصويري الوسطي فقد ازدحم باشكال عجول وقفت بثبات على نحو متقابل لحماية شكل رمزي أشبه بالمرجع المُحوّر الذي احتل مركزه الزهرة البرية الملونة ذاتها ، في حين تكرر في الشريط السفلي مشهد الشريط العلوي نفسه ، ليؤكد فعلا دلالاته الرمزية في بنية النص الجداري (61) .

وفي الحقل المقوس الذي يُوّطر المشهد تطايرت اعداداً من الاشكال الاسطورية البشرية المجنحة ، تخللتها وريدات ملونة لتبارك الدراما الدينية المقدسة في منعطف ، وفي منعطف آخر لتوفر حماية كونية للشخصيات، وكسا الرسام أرضية الشريط الثاني الذي يُوّطر المشهد بالملايين من أشكال النقاط القرمزية اللون فأبدع شريطاً لونياً فاصلاً بين اشكال الشريطين الأول والثالث ، الذي اصطف على وفق تقوسه نسق من الاشكال النباتية بُنية اللون نرجح ان دلالتها مرتبطة بمفاهيم الخصب والنماء على نحو عام .

استعرض الملك قوته البدنية بجذعه العلوي الممثل بوضعية شبه أمامية ، في حين مثلت رجليه بهيئة جانبية ، تلك هي الوضعية المثالية التي صُوّر بها الملوك الآشوريون في جميع اجناس الفنون التشكيلية ، في حين اغلق الإله وكاهنه الأعلى فضاء الحوار ليحصرا الملك بينهما ، إذ مثلاً بوضعية جانبية صحيحة ، بوضع متقابل ، حفاظاً على سرية الحوار الطقوسي في اعلى المشهد (62) ، (شكل رقم 16) .

الفصل الثالث

نتائج البحث

ابرزت دراستنا لموضوع الرسوم الجدارية عددا من النتائج الرئيسة التي يمكن اجمالها بالاتي :

- 1- خلصت الدراسة على عمق علاقة الانسان ببيئته ، إذ كانت علاقة تفاعلية وتبادلية .
 - 2- قدرة الفنان على انجاز عمل فني متكامل من المواد المختلفة مع احكام العلاقات التشكيلية له .
 - 3- ساهم في اىصال رسالته الجمالية والثقافية الى كل شرائح المجتمع .
 - 4- رغم ما في الفكر الفلسفي للانسان القديم في بلاد الرافدين من تناقض الا اننا نجد ان الرسم الجداري اول وثيقة قديمة .
 - 5- نُفذت مشاهد الرسوم بتقنية عالية تعطي رؤية خطابية جديدة للمشاهد .
 - 6- جمع الرسم الجداري العامل الفكري والتقني والادائي ومن ثم جمع كل الاحداث في مكان وزمان واحد ووثقها .
- 1- كانت مواضيع الرسوم تحاكي المظاهر الدنيوية والدينية وصراع الملوك مع الحيوانات المقترسة ومشاهد اخرى متنوعة.
 - 2- كان للرسم الجداري الدور الفعال في اصفاء جمالية على الجدران التي استعملها الاشوريون كوسيلة من وسائل تزيين القصور .

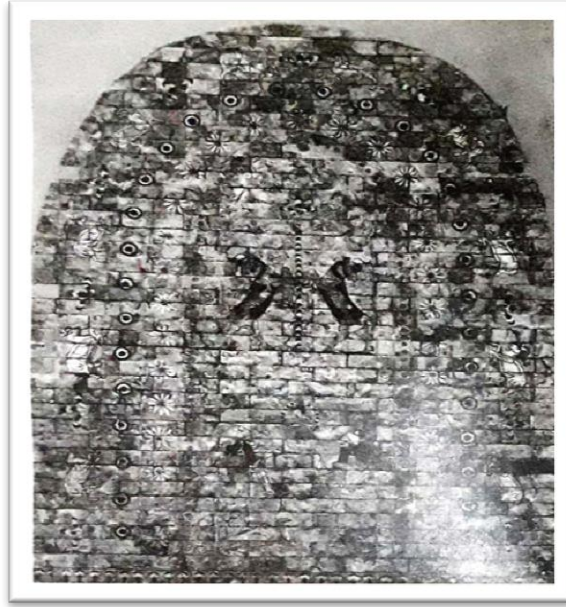
الهوامش والتعليقات :

1. مدينة آشور : هي العاصمة الآشورية الأولى للآشوريين ، اطلق عليها هذا الاسم نسبة للإله آشور ، حيث تقع المدينة على مسافة (80 كم) جنوب الموصل ، وهي في الجهة اليمنى من نهر دجلة ، وتبعد بمقدار (5 كم) عن قلعة الشرفاء . ينظر : يوسف ، شريف ، تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور ، بغداد ، 1982 ، ص133 .
2. صاحب ، زهير ، اللبوة الجريفة ، ط1 ، بغداد ، 2013 ، ص369 .
3. الجادر ، وليد ، "الفنون التشكيلية" ، موسوعة الموصل الحضارية ، مج1 ، الموصل ، 1991 ، ص449 .
4. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص369 .
5. المصدر نفسه ، ص373 .
6. المصدر نفسه ، ص369 .
7. الجادر ، وليد ، مصدر سابق ، ص448 .
8. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص369 – 370 .
9. رو ، جورج ، العراق القديم (لندن 1963)، ترجمة : حسين علوان حسين ، بغداد ، 1984 ، ص469 .
10. عكاشة ، ثروت ، تاريخ الفن العراقي القديم (سومر ، بابل ، آشور) ، بيروت ، د.ت ، ص506 .
11. المصدر نفسه .
12. اندريه ، فالتير و ، لينتسن ، هانيس ، آشور المدينة الهلنستية ، ترجمة : عبد الرزاق كامل الحسن ، بغداد ، 1987 ، ص159 .
13. شبيت ، أزهار هاشم ، الدعاية والاعلام في العصر الآشوري الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة الموصل ، 2000 ، ص112 ؛ الجادر ، وليد ، مصدر سابق ، ص449 .
14. سعيد ، مؤيد ، "الرسوم الجدارية منذ اقدم العصور" ، حضارة العراق ، ج3 ، بغداد ، 1985 ، ص278 .
15. المصدر نفسه ، ص278 – 279 .
16. تل الاحمر : موقع تل بارسب سمي فيما بعد بـ(كار – شلمنصر) وكانت عاصمة لدولة (بيت – اديني) الآرامية جنوب كركميش ، نقب فيه الفرنسيون عام (1927) ، حيث عثروا فيها على قصر آشوري يرجع تاريخه إلى القرن التاسع قبل الميلاد . ينظر : دانيال ، كلين ، موسوعة علم الآثار ، ترجمة : ليون ، يوسف ، ط1 ، ج1 ، بغداد ، 1990 ، ص204 .
17. لويد ، سيتون ، آثار بلاد الرافدين ، ترجمة : محمد طلب ، ط1 ، دمشق ، 1992 – 1993 ، ص287 .
18. المصدر نفسه ، ص288 .
19. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص358 .
20. مورتيكات ، انطون ، الفن في العراق القديم ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، 1971 ، ص395 ؛ عكاشة ، مصدر سابق ، ص504 .
21. بارو ، اندريه ، بلاد آشور ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، 1980 ، ص116 .
22. محسن ، زهير صاحب و ، الخطاط ، سلمان ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، بغداد ، 1987 ، ص202 .
23. عكاشة ، مصدر سابق ، ص504 .

24. مورتكات ، مصدر سابق ، ص395 .
25. الجادر ، وليد ، مصدر سابق ، ص449 .
26. عكاشة ، مصدر سابق ، ص505 .
27. المصدر نفسه .
28. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص358 .
29. المصدر نفسه ، ص358 – 359 .
30. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص280 .
31. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص360 .
32. المصدر نفسه ، ص362 .
33. بارو ، اندريه ، مصدر سابق ، ص120 – 121 .
34. علي ، ياسمين عبد الكريم محمد ، الاثاث في العصر الآشوري الحديث 911 – 612 ق.م ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 2004 ، ص150 .
35. محسن والخطاط ، مصدر سابق ، ص204 .
36. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص280 .
37. المصدر نفسه ، ص281 .
38. علي ، ياسمين عبد الكريم محمد ، مصدر سابق ، ص149 - 150 .
39. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص281 .
40. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص360 .
41. المصدر نفسه ، ص362 .
42. بارو ، اندريه ، مصدر سابق ، ص123 ؛ عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
43. عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
44. بارو ، اندريه ، مصدر سابق ، ص124 .
45. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص280 .
46. عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
47. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص363 .
48. المصدر نفسه ، ص364 .
49. عكاشة ، مصدر سابق ، ص508 .
50. المصدر نفسه ، ص506 .
51. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص367 .
52. عكاشة ، مصدر سابق ، ص506 .
53. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص364 - 365 .
54. خرسباد : وهي موقع (دور شروكين) عاصمة الملك سرجون الآشوري ، وهي مربعة الشكل ، يحيط بها سور ذو أبراج ، وفيه ثمان ابواب ، ورغم بناءه الا ان سرجون لم يتمتع بالعيش فيه زمناً طويلاً ، إذ انه مات في السنة التالية

- وتركت بعض اجزاءها غير كاملة ثم هجرت بعدها . ينظر : باقر ، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط2 ، ج1 ، بغداد ، 1955 ، ص191 – 192 .
55. مكاي، دورثي، مدن العراق القديمة، ترجمة : يوسف يعقوب مكوني ، ط2 ، بغداد ، 1961 ، ص133 .
56. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص281 .
57. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص355 .
58. سعيد ، مؤيد ، مصدر سابق ، ص281 - 283 ؛ ساكز ، هاري ، قوة آشور (لندن 1984) ، ترجمة : د. عامر سليمان ، بغداد ، 1999 ، ص336 .
59. ساكز ، هاري ، ، مصدر سابق ، ص337 .
60. صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص355 - 356 .
61. المصدر نفسه ، ص356 .
62. المصدر نفسه ، ص356-357 .

الأشكال



(شكل رقم 1) : رسم جداري مزجج من قصر الملك شلمنصر الثالث
ينظر : عكاشة ، مصدر سابق ، ص 405 .



(شكل رقم 2) : رسم جداري من قصر الملك تجلاتبليزر الثالث (تل بارسب)
ينظر : صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص 403 .



(شكل رقم 3) : مخلوق الهي يقود ثورا (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 399 .



(شكل رقم 4) : ثور مجنح يقاتل كاهنا (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 400 .



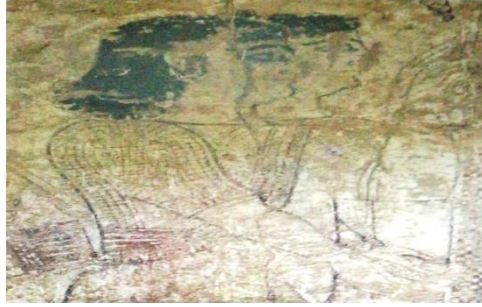
(شكل رقم 5) : الملك وامامه دافعوا الجزية (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 405 .



(شكل رقم 6) : الملك وامامه الجنود (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 401 .



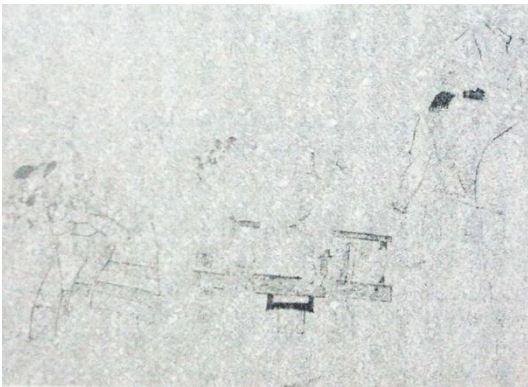
(شكل رقم 7) : شكل بشري (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 402 .



(شكل رقم 8) : حلقة ذهبية ملتهبة يتوسطها شكل محارب (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 406 .



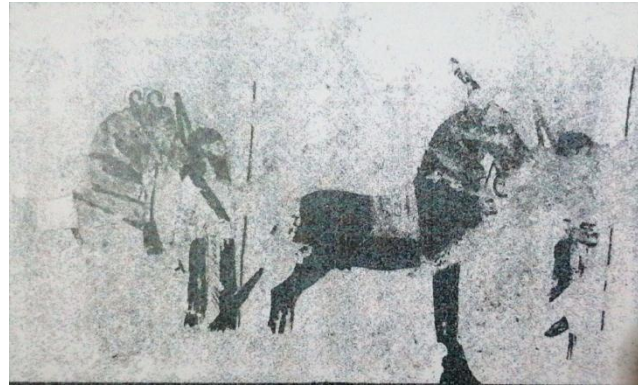
(شكل رقم 9) : جندي يقطع راس احد الاعداء (تل بارسب) (شكل رقم 10) : اسرى يجرون عربة كالبهائم (تل بارسب)

ينظر : عكاشة ، مصدر سابق ، ص 510 . ينظر : المصدر نفسه ، ص 510



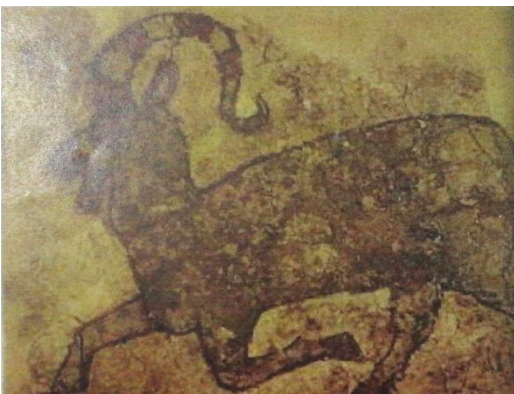
(شكل رقم 11 أ-ب) : الملك في رحلة قنص يصارع اسدا (تل بارسب)

ينظر : صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص 407 – 408 .



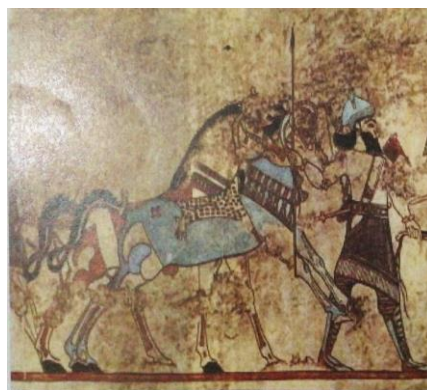
(شكل رقم 12 أ-ب) : جواد مزينة يمسك بها جنود الملك (تل بارسب)

ينظر : عكاشة ، مصدر سابق ، ص 511 .



(شكل رقم 13) : حيوانات طليقة في الاحراش (تل بارسب)

ينظر : صاحب ، زهير ، مصدر سابق ، ص 410 .



(شكل رقم 14) : حامل الرمح يتقدم الخيول (تل بارسب) (شكل رقم 15): اشكال هندسية ورمزية (تل بارسب)

ينظر : المصدر نفسه ، ص 412 . ينظر: المصدر نفسه ، ص 409 .



(شكل رقم 16) : قوس مؤطر بأشرطة يتضمن مشهد تعبدى (قصر سرجون)
ينظر : المصدر نفسه ، ص 397 .

النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً

د. شيماء وليد عبدالرحمن

كلية الآثار - جامعة الموصل

الكلمات المفتاحية : (النحت المجسم ، العراق القديم ، تماثيل كوديا)

ملخص البحث

تناول البحث الحالي دراسة (النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً) وذلك من خلال آليات اشتغاله بتماثيل الحاكم كوديا بشكل خاص ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، احتوى الاول منها على الإطار المنهجي للبحث ممثلاً بمشكلة البحث التي تناولت موضوع النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً من حيث المفاهيم الفنية التي غالباً ما كانت تعبر عن السكون، فلا يوجد فيها ما يحرك حجر الديوراييت ويمنحه الحياة، لأنها لم تنحت لتعبر عن عصر مزدهر بل نحتت تجسيدا للصلاة التي يمكننا من خلالها الاستدلال على مستوى الوعي والرقي الثقافي والفني لدى الفنان السومري ، كما احتوى على هدف البحث تعرف إشكالية النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً ، بينما في حدود البحث اقتصر على دراسة تحليلية لنماذج من تماثيل كوديا للتعرف على الكيفية التي كان ينظر بها الفنان السومري لهذه التماثيل .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري للبحث بينما الفصل الثالث احتوى إجراءات البحث والمتضمن مجتمع البحث وعينة وأداة البحث فضلاً عن تحليل عينات البحث البالغة (5) عينات، أما الفصل الرابع والأخير فقد تضمن الاستنتاجات التي كان من أبرزها :

- 1- اختلاف كل تمثال عن الآخر من ناحية الحجم ، بعضها نفذ بالحجم الطبيعي للإنسان والبعض الآخر كان صغير
- 2- نفذت معظم تماثيل كوديا بالأسلوب الواقعي ، دون المبالغة في طريقة الانجاز ، فضلاً عن ذلك إن الحركة في معظم تماثيل كوديا سواء اثناء الوقوف او الجلوس بوضعية الصلاة السومرية

Abstract

current research deals with the study of **(embodied sculpture in the old Iraq – statues Gudea model)** concentrating on statues of Prince Gudea in particular. The research contains four chapters , the first one contains a methodological framework of the research, representing problem of the research that has dealt with subject of **embodied Sculpture in the old Iraq – statues Gudea model**, in terms of artistic concepts which often expresses the stillness , where nothing moves the stone of Aldiorait and gives it life because it wasn't sculptured to express about the prosperous era but sculptured to embodied prayer by which we can know the level of the cultural and artistic consciousness and progress of the Sumerian artist , and also contains research's goal that defines problem of the research in embodied sculpture in the old Iraq – statues Gudea model. The research was limited to analytical study of models of Gudea's statues for knowing how the Sumerian artist imagines for these statues . chapter II contains a theoretical framework for research while chapter III contains the research procedures and containing research community and search tool and sample as well as analysis of research samples (5) models of those samples , the fourth and final chapter contained conclusions which were highlighted :

1- Difference of statues in size some of them were sculptured as normal

human's size, but the other ones were small.

2- Most of Gudea's statues were sculptured in a realistic method, without

exaggerating about the fulfillment method , in addition to the movement in most of his statues during standing or sitting in position of Sumerian prayer.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

ان مشكلة موضوع النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا انموذجاً من حيث المفاهيم الفنية التي غالباً ما كانت تعبر عن السكون، فلا يوجد فيها ما يحرك حجر الديورايت ويمنحه الحياة، لأنها لم تنحت لتعبر عن عصر مزدهر بل نحتت تجسيدا للصلاة التي يمكننا من خلالها الاستدلال على مستوى الوعي والراقي الثقافي والفني لدى الفنان السومري والحاجة هذه تنطلق من عدم توفر دراسات تخصصية فنية دقيقة وعلاوة على ضرورة تسليط الضوء على مكانة الحضارة العراقية الموهلة في التاريخ ليكون منهلاً لكل الباحثين وطلاب الفنون والآثار والتاريخ ، لذلك عملنا على قراءة وتحليل تلك النماذج وبمنهج وصفي تحليلي

اهمية البحث :

1- حاجة الاثاريين والفنانين وطلبة الآثار والفنون والمتقنين بشكل عام الى الكشف أو التعرف على إشكالية النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً

2- قد يسهم في توسيع آفاق الأطر المعرفية والجمالية والفنية بحدود مفهوم النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً خدمة للمختصين في مجال الآثار والفنون وفلسفة تاريخ الفنون والثقافات والاخرى المتجاورة .

اهداف البحث :

يهدف البحث الحالي الى تعرف إشكالية النحت المجسم في العراق القديم – تماثيل كوديا أنموذجاً

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على دراسة تحليلية لنماذج من تماثيل كوديا للتعرف على الكيفية التي

كان ينظر بها الفنان السومري لهذه التماثيل

تحديد مصطلحات البحث :

إن الفنون التشكيلية هي فنون جميلة تتشكل باليد وتشغل حيزاً في الفراغ ، وتحمل مواضيع ومضامين فنية تتكون من فن الرسم والتصميم والخط والزخرفة والفخار وفن النحت الذي يقسم على ثلاثة أنواع هي : النحت المجسم والنحت البارز والنحت الغائر ويمكن تعريف النحت على النحو الآتي :

النحت لغة:

النون والحاء والتاء كلمة تدل على بحر شيء وتسويته بحديدة ونحت النجار الخشبة ينحتها نحتاً، ويقصد هنا بالنحتية: الطبيعة ، ويريدون الحالة التي نحت عليها الإنسان كالغريزة التي غرز عليها الإنسان وما سقط من المنحوت نحاتة⁽¹²⁷⁾، ويعني النحت: النشر والقشر، وكذلك نحت الجبل ينحته: قطعه⁽¹²⁸⁾ وقد جاء في القرآن الكريم: "وينحتون من الجبال بيوتاً آمنين⁽¹²⁹⁾ أي: يتخذون منها بيوتاً وقوله "أتعبدون ما تحتون⁽¹³⁰⁾ أي: ما تقومون بنحته بأيديكم.

وقد ورد النحت في النصوص السومرية بصيغة (kud) ويقابلها في اللغة الاكدية (bataqu)⁽¹³¹⁾

النحت اصطلاحاً:

وهو عملية تجسيد كل ما يتركز من مشاهد فنية لدى فكر النحات واحساساته في تلك المادة المهيأة للتشكيل⁽¹³²⁾ وغالباً ما تكون تلك المادة خشباً أو حجراً أو صخوراً أو معدناً⁽¹³³⁾

النحت المجسم أو المدور :

هو فن يعبر عن فكرة من خلال معالجة كتلة من أية مادة (طين ، حجر ، خشب ، معدن) وتحويلها الى أشكال فنية تجسد أفكار النحات وأحاسيسه ومشاعره¹³⁴ بعملية الحذف أو الأضافة أو كلاهما معاً⁽¹³⁵⁾ ولكل مادة من هذه المواد أهميتها الخاصة في كيفية التعامل معها⁽¹³⁶⁾، وهو الفن الذي تظهر أشكاله بثلاثة أبعاد هي (الطول ، والعرض ، الارتفاع) والقطعة الفنية الواحدة للنحت المجسم تسمى تمثالاً⁽¹³⁷⁾ وهناك تعريف آخر للنحت المجسم من قبل أحد الباحثين بأنه عبارة عن أشكالاً خالدة من مواد خالدة، أو انها تنظيم شكل الحجاره بحيث يصبح رمزا للحياة⁽¹³⁸⁾

الفصل الثاني الاطار النظري

اولاً : نشأة النحت المجسم في بلاد الرافدين

¹²⁷ (ابن فارس. ابو الحسن احمد، مقاييس اللغة، ج5، بيروت، 1979، ص404.

¹²⁸ (ابن منظور. لسان العرب المحيط، ج1، بيروت، 1955، ص594

¹²⁹ (سورة الحجر، الآية 82.

¹³⁰ (سورة الصافات، آية 95.

¹³¹) CDA, p-270:b

¹³² (عبد اللطيف. نزار، النحت البارز في عهد الملك آشور بانيبال، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 1987، ص13.

¹³³ (ضو. جورج، تاريخ علم الآثار، (ب،ت) ترجمة: بهيج شعبان، بيروت، 1980، ص16.

¹³⁴ (حداد، مرتضى، الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1988 ، ص 7 .

¹³⁵ (مهدي ، حميد نفل . الجوانب الأداعية للكاننات المركبة في النحت العراقي القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1994 ، ص 7 .

¹³⁶ (عبد اللطيف. نزار، المصدر السابق، ص 13

¹³⁷ (المصدر نفسه ، ص 7 .

¹³⁸) Llyod, S., Sumerin Sculpture, the world of the past, New York, 1963.p. 371

تعود أولى أعمال النحت المجسم في العراق القديم إلى عصور ما قبل التاريخ ، حينما كان الحجر يشكل المادة الرئيسية في حياة الإنسان اليومية، حيث نحت منه بشكل بسيط معظم أدواته ذات الاستعمال اليومي كما نحت أيضاً من الأحجار المتوفرة في بيئته أجساماً ورؤوس اسود وعقبان و أشكالاً بشرية ربما كانت تعبر عن دلالات دينية⁽¹³⁹⁾ ، وقد عثر على العديد من النماذج المنحوتة التي تعود إلى العصر الحجري الحديث في قرية جرمو⁽¹⁴⁰⁾، التي تمثل في معظمها نوع من الطقوس الدينية التي كانت تمارس من قبل السكان، ويبدو ذلك واضحاً من خلال تلك المنحوتات وبعض الأدلة، منها دمي الطين التي تمثل الحيوانات المختلفة⁽¹⁴¹⁾ وتعد التماثيل الحجرية الصغيرة من أقدم النماذج التي وصلتنا عن فن النحت المجسم المكتشفة في تل الصوان قرب سامراء التي كانت منحوتة نحتاً دقيقاً من الحجر . وعثر أيضاً في موقع الاربجية و تبة كورا⁽¹⁴²⁾ على عدد من نماذج المنحوتات المهمة ومنها تماثيل للآلهة الأم، التي صنعت من الطين المشوي أو من الحجر، وقد بالغ فيها النحات في نحت الأعضاء معبراً عن موضوع الخصوبة كما ان بعض منها ذو طلاء على غرار فخاريات حلف⁽¹⁴³⁾. وتستمر هذه المفاهيم في نحت مثل هذه النماذج إلى فترات قريبة من العصور التاريخية وصولاً إلى مرحلة العبيد في جنوب العراق⁽¹⁴⁴⁾ وفي العصور التاريخية نجد أن النحت في عصر الوركاء وجمدة نصر كان تطوره بطيئاً خلال العصر الكتابي، وهناك العديد من النماذج التي تركها لنا عصر الوركاء منها تماثيل لحيوانات اليفة ومفترسة، وتماثيل أخرى آدمية فضلاً عن تماثيل كائنات خرافية، وغالباً يعدّ النحت في ذلك العصر عملاً قائماً بذاته، ومن المنحوتات ما يكون جزءاً من تركيبات أخرى⁽¹⁴⁵⁾ ومن نماذج النحت المجسم التي عثر عليها في الوركاء الإبريق الرخامي وهو يتضمن أسلوب النحت المجسم أو الكامل في شكل أسد على الكتف فضلاً عن أسلوب النحت البارز والمحدب و المقعر في شكل الأسد المنقض بشكله الرمزي البارع على مؤخرة البقرة. وقد وفقّ النحات في جمعه لكل هذه المشاهد على مساحة الإبريق⁽¹⁴⁶⁾ ومن الأمور التي حرص فنانون عصر الوركاء على تنفيذها وتشكيلها هي تماثيل الإناث التي بقيت مادة لكل عصر⁽¹⁴⁷⁾ . وفي عصر فجر السلالات السومرية (2800-2371 ق.م) نجد أنّ المراحل الأولى للنحت، ولا سيما في الدور الأول من هذا العصر لم تصل إلى المستوى النحتي المطلوب أو الكامل⁽¹⁴⁸⁾ إنّ أبرز ما وصلنا من طور فجر السلالات الثاني المنحوتات الجميلة المجسمة التي وجدت في المواضع القديمة في منطقة دبالى (تل أسمر وتل أجرب وخفاجي) وهي تمثل أشخاص منحوتة نحتاً مجسماً، وهي تشير إلى ازدهار الحضارة والفن في هذه الفترة. وفضلاً عن التماثيل التي تصور البشر بالسمة الهندسية التكعيبية (Geometric)⁽¹⁴⁹⁾ أي إن التمثال مكون من مكعبات وهو أحد الأساليب الفنية المعروفة كذلك في وقتنا الحاضر⁽¹⁵⁰⁾ .

¹³⁹ (الدباغ ، تقي ، "الآلات الحجرية "، حضارة العراق، ج 1، بغداد ، 1985 ، ص104 .
¹⁴⁰ (تقع جرمو قرب ججمال بنحو 11كم شرقاً ، و 35 شرق كركوك على الوادي المسمى " جم كورا" أحد روافد العظيم وطوق جاي ، وترتفع عن سطح الأرض بنحو 2500 قدم ، وتشغل مساحة تتراوح ما بين 12000 الى 16000 متر مربع ، وترتفع بقايا السكنى في التل نحو 23 قدماً . ينظر : طه ، باقر، مقدمة تاريخ الحضارات، ج 1 ، ط1، القاهرة ، 2009 ، ص218.
¹⁴¹ (طه ، باقر، المصدر السابق، ص225.
¹⁴² (الاربجية: تقع إلى الشرق من محافظة نينوى. والاسم مأخوذ من التركية، ومعناه: "رجال الشعير" ينظر: صالح. قطان رشيد، الكشف الاثري في العراق القديم، جامعة الموصل ، 1987، ص61.
¹⁴³ (ملوان. ماكس، مذكرات ملوان، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجبلي، بغداد، 1987، ص104.
¹⁴⁴ (الجادر. وليد، المصدر السابق، ص12.
¹⁴⁵ (صالح. عبد العزيز، الشرق الأدنى القديم، ج1، القاهرة، 1967، ص381
¹⁴⁶ (الجادر. وليد، المصدر السابق، ص22.
¹⁴⁷ (الصالح. عبد العزيز، المصدر السابق، ص382.
¹⁴⁸ (مظلوم. طارق عبد الوهاب، "النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث"، في: موسوعة حضارة العراق، ج1، بغداد، 1985، ص25.
¹⁴⁹ (باقر. طه ، المصدر السابق، ص82.

وعند الانتقال إلى عصر فجر السلالات في دوره الثالث نجد أن أسلوب هذا الدور تميز بالابتعاد عن المنهجية التجريدية الشديدة مع الاقتراب من الأشكال الطبيعية و الإتقان في الصنعة⁽¹⁵¹⁾.

وكان النحت في عصر فجر السلالات بصورة عامة يخضع لقواعد وقيود معينة، وينطبق ذلك بوجه خاص على تماثيل الآلهة والأشخاص، ويلاحظ على تماثيل الآلهة نوعاً من المبالغة في تمثيل الأعضاء مثل سعة الأذنين والعينين، وذلك لتدليل على الحكمة وبعد النظر الذي تتمتع به الآلهة⁽¹⁵²⁾. كما نجح النحاتون في التمثيل الواقعي نوعاً ما للأفراد ولا سيما فيما يتعلق بالوجه، وكذلك نُفِذَ على الألواح المنحوتة نحتاً بارزاً في مشاهد تمثل الحياة الاعتيادية تمثيلاً بارعاً واقعياً. وقد زودتنا التنقيبات في أور بنماذج غنية بحضارة السومريين في آخر ادوارها. ولا سيما الآثار النفيسة التي وجدت في المقبرة الملكية، ومنها أدوات الذهب والخنجر والآلات الموسيقية⁽¹⁵³⁾. واستمر تطور النحت في العصور التاريخية التي أعقبت عصر فجر السلالات إذ وصلتنا نماذج من النحت الأكدي حيث نشاهد فيها التمثيل الحيوي المتسم بالقوة والحيوية والانطلاق من القيود الدينية⁽¹⁵⁴⁾، ولقد أسس الفنانون الأكديون مدرسة في الفن الواقعي في العراق القديم ولأول مرة أصبحت النماذج المنحوتة نبراساً للأعمال النحتية التالية فقد عملوا على إبراز هيئة الملوك وإظهار المرونة في الجسم مما يشير إلى الابتعاد عن الأساليب السومرية السابقة التي سادت عصر فجر السلالات⁽¹⁵⁵⁾. وبلغ فن النحت السومري مستوى عالياً من الدقة والروعة في عصر سلالة لكش الثانية أو ما يسمى أيضاً بعصر "كوديا"، وقد كانت هذه السلالة تمثل عصر انتعاش في الفن السومري، و المآثر السومرية، كما ذكرنا، وتشهد على ذلك مآثر كوديا من تماثيله وكتاباتة الفنية التي جهز بها المعابد التي جدد بناءها في لكش.

وعلى الرغم من قلة الآثار الفنية التي جاءتنا من سلالة أور الثالثة فإن النماذج القليلة تشير إلى استمرار المآثر الفنية⁽¹⁵⁶⁾. ومعظم معلوماتنا عن فن النحت في عصر سلالة لكش الثانية وهي جزء مهم في موضوع بحثنا مستمدة من الكتابات المسمارية المنقوشة على تماثيل الحاكم كوديا وعلى المخاريط الطينية كما اشرنا إلى ذلك آنفاً. وفي العصر السومري الحديث شاع ظهور تماثيل الاسس التي كانت تدفن في أسس المباني وخاصة تلك التي تعود الى ملوك عصر أور الثالثة فضلاً عن تماثيل الآلهة وتماثيل الاشخاص العوام وتماثيل الحيوانات⁽¹⁵⁷⁾. وفي العصر البابلي القديم كان الطابع الديني هو الغالب على النتاجات الفنية المنفذة في هذا العصر، لأنه ارتبط إرتباطاً وثيقاً بالمجتمع في بلاد الرافدين، كاشفاً عن طبيعته، ومعرفة بنيته الدينية والسياسية والاجتماعية. ولكن مع ذلك استطاع فنان هذا العصر أن يمزج الأساليب الفنية التقليدية لحضارة بلاد الرافدين بأسلوب فني جديد، فقد أستطاع أن يجددها ويعيد حيويتها عن طريق إضافة عناصر جديدة، وبهذه الطريقة خلق فناً خاصاً به يمكن أن يطلق عليه اسم الفن البابلي القديم، وهو أحد الوسائل المعبرة عن حضارة ورقي هذا العصر⁽¹⁵⁸⁾.

150 (سليمان. عامر، العراق في التاريخ القديم، "موجز التاريخ الحضاري"، موصل، 1993، ص343.

151 (مظلوم. طارق، المصدر السابق، ص30.

152 (عكاشة. ثروت، الفن العراقي القديم، سومر وبابل و اشور، بيروت، د.ت، ص169.

153 (باقر. طه، المصدر السابق، ص483.

154 (احمد. سهيلة، المصدر السابق، ص197.

155 (جودي. محمد حسين، تاريخ الفن العراقي القديم، ج1، نجف، 1974، ص131-132.

156 (باقر. طه، المصدر السابق، ص411-413.

157 (مظلوم، طارق عبد الوهاب، المصدر السابق، ص51.

158 (مظلوم. طارق عبد الوهاب، المصدر السابق، ص54-55.

وفي العصر الاشوري وصلت اليها اعداد قليلة من النحت المجسم وذلك لانشغال النحات الاشوري بالنحت البارز عبر ازمنة الامبراطورية الاشورية ، ولقد اعتنى النحات الاشوري بالمظهر الامامي للتمثال ، ولم يعط السمك الطبيعي المطلوب لعمله النحتي هذا فمعظم القطع الاشورية بالنحت المجسم تبدو منبسطة من حيث السمك ، ولعل السبب في ذلك كونها تشغل مواضع بجانب الجدران او انها كانت توضع داخل حنايا في تلك الجدران ، فهي من هذه الناحية لم تصمم لتعرض في وسط فناء واسع ليشاهدها الناظر من جميع الجهات⁽¹⁵⁹⁾. وبعد هذا العرض الموجز عن نشأة النحت المجسم في العراق القديم لابد لنا من ان نلقي نظرة موجزة عن عهد الحاكم كوديا .

ثانياً – الحاكم كوديا

ورد اسم كوديا في اللغة السومرية بصيغة gu_3-de_2-a ويقابلها في اللغة الاكدية $nabu^{(160)}$ بمعنى " يتكلم، ينادي " و a_1u ⁽¹⁶¹⁾ بمعنى : المناداة أي مناداة الإله او الملك إذ جاء ذلك في الاسطوانة A العمود الثالث نقبتس منه :

نداؤه قد سمع	$gu_3-de_2-a-ni ges ba-tuku-am_6$
--------------	-----------------------------------

يعد كوديا الحاكم الثاني عشر من سلالة لكش الثانية واعظم امرائها . حكم لمدة عشرين سنة خلال الفترة من (2144-2124 ق.م)¹⁶² كان مجهول النسب ، اذ لم يقدم في كتاباته أي معلومات عن نسبه حيث جاء في احدى كتاباته مخاطباً الالهة كاتمدو في صلاة مقدمة : أنا لا أملك أما انت أومي ، أنا لا أملك أبا أنت أبي ، لقد استقبلت بذرتي ، وولدتيني بكل قدسية. وفي كتابة اخرى من كتابات الحاكم كوديا اشار الى أنه ابن الاله نكشزيذا احد الهة مدينة لكش . حيث أن ذلك يؤكد انه قد تولد من كاهن كان يمثل دور الاله نكشزيذا ومن كاهنة مثلت دور الالهة كاتمدو اثناء طقس الزواج المقدس الذي كان يقام في ربيع كل عام يعمل على تحقيق الوفرة في المحاصيل الزراعية وزيادة توالد الحيوانات . وتعد نين-الا ابنة الحاكم اوربابا زوجة كوديا الاولى و كيمي – شولوباى زوجته الثانية وله ولدان الاول اورنكرسو الثاني الذي خلفه في الحكم وابنه الثاني لوكال اكريزي⁽¹⁶³⁾

اتسم حكمه بازدهار العلوم والفنون والمعارف واعمال البناء والعمران ونشطت التجارة في عهده وتوسعت منافذها ، وخاصة مع بلاد دلمون ومكان وميلوخا فضلاً عن بلاد الشام⁽¹⁶⁴⁾. اكتشف المنقب الفرنسي دي – سارزيك خلال الربع الاخير من القرن التاسع عشر في لكش قطع تماثيل فنية من ضمنها تماثيل عليها كتابات مسمارية تذكر انها تمثل كوديا الذي امر بانجازها حينما كان اميراً لمدينة لكش في العصر السومري الحديث⁽¹⁶⁵⁾

تحتل اعمال النحت المجسم للأمير كوديا الجزء الاكبر من اللقى الاثرية من كرسو وبعض المدن السومرية الاخرى وتعد هذه المجموعة من التماثيل المصدر الرئيس للمعلومات عن الحاكم كوديا وعن الفن السومري الحديث في عهد سلالة لكش الثانية وعلى الرغم من واقعيتها بالنسبة لغيرها من المنحوتات العراقية الأقدم والأحدث فإنها تتسم بجمود عام، ويفقد بعضها الحيوية،

¹⁵⁹ (مظلوم، طارق ، فن النحت ، موسوعة الموصل الحضارية ، مج - 1 ، جامعة الموصل ، 1991، ص464.

¹⁶⁰ CAD , N/1 , p.31

¹⁶¹ CAD , Š/II , p.147

¹⁶² (النجفي ، حسن ، معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ، بغداد ، 1982 ، ص86.

¹⁶³ (رشيد ، فوزي ، الامير كوديا صاحب اقدم حلم في التاريخ ، الموسوعة الذهبية ، بغداد ، ص23-26.

¹⁶⁴ (الهاشمي ، رضا جواد ، التجارة ، حضارة العراق ، بغداد ، 1985 ، ص199.

¹⁶⁵ (مورتكات ، انطوان ، تاريخ الشرق الادنى القديم ، ترجمة : توفيق سليمان واخرون ، دمشق ، 1967 ، ص65

ولكنها في الوقت نفسه يضيف عليها طابع من الاستقرار والرزانة، بما يتناسب مع فن النحت في ذلك العصر⁽¹⁶⁶⁾ التي غالباً ما كانت تعبر عن السكون، فلا يوجد فيها ما يحرك حجر الديوراييت ويمنحه الحياة، لأنها لم تتحت لتعبر عن عصر مزدهر بل نحتت تجسيدا للصلاة⁽¹⁶⁷⁾. وقد نحتت اغلب هذه التماثيل من حجر الديوراييت والدولرايت وهما من أصلب الصخور لها لون أزرق غامق مخضوضر وصلابة هذه الحجارة تعد تحدياً كبيراً لمهارة النحاتين المبدعين⁽¹⁶⁸⁾. ومن الملاحظ ان الحاكم كوديا قد اكثّر من جلب واستيراد حجر الديوراييت وتفضيله لهذا الحجر على اللازورد وذكر كوديا بأنه كان يحصل على الحجر البركاني لتمثيله من مكان⁽¹⁶⁹⁾

اذ جاء ذلك في التمثال (b) العمود السابع⁽¹⁷⁰⁾ نقّيس منه:

kur ma ₂ -gan ^{ki} -ta	من جبال مكان
na ₄ esi im-ta-e ₁₁	حجر الديوراييت قد جلب
alan-na-se ₃	وتمثاله
mu-tu	صنعه (منه)

كما وصف كوديا تمثاله المصنوع من حجر الديوراييت في احدى كتاباته جاء فيه:

alan-e	هذا التمثال (انه)
u ku-nu za-gin-nu-ga-am	ليس من معدن ثمين وليس اللازورد
u urudu-nu an-na-nu	وليس من النحاس ولا من الزنك
zabar-nu	وليس من البرونز
kin-ga lu nu-ba-ga-ga	لا يستطيع احد تثمينه انه (مصنوع) من حجر الديوراييت

وجعل كوديا نفسه ممثلاً بأعمار مختلفة بما يتناسب ومدة حكمه الطويلة، إلى حد أظهره النحات في تمثال صغير، وجميع تماثيله فيما عدا واحد منها، تفوق طول الانسان حيث تصل إلى (1.20م) تقريباً.⁽¹⁷¹⁾ وهناك بعض التماثيل التي وضعت في المعابد كتذكّار دائم على لخدمة الآلهة من قبل الحاكم، وكوسطاء أو شفعاء بالنيابة عنه، وكانت القوة تسند إلى تماثيله، وهي مدعومة من خلال قرايين الطعام والشراب. وتعطي جميع التماثيل الانطباع بقوة السكون والهدوء والرصانة والهيبة والوقار (ينظر الاشكال 1-5). ويظهر من الكتابات على تماثيل كوديا التي كانت تقدم الى الآلهة، انها كانت توضح ان الغاية من هذه التماثيل كانت تذكير الاله بعبده المخلص الذي قدم صورته لتكون دائماً بين يدي الاله ليتذكّره¹⁷²، وهكذا كتب كوديا على احد تماثيله ليتكلم تمثالي الى ملكي (الاهي). واسماء تماثيله كانت غالباً دعاءً يبين تعبده الذي يثيبه رضا الاله.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل وصفاً تفصيلياً لإجراءات البحث التي اتبعتها الباحثة وهي :

¹⁶⁶ (البياتي ، عبد الحميد فاضل ، تاريخ الفن العراقي ، جامعة بابل ، ص 60.
¹⁶⁷ (خطاط ، سلمان ، ومحسن ، زهير صاحب ، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين ، بغداد ، 1987 ، ص 141.
¹⁶⁸ (البياتي ، عبد الحميد فاضل ، المصدر السابق ، ص 60
¹⁶⁹ (الجميلي ، أحمد حسين أحمد ، الصلات التجارية بين السومريين والمراكز التجارية في الخليج العربي ، (دلمون-Dilmun/ مغان – Magan) أنموذجاً ، مجلة آداب الفراهيدي ، العدد 19- ، جامعة الانبار ، 2014 ، ص 277.
¹⁷⁰ (رشيد ، فوزي ، ترجمت لنصوص ملكية سومرية ، ص 145
¹⁷¹ (البياتي ، عبد الحميد فاضل ، المصدر السابق ، ص 60
¹⁷² (الراوي ، شيبان ثابت ، الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، 2001 ، ص 34.

منهجية البحث :

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في وصف التماثيل وتحليلها لكونه يعد انسب المناهج لموضوع البحث

اداة البحث :

اعتمدت الباحثة على الملاحظة الدقيقة لصور التماثيل حيث لم يتسنى الاطلاع على التماثيل الحقيقية وذلك من خلال الاطلاع على الشبكة العنكبوتية الانترنت والصور في المجلات والكتب المنشورة الخاصة بموضوع البحث

مجتمع البحث :

تضمن مجتمع البحث مجموعة صور لتماثيل كوديا التي تم تنفيذها في عصر لكش الثانية وقد تم جمع المصورات عن تماثيل كوديا من المصادر (المطبوعات) في مجال تاريخ الفن ومن الشبكة العنكبوتية الانترنت

عينة البحث :

تم تعين عينة البحث من خلال صور لتماثيل كوديا المعروضة في مختلف المتاحف العالمية وتم اختيار خمسة عينات منها يعود السبب في ذلك وجود تكرار في الاسلوب في اغلب تماثيل كوديا فضلاً عن ذلك تم اختيار عينات تمثل تحولاً اسلوبياً .

تحليل عينات البحث :

عينة رقم (1) عنوان العمل : رأس كوديا ، مادة العمل : حجر الديورايت الأخضر ، القياس : 23سم ، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر (AO 13)⁽¹⁷³⁾ ، شكل (1)

التحليل : رأس تمثال الحاكم كوديا شكله العام قريب من الشكل الطبيعي مما يدل على انه منحوت على وفق الأسلوب الواقعي ، مكسور ما بين الرأس وبداية الرقبة يميل الى الشكل البيضوي ، ويعتمر بغطاء رأس اشبه بالعمامة وهو مزين بخطوط دائرية مكونة اشكالاً حلزونية في حين ان الوجه هو على شكل دائري صقيل وممتلئ وحليق اللحية والشارب ، والعيون لوزية الشكل وواسعة وبارزة واحتمال ذلك هو التشبث بعيون الالهة التي تعبر عن الرؤية المطلقة⁽¹⁷⁴⁾ ، والمفروض أن تكون العين غائرة اكثر من اجل تجسيمها لتقترب الى الشكل الطبيعي من الانسان ومقلة العين منتفخة ومتعرضة لضربات ، وقد تم تضخيم الاجفان مما سبب قلة المسافة بين العينين والمعروف ان المسافة بين العينين هي عين ثالثة وهمية ، الا ان النحات جعل المسافة بين العينين الحقيقيتين اقل من عين ، والحاجبان معقودان يلتقيان في أعلى الانف كدلالة على القوة والرجولة وقد نحتت بالنحت البارز بطريقة التحزيز بشكل سعف النخلة . أما الفم فهو صغير ومغلق دلالة على اصغاء كوديا الى الاله بكل خشوع ورهبة . فضلاً عن ذلك فقد هُتِم جزء كبير منه ، والاذنان منحوتتان بدقة ، وقد جعلتا بموازاة الانف والوجه عامة نحت على نحو مكنتز ، ومن ضمنه الذقن إذ يبدو عريضاً وبشكل عام ان ملامح الوجه واضحة ونفذها النحات بأسلوب واقعي مع اضافة نوعاً من التعبيرية عليها .

عينة رقم (2) عنوان العمل : تمثال كوديا ، مادة العمل : حجر الديورايت الأخضر ، القياس : 24،1م ، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر (AO 8)⁽¹⁷⁵⁾ ، شكل (2) .

¹⁷³ Johansen , F ., Statues of Gudea ancient and modern ,Mesopotamia -6 , Copenhagen ,1978 ,p.13.

¹⁷⁴ (مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص49.

¹⁷⁵) Edzard ,D.O ., Gudea and his dynasty , Toronto , 1997 , p.29.

التحليل : تمثال بوضعية الوقوف من دون رأس اليدان متشابكتان أمام الصدر وهي وضعية الصلاة السومرية حينما يكون المتعبد بحضرة الاله ، والقدمان عاريتان وملحقة بقاعدة التمثال وتشكل معه من الأمام كتلة ذات فتحة مقوسة مغلقة من الخلف بحيث يشكل التمثال والقاعدة

قطعة حجر واحدة الحاكم يرتدي جلباباً طويلاً قريب الشبه بـ "toga" خالي من الزخرفة مع وجود الاهداب في اطرافه وحافة الرداء من الأمام قريبة من أن تكون مستوية وتكون من الامام اقصر مما عليه في الخلف بما يشير الى هيئة المتعبد الزاهد . ولقد اعتنى النحات بإظهار تفاصيل الذراعين والقدمين التي نحتت جنباً الى جنب في وضع استقرار تام مع إظهار تفاصيلهما كاهتمامه باليد التي اظهرت رقيقة وذات أصابع حفرت اظافرهما بشكل لطيف ، وقد نجح النحات السومري في اظهار الحركة في كل جزء من التمثال رغم الموضوع السكوني التعبدي الذي يجسده ونلاحظ المحاولة الذكية في تحريك الجزء الاكبر من الجلباب بايجاد الطيات التي نفذت تحت الابطال الايمن وعلى الساعد الايسر ونلاحظ كذلك الكتابة المسمارية على جهة الجلباب الامامية الى جانب كتابة على الكتف الايمن التي تشير الى منجزاته بالحصول على ملمس زخرفي ويخلق نوع من التضاد اللوني بين السطح المكتوب والسطح الصقيل⁽¹⁷⁶⁾ ، والكتابة تنص⁽¹⁷⁷⁾ :

gu₃-de₂-a ensi₂ laga^{ki} lu₂-e₂-ninnu^d nin-gir₂-su-ka in-du₃-a^d nin-hur-sag nin uru-da mu₂-a ama-dumu-dumu-ne

كوديا أمير لكش الرجل الذي بنى اينينو معبد الخمسين الى الاله ننكرسو السيدة التي كبرت مع المدينة أم جميع الاطفال " .
عينة رقم (3) عنوان العمل : تمثال كوديا ، مادة العمل : حجر الكلس، القياس : 1,24م، مكان العرض : قاعات متحف اسطنبول (5215) ، شكل (3) .

التحليل : تمثال في وضعية الوقوف حليق الرأس يخلو من أي آثار الشعر ، واليذان متشابكتان أمام الصدر على شكل التمثال السابق، والقدمان عاريتان كذلك وملحقة بقاعدة التمثال نحت التمثال لا يظهر تفاصيل كثيرة في الجسد من الأمام والخلف (178)

عينة رقم (4) عنوان العمل : تمثال كوديا ، مادة العمل : حجر الكلس، القياس : 61سم، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر (AO 22126) ، شكل (4) .

التحليل : هو تمثال كامل ومتعرض لضربات خفيفة من أعلى خط الكتابة الأمامي ورأس الأنف مكسور ومفقود والحواجب محززة كسعف النخلة والزاوية الداخلية للعين بارزة والشفاه رقيقة ، السطح الداخلي لعضلات الأذن واسعة ولا توجد عضلات واضحة على الصدر أو الاكتاف وإبط الذراع الأيمن منحوت على شكل أخدود ممتد إلى خلف الذراع يعد هذا التمثال اصغر حجماً من التماثيل الأخرى التي

عثر عليها في التنقيبات ، الجزء الاسفل من التمثال محطم مع القدمين والملاحظ في هذا التمثال وضعية اليدين المختلفة حيث يمسك كوديا بكتفا يديه أنية فوارة يتدفق منها ماء يسيل على ملابسه بخطين وبأربعة أمواج متوازية لكل خط ، وتسبح به

¹⁷⁶ (البياتي ، عبد الحميد فاضل ، المصدر السابق، ص60.
¹⁷⁷ (رشيد ، فوزي ، الكتابات الملكية ، المصدر السابق ، ص132.

¹⁷⁸)Edzard ,D.O .,Op.Cit , p. 61.

اسماك عكس تيار الماء حيث تمسك اليد اليمنى أعلى الإناء واليد اليسرى تمسك بأسفله⁽¹⁷⁹⁾ . شغلت الكتابة الجزء الأمامي من الرداء بشكل يتداخل مع حدود ذي الأهداب⁽¹⁸⁰⁾

عينة رقم (5) عنوان العمل : تمثال كوديا⁽¹⁸¹⁾، مادة العمل : حجر الديورايت الأخضر، القياس : 93سم، مكان العرض : قاعات متحف اللوفر (AO 2) ، شكل (5) .

التحليل: تمثال بوضعية الجلوس وقد اخفق النحات في نحت الاطراف العليا فبالنسبة للأطراف العليا فيها مبالغة ، بحيث لو فتحت على امتداد الجسم ، انها تصل الى أسفل الركبة ، بينما في الانسان الطبيعي تصل الاطراف العليا الى منتصف الفخذ العلوي من الجسم وهذا ما لاحظناه في معظم تماثيل كوديا والقدمان عاريتان ومتطابقتان مع بعضيهما ولم يقم النحات بفصلهما عن قطعة الحجر قاصدا بذلك ان تكون منطقة الاقدام قوية، وذلك بسبب الوزن والضغط المسلط عليها، لذلك اسندها بخلفية تكون متصلة بالقاعدة، لتحمل جسم التمثال وقد يكون سبب وضعية القدمين بهذا الشكل هو وجود اللوح على ركبتيه ويمثل المخطط للسور الخارجي لمعبد اينينو في داخل اللوح يوجد عصا للقياس وحدة القياس التي تظهر فيه هي 1،6سم وجسم عمودي آخر على يمين اللوح ولربما هو الشاقلول اسلوب نحت هذا التمثال يختلف عن التماثيل الباقية حيث يكون الجسد أقل اكتنازاً والأكتاف أقل عرضاً ، الكتابة موزعة على كل التمثال من الأمام والخلف وعلى العرش ماعدا الذراع حيث مضمون الكتابة على التمثال له علاقة بمراحل بناء المعبد.

الفصل الرابع

نتائج البحث

بعد تحليل نماذج من تماثيل كوديا تمكنا من التوصل الى مجموعة نتائج وهي كما يأتي :

- 1- من الممكن ملاحظة التباين بصورة واضحة بين حجوم التماثيل بوضعيتها المختلفة ، فبعضها نفذ بالحجم الطبيعي للإنسان والبعض الآخر كان صغير
- 2- نفذت معظم تماثيل كوديا بالأسلوب الواقعي ، دون المبالغة في طريقة الانجاز ، فضلا عن ذلك إن الحركة في معظم تماثيل كوديا سواء اثناء الوقوف او الجلوس بوضعية الصلاة السومرية وتشترك بوضعية اليدين المتشابكتين أمام الصدر والقدمين العاريتين وبعضها متضرر ومفقود الرأس.
- 3- نفذت معظم التماثيل من حجر الديورايت فضلا عن حجر الكلس السيتايت .
- 4- تشترك التماثيل التي عثر عليها بزي واحد قريب الشبه بـ "toga" خالي من الزخرفة وهو رداء طويل فوقه ثوب على شكل شال مفتوح من الامام يصل الى كاحل القدمين ، ويترك الكتف والذراع عاريتين .
- 5- ويبدو من خطوط الجسد المنحوت أنه صغير العمر أحيانا وبملامح وجه أكثر شباباً وأحيانا أخرى يشاهد الجسم مكتنز وبعضلات صلبة قوية وبملامح للوجه مليئة بالرجولة وقد يرجع السبب لهذا الاختلاف إلى أن التماثيل هذه صورت الحاكم بأعمارهم المختلفة ومن الممكن الاعتقاد اعتماداً على هذا التنوع في هيئة الشخص المنحوت أن كوديا كان قد تسلم الامارة وهو بعمر صغير نسبياً

المصادر والمراجع العربية :

(179) مورتكات، انطوان ، المصدر السابق، ص 210.

¹⁸⁰) Edzard ,D.O .,Op.Cit , p. 56.

¹⁸¹)Johansen ,F., Mesopotamia -6 , p.22 .

- القرآن الكريم
- ابن فارس. ابو الحسن احمد، مقاييس اللغة، ج5، بيروت، 1979
- ابن منظور. لسان العرب المحيط، ج1، بيروت، 1955.
- البياتي ، عبد الحميد فاضل ، تاريخ الفن العراقي ، جامعة بابل ، د.ت.
- الجادر. وليد ، النحت حتى عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، ج4، بغداد ، 1985.
- الجميلي ، أحمد حسين أحمد ، الصلات التجارية بين السومريين والمراكز التجارية في الخليج العربي ، (دلمون- Dilmun / مگان -Magan) أنموذجاً ، مجلة آداب الفراهيدي ، العدد -19، جامعة الانبار ، 2014.
- حداد، مرتضى، الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1988
- خطاط ، سلمان، ومحسن ، زهير صاحب ، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، بغداد، 1987.
- الدباغ ، تقي ، "الآلات الحجرية" ، حضارة العراق ، ج1، بغداد ، 1985.
- رشيد ، فوزي ، الحاكم كوديا صاحب اقدم حلم في التاريخ ، الموسوعة الذهبية ، بغداد ، د.ت
- رشيد ، فوزي ، ترجمات لنصوص ملكية سومرية ، بغداد ، 1988.
- سليمان. عامر ، ، العراق في التاريخ القديم ، "موجز التاريخ الحضاري" ، موصل ، 1993.
- صالح. عبد العزيز، الشرق الأدنى القديم، ج1، القاهرة، 1967.
- صالح. قحطان رشيد ، الكشف الاثري في العراق القديم، جامعة الموصل ، 1987.
- ضو. جورج، تاريخ علم الآثار، ترجمة: بهيج شعبان، بيروت، 1980.
- طه. باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط3، القاهرة ، 2009.
- عبد اللطيف. نزار، النحت البارز في عهد الملك آشور بانبيال، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 1987.
- عكاشة. ثروت، الفن العراقي القديم، سومر وبابل و اشور، بيروت، د.ت
- مظلوم. طارق عبد الوهاب، "النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث"، حضارة العراق، ج4، بغداد، 1985
- ملوان. ماكس، مذكرات ملوان، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، 1987
- مهدي ، حميد نفل ، الجوانب الإبداعية للكائنات المركبة في النحت العراقي القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1994.
- مورتكات ، انطون ، تاريخ الشرق الادنى القديم ، ترجمة : توفيق سليمان واخرون ، دمشق ، 1967.
- النجفي ، حسن ، معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ، بغداد، 1982 .
- الهاشمي ، رضا جواد ، التجارة ، حضارة العراق ، بغداد ، 1985.
- يوحنا، دوني جورج، اساليب الصناعات الحجرية في تل الصوان، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الاداب ، جامعة بغداد، 1995

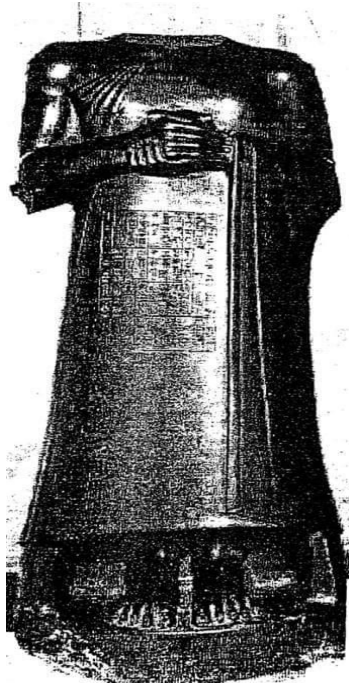
المصادر والمراجع الاجنبية:

- Edzard ,D.O ., Gudea and his dynasty , Toronto , 1997 .
- Gelb , I . J ., and Others , The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago , Chicago , 1964ff . (CAD)
- Johansen , F ., Statues of Gudea ancient and modern ,Mesopotamia -6 , Copenhagen ,1978 ,p.13.
- Lloyd, S., Sumerian Sculpture, the world of the past, New York, 1963.p. 371

الاشكال



شكل (1)



شكل (2)



شكل (3)



شکل (4)



شكل (5)

التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد

د. وفاء حسين عطا

كلية التربية الأساسية - جامعة ديالى

ملخص البحث

تضمن البحث اربعة فصول ، الفصل الاول خصص لطرح مشكلة البحث واهميته، اضافة الى الاهداف التي قام عليها البحث في ابراز دور التراث الشعبي في حياتنا كافراد، و حياة الفنانين ومنهم (الفنان ماهود احمد) من خلال استلهامه للموضوعات التراثية في افكار فنية معاصرة، فضلا عن تحديد المصطلحات.

الفصل الثاني تضمن على مبحثين، الاول احتوى على تعريف لاصول التراث الشعبي و لمحة عن الفن الشعبي بعد الاسلام، وكذلك مضامين التراث و دلالات الاشكال والرموز. اما المبحث الثاني فقد خصص للتعريف بالفنان ماهود احمد في مراحل حياته، وتأثيرات البيئة عليه وكيفية تحول الافكار الميثولوجيا في مجتمعه الى اشكال ورموز، بكل ما تحويه تلك البيئة من اشكال وحكايات واساطير و حوادث.

اما الفصل الثالث ، فقد خصص لاجراءات البحث ، وشرح مجتمع البحث والعينة من اعمال زيتية احتوت على مواضيع تراثية وشعبية من البيئة العراقية والاشكال الموروثة ، والتي اندثرت اغلبها من حياتنا والبعض الاخر لا يزال معنا متواصلا بروحه وتأثيراته الوجدانية ، حيث استطاع الفنان ان يعالج تلك الرموز والاشكال والمضامين التراثية بروحية معاصرة تتناغم مع روح العصر، مع احتفاظها بطابعها التراثي وفكرتها الاصلية، وبذلك استطاع ان يحوي المعنى القديم وابرزه في الموضوعات الحديثة المعاصرة بما يخدم الموضوع ويرسخ التراث والاصالة ، وتضمن كذلك هذا الفصل ادوات البحث التي استخدمت لانجاز البحث وكذلك احتوى الفصل على تحليل الاعمال (العينة).خصص الفصل الرابع لطرح نتائج البحث، اضافة الى التوصيات والمقترحات. واخيرا تضمن البحث على قائمة المصادر اضافة الى ملحق و مصورات للاعمال الفنية .

Research Summary

The research included four chapters. The first chapter was devoted to the problem of research and its importance, in addition to the objectives of the research in highlighting the role of folklore in our lives as artists and the lives of artists, including the artist Mahoud Ahmed, through his inspiration for heritage subjects in contemporary artistic ideas.

The second chapter contains two topics: the first contains a definition of the heritage of folklore and a glimpse of folk art after Islam, as well as the contents of heritage and the connotations of shapes and symbols. The second topic is devoted to introducing the artist Mahoud Ahmad in the stages of his life and the effects of the environment on him and how the ideas of the mythology in his society turn into forms and symbols in all that contain the environment of forms and stories and accidents.

The third chapter was devoted to the research procedures and explain the research community and the sample of the oil works contained the topics of heritage and popularity of the Iraqi environment and inherited forms, which most of us have lost our lives and others are still with us continued spirit and emotional effects, where the artist was able to deal with those symbols and forms and heritage Contemporary and in harmony with it , while retaining the nature of heritage and original thought, and thus able to contain the old meaning and prominence in contemporary modern topics to serve the subject and establish the heritage and originality, and also included this chapter search tools used Completion of research and chapter contains business analysis (sample).

Customize the fourth chapter was submit the search results, in addition to the activities and suggestions. Finally, the search included a list of sources and a list of forms as well as an appendix and pictures of the works of art

الفصل الاول

مشكلة البحث:

لا جدال في ان الفن هو وسيلة ابداعية واعية للتعبير عن الواقع وهو (شكل من اشكال الوعي الاجتماعي للانسان.. في مختلف مراحل تطور الانسانية منذ بداية النظام الاجتماعي البدائي حتى يومنا ، هو احد الاشكال التي تفهم الانسان الواقع فيها، أو انه الاسلوب الفني الواقعي لتفهم العالم) (7-ص17 / 18).

وحيث تمثلت الفنون في كل زمن عاش فيه الانسان، سواء كان منفردا بنفسه، او الى ان اصبح يعيش في تجمعات بشرية تربطه بينهم علاقات اجتماعية او وظيفية ، او لغرض الحماية والسيطرة، في كل هذه المراحل كان الفن يشكل جانبا مهما في حياة الفرد ، الى ان ظهرت الحضارات والتي برزت فيها الفنون المختلفة والتي تطورت نتيجة تبادل الخبرات والمعارف المكتسبة ، واصبحت الفنون التي يمارسها افراد من الشعب هي سمة وهوية الحضارة حيث انه (لم يكن الفن في جميع عصور التاريخ الا مظهرا من مظاهر حضارة كل امة)(4-ص 148). واصبح يمثل ثقافة وفكر تلك المجتمعات ، لما تمثله هذه الفنون الشعبية من تماس مع روح المجموعة ، (وبواسطة مجموعة الفنون التي مارسوها حسب ما يروونه من طريقة ملائمة لحاجاتهم ، وبالطبع ان روح الفن والاسلوب لتلك الفنون لم تكن بمعزل عن المجتمعات البشرية التي هي صانعة لتلك الفنون) (11- ص142).

لذلك اصبحت هذه الفنون هي صور واشكال و رموز وافكار لمعتقدات ذلك المجتمع، وارتبطت ارتباطا وثيقا حتى اصبحت صفة مميزة للمجتمع ، اي اكسبته صفة الفردية و التي اصبحت من الاصلية بكل ما ابتكره خيال الفنان للتعبير عن هذه الافكار والمفاهيم والرموز حتى وصلت الينا ، واصبحت متناولة من قبل فنانيين معاصرين الذين تأثروا بها، ووجدوا ما يحيي تلك الدواخل الموجودة في اعماق كل فرد يحس بانتمائه لمجتمعه.

ومن هنا تكمن مشكلة البحث في تناوله للتراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد، فهو من الفنانين العراقيين الذين تميزوا بغزارة الانتاج والتزامه بمستوى الرؤية في فنه، وهذا ما سيهيء لنا في الكشف عن التراث الاصلي والمواضيع التراثية التي تناولها في اعماله، ومدى وصوله للمعنى والمضمون الاصلي وادخاله ضمن الرؤية المعاصرة لخدمة موضوعه، ولأجل استكمال الرؤية في التعرف الى اسلوبه ودراسته ، وبما يكشف عن مضامين فنية اصلية، كانت هذه الدراسة.

اهمية البحث:

تأتي أهمية البحث في دراسة التراث الشعبي ومتابعة تطوره من خلال استلهام الفنانين المعاصرين لرموزه ومضامينه، حيث ان التراث الشعبي هو الحاكي عن الافكار والمعتقدات السائدة في الزمن الماضي ، والتي لايزال البعض منها حيّ بيننا، والبعض الآخر اصبح طيّ النسيان ، لان ما تركه الاجداد لنا هو كل ما يمت بالحياة وما يجعلها حية تنبض محملة بعبق الماضي، رموز، حكايات، افكار، حكم، اصبحت تمثل روحية الانسان وانتمائه لوطنه و قوميته، اذا ان التراث هو المسجل لهوية الانسان العميقة ومدى ارتباطه بقوميته وارضه.

ولما كان التراث الشعبي ذلك الرمز الذي يستحوذ علينا، وتلك المفردة التي تؤكد وجودها، كانت هذه الدراسة التي تبين اثر هذا التراث الشعبي في نفس الفنان التشكيلي ، الذي هو عين الناس ومرآتهم، ولما تتمتع به تلك الرموز العراقية على كثرة عددها ، فهي بالمقابل ذات معاني ثرية.

وتأتي أهمية البحث هذا في تناوله لموضوع التراث الشعبي لما يمثله لنا من هوية اصيلة، وان النتائج التي سيتم التوصل اليها ستساهم في التعرف على خصوصية التراث الشعبي العراقي و دلالاته الرمزية بالنسبة للفنان ماهود احمد من جهة، ومدى احتواءه للمضامين الاصلية من جهة ثانية، لذلك فقد كانت هذه الدراسة تبحث في الاصول التراثية لاعمال واحد من الفنانين العراقيين، الذين خطوا لهم مساراً محدداً، ملتزماً، واضحاً في مجال الفنون التشكيلية، وتعمقوا فيها .

اهداف البحث:

يهدف البحث من خلال الدراسة في اثر التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد من خلال:

1. التعرف على مدى أهمية التراث الشعبي وما يشكله من منبع لابداع الفنان.
2. كيف تعامل الفنان مع الدلالات الرمزية في التراث الشعبي. ومدى احتوائه للمضامين التراثية الاصلية.
3. اظهار الشكل و المضمون التراثي الشعبي للوحة التشكيلية المعاصرة للوصول بها الى محلية عالية تميزها من حيث الاصاله والخصوصية العراقية.
4. بيان مدى أهمية تناول الفنانين لمواضيع ومضامين تراثية شعبية في سبيل ترسيخ هذا التراث و توثيق موضوعاته في اعمالهم.

حدود البحث:

اقتصر البحث على الاعمال الفنية (لوحات زيتية) للفنان ماهود احمد والتي احتوت

1. مضامين تراثية فكرية، دينية، اجتماعية .
2. الاعمال التي احتوت على رموز و دلالات تراثية وفيها تاثيرات البيئة المحلية.

تحديد المصطلحات:

قبل البدء بالدراسة ، للتعرف على التراث الشعبي في اعمال الفنان ماهود احمد، علينا ان نحدد بعض المصطلحات التي وردت في عنوان البحث والبعض الآخر الذي ورد في متن البحث والذي له علاقة وأهمية في تعريف المصطلح وما يتطلبه من تعريف لغوي:

1. **التراث الشعبي:** احتوت مصادر عديدة على تعريفات للتراث ، ولكن(بمفهوم الكلمة الاجنبية (الفولكلور) وهي كلمة مشتقة من (فولك - لور) وهي : التراث الشعبي ، ثقافة العوام، الخلفيات، والفلكليات (15- ص7) ، اما اول من استعمل كلمة (فولك FOLK) فهو الكاتب الانكليزي (W.J.THOMS) عام 1846 . وكلمتنا (LORE -

(FOLK) لم تكن معروفتين قبل ذلك في الانكليزية، (فالواقع انهما كانتا مستعملتين في لغات اوربية كثيرة قديمة وحديثة ، الا ان (فولك FOLK) وحدها تعني الشعب، الامة، و الطائفة من الناس وما الى هذا من معاني الجماعات البشرية ، واما (LORE) فتعني التعليم و التعلم والحكمة) (18-ص6) .

التعريف الاجرائي: تعريفنا للتراث الشعبي على انه كل نتاج فكري وفني غير خاضع للقوانين المدروسة ، وانما يؤدي غرضه الذي وجد من اجله ومن خلال رضا الناس عنه وهم يعتقدون به ويحبونه ويستجيبون له .

2. **العمل الفني:** عرفه ناثن نوبلر بانه ((نتاج انساني يملك شكلا او نظاما معيناً، ويقوم بايصال التجربة الانسانية.... وانه يتاثر بالتحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه من اجل ابراز الافكار الشكلية والمعبرة التي يود الفنان ان يوصلها الى الآخرين)) (12-ص38).

التعريف الاجرائي: تتفق الباحثة مع هذا التعريف وتضيف بان العمل الفني هو نتاج للمعرفة المتراكمة للفنان والتي تخص تجربة الفنان الذاتية ، وهذا النتاج لا يصل الى مستوى العمل الفني الجماعي دون ان يمتلك ذلك الكم من التراكمات المعرفية من التجربة الحسية والحدسية بحيث يكون العمل الناتج هو حصيلة كل تلك الاشياء.

3. **الفنان:** عرفه زكريا ابراهيم بانه ((ذلك الانسان الذي يشعر بانه لا يمكن ان يكون للواقع معنى ما لم "ينتظم" في نطاق عالم ما ، وان عليه تقع مهمة اكتشاف ذلك العالم الذي لا يخرج عنه شيء)) (1-ص49) . وتتفق الباحثة مع هذا التعريف وتجده وافيا فيما يخص نطاق البحث.

4. **الاصالة:** عرفها كمال عيد ((هي احدى الملامح الهامة في التكوين عند الفنون على اعتبار ان مقياس الفن في نجاحه وتأثيره... ضرورة تضمين الحقائق الطبيعية التي لا تنفصل عن عادات وتقاليد المجتمع)) (8 -ص45)

وتتفق الباحثة مع هذا التعريف الخاص باصالة الفنون وتضيف بان اصالة الفنون هي مقياس لفردية الفنان وافكار مجتمعه ، فالاصالة والفنون الاصلية هي تلك الفنون المستوحاة من تراث الامة وافكارها وموروثها الحضاري، وهي رموز مبتكرة مأخوذة من البيئة المحيطة للفرد.

5. **المحلية :** عرفها الدكتور عفيف بهنسي بانها ((البيئة والوسط الذي يعيش فيه الانسان وما يحيطه من عوامل ثقافية تسود المجتمع وتؤثر في حياة الفرد الفنان والذي ينعكس بدوره في انتاجه الفني)) (3-ص344).

الفصل الثاني (الاطار النظري):

تمهيد:

بدا لنا من المهم تقديم دراسة تمهيدية للتراث الشعبي واصوله ومنشئه لبيان طرق الاداء المختلفة للفنان ماهود احمد، وقد تطلب ذلك تقصي في تاريخ التراث الشعبي ودراسته من جوانب مضامينه واشكاله ورموزه مما يسهل علينا التعرف الى نماذج التراث الشعبي في اعمال الفنان ومقارنتها مع "المضمون والرمز الاصلي والمضمون والرمز المعاصر" باعتباره مرتبطا به ارتباطا وثيقا، وادخال شخصية الفنان الفردية ضمن تلك الرموز والاشكال لابرز شخصيته الفنية، وتعامله مع هذه النماذج بطريقة تبرز سماته الشخصية في العمل الفني بالرغم من تعامله مع افكار ومضامين متداولة ومعروف ، ولكن بطريقة جديدة معاصرة.

المبحث الاول:

اصول التراث الشعبي وملامحه المحلية:-

ظهرت نشأة الفنون منذ البدايات الاولى لوجود الانسان على الارض، اي ان الفنون التي وصلت الينا والتي هي سجل الانسان القديم ، هي اكبر دليل عاى ظهور الفنون منذ القدم، وقد أشر ارنست فيشر ((بان عمر الفن يوشك بان يكون هو عمر الانسان))(9-ص32)، وهذا دليل على ان بداية الفن كانت مرافقة لوجود الانسان الذي سجل لنا مشاهد من حياته واحساسه بالبيئة المحيطة به و رؤيته للعالم و موقفه من الدين (بصورته البدائية) و المجتمع، كلها بدأت مع احساس الانسان بالعالم المحيط به.

وبدأت اهتمامات الانسان بالفن بوصفه ركيزة مهمة من ركائز السيطرة والتي مثلت له مكان بارز من حياته، وبدأ يسخر كل ما يجده في الطبيعة لهذا الغرض الطقوسي او التزييني، او لاكتشاف ماهية الاشياء عن طريق الاحتكاك بها والتجريب لتحقيق الغرض الذي يريده ، واكتشافه للمعادن والالوان في الطبيعة وتحويلها الى اشكال لغرض اكسابها طابع تزييني او جمالي ، وتحويلها الى رمز محدد لقيمة ومكانة صاحب الرمز وتمييزه عن غيره بالمكانة والسيطرة، اي باعتبارها هوية وشارة دلالية للشخص ((وتدل الاثار على حرص الانسان

في الحضارات القديمة لتزيين نفسه بمختلف انواع الزينة وخاصة النساء اذ كن يستعملن انواعا خاصة من المساحيق لتجميل وجوههن واستعمال التجميل ورسم الخطوط على الاجسام (شكل 1) و التي ادت فيما بعد الى ظهور الوشم الذي شاع استعماله في مختلف بيئات العالم وبدوافع عديدة منها سحرية او جمالية او طوطمية))(10-ص19).



شكل (1) تل حلف الالهة الام (5000ق.م) يظهر الوشم

اما اصول تراثنا الشعبي ، فانه يبدأ منذ بدايات حضارة وادي الرافدين ، ونحن نطلع على حضارتنا القديمة وتراثنا الشعبي ، نلمح العلاقة الوثيقة الوطيدة بينهما، فمن هنا يكتسب التراث الشعبي ملامحه المحلية الاصيلة المميزة ، وسوف نشرح بالادلة والصور ما يؤيد هذا الترابط.

لو اننا رجعنا الى اصولنا الحضارية في العراق القديم ، نرى ان الانسان كان حاله كحال اي انسان عاش على هذه الارض في تلك الفترة ، من ناحية اهتمامه بالفنون . ولكن هل زاول تلك الفنون بنفس الاسلوب و طريقة التعامل ، التعبير ، الغرض والروحانية الخاصة بالرمز؟ وهل افردت كل خصيصة من هذه الخصائص صفة تفردية ؟ لان التعبير كان موجود في علاقة الانسان بما يحيطه ، وهو بالنتيجة موجود في الفنون التي مارسها، ولكن ما مدى علاقة الاشكال والرموز بالدلالات التعبيرية، حاجة الفرد ، وعلاقته بالدين والمجتمع؟ وهل ان النتاجات الفنية التي تخص المعبد او الإله هي بنفس روحية فنون الطبقات العامة بالنسبة للمجتمع الواحد؟ بالتأكيد الاجابة كلا. لذلك نشأت فنون ذات

مستويات مختلفة واستمرت فروق المستويات ولكن بتطور في هذا وفي ذاك مع الاحتفاظ كل بمكانته وخصائصه ومواضيعه التي يتناولها، فن المعبد او الفن الشعبي لطبقات العامة (شكل 2-3).



شكل (3)



شكل (2)

الفن الشعبي بعد الاسلام:

و استمرت المسيرة في الفنون الشعبية التي تخص عامة الناس والفنون التي تخص الاله والمعبد ، الى ان ظهر الدين الاسلامي فقد شهد الفن الشعبي تحولا جذريا واختفى المستوى الثاني " الفن الذي يختص بالدين والاله" نتيجة العقيدة التوحيدية ونبد الوثنية. من جهة اخرى استمرت الفنون الشعبية للطبقات العامة في تلبية حاجات الانسان من أواني وادوات وظيفية مزينة وملابس مزخرفة وعمارة ، مع الاحتفاظ ببعض العادات الاخرى، مثل الوشم والتزيين والرسم والنقش على الخشب. وقد وجدت الحكاية والاسطورة الناشئة عن الافكار الجديدة ، والتي لها صلة بالمأثورات القديمة في مجالات الحياة ، و التي كان لها صلة بالاصول القديمة ((وقد كان موضوع الاشكال الحيوانية المركبة او الخرافية، من اكثر الموضوعات ألفة وانتشارا، ويبدو ان الفنان الشعبي وهو يستعين بخياله الخصب ، قد عالج هذه العناصر الحيوانية على اساس انه من الممكن ان تكون كذلك، بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلا)) (2-ص19).

وقد صور فنان بعد الاسلام المشاهد بنفس الروحية للفنان القديم ، كافتقاره الى المنظور وتناسب الاحجام وقد خدم الموضوع بذاته ((انها تصاوير فولكلورية تحمل صفة الفولكلور ليس لها من القواعد العامة في التصوير، كنظرية المنظور او تناسب الاحجام وما اليها شيئا ، واعطاؤها عفوية وانطلاق وتذوق بالالوان، وتجسيم للحركات بصورة تدعو الى الدهشة)) (7-ص115). بالإضافة الى اشتهار الصنعة في مجال الزخرفة والمخطوطات في القرن الكريم والاعتناء بها بشكل خاص ، وكذلك كتب الطب والاحياء التي تحوي على رسومات للنباتات والحيوانات والطيور، وكذلك كتب الفيزياء و الفلك ، بالإضافة الى ما ظهر من صناعة وتزويق في الخشب والاثاث والصياغة والطرق على المعادن وغيرها.

مضامين التراث:

لطالما كان للعمل الفني جوهره ومكانه الداخلية التي تعبر عن روح الشعوب الصانعة له، معاني تتجلى في الصورة والرمز والحركة واللغة ، حيث لا يقوم مجتمع ودين دون ان يحوي على اساس فكري الذي يقود هذا او يخدم ذاك . فقد قامت حضارة وادي الرافدين على فكر ومعرفة ادراكية عالية للكون والخلق والاشياء، الشكل وما يعنيه، والمادة ماذا تعني

والرمز ماذا يعني. كل ذلك ضمن فكر، فان النحات القديم اذا اراد ان يمنح العمل الخلود الكامل عمله على الاحجار القوية المقاومة للعوامل الطبيعية، وايضا هناك دلالات في ذلك الحجر، حيث تعطي قيمته، قيمة اضافية للعمل ومكانة سامية للملك او الاله ويعيش ما عاشت البشرية.

فلو اننا تمعنا في تراثنا الشعبي لوجدنا فيه الفكر يلعب دورا هاما ورئيسيا، فهناك الحكاية الشعبية التي هي حبكة فيها مغزى وهدف وعبرة وحكمة للناس، تعلمهم الاخلاق الحميدة، والشجاعة وتجعل من هذه الحكاية طريق يهتدي اليه الناس ومضربا للمثل في حياتهم. وادخال العامل الديني في هذه الحكايات يعطيها من القوة للتاثير على المجتمع خصوصا اذا تضمنت رموزا وشخصيات لها ثقلها ومكانتها في حياة المسلمين ، فالتمثل باخلاق الرسول محمد (ﷺ) واهل بيته والصحابة، و سرد الحكايات التي تخص المعارك والاهوال التي اصابتهم والتي لا تزال تحتل مكانا واسعا في حياتنا من خلال معارك حروب الردة، وملحمة معارك الحسين (عليه السلام) ومعاناة ايجاد راسه الشريف ودفنه . وما صياغة تلك الملحمة بأسلوب فني ادبي وتناقلها عبر الاجيال الا دليل على المضامين الجوهرية الفكرية والاخلاقية والاجتماعية الدينية التي على اساسها يبنى المجتمع الاسلامي.

دلالات الاشكال والرموز:

عندما تصبح الصورة وسيلة لادراك معاني الاشياء ومكوناتها ، ولما كان التراث الشعبي هو فن الناس جميعا وبجميع طبقاته ومراحلهم العمرية ومستويات تعليمهم، لذلك يصبح الشكل ميزة للفن والعمل ، وعلى الرغم من ان الفنان الشعبي كان يعتمد الى الرمز ايضا ، اي لم يقتصر على الشكل الواقعي المحاكي فقط ، بل اصبح يختزل الشكل لكي يؤدي معنى اخر. مثلا يرسم فارسا يمتطي جوادا، انه ابو زيد الهلالي او عنتره العبسي(حسب الشروح الموجودة على الرسم)ولكن ماهي دلالات الشكل هنا؟ فمن خلال الحكايات امتازت هذه الشخصيات بالقوة والبطولة ، لذلك فهو يمتطي جوادا ويحمل سيفا رمزا للقوة والبطولة فالفروسية كانت لاتزال ترتبط رموزها بكل اشكال الشهامة والبطولة والشجاعة والكرم.

لذلك دخل الشكل بوصفه عنصراً أساسياً في التراث الشعبي ، واصبحت مواضيعه تتخذ طابعا ضيقا بعد الاسلام ، مكوناته اشكال بشرية او حيوانية او نباتية. او من خلال اللون الذي يعطي تعبيرا لروحانية البيئة ورمزية اشكالها، واستمر الرسام الشعبي يصور مواضيعه بهذا الطريقة البسيطة بسبب التحريم حيث اصبح اكثرها ((يتخذ صورة اوراد الجوري او الجنبد المحبوبة لابن الشعب او صورة غزالة او حمامة)) (7 - ص114).

ومما تجدر الإشارة اليه في مجال الفن الشعبي ، هو مجال الزخرفة التي هي شكل تجريدي من اشكال الفنون العربية الاسلامية، وقد ظهرت عادة مرافقة لفن العمارة في ((المساجد والكنائس والبيوت القديمة في الطوق وزخارف الخشب في الشبايك والابواب والاعمدة والمقرنصات.... بالاضافة الى فن الصياغة وفن التلييس ولاريب ان الزخارف والنقوش تحمل معاني اسطورية ورموز عقائدية)) (1 - ص121).

المبحث الثاني

الفنان ماهود احمد والتراث الشعبي :

أ - الطفولة والتجارب الاولى (البيئة المحلية):

ولد الفنان ماهود احمد في مدينة العمارة (جنوب العراق) عام 1940،وقد مثلت له بيئة حياته تلك النافذة التي اطل بها على الحياة ، بكل ما تملكه من مميزات شعبية ورموز ظلت راسخة في مخيلته ،فقد كانت طفولته غير عادية ، كان محبا

للقراءة كثير الاطلاع)... طفولتي لم تكن اعتيادية ، طفولة صاخبة جدا ، كنت متمردا كثير القراءة ، كثير الرسم، كثير الانزواء... كنت اتجول في "مخيلتي" مسافرا ، نحو الفضاء الخارجي... انا امتاز بروح لمغامرة... ولقد لازمتني هذه الرغبة لحد الان)) (6 - ص35).

وحيث ان تأثير البيئة في اي عمل فني يكون واضحا لان ((النشاط الخارجي لابد ان ينشأ بالارتباط مع وجود بعض او كل العناصر التي تتكون منها بيئة الحياة)) (14 - ص17) . ولطالما شد انتباهه ذلك الجزء الواسع من الافق، وتلك القوارب الانسيابية الرشيقة ، وتلك القرى الجنوبية، تمازج معه تأثير المدرسة والقراءة، وذلك الخيال الذي تجاوز الافق الى ابعد الحدود في الفضاء. ولكن تبقى في الارض جذورها واصولها مرتبطة بالواقع وبحياته وعائلته وعقائدهم الدينية الراسخة بالايمان بالله وبالرسول(ﷺ) و((اهل البيت)) و ممارساتهم خلال الاعياد والمناسبات الدينية المرتبطة بالمآسي التي حلت ب (اهل البيت)، ((وهكذا فان مشاهداته او استذكاراته ظلت غارقة بخط من الحزن الخالص الذي نستخرج منه تاريخا من المرارة والانتظار والترقب لظهور المخلص)) (17 - ص 6)، فكانت حياته امتداد لمشاهداته تلك ، وبقت وترسخت فيه تلك المعاني التراثية التي مثلت بيئته واهله ومعتقده ، والتي اصبحت اساسا لشخصيته او هي اطارها العام، وبالتالي نمت معه وكونت رموزه وشخص اعماله بتلك الوجوه الشرقية التراثية الاصلية ذات المسحة الحزينة. وبكل ما تعلمه من محيطه ادرك انه لابد من اكمال الدراسة لكي يسند تلك الموهبة بالعلم ودخل معهد الفنون الجميلة، وتخرج من المعهد عام 1959 واستطاع ان يكمل الدراسات العليا للماجستير.

الدراسة خارج العراق :

استطاع الفنان ماهود احمد ان يكمل دراسته (حيث سافر في زمالة دراسية خارج العراق الى الاتحاد السوفيتي سابقا" وذلك لنيل شهادة الماجستير، وتخرج من معهد الفنون العالمي (سوريكون) بموسكو عام 1967 وحصل على الشهادة بدرجة الشرف) (20 - ص 10) . تابع دراسته وذلك لنيل شهادة الدكتوراه ، و حصل عليها في موضوع (النقد الفني عن منمنمات الواسطي في مخطوطة مقامات الحريري) وهي دراسة للمخطوطة الموجودة في بطرسبورغ. وبتواجده في الاتحاد السوفيتي عايش الكثير من الاعمال التي تتسم بالروح الفكرية والعقلية الاشتراكية ، وهناك من يعزي تأثره بهذا الاسلوب. لكن اعماله تميزت حتى قبل سفره بذلك الطابع الواقعي (الواقعية الاشتراكية) الشبيهة بالاعمال المكسيكية حيث تبدو فيها الاحتفالية الشعبية، وذلك الطراز من الشخص في اعماله ((لاشك ان ماهود احمد قد اخذ من الاعمال المكسيكية القسط الكبير، وقد اجاد في استخدامها بصورة جيدة)) (2 - P 35) .

العودة الى العراق:

وبعد اكمال دراسته في الخارج ، والعودة الى العراق(بدأ يدرس في اكااديمية الفنون الجميلة " كلية الفنون حاليا" ، ودرس فيها النقد الفني و الانشاء والتصوير، كما درس نظريات الفن في الدراسات العليا)(20 - ص 10) بالاضافة الى اشرافه على اعداد كبيرة لرسائل الماجستير وانتخابه عضوا في لجان مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه، وكانت مشاركاته في المعارض واسعة ومتواصلة، قبل سفره وبعد رجوعه الى الوطن ، مما يدل على ثراء معلوماته وقراءاته المتعددة في مجال الفنون وغيرها من مجالات المعرفة.

وقد (ظل الفنان امينا ومثابرا على عدم التفريط بواقعيته ذات الجذور الشعبية والمشددة على فرضية المكان، ولم يحدث ان اهتز الفنان لمظاهر الرؤية التجريدية التي حلت في الرسم العراقي الحديث، ومنذ بزوغ الرغبة في احداث تجذيرات هامة على مستوى الاثر الابداعي) (17 - ص 6) .

يقول الفنان ماهود احمد(كانت تجربة السبعينيات والثمانينات تجربة واسعة و زاهرة، بينما تجربة التسعينات تجربة قلقة لان الدوافع غير موجودة نتيجة للاوضاع)** . وهذا هو دأب الفنان الذي ينهل من واقع الحياة ، يتأثر بها وتمنحه الاحساس بالراحة والأمن في اوقات ، وفي اوقات اخرى تكون قلقة مضطربة. فهو جزء من تلك الطبيعة التي تجعل منه مكانا وسط التيار الاجتماعي ، وليس متفرجا على شاطئ الحياة، بل مقاتلا ومغامرا، مضحيا من اجل مبدأه وقانونه الفني.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

1. مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث في الاعمال (لوحات زيتية) للفنان ماهود احمد، ويشمل جميع الاعمال من لوحات زيتية التي انتجها في مراحل حياته ، والتي تمثلت باسلوب فني ملتزم.

2. عينة البحث:

شملت عينة البحث مجموع الاعمال الفنية التي تم اختيارها قصديا والتي تم تصنيفها مع مراعاة ما يلي:

- - اختيار الاعمال الفنية التي تحمل سمات تراثية شعبية والموجودة في مركز الفنون في بغداد.
- - مدى انتشار الموضوع التراثي ومكانته وميوله الروحية والتي تمثل اهداف الفترة الزمنية الذي انجزت فيه.
- - استبعاد الاعمال ذات السمات المتكررة.

3. أدوات البحث :

لغرض الحصول على المعلومات اللازمة لادراء هذه الدراسة فلقد اتبعنا الادوات التالية:-

- - اعتماد المصادر المكتبية.
- - الرجوع الى الاعمال الفنية التي انجزها الفنان وملاحظتها شخصيا لتحديد ما يمكن دراسته باتباع اسلوب الملاحظة وتدوين المعلومات.
- - اعتماد الصور المنشورة في الصحف والمجلات.
- - اجراء مقابلة شخصية مع الفنان ماهود احمد.
- - الحصول على المعلومات من مصادر اخرى وهي ، المقالات الفنية والنقدية، ارشيف الفنان في مركز الفنون .

تحليل الاعمال:

ان نماذج من الاعمال التي سوف يتم تحليلها ، والتي استندنا اليها في طريقة تحليلها من خلال قواعد الادبيات العامة في النقد الفني ، وايضا بالاعتماد على الخبرة الخاصة في ميدان الفن ، واننا قد اخنا بالنظر الاصول الفنية في التحليل مع اعطاء الاهتمام في استجلاء حقيقة هذه الاعمال وما تمثله بالنسبة للفنان ، وما تمثله لنا كمجتمع متلقي ، وما الذي تريد ايصاله لنا. لهذا فقد اعتمدنا منهجا تحليليا نقديا في ضوء اهداف البحث.

* يقصد الفنان الاوضاع الحياتية للفرد بتلك الفترة وما رافقها من شحة واوضاع سياسية قلقة...من مقابلة شخصية اجريتها مع الفنان

1. التعرف على كيفية تعامل الفنان ماهود احمد مع الدلالات الرمزية في التراث الشعبي ومدى احتوائه لتلك المضامين والدلالات.
 2. هل استطاع الفنان ان يصل باللوحه العراقية المعاصرة الى خصوصية عراقية محلية تتميز بعنصر الاصاله.
 3. ما مدى اهمية تناول الفنان للتراث الشعبي في اعماله.
- وقد اتبعنا اسلوب التحليل ضمن ركائز العمل الفني من مضمون ومادة وشكل وتعبير، وليس تحليل الاعمال كل عمل على حدة. حتى لا نلجأ الى تكرار بعض المواضيع.

1- المضمون:

لعل من اهم ركائز العمل الفني هو احتوائه على المضمون الذي يؤكد وجود العمل الفني " رغم ان بعض المدارس الفنية الحديثة تجرد العمل الفني من المضمون ولا تؤكد على اهمية توافره".

احتوت اعمال الفنان ماهود احمد على مضامين عديدة اجتماعية، روحية، دينية، فكرية، بيئية، سياسية، موروثة، ومضامين عصرية تجسدت في تاليف تلك الاعمال.

اننا نجد المضامين الفكرية تدمج الحاضر مع المستقبل، مثلما تمثله لنا لوحة (الحي الميت) (شكل 8) التي صورت لنا حكاية الاعور الدجال الذي سوف يأتي و يملأ العالم دمارا ويغير مجرى افكار البشرية ويفعل ذلك باسم الدين، وهذا الحدث موجود ضمن معتقداتنا الدينية الاسلامية. نرى الرموز المصاحبة لذلك الاعور الدجال رموز قديمة، حديثة، ومستقبلية)) هناك اتصال، حلقات مترابطة بين الحاضر والماضي، الحاضر والمستقبل)) انه رمز للمحتل، ترابط بين القاتل الذي يركب الفرس وفي رقبتها جرس " هناك انذار، لفت انتباه لما يمثله من الخطر القادم على الافكار وعلى حياة البشر" في زمن لم تعد الخيول تستعمل في الحروب، بالاضافة الى وجود اشكال القنابل على غطاء السرج. فالفرس رمز قديم، والقنابل رمز حديث، والاعور الدجال رمز المستقبل، وقد اعطى الفنان اهمية للشخصية التي على الفرس، وذلك من خلال الدلالة الرمزية للون الاحمر وهو ما كان يرتديه الشمر قاتل (سيدنا الحسين عليه السلام) لما له من مكانة بغیضة في حياتنا. ولكن هناك دلالة امل وطريق مضيء في اعلى اللوحة اشارة الى انه لا يزال هناك بارقة امل وحياة آتية من خلال احتضان الام لطفلها وخوفها عليه (شكل 8) وهو دليل الترابط الاجتماعي و حماية المستقبل. كذلك وجد هذا الرمز في لوحة العشاء الاخير (شكل 9) والتي احتوت ايضا على مضامين دينية ولكن مسيحية، والمضامين الاجتماعية موجودة في اغلب لوحات الفنان كما في (الشكل 13) ويظهر ذلك في خوف صاحب القارب على امراته وحمايته لها من الاسماك المفترسة، بالاضافة الى ارتباط الانسان ببيئته وجذوره من خلال العودة الى القرية (شكل 7) و الاشتراك في المعاناة الانسانية والاحساس بالالم من وخزات الابر بينما تقوم امرأة برسم وشم * على جسد امراة اخرى (شكل 6) وهذا الوشم يعد من العادات القديمة في بلاد وادي الرافدين (شكل 1). وكذلك الشعور بالفقد في لوحة الشهيد (شكل 10) ومشاركة الاحزان بين الجماعة (شكل 12)

*الوشم: علامة او وحدة زخرفية او رسم ينقش على جسم الانسان ناتج عن وخزات في الجلد تنقش بواسطة عظمه مدببة النهاية او ابرة مغموسة بمزيج من لون اسود (السخم) يترك لترا على الجلد ولا يسبب الما شديدا ولا يمكن ازالته من مجلة التراث الشعبي العدد 11 السنة 11 بغداد 1980.

والمضامين التراثية برموزها اخذت حيزا كبيرا من خلال العودة الى الجذور فهناك عودة الى اقدم الجذور في حضارة وادي الرافدين في رمز الاله (شكل 4) الذي قطع راسه وهو يرمز الى ذهاب الحكمة . و(الشكل 11) الذي يمثل الاسطورة البابلية كلكامش اذا تمثل ((المرأة التي قابلت كلكامش وحاولت ان تقنعه بعدم جدوى البحث عن نبتة الخلود وعرضت عليه العيش في كوخ وصيد السمك وانجاب الاولاد ولكنه رفض، المرأة في اللوحة هي تلك التي في المرأة وليس تلك التي تدبر لنا ظهرها ، الوجه في المرأة هي المرأى الحقيقية، وليس التي تعطينا ظهرها، انها امرأة معاصرة لا تهمنا)*. كذلك حادثة الشهيد (شكل 10) حيث ان الفنان ماهود احمد كان له اخ قد استشهد في الحرب ، لذا جمع الفنان هذه الحادثة مع حدث رأس الحسين عليه السلام والحرب المعاصرة (شكل 4) من خلال حمل المرأة لباقة ورد ، رمزا للحب والسلام وهو مضمون متناقض مع معنى الحرب، ونلاحظ الوجوه المتألمة للنسوة بعبائهن وملامهن المتعبة. كلها مضامين متشابكة مترابطة تجعل من الموروث الحضاري والحادثة العصرية رمزا موحدًا وألما موحدًا موضوعا لها.

المادة:

لا اعتقد ان الاعمال الفنية تحتاج الى شرح مادتها ، لانها كلها منفذة بالالوان الزيتية ، ولكن هناك ملاحظة قد اخبرني بها الفنان ذاته وهي ((ان لديه بنائه كما هو الحال مع اغلب الفنانين وقد اعطاني مثلا لاعمال الفنان ميكلانجلو حيث تبدو رسومه ذات صلة وثيقة بالمنحوتات من حيث الكتلة والمساحة من خلال تحديدات الظل والنور القوي اي ان شخوصه كانها نحت على لوحة)** ولذلك كان لابد من الاشارة الى ان الاعمال كلها رسما بالالوان الزيتية، ولكن شخوصه وتقاسيمهم واجسادهم تبدو كأنها حجر.

الشكل:

دخلت ضمن الاعمال الفنية اشكال موروثية منها الوشم (شكل 6، 10، 11، 13) وهي عبارة عن نقاط توشم على الجسم كانت اما لغاية جمالية او لغرض طبي لمعالجة بعض الالام بالاضافة لنقش الحناء و اغلب النساء في اللوحات يرتدين الحلي التراثية (شكل 5) الحبل والحلق الذي يوضع بالانف (خزامة) (شكل 10، 11) والازياء العراقية التراثية كانت حاضرة بقوة وهي شكل من اشكال الانتماء الى البيئة العراقية المحلية، وهنا نلاحظ شكل معين الا وهو الفنان ذاته وقد توسطت لوحة العشاء الاخير (شكل 9) تمثيل صورتني في اللوحة هو رمز الانسان ومعاناته، فان الانسان الذي يعيش في هذا الواقع ويحس به ويتأثر ويؤثر به (16 - ص 35) بالاضافة الى اشكال الزخارف التراثية في البسط التي ظهرت في اغلب اعماله (شكل 5، 7).

التعبير:

ربما ياخذنا هذا المجال في زوايا مترابطة ومترابطة ، فالتعبير قد احتوى كل تلك الاعمال في اللون والشكل والمضمون ، وناخذنا الوجوه الحزينة ((وجوه مشبعة بالحزن والذبول، والخسارة، والشوق الكبير، وبذات الواقع نعثر عبر ملامحها على اشارة للتألف والحنين والحوار الهامس)) (17- ص 6) تعبيراته جاءت من التراث الشعبي، بالوانه واشكاله ووجوه شخوصه الذين تحس بانهم كانوا وباقيين الى الابد بتلك السحنة السومرية وذلك البؤس الفاجع.

*- مقابلة اجرتها الباحثة مع الفنان ماهود احمد بتاريخ 1997/2/16 في كلية الفنون أثناء نقاش حول بعض اعماله

* مقابلة اجرتها الباحثة مع الفنان بتاريخ 1997/3/2 في مركز الفنون.

أخذت المرأة الحيز الكبير في اعماله ، انها تمثل بالنسبة له الغد، الارض وخضرة الزرع(الوشم على جسدها والزخارف الخضراء) على جسدها العاري، دلالة الوطن الام. نستطيع القول ان جميع اعماله احتوت على هذه الرموز التعبيرية، كذلك نلاحظ التعبير واضحا لمدى الحزن الذي اصاب زوجة الشهيد (شكل 4) ، حادثة الحسين عليه السلام، عندما قتل أصبحت السماء سوداء حزنا عليه، والغيمة الحمراء صارت تقطر دما . لذلك فان التعبير يكون من ناحية واقعية معاصرا ، ومن ناحية اخرى يسجل تراثه بشكل اصيل ، لذلك فان مرد الرأس (شكل4) ليس تراث شرقي او عراقي ، بل هو تراث انساني يسجل معاناة الشعوب .

هناك من يقول ان اعمال الفنان يدخل فيها التوثيق و التسجيل لحوادث ، ولكن ((يخطيء البعض حين يظن ان الحس التوثيقي هو الغالب على اعمال الفنان ، فالبرغم من ان عددا لا بأس به من اعماله تنطوي على رغبة اصيلة فيها قدر كبير من الشعاعية في توثيق الجانب الذي اخذ في الاختفاء من حياتنا بتأثير تطور العصر وتأثير المدنية)) (6- ص 125) . الا انه يعبر بواقعية عن حياة عاشها ويعيشها ، بالاضافة الى تسخير الوانه في تعبيرات خاصة ، لوانه ودرجات الظل والضوء، ولكي يعين اشكاله من خلال تلك الظلال و الاضواء ، لا يحدد نفسه بقواعد المنظور ودليل ذلك (الشكل 6) حيث تظهر النساء في الخلف اكبر من التي في الامام تعبيرا عن الاحتواء والكبر. كذلك استعاراته لرموز المدينة العراقية التراثية القديمة من مبان وشناشيل (8، 10) ورموز مثل الفانوس تعبيرا عن الامان مثلما فعل في الشمعة (شكل8) التي هي تعبير عن الغد القريب والامل والعلم والمعرفة، كلها تعبيرا مجازية، اتاحت للفنان باعطائه الحرية الكاملة، وكانها اعطته جواز سفر مفتوح للسفر في تلك العوالم والخوض في لوانها وامتلاء روحه بتلك الرموز والاشكال لهو اكبر دليل على ان الفنان كان ولا يزال يعيش بروحية ذلك الانسان الذي جسده في لوحاته والذي لا يزال يعيش معناه الحقيقي، انه الانسان العراقي الاصيل.

الفصل الرابع

النتائج:

- اتضح من خلال الدراسة والبحث ، ومن خلال تحليل الاعمال (العينة) التوصل الى النتائج الاتية:
- 2 يشكل التراث عالما واسعا وكبيرا وهو منبع لكثير من الافكار لفنانين معاصرين ، حيث يجدون فيه جذورهم واصولهم ، والانسان الذي يعيش في داخلهم .
 - 3 تعامل الفنان ماهد احمد مع الدلالات الرمزية تعامل حساسا ضمن اعماله بروح تتماشى مع روح العصر مع بقاء طابع الاصاله للتراث وروحيتيه القديمة، وعدم التعامل معه بتكلف ، وانما بروحية عالية من الحرية .
 - 4 استطاع الفنان ان يصل باللوحه المعاصرة الى محليه عاليه من خلال ادخال الرموز والاشكال التراثية، وليس هذا فقط وانما طوع المضمون التراثي القديم من ان يخدم العمل الفني المعاصر، وبذلك اصبحت اللوحه تتمتع بروحية محليه وتراثية ، وتعالج موضوعا معاصرا ومستقبليا بنفس الوقت.

التوصيات:

1. توصي الباحثة بضرورة الاعتناء بالتراث الشعبي باعتباره هوية للمواطن، وانه يمثل تاريخ البلد ويوثق مراحل تطور المجتمع، من افكار ومعتقدات وحتى مهن وحرف تراثية.

2. ضرورة عرض الاعمال الفنية للفنان ماهود احمد كلها في متحف دائم حتى يطلع عليها المهتمون بالتراث الشعبي .

3. تشجيع المهن التراثية والمنتوج التراثي لانه المعبر عن معتقدات واذواق كانت سائدة رغم انها لا تلتزم بمقياس فني واقامة المهرجانات السنوية التعريفية بالتراث العراقي الذي هو رمز وهوية البلد وابرار محليته.

قائمة المصادر.

1. ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، بدون سنة نشر.
2. الالفي ، ابو صالح : الفن الاسلامي ، اصوله ، فلسفته، مدارسه، دار المعارف بمصر، 1967.
3. بهنسي، عفيف/ الفن والقومية، نشر وطباعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، 1965.
4. بهنسي، عفيف: الثورة والفن، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية.
5. الباشا ، حسن: التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، القاهرة ، 1978.
6. باور، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، المكتبة الوطنية ، بغداد ، 1979.
7. ربيع، ميادة صادق محمود: جماعة الرواد بين المحلية وتأثيرات التيارات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1995.
8. العطية المحامي، محمود: الفولكلور في بغداد، مطبعة الاسواق التجارية، بغداد ، 1963.
9. عيد، كمال: فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، ب.ت.
10. فيشر ، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر ، 1971.
11. فرادي، محمد عباس: الرسم في العراق (دراسة ميدانية تحليلية) ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، بغداد 1992.
12. مونرو، توماس: التطور في الفنون ، ج 2، ترجمة محمد علي ابو درة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1972.
13. نوبلر، ناثن: حوار الرؤية، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
14. هاورز، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن، ترجمة : رمزي جرجيس، الهيئة المصرية والاجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1968.
15. هوي . ام (واخرون): الانسان والبيئة، ترجمة وتلخيص : عصام عبد اللطيف، سلسلة الموسوعة الصغيرة 39، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، الجمهورية العراقية ، 1979.

الدوريات

16. الحياوي ، محمد شبيب صالح، (حول تعريب الفولكلور) مجلة التراث الشعبي ، العدد الاول السنة التاسعة، تصدر عن المركز الفولكلوري في وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

17. السامرائي ، مجيد: ماهود احمد (سرتي وابو زيد الهلالي واحدة) مجلة الف باء ، العدد 107، الاربعاء ك² 1988 ،
الدار الوطنية للتوزيع والاعلان ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1988.
18. عبد الامير، عاصم: ماهود احمد تجارب في الرسم العراقي المعاصر، جريدة القادسية ، العدد 2669 في
1988/10/3.
19. فاضل ، عبد الحق : تعريب اسم الفولكلور ، مجلة التراث الشعبي، العدد السابع السنة الثامنة، تصدر عن المركز
الفولكلوري في وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1977.
20. موسى، دولة : دراسة ثقافية اجتماعية ، مجلة التراث الشعبي ، العدد الحادي عشر السنة العاشرة، تصدر عن المركز
الفولكلوري في وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، 1980.
21. محمد، سامي: حوار مع الفنان ماهود احمد، جريدة الجمهورية ، بغداد ، 1983/3/10.

مصادر باللغة الاجنبية

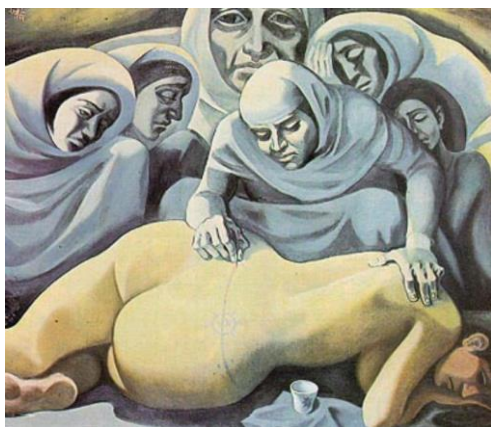
- 1.Salim,Nazar:Iraq contemporary art,Vol.1-painting, published by cooperattiv Edizional jaca
Book,Milano,Italy,May 1977.
2. Jabra . I . jabra:The Grass Root of Iraq Art, published by wasit graphic and publishing limited, National
library catalogue, printed by :ADDAR AL ARABIAH,Baghdad,Iraq,1983.

الاشكال



شكل 5

شكل 4



شكل 6



شكل 7



شكل 8



شکل 9



شکل 10



شكل 11



شكل 13



شكل 12

تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث

م.الوان خليف محمود اخليف

كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

ملخص البحث

تعتمد البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث على الخطوط الرأسية والافقية والاشكال المستطيلة والمربعة والدائرية باستخدام الأدوات الهندسية كالمسطرة والفرجال والمثلث. انطلاقا من ان كل ظاهرة في الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية... فكل شيء يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد سواء انبثق من الأرض كالشجر أو نبت فوق الأرض كالعناصر أو الكائنات الحية. أما امتدادا إلى الأرض فيشكل الخاصية الثانية التي نسميها الافقية لاتجاه سطح الأرض الى ابعاد لا نهائية نحو الافق.

ويهدف البحث إلى (الكشف عن تمثلات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث). وقد اقتصر حدود البحث الزمانية والمكانية من عام 1910 إلى 1950 في المانيا وروسيا وفرنسا وأمريكا.

وأعقب الحدود ما تضمنه الفصل الثاني من إطار نظري تكون من اربعة مباحث تضمن الاول مفهوم التجريدية والمبحث الثاني الحركة التجريدية والثالث المذهب التجريدي والتجريدية الهندسية والتعبيرية التجريدية، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث، اما الفصل الرابع فقد ضم ما تحقق من اجراءات بحثية وصولا الى الاهداف في ضوء تحليل العينات المعتمدة، وجاءت النتائج التي كشفت ان الرسم التجريدي الهندسي ممثلا بعمل مالفيتش يكشف عن تقنية بوصفه مثلا صوريا، معبرا عن اللامرئي والمجهول والمطلق من خلال اتخاذه اثناءه لصفات الاشياء فيوصف حقيقة علمية يصعب ادراكها بطرق الواقع الموضوعية ولإثبات ويتخذ من الوسائط التشكيلية اكثرها تجريدا لبلوغ حالة تقترب من الروحية الصوفية في الاتحاد ، فأوجد كلية من خلال تجريده للأشكال الحسية والأشكال التجريدية التي تحمل صفة الإطلاق بوصفها جوهرًا، فمثل هذه الأشكال إنما تقوم بقوة الحدث كونها منبعًا وأصلا من خلال أنظمة تلك الصفات المطلقة ومن خلال التقسيمات الهندسية التي هي تمثل الجوهر والأصل للعينات الحسية المادية.

Abstract

Architectural constructions in the contemporary abstract painting are based on the horizontal, vertical lines, rectangular forms, square forms and circle forms by using the engineering tools such as ruler, compasses and triangle. Starting from the well-known phenomenon that the architectural foundation of anything in the universe can be identified, because everything that is stable on the earth has the characteristic of perpendicular whether it comes up from earth, such as trees, or being built on earth such as buildings or live creatures. As for the extension of earth; it constitutes the second characteristic which we call vertical towards the plain of earth to infinite dimensions towards horizons.

The current study aims at revealing the manifestations of the contemporary architectural constructions. The spatiotemporal limits of the study were from 1910 to 1950 in Germany, Russia, France and America.

After that came the second chapter to talk about the theoretical frame of the study which consisted of four sections. The first dealt with the concept of Abstract, the second dealt with the movement of Abstract, the third talked about Abstract movement, architectural abstract and the abstract expressivity. The third chapter was devoted to the procedures of the study. As for the fourth chapter; it included what was achieved as research procedures reaching to the aims in the light of analyzing the adopted samples.

The findings revealed that the abstract architectural painting represented in a work such as Malevich work reveals a technique that is described as a picturesque example expressing the invisible, the unknown and the absolute by recognizing them by means of objective reality and proof, using the most abstract plastic medias for the sake of reaching a status that comes closer to spiritual Sufism in uniting, then created a totality through abstracting sensational forms and abstract forms that carry the feature of absolute which is described as the jest. Such forms occur by the strength of the event because they are the source through the systems of those absolute characteristics and through the architectural classifications which represent the core and the genuine of the sensational materialistic samples.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

نظراً لما يتمتع به الإنسان من معارف فكرية وخبرات جعلت منه ينحاز نحو رؤيته الإبداعية وتجسيدها في مجالات مختلفة، ويعد الفن أحد المجالات التي يرتقي فيها إبداع الإنسان وعلى مستوياته التحتية والرسومية وغيرهما. ويعد الرسم الحديث أحد المجالات التي يبوح فيها الفنان إبداعاته، فالرسم الحديث يتميز بتنوعه وثرائه على مستوى البنى التركيبية للسطح التصويري وعلى مستوى الأسلوب وتقنياته، وهذا يعود في أصله إلى خصائص إبداعية تتمحور بين ثنايا الفنان الحدائث، لذا ترى الباحثة أنه من الضروري دراسة تلك الخصائص أو السمات الإبداعية في رسومات تجريدية وما خلف المرئي بوصفه ينبض بالخيالي والروحي، فضلاً عن المضامين الاستيطانية ذوات المنحى التغريبي واللامألوف، ويبدو أن فهماً سطحياً لأهمية الفن التجريدي، وهكذا لا يوجد إدراك عام لخواصه، أن مظاهر الفن الحديث الأخرى تبدو بالتأكيد أكثر إثارة. ولذلك فإن مطامح الفن التجريدي ليكون شكلاً من أشكال الفن قد تقلصت على نحو خطير، أن "إحساس الانفصال عن الطبيعة الخارجية" هو رغبة في انفصال المرء عن بيئته، تلك التي نسبها (هولم) إلى أولئك الفنانين الذين تميل أعمالهم نحو التجريد الهندسي. وفي حالة الإنسان البدائي، يكون شعور الانفصال ممزوجاً بمخاوف طبيعية لأخطار متنوعة يمكن أن يصادفها في حياته غير المستقرة. وفي الحضارتين المصرية والبيزنطية، ينبع شعور الانفصال هذا من نفور الحاجات المادية والأشباعية من القيم الروحية.

وقد يستنتج المرء أن الفن التجريدي إما أنه محض زخرفة، أو أنه عمل لأشخاص اختاروا الانسحاب إلى داخل ذواتهم بعيداً عن صخب العالم، مفضلين ذلك على عكس (تصوير) مظهره الخارجي التقليدي. لذا تتجسد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما مدى تمثالات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث؟

- أهمية البحث: يمكن أن:

- 1- يسهم في اغناء الباحثين والدارسين في مجال الفنون التشكيلية.
- 2- يسهم في اغناء الأقسام الفنية في كليات الفنون الجميلة عامة والمؤسسات العاملة في هذا المجال خاصة والمنظرين والنقاد والمعاهد الفنية الأخرى.
- 3- تسهم هذه الدراسة والإفادة منها من خلال فهم التقنيات والبنى في الرسم التجريدي الحديث واليات التلقي الجمالية ، وتطوير الذائقة الفنية للمتلقين و وتنميتها.

ثانيا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن تمثالات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث.

ثالثا: حدود البحث

- 1- الحدود الزمانية:
يقتصر البحث الحالي على دراسة البنى الهندسية في الرسم التجريدي وجمالياتها ومفاهيمها وأشكالها من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لتيار الرسم التجريدي الأوربي الحديث للفترة من (1870-1950م).
- 2- الحدود المكانية:
يتحدد البحث في روسيا وفرنسا وأمريكا.
- 3- الحدود الموضوعية:

يتحدد البحث الحالي بدراسة البنى الهندسية من خلال نماذج للإعمال مصورة للوحات فنية ممثلة بالرسم التجريدي الحديث.

رابعا: تحديد المصطلحات

1- تمثل:

تمثل: يعرفه التوحيدي بأنه" الصورة الموجودة في الخارج"⁽¹⁸²⁾. ويعرفه جميل صليبا "هو حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثل الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه، والفرق بين التمثيل والتمثيل ان التمثيل هو التصور على حين ان التمثيل هو التصوير والتشبيه. نقول تمثل الشيء تصور مثاله أي تخيله تخيلا حسيا"⁽¹⁸³⁾.

ويعرفه سارتر بأنه" تمثل في البنية الفكرية للحدث الذي يكمن في ثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضوع، الذات بوصفها حرية وفعل وإرادة ومعيار، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات"⁽¹⁸⁴⁾.

2- البنى:

⁽¹⁸²⁾ التوحيدي، محمد علي، مصباح الفقاهة، ج1، مكتبة الداوري، قم - إيران، 1373هـ، ص 379.
⁽¹⁸³⁾ صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص 342.
⁽¹⁸⁴⁾ سارتر وآخرون، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)، دار المعارف للنشر، 1987، ص19.

البنائية Structure

اشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف باسم (البنوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960-1966 في فرنسا، إذ عرفها (رولان بارت) بقوله: " أن البنوية ليست مدرسة أو حركة، أو مفردات، بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته"⁽¹⁸⁵⁾.

وقد عرف (ليني اشتراوس) البنية بقوله: "إن البنية تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"⁽¹⁸⁶⁾، وقد عرفت البنية "بأنها نظام مكون من مجموعة من الأجزاء أو العناصر، المكونات ذوات الطبيعة المادية أو العقلية، والمرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى، والتي تتحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاکمة وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي) أو تتصف بأنها نتائج لتطبيق نوع من الفروض المنطقية. كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعنى بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، وبين البنية العميقة التي تعني الخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة"⁽¹⁸⁷⁾.

والتعريف الإجرائي للبنى: هو الكيفيات التكوينية والمعالجات التشييدية والتركيبية التي ينتظم على وفقها الشكل التجريدي للمنجز الفني لتيار الرسم التجريدي الحديث، على وفق كل متماسك من العلاقات التبادلية بين الأجزاء، وهي تعد منظومة من العلاقات التركيبية التي تتمخض عنها من خلال الشكل الفني قيم جمالية مجردة غير منفصلة عن معانيها ودلالاتها الروحية حيث تخضع العناصر البنائية خضوع الجزء للكل إذ تكشف هذه العناصر عن الكيفية السببية التي تتجمع بها من خلال عمليات التكوين والتشكيل التي في ضوئها تتألف صيغ شكلية تجريدية مسطحة.

3- الرسم:

الرسم (Painting): ورد في المعجم الوسيط: بأنه الأثر، وهو تعريف الشيء بخصائصه واعراضه اللازمة ومنه:

- بياني: وسيلة للتعبير عن الظواهر والعلاقات المجردة بأشكال هندسية.
- تخطيطي: رسم إجمالي لا تداعى فيه التفاصيل وإنما تراعى فيه النسب الموضوعية للأجزاء المختلفة.
- دراسي: صورة تؤخذ بجسم هي أو منظر لدراسته من حيث الوضع والهيئة واللون وما إلى ذلك من أحكام التصوير وأصوله⁽¹⁸⁸⁾.

والتعريف الإجرائي للباحثة

الرسم التجريدي الحديث

⁽¹⁸⁵⁾ كيرزويل، أدبث، عصر البنوية، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، 1985م، ص244.

⁽¹⁸⁶⁾ مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت، ص35.

⁽¹⁸⁷⁾ البازار، عزام ونصيف جاسم، أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001م، ص76.

⁽¹⁸⁸⁾ مرعشي، نديم، الصحاح في اللغة والعلوم، معجم الوسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، 1975، ص383.

يعد ظاهرة فنية معاصرة وليس مجرد تيار إذ إنه يمثل مرحلة متقدمة ومتطورة في الفن الحديث بعد إقصاء كل ما هو مادي ومحاكاة للطبيعة وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، من حيث اعتماده على تصوير فكرة الفنان وشعوره باستخدام الألوان أو الأشكال والخطوط الهندسية في العمل الفني.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم التجريدية

توطئة:

ظهر الفن التجريدي نتيجة حتمية لرد الفعل ضد الطبيعة التي سرت في ثمانينات القرن التاسع عشر وقد اتخذت مسارين رئيسيين تبعاً للثقل المسلط في كل منهما على المضمون أو على الشكل. وكان الرمزيون في التصنيف الأول بسبب اهتمامهم بالمعنى الروحي للرسم، ويضم التصنيف الثاني الانطباعيين الجدد الذين لم يذكروا دور الفن الروحي تماماً، لكنهم امنوا بان تجديد اللغة الصورية ينبغي أن يأتي أولاً. وكان الأمر بحاجة إلى حلقة وصل كي يولد، ثمرة الجمع بين هذين المسارين، فصار يدعى بالفن التجريدي.

ان الفن نحى منحى تجريدياً توسع في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين لكن لم يتسَن له ان يتطور طوال تلك المدة فالمألوف ان أية فكرة أصيلة لا تراود ذهن في الغالب إلا إذا بدت بوادرها فعلاً لدى شخص ما، منذ تلك اللحظة فما بعدها تميل الفكرة إلى الشيوخ وهذا ما حدث للفن التجريدي⁽¹⁸⁹⁾، على يد الفنان الروسي الأصل (فاسيلي كاندينسكي)، 1866-1944 والفنان الهولندي (بييت موندريان) 1872-1944 الفنانان اللذان أرسيا القواعد والأسس الجمالية والفكرية لهذا الاتجاه وجعلاه موضع التطبيق الفني، ومنذ البداية عمل كل منهما مستقلاً عن الآخر ولم يكن لرسمهما صفة أسلوبية مشتركة⁽¹⁹⁰⁾، سوى مناهضة العالم المادي واختفاء معالم الواقعية، ومن خلال ذلك تحددت وتبلورت في السنين السبع الأولى لنشأة هذا التيار "باتجاهين رئيسيين يقعان في عهدين، العهد الأول يبدأ من عام (1910-1916) متمثلاً بالحركة التجريدية التي قام بها كاندينسكي بميونخ في ألمانيا، والتي بدأت بظهور كتابه عن الروحية في الفن، أما العهد الثاني: فيبدأ في عام 1917 عندما نشر (موندريان) في مجلة الطراز (دي ستايل) في هولندا آراءه التجريدية وعن اتجاهه الفني الذي أسماه بالتشكيلية المحدثه"⁽¹⁹¹⁾.

حيث جاء الرسم التجريدي الحديث لينهض على نزعة شكلية، أي أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون، وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالضد من نزعة المحاكاة في الفن، فالشكل في محاكاته للأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً اخبارياً محدداً للشيء المحاكى، وبهذا فإن "النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً، فهي ترى ان الفن الصحيح منفصل عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة. فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن، إذا شاء أن يكون فناً، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته"⁽¹⁹²⁾، وبذلك يمكن وصف الرسم التجريدي بشكل عام، بأنه الفن الذي "يُعنى باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص. فعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، نجده يستبدل المعالم المميزة

⁽¹⁸⁹⁾ باونيس، الان، الفن الاوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص197.

⁽¹⁹⁰⁾ المصدر نفسه، ص197.

⁽¹⁹¹⁾ حسن محمد حسن، مذهب الفن المعاصر والروية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص162.

⁽¹⁹²⁾ ستولينتز، جبروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974، ص195.

للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها⁽¹⁹³⁾، فالرسم التجريدي ينطوي على عملية "تخلص جوهري من كل ما هو معين"⁽¹⁹⁴⁾، حيث أصبح الخطاب البصري فيه لا يخرج عن كونه مجموعة من العلاقات الشكلية تتكون من الخطوط والألوان والمساحات، بطريقة تستهدف تحقيق استجابة جمالية دون اللجوء إلى إثارة المتلقي بمواضيع أو دلالات خارج سياق العمل الفني، وما أشارت إليه طروحات الناقدين الشكلايين (كلايف بيل) و (روجر فراي) فالأعمال التي تحملها مضامين تاريخية أو التي تحكي حكايات وتوحي بمواقف، وجميع أنواع الرسوم التمثيلية.⁽¹⁹⁵⁾ وبهذا يصل (بيل) و (فراي) إلى ان الاستجابة الجمالية لمثل هذه الأعمال لم تكن استجابة نقية. إذ كشفت هذه الرؤية الجديدة عن الحقيقة الجمالية الخالصة، والتي حققت انتصاراً مهماً على صعيد فن الرسم التجريدي، فقد تم مفارقة الطبيعة وموضوعاتها في العالم المرئي، بإحداث عالم جمالي خالص، ينطلق من اللامرئي. كما أشار (ريد) "لا توجد اكتشافات مفاجئة تأتي إلينا من المجهول، بل إن كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة مركبة تتفاعل فيها عوامل وعناصر تقررها الظروف الملائمة لتطور ونمو تلك الظاهرة وهكذا فإن ظهور التجريدية في الفن لا يمكن اعتباره نتيجة تأملات وتجارب فنان ما، سواء كان (كاندنسكي) أم (ديلونى)"⁽¹⁹⁶⁾.

يحاول الفنان التجريدي ان يوضع الشيء أي يدمج الموضوع في تكوينات الشيء وابتداءً منذ ان أصبح لكتلة اللون أهمية عند (سيزان) ثم تطور بخلط الألوان الأتربة عند (براك) أو بإلصاق المواد المختلفة في اللوحة كأوراق الصحف والأشرطة والزجاج. وبهذا المعنى اتجه اهتمام الفنانين إلى الصناعة الفنية أي معالجة المواد العادية وقلبها إلى عمل فني كما تم (لدالي، براك) في إنتاج حلي تجريدية من مواد عادية. ليس ثمة تفسير للفن التجريدي أو أي نوع آخر من الفن. فالفن لا يمتنع أو يعطل إنما يخترق بالبصيرة ومع ذلك فإن بوسعنا ان نكتشف بقعة التجريديين.

حيث كان منهم القدامى يتركون تنفيذ أفكارهم بالتفضيل للتلاميذ وهذا دليل قاطع على الحقيقة التي ينسأها معظم الناس وهي انهم كانوا يضعون رؤية الذهن فوق رؤية العين.⁽¹⁹⁷⁾ حيث يعتبر بعض الفنانين والنقاد وجامعو اللوحات-الخبراء-الفن التجريدي مسألة شخصية تماماً وخالية من أية دلالات اجتماعية. ولعل براهين وورنكر Worringer قد بسطت حديثاً بشكل اكبر من قبل تي. ئي. هولم T.E. Hulme الذي ساهم في هذه الفكرة ، ان الرغبة في تأسيس قيم مستقلة للشكل بعيداً عن الموضوع هي بالتأكيد شيء شائع بالنسبة للثلاثة، ولكنها تكون غير مؤكدة إذا ما كانت هذه الرغبة ممزوجة بالخوف عند الفنان الحديث⁽¹⁹⁸⁾.

وقد شهدت باريس ظهور جيل عازم على قلب القيم التصويرية رأساً على عقب ولد هذا الحافز من الولايات المتحدة لخلق رؤية جديدة، وانظم رسامون بشهرة ليجيه وماركس ارنست وشاغال واندريه ماسون من باريس إلى مارسيل دوشامب واوز ينفانت ومن ثم تسنى لهم الالتقاء بالفنانين الذين لجأوا إلى أمريكا كالهولندي موندريان والألمانيين جوزيف البرز وهانز

⁽¹⁹³⁾ الجبخانجي، محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة، 1961، ص132.

⁽¹⁹⁴⁾ المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد، وزارة اعلام، بغداد، 1973، ص39.

⁽¹⁹⁵⁾ ستولينتز، جيروم، مصدر سابق، ص 203.

⁽¹⁹⁶⁾ المبارك، عدنان، مصدر سابق، ص63.

⁽¹⁹⁷⁾ البوت، الكسندر، افاق الفن، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982، ص193-194.

⁽¹⁹⁸⁾ هيث، ادرين، الفن التجريدي اصله ومعناه، ترجمة: محمد علي الطائي، مطبعة اليقضة، بغداد، 1988، ص7.

ريختر والهنغاري موهولي ناجي أو الذين هاجروا إليها كالأرمني ارشيل غوركي والسويسري كلارنار والهولندي وليم كوننغ⁽¹⁹⁹⁾.

والمعارض التي نظمتها (كاترين. اس، درايد)، وتأسيس الجمعية الأميركية للفنانين التجريديين في عام 1937 (أصبح يعرف فيما بعد باسم متحف غوغهايم)، ان هذه النشاطات ساهمت في تعريف الجمهور بالفنانين التجريديين الأوائل، وهب رسامون مثل ستوارت ديفز، ودوف، واني، أي. غالاتن، وجورج موريس، وبازيوتس، يدعمون الحركة بحماسة بالغة. وفي أثناء الفترة ذاتها، ساهم فنانون، أمثال: (فيركمان في هولندا، وكارلسوند في السويد، والالمانى شيفترز، وين نيكولسن في انكلترا، وتوريز غارسيا في اور وغواي، وبيتوروتي في الارجننتين، وأرب وكوبكا وسونيا ديلوتي وهيربان و فوتريه في فرنسا)، وكذلك الفنانون الذين كانوا يعملون في باريس يومئذ مثل: كاندنسكي، وكلوسون في بلجيكا، وما نيلي في ايطاليا، والفلمنكي فاننوجيرلو، كل هؤلاء ساهموا في تلك الانطلاقة التجريدية المذهلة التي ميزت الحقبة في أعقاب الحرب مباشرة⁽²⁰⁰⁾.

المبحث الثاني

الحركة التجريدية (Abstractionism)

معنى التجريد:

للفظة (تجريد) معنيان فيما يتعلق بفن التصوير المعنى الأول ينطبق على المكعبين حين يعمدون إلى تجريد، أو استخلاص عنصر من عناصر الشيء الموضوعي ليتخذوه نواة لتكوين أو تصميم جديد، أما المعنى الثاني، فلا ينطبق إلا على نوع معين من الفن، لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي- وهذا هو "الفن التجريدي أو اللاموضوعي" Non-objective. الذي ظهر في فن كاندنسكي الذي عد بداية التحرر من الواقعية، حيث مر كاندنسكي بثلاث مراحل تنوعت على أساس من تحولات الرؤية الحدسية وآليات تطبيقها، وهذه المراحل كانت تمثل تجربة الفنان وسيرته الإبداعية، إلا انها يمكن أن تعد وصفاً شمولياً للرؤية التصويرية وتنوعها في الرسم الحديث.

المرحلة الأولى:

أطلق عليه (الانطباع Impression) وهي تشير إلى الانطباع المباشر من الطبيعة الذي ينجم من خلال وقع العالم الخارجي المباشر وتأثيره في الفنان.

المرحلة الثانية:

(الارتجال Improvisation) يتمثل بأشكال التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني أو الروحاني وهو لا شعوري في معظمه. وعمل كاندنسكي بهذا المبدأ التعبيري الحدسي منذ ارتباطه بجماعة (الفارس الأزرق) عندما ربط المادة البصرية في الفن بالحياة الباطنية والروحية عند الفنان.

المرحلة الثالثة:

⁽¹⁹⁹⁾ ايلغر، فرانك وآخرون، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988، ص 147.

⁽²⁰⁰⁾ ايلغر، فرانك وآخرون، المصدر نفسه، ص 147-148.

(التكوين Composition) ويتم بالتعبير عن الشعور الداخلي بمشاركة العقل، بما يفضي على التكوين نوعاً من الحذاقة كما يسميها كاندنسكي مع الحرص على عدم إظهار الدور الذي يؤديه العقل والوعي في العمل الفني، مع الإبقاء على دور العاطفة وهيمنة الوجدان⁽²⁰¹⁾.

حيث رسم كاندنسكي في عام 1910 أولى لوحاته التجريدية في صورة ألوان متفجرة براقية لا تمت بأي سبب إلى واقع الأشياء وقد انتهى إلى هذا الأسلوب التجريدي من طريقين ففي ذات يوم كان يتأمل البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة فأوحى إليه منظرها البهيج باستخدام الألوان وحدها في خلق الصورة دون الاستعانة بالأشكال الواقعية ومنذ ذلك الحين أخذ كاندنسكي الرسم بالألوان والأشكال المجردة دون غيرها مشبهاً فنه بالموسيقى وذهب إلى أن فن التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة المرئية والحقائق المادية يصبح أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة⁽²⁰²⁾.

و"الواقع أن في الفن التجريدي الصرف إمكانات للتعبير عن الانفعالات الباطنية العميقة أكثر مما في الفن ذي الموضوع، فهو قادر بالرغم من عدم ارتباطه بشيء موضوعي، أو لنقل بسبب ذلك على إثارة المشاعر والوجدان بطريقة أكثر صفاء وأكثر مباشرة"⁽²⁰³⁾.

فعند كاندنسكي يحس المرء إحساساً مستقلاً ورائعاً بتناسق الألوان المنجز باللمسات الحقيقية لفرشاة الرسم. تلك اللمسات المتجمعة بشكل مساحة معتمدة مقابل مساحة مضيئة، تعبر عن الغيوم. إن مقالة المسمى "فن الانسجام الروحي" بعكس وجهة نظره المتأثرة بالصوفية والقيم التي ينسبها إلى الألوان (كل لون بمفرده) هي أساساً قيم حدسية يمكن إدراكها بالحدس وذاتية والتشابه بين فن التصوير والموسيقى مؤكداً باستمرار فاللون هو بمثابة لوحة مفاتيح (Keyboard) والعينان هما اللتان تجعلان الفنان يلمس المفاتيح والروح هي بيانو (Piano) لعدة أوتار والفنان هو اليد التي تعزف.⁽²⁰⁴⁾

إن كاندنسكي يفكر في أن يطمح في التصوير لبلوغ تلك الحالة الرائعة للموسيقى ورائعة بسبب إثارتها المباشرة للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى. لذا فإن الأحكام السائدة حول فنه هو "الضرورة الروحية" حيث تنشأ الضرورة الروحية الداخلية من ثلاثة عناصر:-

- 1- أن كل فنان، بوصفه مبدعاً، يمتلك في داخله شيئاً يتطلب التعبير عنه (ولهذا هو عنصر الشخصية).
- 2- أن كل فنان بوصفه ابن زمانه، عليه التعبير عن روح عصره (ولهذا هو عنصر الأسلوب).
- 3- أن كل فنان بوصفه خادماً للفن، عليه أن يخدم غرض الفن (ولهذا هو جوهر الفن، وهو ثابت على مدى العصور، ولدى جميع الشعوب).

وقد أشار كاندنسكي إلى أنه من المستحيل تحقيق العنصر الثالث ما لم يتم تحقيق العنصرين الأول والثاني بالرغم من أن السمة الشخصية والأسلوب ضروريان لإبداع الآثار الفنية وللاعجاب بتلك الآثار في فترة زمنية معينة، إلا إنهما يفقدان بمرور الزمن روعة العنصر الثالث، الميزة الموضوعية والجوهرية للفن. حيث تظهر في أعمال كاندنسكي عظمة الشرق، فالألوان السخية، وفن الخط الدقيق والمعقد، والتناوب بين الضبابية والتحديد الدقيق، كلها من مميزات الفن الشرقي، وربما إن هذه الميزة الغريبة المبهمة هي التي جعلت لوحاته غير مستساغة على نحو غريب. أما اللوحات القريبة من اللوحات الأصلية

⁽²⁰¹⁾ شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978، ص 101-111.

⁽²⁰²⁾ نيو ماير، سارة، قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص 148-149.

⁽²⁰³⁾ عز الدين، اسماعيل، الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط 1، 1974، ص 199.

⁽²⁰⁴⁾ هيت، ادوين، مصدر سابق، ص 22-23.

فتبقى قوتها الجوهرية ويبقى جمالها مقبولا⁽²⁰⁵⁾. وكان كاندنسكي ذا نشاط خارق وطاقة محفزة ومولعا بالعلاقات بين الفنون كلها وسعى إلى الموازنة بين اللون والصوت والحركة في مسرحيات قصيرة تحمل عناوين مثل (صوت اخضر) و (صوت اصفر).

كان زعيما بطبيعته ونظم في ميونخ جمعية اثر أخرى للفن الطليعي وأسفرت جهوده مع الفنانين التعبيريين عن تكوين مجموعة (الفارس الأزرق) في عام 1911 واستقى الاسم من إحدى صوره المبكرة رمزا لإلهام الفنان. حيث طرق كاندنسكي معنى الرسم من زاويتين، نفسية وروحية وناقش التأثيرات التي تخلفها الألوان فنيا وحاول ان يقرن الألوان بالاتجاهات الخطية وبالأشكال لان اللون في الرسم ينبغي ان يتخذ له شكلاً، فبعد قطيعة الابتسمولوجيه هذه للأشكال التشبيهية، ابتغاء الشكل وتتجانس معه عبر حركيته الداخلية بتناغمات وإيقاعات موسيقية قادرة على الإيحاء والتعبير عن الضرورة الداخلية (Necessity Tuner) على أساس تجريد البنية العميقة في ما وراء الشكل، فقد استهدف العمل الفني لدى كاندنسكي بتقصيه اللون والشكل، ونسق الإيقاع في لوحة كاندنسكي يتمثل في سيطرته على نسق اللون بشكل كامل مضاف إلى قدرته التحليلية لبنية اللون وتجسيده بتضادات وتآلفات تكون بحسب الضرورة الداخلية للفنان والشئ المعبر عنه وركز على الوحدة بين ألوانه والعلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة ذوات الحركة الإنسانية يثير أحاسيس لا ترى إلا بعين الخيال ومن خلالها يتم بناء الإيقاع اللوني بحرفية عالية نراه يكون إيقاعاً متزايداً وأخرى متناقصاً ورتيباً وغير رتيب.

وامن كاندنسكي بان التركيبات من اللون والشكل لها أهمية تعبيرية فعلية، وان دافع الرسم عند الفنان يأتي من " حاجة داخلية " وبذا فان الفنان هو نوع من الرؤيويين، أو الرائيين يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقا من العالم المادي الذي تعرفه⁽²⁰⁶⁾. وأشار كاندنسكي لا يكفي في الفن ذي الموضوع الخالص ان يناشد الحس، وعلى العمل الفني ان يثير الاستجابة على مستوى أعمق من المستوى الذي ندعوه الآن باللاشعور، "ذبذبات الروح" التي تتخذ موقعا لها بعدئذ فهي أما ان تكون شخصية، فتؤثر في نوع من الرج العقلي، أو تكون فوق شخصية، وفي ذلك تتخذ أشكالا ذوات طراز بدائي، تصبح فيها مشاريع الإنسان شرحا لمصيرها. وكان كاندنسكي مدركا للأسس الرياضية للشكل الجمالي وقد صرح في كتابه على ان " الرقم هو التعبير التجريدي النهائي لكل فن". لذلك فانه لا يستطيع في النهاية تسليم نفسه إلى أي شكل من أشكاله الآلية، يجب ان يكون للعمل الفني " بناء خفي " وليس بناء هندسيا واضحا، وبالرغم من ذلك يمكن ان تكون له تأثيرات محسوبة⁽²⁰⁷⁾.

المبحث الثالث

المذهب التجريدي

ما هو المذهب التجريدي؟

كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلثها العضوية، ومن أريدتها الحيوية، كيف تكشف عن إسرارها الكافية ومعانيها الغامضة، وسواء كان التجريد هندسيا شاملا أو جزئيا بتبسيط الأقواس والمنحنيات، وسواء كان التجريد كاملا أو نصف تجريدي، فانه يعطي الإيحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني.

⁽²⁰⁵⁾ المصدر نفسه ، ص23-25.

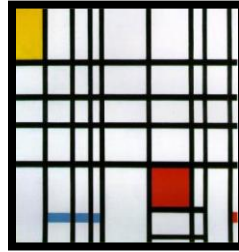
⁽²⁰⁶⁾ باونيس، الآن، مصدر سابق، ص201-203.

⁽²⁰⁷⁾ ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989، ص136-137.

ان المذهب التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع، كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة، فيبدو للمشاهد أكثر ثراء (208). من الفن التجريدي في مرحلتين تاريخيتين، فترة ابتدائية استغرقت من 1910-1916 وفترة تالية بدأت عام 1917 بحركة (دي ستيل) الهولندية واستمرت حتى الآن، ويظهر التحوير في تلك الحركة خالصاً لا يمت بصلة إلى الطبيعة. حيث انقسم الفن التجريدي إلى اتجاهين رئيسين:

- الأول: تمثّل باتجاه التجريدية الهندسية:

وتزعمها بيت موندريان في هولندا و مالفيتش في روسيا، ويضم حوله العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الرومانسية أمثال كورن وهيربن ومانييلي وهليون في فرنسا وبالابرامولين في إيطاليا و لوبي وبيل في سويسرا وفورد مبدع –كيلدفارد في ألمانيا وبن نكرسون وباسمور في بريطانيا وبيترز فرانكس في بلجيكا. ويعد بيت موندريان أحد رواد المدرسة التجريدية في الرسم، وقد اقترن اسمه بتطوير ما أسماه فيما بعد بالبلاستيكية الجديدة وهي شكل من أشكال التجريد الذي يعتمد على رسم شبكة من الخطوط السوداء الأفقية والعمودية باستخدام الألوان الأساسية الشكل (1)



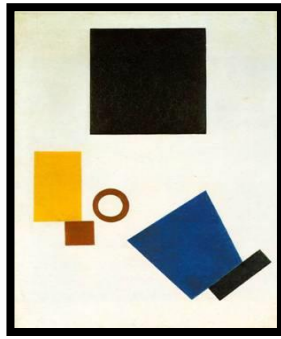
الشكل (1) تكوين بالأصفر والأزرق والأحمر

وفي عام 1917 تزعم (بيت موندريان وتيوفان دوسبورج (theo van Doesburg) جماعة من الفنانين اخذوا على عاتقهم استخدام الأشكال الهندسية دون غيرها، وبخاصة المستطيل، أساساً للتصميم سواء في فهم التصوير أو النحت أو العمارة، وكانوا يصدرون مجلة فنية تدعى (دي ستيل) فأطلق هذا الاسم لقباً عليهم، حيث كان دوسبورج فناناً متعدد الجوانب رساماً ونحاتاً ومهندساً معمارياً وأديباً وكانت طريقته في استنباط التكوينات الهندسية هي البدء برسم كائن طبيعي ثم تجريد الشكل. حيث كان هذان الرسامان يعملان في تطهير المكعبية من نزعتها الزخرفية الهوجاء ووضعاً نظرية جديدة تدعى (الصفوانية Purisme) فاندمجت هذه الحركة الفرعية في غمرة التيار العام المتجه نحو التنظيم الهندسي لهذا التيار الذي ما لبث ان امتد تأثيره نحو ميادين أخرى، كالعمارة والتصميم الصناعي والواقع ان الحركات الثلاث السوبرمائية ودي ستيل والصفوانية وبالرغم مما بينها من اختلافات على قاعدة مشتركة هي صفاء الخطوط والاختزال الهندسي (209).

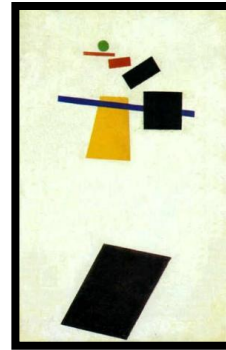
(208) أسامة محمد علي حميد، المدرسة التجريدية مفهومها وانواعها وبرز فنانها ، اكااديمية الدراسات العليا، مدرسة الاعلام والفنون، ليبيا، 2010.

(209) بنو ماير، سارة، مصدر سابق، ص152-153.

أما (كازيمير مالفيتش Kasimir Malevitch) الروسي الأصل (1878-1935) يعمل في سبيل التجريد الهندسية الذي تأثر في مطلع حياته بالحركة الحوشية ثم اعتنق المذهب المكبي، ابتداءً من 1910 ناسجاً إلى حدٍ ما على منوال فرناند ليجه دون أن يفتن مثله مع ذلك بالأشكال الميكانيكية. غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية يقول كازيمير مالفيتش: "إن الفن هو قدرة انشاء الصورة على اساس الثقل والسرعة واتجاه الحركة.. حيث يجب أن تمنح الاشكال الحياة وحق الوجود المستقل"⁽²¹⁰⁾. وأطلق على مذهبه الجديد السوبرماتية Suprematism^(*) يعني بذلك أولوية الإحساس الصرف. ورسم لوحات تشمل عددا اكبر من الأشكال الهندسية المربع والدائرة والمستطيل مع استخدام شيء من الألوان على ان لوحاته جميعا تتسم بالشفافة والصرامة⁽²¹¹⁾. حيث تفردت السوبرماتية حينذاك ببنائاتها وتصوراتها عن الفضاء الكوني الزاخر بأجسام سابحة تجنست بالجنسية السوبرماتية وإتصفت بالخفة لتتسابق عبر مضيقها ومدارها الخاص من خلال أشكال هندسية أولية بسيطة ومسطحة تبدو للوهلة الأولى منتمية للاتجاه التجريدي، إلا أن مالفيتش لم يعرّفها على أنها تجريد بل عرّفها على أنها "واقعية جديدة"، وبالفعل نجده وقد أطلق عناوين وصفية لأشياء ملموسة في الواقع مثل "لاعب كرة القدم"، "بيت قيد الإنشاء"، "طائرة تحلق"...، وهو ما يثبت أن السوبرماتية في أصلها كانت امتداداً للمستقبلية التكعيبية الروسية، لكنه فيما بعد لم يطلق مسميات على أعماله سوى "سوبرماتيزم" وأرقام، أو "كتل في حركة mases in movement" انظر الشكل (3,2)



الشكل (3) بيت قيد الإنشاء



الشكل (2) لا لعب كرة

الثاني: تمثل باتجاه التعبيرية التجريدية

التي تزعمها كاندنسكي في أوروبا وتجمع حوله الرسامون الغنائيون التعبيريون وعلى حواشي هذين الاتجاهين نشير إلى آخرين هما (بول كلي) ورؤيته الغنائية الذي كان على درجة من الذاتية بحيث لم يكن يسعى إلى كسب الإتياع له. و(روبرت ديلوني) وأورفيتي^(*) التي اثرت في الفن الالمانى قبل الحرب العالمية الأولى وادخلها الولايات المتحدة كل من

⁽²¹⁰⁾ أماني على فهمي، مقالة عن مالفيتش والطفو فوق الأبيض. متاح على الانترنت <http://www.doroob.com>
^(*) السوبرماتية "قد يمكن ترجمة هذا اللفظ بـ "الأولوية" أو "العلاوية" أو "الفوقانية" وكان ليس منها ما يؤدي المعنى تأدية دقيقة.

⁽²¹¹⁾ نيو ماير، سارة، مصدر سابق، ص 151-152.
^(*) الأورفية "Orphism" مذهب قديم أقرب إلى الصوفية، مبني على شخصية الموسيقى الشاعر الأسطوري أورفيوس وتقول الأسطورة عندما لدغت أفعى حبيبته يوريد يسي يوم زفافها ورحلت إلى العالم السفلي مثنى الأموات، نزل أورفيوس إلى بلوتو إله العالم السفلي وسحره بغناؤه، فسمح له بإعادة زوجته على أن تتبعه وهما صاعدان إلى عالم الأحياء دون أن ينظر وراءه، لكنه فعل في اللحظة الأخيرة ففقداه إلى الأبد.

مورغان روسيل وستانتون ماغدونولد رايت⁽²¹²⁾. حيث وجدت التجريدية العقلانية الخالصة صدى لها في أمريكا فشجعها "ألبرز" احد اساتذة الباوهاوس^(*) السابقين، وديلر وغلارفر من أتباع موندرين الذين بقيا على إخلاصهما للتشكيلية الجديدة التي دعا إليها أساتذتهما والفضل يعود بذلك إلى موندرين بعد ما استقر به المقام في نيويورك عام 1940 الذي لقي في أمريكا فهماً وتقديراً أكبر مما لقيه في أوروبا. حيث نشأ تيار التعبيرية التجريدية وتطور في الولايات المتحدة أمام خلفية محاكمة من الوقائع والأحداث التاريخية ذوات الوقع الثقيل على خط الحياة واتجاهات النشاط الثقافي وكان من طليعة تلك الأحداث الكساد الاقتصادي الأمريكي العظيم سياسة الصفقة الجديدة لحكومة (روزفلت)، الحرب العالمية الثانية ونتائج انتصار الحلفاء على دول المحور واندحار النازية والفاشية، فضلا عن حلول عصر السلاح الذري وشبح الجحيم الأكبر، ولان الولايات المتحدة وسط هذا المعترك كان لهذه الأحداث ابلغ الأثر على الوضع الفكري والثقافي.

ان التعبيرية التجريدية بوصفها حركة في الفن ما هي الا امتداد ومبالغة لهذه التعبيرية الخطية لذلك تربطها علاقات قريبة بفن الخط الشرقي⁽²¹³⁾.

كما ذكر افلاطون في احد كتبه (حوارية فيليبوس) بان الخط والدوائر والمساحات هي جميلة في ذاتها جمالا مطلقا. يضاف الى ذلك آراء بریتون في المذهب السريالي القائم على علم النفس لفرويد.. كما هو شأن مارنيتي في المذهب المستقبلي الذي يستند إلى النظرية النسبية للعالم انشتاين. لهذا فان النظريات العلمية الحديثة قد كانت سندا للمذاهب الفنية الحديثة يضاف اليها نظرية شوبنهاور التجريدية (ان جميع الفنون تطمح الى ما بلغته الموسيقى من اوضاعها التجريدية). انظر الشكليون⁽⁴⁾.

(5)



الشكل (5)



الشكل (4)

وكان لهذه الافكار اثرها الملموس في الاداء التكويني والروحي لاعمال كاندنسكي، حيث صرح بان الفن المعاصر يمر في احدى اعظم الفترات الخلاقة في تاريخ الفن وبان الفنانين مساقون بقوة دافعة عظيمة اي بضرورة داخلية. حيث ان التقاليد الفنية القديمة كانت تقيم عوائق امام التعبير الحر عن هذه الضرورة الداخلية. هذه الاجواء الروحانية عززت من موقف كاندنسكي الجديد في عملية الاداء والتكوين والبحث عن الماهيات. وقد جاء كتابه - التناغم الروحي - الذي ظهر سنة 1910 ثمرة لهذه الجهود والبحوث والاستطلاعات المستمرة في بلاد الشرق والغرب وكسر الاطر القديمة... وكانت اول لوحات كاندنسكي التجريدية هي لوحة مائية تحمل عنوان - تجريد - سنة 1910.. ويقول كاندنسكي (ان ماهو ضروري هو شكل من

⁽²¹²⁾ مولر، جي أي وآخرون: مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص149-150.
^(*) الباوهاوس، مدرسة فنية ظهرت عام 1919 في فايمار Weimar قادها غروبيوس واصدقائه في ألمانيا.

⁽²¹³⁾ ريد، هيربرت، مصدر سابق، ص137-138.

الفن اقل جاذبية للعين واكثر جاذبية للروح) وعلى هذا المنحى كان كاندنسكي يعمل وكان يؤكد على معرفة موضوعية للحرفة, وهو اشارة الى التعامل العقلاني في تنفيذ العمل. وقد انظم كاندنسكي الى كادر التدريس في مدرسة الباوهاوس Bauhaus التي تأسست سنة 1919 في المانيا حيث كان هناك عدد من الفنانين البارزين امثال بول كلي و مالفيتش وغيرهما. والذين وضعوا اللبنة الاولى للفن التجريدي المعاصر وعلى اسس فكرية قوية. ومن خلال هذه المدرسة انتشر التجريد في جميع انحاء اوربا. وقد كتب كاندنسكي يصف مراحل حياته الفنية وقسمها على ثلاث مراحل هي:

1. انطباع مباشر عن الطبيعة..
 2. تعبير لاشعوري عفوي بصورة عامة.
 3. تعبير عن احساس داخلي تشكل ببطء... اختبر واعدل مرارا وبحذقة تقريبا وادعو هذا - تكوينا - في هذا التكوين يؤدي العقل والقصد دورا مهما في عملية الاداء... (يستحسن بالفن التشكيلي ان يغور الى خلف ما نراه ظاهرا ليصور العناصر الروحية الكامنة باطنا).
- فما سعى اليه كاندنسكي في بحثه عن الروحانيات سعى اليه المتصوفة في تعبدتهم واتجاههم الروحي الى السماء كما ان الاختزال والتقليل والتكشف في الخطوط في تشكيل اللوحة يقابله الكشف في حياة الصوفي من مأكول ومشرب وملبس ومسكن.. وهذا ما ذهب اليه افلاطون ايضا في آرائه الميتافيزيقية التي تؤكد ان ما وراء مظاهر الاشياء حقائق مستترة غير مرئية وهي مطلقة خالدة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. إن العمل الفني التجريدي ينطوي على عملية التخلص الجوهرية من كل ما هو مادي والتأكيد على عوالم البنى في اللوحة الفنية بعيداً عن العالم الخارجي وتحويلها إلى أنساق من العلاقات التصويرية في أشكال ذات صفة حدسية, حيث نجد العمل الفني عند موندريان ذا صفة هندسية عمودية وأفقية في حين نجده عند كاندنسكي قد منح الضرورة الروحية بعداً لا متناهياً كما مدون في طروحاته في كتابه (الروحي في الفن).
2. سعى الفنان الروسي مالفيتش في عمله الفني أن يضع بنيته التشكيلية من خلال مساحة مسطحة, أي أنه يحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً جاعلاً رؤيته هي المحور الذي تدار من خلاله مطلقة الشكل الهندسي, وهو بهذا يشترك مع رؤية كل من كاندنسكي وموندريان في سعيهما إلى شكل يتميز بالبساطة والهندسة ذات الإيقاع الكوني.
3. إن المذهب التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي, فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع, كالنفاحة والشمس وكرة اللعب, فالشكل الواحد يوحي بمعانٍ متعددة فيبدو للمشاهد أكثر ثراء.
4. لقد نظر كاندنسكي إلى الأشياء بوصفها أنساقاً لونية يجد فيها (سلطة الموسيقى) ووظف النسق اللوني كالعامل الفني الانطباعي, فلم يعد اللون جزء لا يفصل عن الشيء بل يصبح هو نفسه هدفاً وغاية لكي يتوصل إلى إحداث أنساق من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية كنقل أو تمثيل يحمل بذاته دلالة ذات طابع روحي.
5. يشكل التجريد ظاهرة فنية عامة أكثر من وصفه تياراً, يستهدف الشكل وإظهاره بقيم جمالية خالصة, من خلال إقصاء المحاكاة القائمة على التجسيد الواقعي في ضوء تألف العناصر المجردة وانسجاماتها في بنية الشكل.

6. إن بنية الشكل المجرد تركز على رؤية جمالية تستند إلى جانب فكري مثالي ينأى عن العالم المرئي الحسي أو الامتثال لمحاكاة الواقع فهو يعد فرصة للتخلص من محدودية العالم المرئي.
7. إن تبني الشكل المجرد هو للتعبير عن مكونات النفس والوجدان, الأمر الذي أفقده الموضوع وفي ذات الوقت التشديد على بنائية الشكل الخالص كالبنائية الهندسية القائمة على هندسة الأشكال وتناسقها على وفق مبدأ عقلي فاعل فضلاً عن بنائية تلقائية تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية للوصول إلى أشكال أكثر تعبيراً عن النفس والروح.
8. إن الرسم التجريدي الحديث مفهوم قائم على الجمال الخالص يدعو إلى نزعة شكلية في الفن قوامه الشكل دون المضمون.
9. إن التجربة الجمالية ذات التوجه التجريدي لا تتعدى كونها تجربة شكلية, بوصفها تركز على مظاهر الشكل الفني وجانبه التنظيمي ليستهدف الإثارة الحسية والوجدانية من خلال اللون والخط والمساحة.

الدراسات السابقة:

من خلال ما استطاعت الباحثة الاطلاع عليه من دراسات سابقة، وجدت انه ليس هناك دراسة سابقة تطرقت إلى الموضوع بشكل مباشر.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث

لقد أطلعت الباحثة على ما منشور في الكتب والانترنت من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم التجريدي الحديث, وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي, ونظراً لكثرة إعداد مشكلة البحث وعدم إمكانية حصره احصائياً, فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

- لأجل اختيار عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب الاتجاهات الرئيسة للرسم التجريدي الحديث, وبما يناسب مع حدود البحث وحسب أهميتها وشهرتها التي مثلت التجريد الخالص, وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث وبعد الاستفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري, فتم اختيار عينة بواقع (3) لوحات على وفق المسوغات الآتية:
- أ- لما تتمتع به هذه الأعمال الفنية من شهرة وقيم جمالية في إرساء أسس التجريد الخالص في الرسم التجريد الحديث.
 - ب- تباين النماذج الفنية المختارة من حيث الاتجاه والرؤى وبما يتفق مع الإطار النظري.
 - ج- تم اختيار نماذج عينة البحث, استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء بغية التأكد من صلاحيتها وبما يحقق هدف البحث.

ثالثاً: منهج البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث, اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتسهم في اغناء عمليات تحليل نماذج عينة البحث, وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل العينات, وبطبيعة الحال فإن مهمة التحليل هذه سوف لا تستمد كفايتها في الوصول إلى النتائج التي تتناسب وهدف البحث ما لم تلتزم مؤشرات البنى الهندسية في الرسم التجريدي الحديث التي تم تثبيتها في الفصل الثاني, ولأجل ذلك ستحاول الباحثة ترتيب تتابع خطوات التحليل منهجياً على وفق هذين المحورين:

- أ- تحليل البنى الهندسية ويتضمن قراءة وصفية للخطاب البصري من حيث تشكلات العناصر البنائية والوسائل الرابطة لها.

ب- تحليل الأطر الفلسفية والجمالية في تشكيل وتوجيه البنية الهندسية في الرسم التجريدي الحديث لما يتضمن من قدرات وتأويلات في تدعيم مبررات الشكل المجرد والصفة الجمالية له.

رابعاً: تحليل العينة

العينة (1)

اسم العمل: برود واي بوغي / ووجي

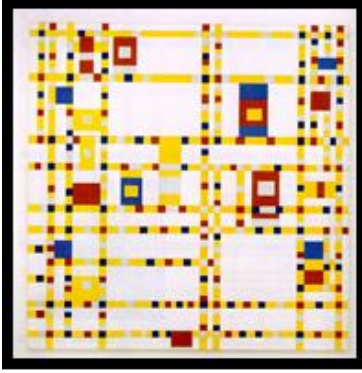
اسم الفنان: بيت موندريان.

المادة والخامة: زيت على كانفاس.

القياس: 127, 127 سم.

تاريخ الإنتاج: 1942 – 1943

العائدية: متحف الفن الحديث / نيويورك



يمثل البناء العام في هذا العمل شبكة من الأشكال التجريدية حيث تكونت هذه الأشكال نتيجة لتتابع التقاطعات الخطية العمودية والأفقية، تعتمد شكل المربع وأنماطه فأصبح التكوين يشبه خريطة هندسية معمارية، وقد أخذت البنية النسقية ذوات المستويات من الخطوط الأفقية والعمودية المتعددة أن هذه الخطوط باتجاهيتها وفق هذه الصيغة المجردة هي تلخيص عن جميع أنواع الخطوط وعن اتجاهاتها المختلفة كحالات فردية متعددة للخط بل وحتى الخطوط المستقيمة ذوات الاتجاهات الأخرى، ليلخصها لحالة واحدة كلية هي الخط المستقيم العمودي المتقاطع مع الخط المستقيم الأفقي كحالة متعارضة له، فلقد استبعد (موندريان) الخطوط المائلة والمنحنية التي يتم اللجوء إليها في تحديد الأشكال المكانية الجزئية المحددة ذوات الطابع الفردي هذه الصيغة في التشبيد، عولت كثيراً على الفعل البصري لطاقات الخط المستقيم في تركيبته المتعامدة، يظهر أنه نفذ هذه التشبيدية بآلية هندسية وفق منطق عقلي رياضي فالإشكال المجردة الملونة تشير إلى الاتساق الموجب في بنية اللوحة تذكر هذه المعالجات بتطبيقات قوانين (الجشطالت) في أدراك الشكل، أما الأرضية، فتشير إلى الاتساق السالب حيث أن بنية الشكل المجرد في هذا العمل الفني الذي يمثل أحد خلاصات (موندريان) الجمالية التي توصل إليها من خلال بحثه عن الجوهر والنقي. أستخدم الألوان الرئيسية (الأصفر، الأزرق، الأحمر) هذه الألوان تأتي هنا لتلخص جميع الألوان الأخرى إذ لا يمكن اشتقاقها من ألوان أخرى، التي تظهر كظواهر فردية جزئية في العالم المرئي المتغير حيث أن الخط واللون امتلاكا الجمال الهندسي في طبيعة كيانهما، فهذه الصيغ والتراكيب الشكلية المجردة تتجاوز الأحاسيس الفردية للذات الحسية والشكل هنا استهدف الحقيقة الجمالية ذاتها هذا ما حققه (موندريان) من خلال تكرار تواترات الشكل الهندسي باعتماد الإزاحات للمساحات اللونية المتباينة وبهذا أفصح الشكل التجريدي عن قانون دوري لأوجه الكون وعن وجه الحداثة من خلال تضمينه الحركة والتغيير المستمر. حيث خلق المزيد من القيم الاستطائية.

العينة (2)

أسم العمل: ثمانية مستطيلات حمراء.

أسم الفنان: كازيمير ماليفيتش.

المادة والخامة: زيت على كانفاس.



القياس: 49 × 66 سم.

تاريخ الإنتاج: 1915.

العائدية: معرض ستدلجك - امستردام.

بحث الفنان عن حقيقة جمالية مطلقة, يمكن أن تكون بديلاً عن العالم المتعين والواقعي, من خلال علاقات رياضية تربط الموجودات كما هو واضح في منهجه الفني الذي أعتمده في إيصال اللوحة إلى أكبر قدر من الصفاء والنقاء والتخلص من عدم التماثل, منهجه الذي أسماه (السوبرماتزم) لينتمي الرسم إلى الكلي والثابت واليقين في ضوء اعتماد الأشكال المربعة والمستطيلة دائماً أرضية بيضاء مستطيلة يستخدمها (مالفيتش) لترتيب مستطيلاته الثمانية متباينة الأحجام عليها, بلون واحد هو الأحمر شكلت سطحه التصويري بصيغة متعارضة بين الخلفية والأشكال مسطحات بلا عمق.

فهو يصف المربع بأنه (طفل ملكي وحي) من خلال السعي لاختزال العالم التمثيلي كلياً واستمراراً لمقولة اكتمال المربع وتوالده أثر انقساماته الداخلية, بوصفه شكلاً يحتفظ بقدر من الجمالية عند وجوده على السطح التصويري.

لكن التباين في الشكل والحجم حقق حركتها داخل الفضاء المفتوح نحو اللامحدود, ضمن توصلاته اللاموضوعية في الرسم واستخدامه الأشكال الهندسية المختزلة, حتى يقترب من (نقطة الصفر) في تجريده المطلق.

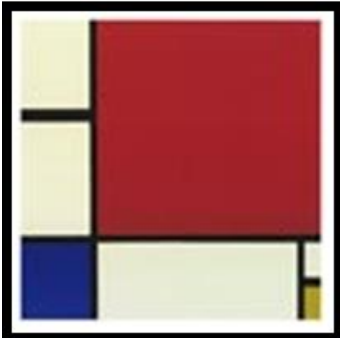
وقد توحى المستطيلات الثمانية المتباينة في الحجم بالحركة الدائرية الدائمة, التي لا تستقر عند نقطة مركزية على السطح التصويري, فضلاً عن لونها الأحمر.

حيث تكتسب هذه الأشكال بعداً روحياً وبصرياً في الوقت نفسه, ويتوحد المرئي واللامرئي في مستطيلاته نحو تحقيق وحدة مطلقة بين الشكل المشيد والفضاء كي يصبح فيه لا موضوعياً خالصاً يتلاشى فيه كل شيء وتبقى كتلة ومادة ستبنى منها الأشكال الجديدة نجد أن الملامح الهندسية في لوحة (مالفيتش) تتحدد بالعلاقة بين الأشكال الهندسية, والارتداد في عودتهما للأشياء الحقيقية الأولى أن مساقط المستطيلات الثمانية في اللوحة نجد علاقتها معاً, باشتراكها في العودة إلى الشيء الحقيقي بمعنى أن الأشكال ماهي صوري, بوصفها وقائع وجودية يمكن تلمسها بالاتفاق مع الرابطة, إذ يظهر في الصورة التجريدية أشكال لم يسبق أن شوهدت أو عرفت, كما قال سارتر (أن العين يجب أن تجد حافزاً على التنبّل لكي تقوم بدون البحث عن وجه شبه, لتوحيد هذه البعثة التي هي صورة فقد استطاع (مالفيتش) أن يجعل كل جزء أو مستطيل يكون (مونادا) يعكس البناء الكلي, هو ماقصده الفنان لإيجاد إيقاع متسارع من خلال الحركة واللون المتعارض مع خلفية اللوحة, وإنتاج فعل جمالي في نهاية المطاف, كونه فعلاً اتصالياً يرتكز على مفردة الصورة – الحركة بتأكيد اندماجاً كلياً للتقنيات لان الفعل التجريدي يستطيع فهم الأشياء والموجودات من خلال الأجزاء أو تقطيعها, وأن مقولات الزمان والمكان تقع ضمن هذا الفهم وما الزمان والمكان المجتزأين إلا تعبير عن الزمان والمكان الكلي وأن اجتزاء مقولات الزمان والمكان وما أجزاء الأشياء إلا تمثيل للكلي, تمت بقصدية واضحة وبوعي من قبل ذات مدركة يتحد الداخل والخارج فيها ففي الكلي تنظم الأهداف الجزئية لتحقيق انسجامها عبر التعددية في هدف كلي واحد, لايمكن وجوده إلا في الكلي والثابت, لان كل جزء من هذه الأجزاء فيه يكون متحرك في ذاته وفي الشكل النهائي.

العينة (3)

اسم العمل: تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

اسم الفنان: بيت موندريان



المادة والخامة : زيت على كنفاص

القياس 48 × 48 سم

تاريخ الإنتاج: 1930

العانية: مجموعة الفريد روث- زيورخ.

صور (موندريان) في لوحته, تكويناً هندسياً تضمن الشكل الأول مربعاً بلون أزرق بتماس مع الأحمر عند الرأس، أما الشكل الثاني فهو مستطيل أبيض مجاور للمربع الأزرق, من الجهة اليمنى يقابله مربعان في الأعلى لونهما أبيض، أما الأسفل فهو اصفر اللون, صور (موندريان) هذه التكوينات الهندسية بألوان أساسية في الزاوية اليمنى العليا مربع أحمر من مساحة العمل الأكبر ويجاوره مستطيلان مختلفان في المساحة أبيضان يقعان في الجهة اليسرى أما الجزء الأسفل فقد جُزئ إلى أربعة أشكال ولقد وزعت على المساحة التصويرية بالطريقة المنطقية حيث عرفت رسومه بالالتزان والثبات المطلق, والفنان من خلال هذه الحسابات التفصيلية لنقاء هذه الألوان (من الدرجة والقيمة والمساحة) فالإزاحات التي وضعت للمساحات اللونية المتباينة وكذلك وحدة التكوين ووحدة الخطوط المستقيمة الأفقية العرضية والعمودية السوداء التي شكلت فواصل لهذه المسطحات وما يحكمها من تقابل مرسوم تجربة عقلية تقترب في طبيعتها من سر الاعداد والرياضيات الفلسفة (فيثاغورس) بما يعني بتجانس المتعارضات ومن سحر وجمالية, تتجلى هذه الهندسة لدى (موندريان) في مبادئ أساسية وهي: (الوحدة, والثبات, والتوازن, والطهر الروحي) هذه المبادئ مجتمعة طبقت بعقلانية بين اللون والخط في العلاقات البنائية فقد كانت هناك رمزية في استعماله لهذه الألوان ومنها ما يتعلق بأصل الأشياء كاللون الأزرق لون المحيط المائي أو زرقة السماء او حتى الخط الأسود الذي اتخذ لنفسه مساحة عرضية واللون الأحمر الذي يُفسر بلون الشمس هذه الألوان هي ألوان أساسية صافية ونقية. ومن خلال لغة عقلية ومثالية في آن واحد حيث منح موندريان, اتجاهاته التشكيلية البنائية بعداً لا نهائياً من خلال حركة هذه الخطوط حيث تبدو اللوحة رسالة للمتلقي حرة خالصة كما يقول أفلاطون إن هذه الاشكال الهندسية حاملة لصفة الجمال والمطلق, العناصر البنائية التي تتشكل تحتوي السمات الجمالية المجردة في سياق كينونتها وحتى الخط, الذي فصل بين هذه الألوان حيث اتخذ لنفسه مسارات حرة الامتداد (كالعمودية والأفقية والتماس والتقاطع) هذه الخطوط المستقيمة السوداء هي التي تؤثر في الرؤية البصرية في اتجاهاتها وتقاطعاتها, أما صفة الخطوط المستقيمة التي غدت بثقلها تحاول العبور خارج اطار اللوحة لتنتقل وتمتد إلى ما لانهاية, هذه الاشكال الهندسية التي اصبحت ارضية موضوعية نظامية متزنة تسير نحو الجمال المطلق المحض توازي بانطلاقاتها العقلية حتى تصل إلى الروح والمطلق عن طريق الموسيقى ذات الطبيعة الرياضية وهنا يبحث عن حقائق جوهرية كامنة في ما وراء هذه الاشكال وهنا يستدعي تفعيل لدور ملكة الحدس والتأمل الصوفي هذه الاشكال التي تتطلب تجاوز المرئي المتعاقد عليه في الطبيعة. وهنا كانت عناصر التغاير والاختلاف بين الأفقي والعمودي هو ما اعتمدت عليه هذه التراكيب الهندسية في اشتغالها على البنائيات الأفقية والعمودية, وهنا تحمل طاقة الديمومة الباطنية بين ما هو مرئي وغير مرئي وهنا فعلت فعلها وهي رؤية للشكل البنائي الهندسي المتسامي للحضارات القديمة.

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

- تكشف هذه الدراسة عن مجموعة من النتائج توصلت إليها الباحثة استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث, فضلاً عن ما جاء به الإطار النظري, على النحو الآتي:
1. بنائية تجريدية ذات شكل هندسي حيث يظهر الشكل الهندسي محكم الاتجاهية والأبعاد و ويتبع منطقاً عقلياً ورياضياً في توجيه النسق البنائي. العينة (3)
 2. بنائية تجريدية متحررة من السياقات ثابتة تقوم بتصعيد قيمة الانفعال الوجداني وتخفف من وطأة المنطق العقلي فالرسم التجريدي الهندسي له مسارات رئيسية في طبيعة تكوين البنية التجريدية.
 3. أشكال تجريدية ذات منحني تعبيرى تتجه نحو عفوية والتلقائية والإرتجال في تكوين الشكل حيث تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية فتصل إلى اشكال تجريدية لا منتظمة في الخط واللون والتعبير عن النفس فاستهدفت اظهار الانفعالي الوجداني الحر (في أعمال كاندينسكي).
 4. الرسم التجريدي الحديث يعتمد على ايقاع حر لتكوين هذه الوحدات البنائية, فكونت تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغ غير متكررة, تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في المساحة والشكل واللون والخط. العينة (2)
 5. استخدام اللون بصيغة تسطيفية. العينة (1) في معالجة الاشكال الهندسية دون الاهتمام بالقيم ودرجات اللونية المتدرجة أو التضليل اللوني بما يحقق تكرر السطح أو تجسيمه لكي توحى بالعمق, بل تلاعبت بالدرجات اللونية وهذا ما أدى إلى سحب الاشكال الهندسية على مستوى سطح واحد, أما الخط فقد أظهر استمرارية الديناميكية الحركية فالسمك أو الاتجاه دون تساؤل حيث أخذ صفات اتجاهية متعددة جاءت بمستوى فضائي واحد مسطح من هذه الصفات الاستقامية.
 6. أما التجريدية التي اشتغل عليها (موندريان) و (مالفيتش). فهي تحاول الغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً في جدلية الداخل والخارج فانها تحاول التماهي مع الواقع الخارجي حتى لو كانت هذه الاشكال تجريدية خالصة حيث اتجهت عند (موندريان) إلى التوسطية بين ذات الفنان وذات المتلقي فتعددت الفضاءات تماثياً مع مبدأ الكلية الصورية التي نتجت من حرية الخيال وهي حريات متعالية, كونها نشأت من خلال الخبرة الانسانية وهي تدرك الماهيات بالحدس المباشر.
 7. اعتمد (مالفيتش) العينة (2). آلية تطبيق حدسية عقلية استخدم فيها المربع الاسود بوصفه شكلاً كونياً رامزاً ومعبراً عن صورة الذات في هذا الوجود فهو ذات مرجع هندسي استلهمته من هذا المربع.
 8. سعى (موندريان) إلى خلق منطقة حرة خالية من الاشكال الواقعية حيث اتبع نظاماً تجريبياً في ضوء العلاقات الرياضية فاستخلص منها الحقيقة الجوهرية المطلقة وعبر عنها بالتكوين الصارم لهذه الخطوط المستقيمة واستخدم الالوان النقية الأساسية. العينة (3).

ثانياً : الاستنتاجات

استناداً إلى ما اظهرته نتائج البحث تستنتج الباحثة الآتي:

1. إن تيارات الرسم الأوربي الحديث أسهم فيها البعد الجمالي التعبيري في تفعيل دور الذات لإغناء الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم برمزية تخاطب ماهر روعي ووجداني فأسقط الانفعالات الوجدانية على الشكل الفني وخصوصاً في الاتجاه

التعبيري التجريدي وهذا بدوره انعكس بشكل أكثر جلاءً على الشكل الهندسي عندما غادرت انساقها البنائية لكل ما هو مادي وحسي والتي أخذت شكلاً متحرراً خالصاً من قيود الشينية الموضوعية.

2. الرسم التجريدي الهندسي والذي سعى فيه الفنان الأوربي لاجاد فكرة الجمال كما هو الحال في طروحات (كاندنسكي) التي أسست لتياره الروحي في الفن، فمن أشكاله المغايرة ومناصفة لأشكال الواقع المادية، متوسماً في ذلك رؤية زاهدة في الخط واللون ليعكس التوجه الروحي، الذي أظهرته أبعاده تشكل المنطلقات الفكرية للرسم التجريدي الثيوصوفية، التي ألهمت (موندريان) وهو بدوره أرسى أساساً جمالية تطبيقية، فكانت رؤيته الجمالية خالصة من خلال الزهد في استخدام العناصر البنائية التي يتكون منها الشكل وحتى وصول الأمر بالفنان (مالفيتش) أن يظهر أحد أعماله الفنية مربعاً أسود على خلفية بيضاء.

3. الرسم التجريدي الحديث لا يخرج عن كونه محاولات شكلية مجردة، وإن طبيعة هذه الصور الذهنية تحافظ على نظامها البنائي الذي يمثل حقيقة ثابتة في الذهن.

4. أظهرت نماذج الاشكال المجردة مبادئ عامة في طبيعة الإدراك وصيغ كلية يسير فيها الذهن من الجزئي إلى الكلي يتوصل إلى طبيعة النظام أو القانون الذي يحكم الأجزاء في الكل، فالبنى تُظهر تفسيراً ادراكياً محسوساً لتلك الحقائق الذهنية اللامحسوسة.

5. عدت النصوص التجريدية خلافاً للنصوص الواقعية خارج فضاءات التوقع والتيقن من خلال ادعائها لقراءات تأويلية أما التداولية المطلقة جمالياً وبنائياً فلم تنشأ عن بناء فكري عقائدي مرتبط بمبادئ دينية سماوية.

ثالثاً : التوصيات

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها توصي الباحثة بالآتي:

1. اغناء الدروس النظرية والتطبيقية في معاهد وكليات الفنون الجميلة وخاصة في دروس النقد الفني وعلم الجمال وفلسفة الفن وعناصر الفن بما يرسخ ويوسع الطروحات التي تعنى بالرسم التجريدي الحديث مفاهيمياً وتطبيقياً.
2. إقامة الكثير من المعارض الفنية المتخصصة بالرسم التجريدي لما لها من أثر ودور في إثراء الذائقية الجمالية وإغنائها وتنميتها.
3. ترجمة الاصدارات والمطبوعات الحديثة التي تتناول هاذ المفهوم وكيفية اشتغالها على النصوص الفنية التجريدية.
4. تقديم ملخصات بالدراسات التي تعنى بالفن التجريدي لطلبة الدراسات الأولية والعليا في الفنون التشكيلية لضرورة الاطلاع عليها لما لها من فائدة في تطوير مخيلة الفنان وفي تأسيس مساره البصري.

رابعاً : المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات الآتية:

1. دراسة آليات تلقي في الرسم التجريدي الأوربي الحديث.
2. جماليات تلقي الشكل في رسم البنى التجريدية الهندسية.
3. البنى الهندسية وتحولاتها في فن ما بعد الحداثة.
4. البنى الهندسية وتحولاتها في الزخرفة الإسلامية.

ثبت المصادر

أ- المصادر العربية:

1. أسامة محمد علي حميد، المدرسة التجريدية مفهومها وانواعها وابرز فنانيها ، اكااديمية الدراسات العليا، مدرسة الاعلام والفنون، ليبيا، 2010.
2. أماني على فهمي، مقالة عن مالفيتش والطفو فوق الأبيض. متاح على الانترنت <http://www.doroob.com>
3. ايلغر، فرانك وآخرون، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988.
4. باونس، الآن، الفن الأوربي الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
5. البزاز، عزام ونصيف جاسم، أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001م.
6. التوحيدي، محمد علي، مصباح الفقاها، ج1، مكتبة الداوري، قم - إيران، 1373هـ.
7. الجبخانجي، محمد صدقي، فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة، 1961.
8. حسن محمد حسن، مذهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
9. ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989.
10. سارتر وآخرون، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرانية)، دار المعارف للنشر، 1987.
11. ستولنتز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.
12. شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
13. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.
14. عز الدين، اسماعيل، الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.
15. كيرزويل، أديث، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، 1985م.
16. المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد، وزارة اعلام، بغداد، 1973.
17. مرعشلي، نديم، الصحاح في اللغة والعلوم، معجم الوسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، 1975.
18. مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت.
19. مولر، جي أي وآخرون، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.
20. نيو ماير، سارة، قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب.ت.
21. هيث، ادرين، الفن التجريدي اصله ومعناه، ترجمة: محمد علي الطائي، مطبعة اليقضة، بغداد، 1988.
22. اليوت، الكسندر، افاق الفن، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982.

الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر دراسة مقارنة

م. د وعد عبد الأمير الهاجري

م. م رؤى خالد الشهاب

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

ملخص البحث :

يهتم البحث الحالي بدراسة الاعمال النحتية للنحاتين هادي حمزة ونوري ناصر والتي تم توظيف فيها الموروث الفني الحضاري بالأساليب الفنية والافكار التي حملت روح الحداثة ومجسدة في الوقت نفسه مواضيع مختلفة. وبذلك كانت مشكلة البحث في الفصل الأول تكمن في ماهي الموروثات الحضارية التي وظفها الفنان هادي حمزة ونوري ناصر في اعمالهم النحتية.

وتتجلى اهمية البحث تسليط الضوء على المنجز النحتي في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر وما مدى توظيف الموروثات الحضاري في منحوتاتهم ، كما يفيد الدارسين والمهتمين في مجال الفن التشكيلي بشكل عام والنحت بشكل خاص .

ولأن ميدان البحث لم يدرس سابقاً ولحاجة المكتبة العراقية لمثل هذه الدراسة تولدت الحاجة الى هذا البحث. وهدف البحث الى الكشف عن توظيف الموروثات الحضاري في منحوتات هادي حمزة ونوري ناصر.

وتحدد البحث الحالي بدراسة الاعمال النحتية التي تم تنفيذها للفنانين اعلاه ما بين عام (2003- 2015) .

اما الفصل الثاني الاطار النظري فقد احتوى على مبحثين هما كالاتي: المبحث الأول: مفهوم الموروث وقيمه التعبيرية وقد شمل بدوره: الموروث الحضاري العراقي من العصر الحجري الحديث وحتى سقوط بابل عام 539ق.م , اما المبحث الثاني: الموروث الحضاري في النحت العراقي .

وفي الفصل الثالث كانت اجراءات البحث اذ قام الباحثان بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي بطريقة (المقارنة العلية) واجراء مقارنات استناداً الى الملاحظة التي رافقت البحث مع الاستفادة من أهم المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

وفي الفصل الرابع توصل الباحثان الى عدد من النتائج حققت هدف البحث كان اهمها:

- 1- ظهرت الرموز الادمية في كل العينة وقد اظهرت علاقتها بالأسلوب المتبع في الحضارة العراق القديم
- 2- ظهر الاستفادة من الموروث الحضاري لاسيما الحركة الجانبية بالنسبة للأشكال الادمية في عينة رقم (1، 2، 5، 8 ، 10).
- 3- نفذت بعض الاشكال الادمية بهيئة استطالة على غرار الاعمال الاشورية القديمة لاسيما في عينة رقم (10)، اذ نفذ كل من الرجال حاملين اللافتة والذي اراد به النحات (هادي حمزة) الرمز الى الصناعة عده عنصراً مهماً في بناء المجتمع .

4- الاشكال الادمية الاخرى اقتربت هياتهم الكلاسيكية ذات التكوين العراقي القديم من الصفات الشكلية والأسلوبية الوركاء والموناليزا العراقية وكالكامش في عينة رقم اله الماء الفوار (2،3، 6،7 ، 9، 10) .

5- نفذت بعض الاشكال الادمية في حركة اندفاع قوية وبعضلات مفتولة وهو ما كانت عليه الاعمال النحتية القديمة لاسيما في عينة (2) والاستفادة من فكرة البطولة التي جسدها الملك كلكامش. ثم قدم الباحثان بعض التوصيات والمقترحات ثم المصادر والملاحق .

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :-

شكل الموروث الحضاري للعراق القديم مرجعا كبيرا للعديد من التوجهات الثقافية العراقية المعاصرة بوصفها رموزا وافكارا شملت ممارسات سلوكية واجتماعية وابداعية ذات واقع كبير في النتاج الحضاري العالمي، اذ تم توظيف معظم منجزات الفن العراقي القديم في نتاجات علمية معاصرة وهذا التوجه شمل الفن التشكيلي المعاصر ، اذ كان الفنان دورا هاما في توثيق موروثات الحضاري بواسطة اعمالهم الفنية المتعددة ، ومع تطور الجانب الفني تم توظيف كثير من الموروثات الحضارية للعراق القديم ، ومن هنا تبرز التجربة الانسانية التي هي اساس حصيللة ما ورثه الانسان من اسلافه ، وتتم مناقشتها بوسائل عدة عرفها الانسان ، ولان النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر يشغلان ضمن منظومة النحت العراقي المعاصر لذا كان تأثير الموروث الحضاري في نتاجهم واضحا من خلال استعارات وتناسلات للعديد من الاعداد العراقية القديمة وفي ضوء ما تقدم نرى ان جانب الموروث الحضاري اصبح يشكل ثقلا اساسيا وهاما في الساحة الفنية على مر التاريخ ، ومن خلال ما تقدم فان الباحثان سيحاولان اثارة السؤال الاتي : ماهي الموروثات الحضارية التي وظفها الفنان هادي حمزة ونوري ناصر في اعمالهم النحتية ؟ لكي تتم الاجابة على هذا السؤال فانه لابد من دراسة هذا الموضوع وعلى وفق العنوان الاتي : الموروث الحضاري وتوظيفه في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر (دراسة مقارنة) .

1- أهمية البحث والحاجة إليه :- يكمن البحث في تسليط الضوء على المنجز النحتي في اعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر وما مدى توظيف الموروثات الحضاري في منحوتاتهم ، كما يفيد الدارسين والمهتمين في مجال الفن التشكيلي بشكل عام والنحت بشكل خاص.

2- هدف البحث : - يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن توظيف الموروث الحضاري في منحوتات هادي حمزة ونوري ناصر (دراسة مقارنة) .

3 - حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي بالاتي:-

أ- الحدود الزمانية / 2003 - 2015 .

ب- الحدود المكانية / العراق بغداد - البصرة .

ج- الحدود البشرية / الاعمال النحتية للفنانين هادي حمزة ونوري ناصر

3- تحديد المصطلحات :-

الموروث لغة :-

" الموروث في اللغة من ((وَرِثَ) أباه و (وَرِثَ) الشيء عن أبيه. و(وَرِثَ) فلان فلاناً(توريثاً) أدخله في ماله على ورثته))⁽²¹⁴⁾.

الموروث : اصطلاحاً

عرفه (فرزات) الموروث على انه ((حصيلة مكثفة لثقافة وحضارة وذهنية وقيم وتجارب وخبرة أمة ما منذ بدء الزمان والمكان وحتى اللحظة الحاضرة بكل ما في هذه الحصيلة من حوافز دافعة لإضافات مستقبلية))⁽²¹⁵⁾.

عرفه (محمود) الموروث على انه ((وهو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب ، وهي جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي))⁽²¹⁶⁾.

عرف (العطية) الموروث على انه ((أنه يشكل حصيلة وتراكم العطاءات الحضارية لمجتمع معين أو للبشرية عبر المراحل التاريخية ، ومن أصناف الموروث الأساسية ما يخص الممتلكات الثقافية غير المنقولة كالعمرات والنصب وما أشبه))⁽²¹⁷⁾.

الموروث - التراث (محفوظ) ((هو كل ما ترك الماضي من حضارة وعلم ، وأدب ، ورأي ، ودين ، وصناعة وفن))⁽²¹⁸⁾.
التعريف الإجرائي .

ومن خلال ما تقدم فإن الباحثان يعرفان الموروث اجرائي بأنه (وصف لحصيلة مكثفة للنشاط الإنساني في الزمن الماضي ينبض بالحياة والدينامية ضمن حلقات الزمن (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ومن خصائص الموروث تجرده عن الزمن ، لأنه يحمل صفة الديمومة) .

الحضارة لغة :-

تعرف الحضارة في اللغة على انه ((للحاضر والحاضرة ضد البادية ، وهي المدن والقرى كما تطلق للحاضر ذي الإقامة))⁽²¹⁹⁾.

الحضارة اصطلاحاً :-

يعرفها (ويلينسكي) الحضارة بأنها ((النشاط الخلاق فيما يخص التنظيم المحلي ضمن الأشياء الأخرى والحضارة تنزع إلى اقناع نفسها بأن جميع القيم تتسم بأهمية كبيرة لنفسها ويجب أن تكون مقبولة بشكل عام بوصفها خيرة القيم وتعد عاملاً أساسياً لدعم الثقافة ، كما تتطلب خدمة مباشرة من الفن والعلم على حد سواء))⁽²²⁰⁾

عرف الحضارة (عامر سليمان) على إنها ((مختلف أنشطة وسلوك الإنسان التي لا تعد أفعالاً انعكاسية فطرية أو غرائزية فتشمل اللغة والدين والأخلاق والنظم والعادات والتقاليد القانونية والاقتصادية والاجتماعية والفنون على اختلافها والصناعة وكل ما يجب على الإنسان أن يتعلمه من أخوانه أفراد مجتمعه))⁽²²¹⁾ .

²¹⁴ الرازي .محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر مختار الصحاح ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1979) ، ص716 .

²¹⁵ صخر فرزات . مراجعة . الفن الحديث في البلاد العربية مجلة فنون عربية العدد 2 سنة 1981 ، ص15 .

²¹⁶ د. محمود علي مكي . حول التراث وأفاق الرؤية ، أفاق عربية أب السنة 16 1990 . ص10 .

²¹⁷ العطية . زهير . جماليات النمط البغدادي في العمارة مجلة الرواق وزارة الثقافة والأعلام مؤسسة رمزي للطباعة العدد 3 تموز، آب 1978 ، ص 11 .

²¹⁸ حسين علي محفوظ . تقييم التراث باعتباره أساساً ووسيلة مجلة المورد وزارة الثقافة والأعلام دار الجاحظ دار الحرية لطباعة العدد 2 المجلد 7 1978 - ص123 .

²¹⁹ الرازي .محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر مختار الصحاح مصدر سابق ، ص141 .

²²⁰ آر . أج . ويلينسكي . دراسة الفن . ترجمة يوسف داود عبدالقادر دائرة الفنون التشكيلية . (بغداد : دار الحرية للطباعة بغداد 1982) ، ص

ص202 0

²²¹ د . عامر سليمان . جوانب من حضارة العراق القديم العراق في التاريخ تأليف نخبة من الباحثين دار الحرية للطباعة بغداد 1983 ص 11

كما عرف الحضارة (أدهم) على انها ((تشمل الآلات والأسلحة والمباني والملابس والأوعية ومستلزمات الزينة والتجميل والإنتاج الزراعي والعادات والمعتقدات والأفكار والفلسفات والآداب والأخلاق وسائر مظاهر النظام الاجتماعي والفنون والمهن أو تعرف بالنشاط الإنساني وما ينجزه في شتى الميادين))⁽²²²⁾ .

ومن خلال ما تقدم من التعاريف فإن الباحثان يعرفان الحضارة على انه (نظام حياتي للمجتمعات ذات المنجز الإنساني الإبداعي المتميز) .

الموروث الحضاري :- ومن خلال ما تقدم فإن الباحثان يعرفان الموروث الحضاري إجرائياً على أنه (نشاط إنساني لمجتمع يحمل قيماً مادية وروحية ذات صفات إبداعية ، تتسامى نتاجات أبنائه على مر العصور ، ، كما يمتلك الموروث الحضاري الإنساني نشاطاً تنظيمياً متطوراً كاللغة وقابليتها على التطور والصناعة والحرف والفنون والآداب) .
وظيفة:- عرّف ابن منظور الوظيفة من خلال الزام الشيء ووضعه في مكانه، فيقول ((وَظَّفَ فلاناً وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيف ويقال أستوظف ، أستوعب ذلك كله))⁽²²³⁾.

وجاء في تعريف مجمع اللغة العربي الاصطلاحي للوظيفة على انها ((عمل خاص مميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة ،وهناك وظائف فسيولوجية، وسيكولوجية، واجتماعية وهي وسائل لغايات معينة))⁽²²⁴⁾ .
كما يعرفه الشكلاونيون الوظيفة على انها ((دلالة كل شيء هي وظيفه، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدة.))⁽²²⁵⁾ .

ويرى فلاديمر بروب الوظيفة على انها ((فعل تقوم به الشخصية ويتوقف تعريفه على دلالاته لمجرى الاحداث))⁽²²⁶⁾ .
ومن خلال ما تقدم فإن الباحثان يعرفان التوظيف اجرائي بأنه: (كل ما يستخدمه النحات من خامات واشكال وتكوينات مستمدة من الموروث الحضاري القديم) .

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول :- مفهوم الموروث الحضاري

ان دراسة الموروث الحضاري تعني البحث عن ما في التاريخ والحضارة من الآداب والفنون والعلوم وكل ما يتصل في جوانب الحياة الاخرى , اي ان ما ورثناه هو الحصيلة الكاملة لثقافة شعب على اختلاف اجياله وبيئاته , وان تجارب الاقدمين وما قدموه من عطاء ((فالتراث بكل ما يحمل من دلالات ومعان يجسد الحضور الحضاري المرتبط بزمان جديد، وحين تنتقي هذه الدلالات للمثال التراثي فتبدأ ظاهرة جديدة وعملية لما يحمله التراث من ظواهر، لذلك فالتراث او الماضي التاريخي او الزمن التاريخي الممتد عبر حقب طويلة من تاريخ اية امة سيكون رصيذاً للحاضر))⁽²²⁷⁾ الذي يجد في

²²² على ادهم . خواطر عن الثقافة والحضارة آفاق عربية العدد 3 مؤسسة رمزي للطباعة بغداد 1975 ، ص132 .

²²³ ابن منظور ، لسان العرب ، (بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، 1968)، ص358.

²²⁴ مجموعة مؤلفين ،مجمع اللغة العربي، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983) ، ص215.

²²⁵ تزفان تودوروف ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب. ترجمة : أحمد المديني، (بغداد: دار الشؤون الثقافية 1987) ، ص

21.

²²⁶ محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة،(بيروت- مكتبة لبنان، 1975) ، ص35.

⁽²²⁷⁾ حسام عبد المحسن عبود، الاصاله في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد

، كلية الفنون الجميلة ، 1987 ، ص48.

التراث من خلال اثاره التي تركها والتي ((على الرغم من صمتها تهدي الى وجود ربما كان يوما ما كامل المعالم ، وتلك في الواقع اشارة واضحة الى عراقة امة في الوجود الحضاري))⁽²²⁸⁾ وهنا يتضح اهتمام الاجيال بموروثهم الحضاري.

فالتراث هو الروح وهو الأساس للتعبير عن الإنسان، فالذي أنتجه عقل الإنسان وبده في شتى الميادين وما يتضمنه ذلك النتاج من تقنية وصيغ فنية وهذا ما يدعو الى استلهاهم روح التراث ((وعليه ولكي نمثح التراث قيمته الحقيقية لا بد من التعامل معه على انه قيمة تاريخية تلتزم بحدود زمنها وبالظروف الاجتماعية -الاقتصادية -السياسية لذلك الزمان وبهذه الطريقة وحدها نستطيع ان نخلق إمكانية حقيقية لبعث التراث استنادا لمبدأ الانتقاء والتطوير واعتباره عنصر الهام، لغرض الاستفادة منه وتوظيفه لاحتياجاتنا المعاصرة))⁽²²⁹⁾.

فموروثنا يشكل جزءاً مهماً من خصائص المجتمع ووجودها الحي عبر التاريخ وفي عصرنا يشكل استلهاماً وان مفهوم الموروث الفني ((هو استعراضا لمجموعة محددة من القيم والمفاهيم عبر دراسة العوامل المؤثرة بالعمل الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بآثارهم))⁽²³⁰⁾ فالموروث يتمحور ((ضمن نظم تتمثل كنماذج لتعكس كل ما ترثه البنية المجتمعية من علائق اجتماعية كرواسب الجيل الماضي وآثارها الاجتماعية والنفسية))⁽²³¹⁾ وان كل معطى من معطيات التراث حافل بإمكانيات كافية لا حدود لها، تجعل المعطى الفني المعنى ، فيما لو اكتشفت واستغلت ، اكثر قدرة على التعبير، واقرب الى الاكتمال وربما اكثر أصالة ، ((وان الموروث الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجمل الأوضاع وتأثيرها على فكر الإنسان والذي استمد مكونات إبداعه الفني من بعد فلسفي تشكلت عن قيمته التطورية خصائص وسمات ارتبطت بحياة المجتمع واستجابة لمتطلباته وضروراته))⁽²³²⁾

الموروث في العراق القديم :- يعبر الموروث في العراق القديم عن بداية التفكير الفلسفي للكون والوجود ، فقد حملت الرموز أفكاراً خالدة عبر المراحل الزمنية والمكانية فهو كيان من علاقات شكلية ضمت في محتواها دلالات فكرية كان الخطاب التشكيلي فيه موجهاً الى اللامحدود ، فقد كان النحت الوسيلة الاولى للتعبير عن اهم المظاهر الحياتية⁽²³³⁾ فالتعبير رابطة حية تجمع بين الفنان والعمل الفني وهو ليس مجرد علامة يتركها الفنان فوق عمله الفني بل هو العنصر الانساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل ولا يكون هناك تعبير الا بوجود حافز فكري وداخلي يريد ان يتجلى فيما هو خارجي وملمس في عمل فني مشكلاً بذلك محتواه الفكري ((وان المحتوى والشكل ، او بعبارة اخرى المدلول والشكل يتحدان بشكل وثيق في تفاعل جدلي ، لأن المحتوى لا يشكل ما عرضه الفنان وحسب، ولكن يشكل الطريقة التي قدم بها هذا الشكل وضمن أي سياق، كما انه يشير الى درجة الوعي الاجتماعي والفردية فيه))⁽²³⁴⁾.

(228) لو كاس كرستوفر ، حضارة الرقعة الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ترجمة : عبد المسيح ثروة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (61) (بغداد : منشورات دار الجاحظ ، 1980) ، ص3.

(229) بديعة امين، المصدر السابق نفسه، ص122.

(230) حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق، ص55.

(231) مجيد حميد عارف ، الاثنولوجيا والفلكلور ، (جامعة بغداد: مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ، 1990) ، ص20.

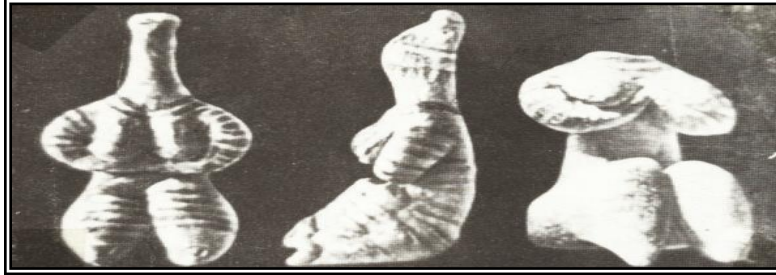
(232) حسام عبد المحسن عبود ، الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، مصدر سابق، ص55.

(233) انظر حمدي خميس، التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)، ص71.

(234) ارنست فيشر، ضرورة الفن ، مصدر سابق، ص160.

انبثقت من موروث العراق القديم اشكال فنية معبرة جاءت مترجمة للأفكار التي كان قد حملها خيال الفنان آنذاك فالأعمال الفنية النحتية عبرت عن استمرارية الموروث عبر الزمن فكانت هناك اشكال قد نفذت لأغراض طقوسية ومنها الآلهة الأم (شكل 1) وقد نفذت

وبالولادة
الحسن وواد



خاصة بالخصوبة
ومحاولات جلب الفأل
الارواح الشريرة⁽²³⁵⁾.

(شكل 1)

أن تركيز النحات الاساسي كان في تضخيم بعض اجزاء الجسم كالثديين والعجز لعلاقته بالدافع الاساسي للعمل الفني الا وهو تجسيد فكرة الخصب والتكاثر⁽²³⁶⁾.

وان التضخيم في بعض الاجزاء واهمال الاجزاء الاخرى كان ((نوعاً من اساليب التعبير الفكري تجاه رؤية الاشكال او نوعاً من اللغة في رؤية الشيء والتعبير عنه))⁽²³⁷⁾

والاشكال الدينية التي انبثقت من الفكر القديم كانت كثيرة جداً ولكن الذي يهمننا منها الاناء النذري ((الذي يمثل موكباً دينياً سومرياً ففي اعلى هذه الحقول صورة الإلهة ((آن – نين)) سيدة السماء وقد وقفت تستقبل الهدايا والنذور من كهان عرا يحملون سلاطاً وجراراً))⁽²³⁸⁾ (شكل وكذلك برز لنا تحت الغطاء الميتافيزيقي تمثال (الإله ابو) والذي قد سعي فيه النحات السومري

الى خلق اشكالا بعيدة عن الانسان بغية الارتقاء بها الى عالم مقدس ((وان المشكلة الرئيسة في صناعة التماثيل كانت محاولة خلق رمز ذي ثلاثة ابعاد يرتكز اساساً على شكل الصورة الجديدة للإنسان ، ويستطيع في الوقت نفسه ان يؤكد حقيقته المستقلة في الفراغ))⁽²³⁹⁾ وأخضعت فيه الكتلة الحجرية للنهج الهندسي والتي يرى فيها (لويد) انها ((تستند اساساً الى اسطوانة او مخروط))⁽²⁴⁰⁾ كما في الشكل رقم (2) .

كذلك يطالعنا احد تماثيل كوديا* وهو ممسك إناء نذري فوارا يتدفق منه الماء على الجانبين (شكل 3) وقد نفذ بقامة ورقبة قصيرتين وقدمين كبيرتين ويظهر بقبة ذات حاشية مستديرة وقد زينت بزخارف بشكل حلزونات متكررة⁽²⁴¹⁾.

(235) وليد الجادر، النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، ج 4 ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985 ، ص 12.

(236) انظر: زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص 53.

(237) وليد الجادر، النحت في عصر فجر السلالات حضارة العراق ، مصدر سابق ، ص 9.

(238) فرج بصمة جي، الوركاء ، (بغداد : مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1960) ، ص 17.

(239) نجيب ميخائيل ابراهيم ، محيط الفنون ، (القاهرة : مطابع دار المعارف 1970) ، ص 33.

(240) سبتن لويد ، فن الشرق الادنى القديم ، ترجمة: محمد درويش ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1988) ، ص 114.

* كوديا Cu- de-a امير سومري ، وهو الحاكم الثاني في سلالة لكش الثانية والراجح انه جاء الحكم في حدود (1120 ق.م) وان سنوات حكمه تجاوزت خمسة عشر سنة.

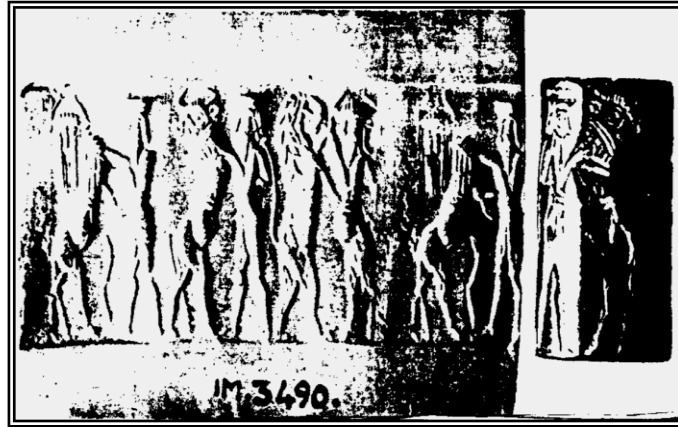


(شكل 3)



(شكل 2)

عبر النحات السومري عن الحروب والمعارك التي دارت . فمن الاشكال النحتية التي جاءت معبرة عن الحروب وتخليدها هي (مسلة العقبان) او مسلة (النسور) التي جاءتنا من عصر فجر السلالات الثالث تعد ذات قيمة فنية وتاريخية فهي تمثل رمزاً لانتصارات الملك (اينا توم) في حرب طويلة بين لكش وأوما ، ((والموضوع الرئيس يبين الآله (ننكرسو) في صفة فاتح : فهو يرى في الجانب الجبهوي من المسلة ، وقد تعرى الجزء العلوي من بدنه... ويمسك بيده اليسرى الاعداء كالسمك في الشبكة))⁽²⁴²⁾



(شكل 4).

للمزيد انظر : فاضل عبد الواحد ، عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية ، العدد (11،12) ، بغداد ، 1998 ، ص 51 .

⁽²⁴¹⁾ انظر: طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق، مصدر سابق، ص 49.

⁽²⁴²⁾ انطون موتكرات، الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 149.



(شكل 5)

فضلاً عن قيثاره اور ولتي عكست الملحمة بشكلها الاسطورة عبر جدلية الحياة والموت من خلال التصوير ، اذ يبحث البطل عن سر الخلود وهو يمسك بثورين بين ذراعيه لهما رأس انسان في اللوح الأول وهو رمز للحياة والبقاء، ويصور اللوح الثاني والثالث والرابع مشهداً تحضيرياً لاحتفال مقدس بمهرجان الحياة اذ يصور اللوح الثاني من خلاله وضع الاسد الحامل للجرة الكبيرة والقدرح ويتبعه كلب يضع في حزامه خنجرأ حاملاً طاولة من الخشب، في حين يظهر اللوح الثالث بمشهد لحمار يعزف على عود! وفي اللوح الرابع صور الرجل العقرب يعقبه غزال يمسك كأسين (شكل 5) .

اما العصر الاكدي فقد ادى انشاء الامبراطورية الاكدية الى كثرة الحروب لتوسيع رقعة الامبراطورية اولاً وثانياً ان الامبراطورية في تلك المدة تعرضت للكثير من الهجمات والغزوات الفاشلة وادى هذا التوسع الى رقي الفن وسموه فالمنجز الفني (شكل 6) وهو رأس سرجون الاكدي الذي يعبر عن قوة وهيبة القائد الموجودة على الوجه وقد بان التأثير السومري في التقاء الحاجبين وقد كانت نحوت العهد الاكدي قد تطورت الى التعبير عن الحياة الدنيوية وذلك بأظهار شخصية الحاكم الذي يتسم وجهه بطابع الهيبة والقوة⁽²⁴³⁾ .



(243) للمزيد انظر: نعمة اسماعيل علام ، فنون الشرق الاوسط لقديم ، مصدر سابق، ص127.

(شكل 6)

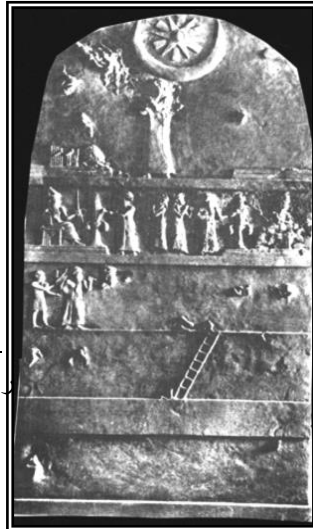
وقد نفذ نحات تلك المدة ايضاً مسلة (سرجون الاكدي) مؤسس الإمبراطورية الاكدية والتي تشبه الى حد كبير مسلة العقبان للملك (اينا توم) وقد حاول النحات تجسيد الاشكال ((بصورة واقعية تعبيرية في اظهارها وترك المنهج التجريدي واستقصاء امور اعماق للتوصل الى المنهجية الواقعية في التعبير))⁽²⁴⁴⁾.

وهناك مسلة اخرى تمثل الملك (ريموش) ابن (سرجون) ويمثل موضوع المسلة احد الانتصارات الحاسمة، اذ يظهر الملك (ريموش) وهو شاهر قوسه نحو اعدائه ويظهر ايضاً على الوجه الثاني للمسلة وهو يضرب بالفأس احد الجنود ويدوس بقدمه احد الاعداء. وفي عصر الملك (نرام سن) حفيد (سرجون الاكدي) وصل الفن الاكدي ((ذروته في التعبير والتكوين والانجاز))⁽²⁴⁵⁾ فقد صور الملك (نرام سن) وهو يرتدي التاج المقرن رمز الالهية في العراق القديم وذلك في (مسلة النصر)



(شكل 7)

وتظهر لنا في هذه المدة كذلك (مسلة اورنمو) بمشاهدها المصورة بصورة واقعية كبيرة وكنموذج يعكس لنا سيطرة الملك وقوته وكذلك تصوير حياته الخاصة الاجتماعية الخاصة وظهور احد الخدم ومساعدته لحمل ادوات البناء وكذلك مشهد صب الماء المقدس .



⁽²⁴⁴⁾ طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى

⁽²⁴⁵⁾ طارق عبد الوهاب مظلوم، المصدر السابق نفسه ، ص43.

(شكل 8)

اما بعد قيام دولة بابل فقد تمكن النحات البابلي من اظهار الانفعالات على وجوه الاشخاص كما نلاحظ ذلك في تمثال عثر عليه في مدينة (سوسا) وهو منحوت من حجر الديواريت الداكن ويدل هذا التمثال على شخصية (حمورابي) ويدل التعبير الموجود بالوجه على الشعور بالتعب من الحروب الكثيرة عندما تقدمت به السن.⁽²⁴⁶⁾

وقد كان ايضاً (لمسلة حمورابي) قيمة كبيرة جداً، اذ يظهر فيها اله الشمس اله العدل وهو جالس على العرش ويملي القوانين على الملك انظر (شكل 9) اظهر النحات براعته في ابراز الاشخاص عن الارضية بشكل واضح ومحافظة على النسب ومحاولة اظهار طيات القماش ((وقد كان اسلوبه يميل الى الجمع بين النحت المجسم والبارز))⁽²⁴⁷⁾.



شكل رقم (9)

اما عند الانتقال الى الفن الاشوري فنرى انه كان مرتبطاً وخاضعاً مباشرة لكل ما يدور في ساحات المعارك ففي زمن (سنحاريب) فقد قام النحات بتصوير مشاهد عديدة ومواضيع مختلفة حملت في طياتها انتصار الاشوريين وعمليات حصار المدن ونقل الاسرى ((ونظراً للصفة الحربية التي سيطرت على الامبراطورية الاشورية كانت مواضيع النحت يغلب عليها الجانب الحربي))⁽²⁴⁸⁾ فحملها ذلك على استخدام الخيل والمركبات الحربية وابتداع المنجنيق وانواعه⁽²⁴⁹⁾ (شكل 10)

⁽²⁴⁶⁾ محمد حسين جودي، تاريخ الفن العراقي القديم ، مصدر سابق ، ص 156-157.

⁽²⁴⁷⁾ طارق عبد الوهاب مظلوم ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق ، مصدر سابق ، ص 59.

⁽²⁴⁸⁾ حسن الباشا، تاريخ الفن في العراق القديم، مصدر سابق ، ص 85.

⁽²⁴⁹⁾ احمد سوسة ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، (بغداد : وزارة الاعلام ، دائرة العلاقات العامة ، 1979 ، ص 156.

كان يغلب على النحت الاشوري الاسلوب القصصي وكان النحات يهتم بإظهار مواضيعه بوضوح وصراحة ((فكانت في الغالب من حجر الألبتسر او الجيري الذي كان متوفراً في الجزء الشمالي من بلاد العراق حيث العواصم الاشورية المختلفة))⁽²⁵⁰⁾.

يتضح ان النحات الاشوري كان فنان مفكر حاول تجسيد الانتصارات والمعارك الحربية من خلال مشاهدته لها، اذ نرى في تلك اللوحات تسلسل يمثل بداية المعركة والتقاء الجيشين وانتصار الاشوريين ومن ثم نقل الغنائم والاسرى . لقد جسدت اللوحات مواضيع الحرب واطهار النصر بوضوح وتدرج اعطى للمشاهد احساساً كما لو أنه عايش المعركة وقد استخدم النحات اساليب متعددة منها الواقعي والتعبيري والرمزي وقد اعطى الاشكال البشرية احجاماً مختلفة ومتدرجة من حيث الكبر والاهمية وكانت هناك محاولات في تطبيق المنظور ولكن بدائية⁽²⁵¹⁾.



(شكل 10)

فضلاً عن ذلك تماثيل (الاماسو) التي قد نفذت بجرأة وقوة ويمكن ملاحظة ذلك في الحفر والرقعة البادية في الجناح المفرد، كل ذلك امد هذه الاشكال بتأثير قوي ملائم لتأثير المباني وقد نفذ هذا الشكل بخمسة ارجل للدلالة على الحركة التي كان ينشدها النحات الاشوري⁽²⁵²⁾ (شكل 11)، وان المشاهد يراها من الامام والجانب بشكلها الطبيعي لهذا اضاف الرجل الخامسة لتفي بالغرض وهي فكرة بالغة التطور في الاستيعاب البصري والمنظور للنموذج.



⁽²⁵⁰⁾ حسن الباشا ، المصدر السابق نفسه ، ص86.

⁽²⁵¹⁾ انطوان موتكار ، الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص280.

⁽²⁵²⁾ ابو صالح الالفي، موجز في تاريخ الفن العام ، مصدر سابق ، ص101.

شكل رقم (11)

المبحث الثاني :- الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر

ان فن النحت شأنه شأن الفنون الاخرى قد مرَّ بمراحل تطور او تغيير كثيرة ، قد بدأ بالظهور بصورة واضحة في الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين بعد مدة طويلة من السبات، وهذا نابع من الواقع السياسي والظروف الصعبة الى مر بها العراق. فمنذ سقوط بغداد واحتلال المغول لها في النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي اصاب الحضارة العراقية حالة من النكوص في الفن والثقافة حالها حال بقية جوانب الحياة، وهذا النوع من النكوص "هو انحلال واسع النطاق الذي يصيب حضارة متقدمة وفنونها وهو (قسري) لا يمكن التحكم فيه وهو هدام بصورة طاعية"(253).

ثم توالى الاحداث وخضعت البلاد الى الاستعمار العثماني ثم البريطاني حتى سقوط النظام الملكي وبداية النظام الجمهوري في العراق عام 1958 الذي ادى الى تحولات فكرية في المجالات شتى. هذه التغيرات نستطيع ان نجعلها في متغير خاص بالبيئة المحيط، وهي احد الركائز الاساسية في استلهاام الفنان لموضوعاته، اما المتغير الاخر هو الفكر الخاص بالفنان أي ضمن مفهوم الفنان ذاته وميوله وارهاصاته، وهذا متحول اخر قاد الفنان الى ايجاد لغة دلالية من خلال رموزه واشاراته. ان التأثير بالموروث الحضاري هو الصفة الغالبة في اعمال اكثر النحاتين ويشكل هذا تحولاً في الفن، اذ ان "الانحياز الى الاصاله عندما يكون على ضفاف المتحول وليس الثابت يعد ابتكاراً في الفن فهي تؤكد ان هذا الابتكار نابع من الشخصية العربية ذاتها متجاوزة المناهج والطرائق المطروحة لا يبرز الكنوز الكامنة في اعماق التراث الحضاري، فيتميز بها الفنان عن غيره ويتجاوز حدود المعروف والمألوف في مجال الابتكار الصادر عن العرب من ذات انفسهم دون أي تأثير بالخارج"(254). والاصالة هنا هي روابط الصلة العميقة بالحضارة التي تحمل خصائص وجودها وهويتها القائمة بذاتها.

لذا فالفنانون العراقيون "حاولوا منذ البداية ايجاد رؤية فنية ليتسنى لهم ان يسموها عراقية او عربية وهذا هو السبب في رجوعهم الى النحت السومري والاشوري، وما حققوه اسلوباً ان هو الا وليد هذا التزاوج بين التراث الموروث الحضاري وبين المعاصرة كما نعرفها اليوم"(255)، اذ انهم "لا يغفلون ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ولكنهم في الوقت نفسه يبتغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة"(256) ، ومن خلال ذلك نستطيع ان نفهم اعمال جواد سليم كونها فناً رائداً في النحت العراقي قد صاغ جواد سليم 1920-1961 اشاراته الدلالية بوصفها لغة واداة تواصل، زواج فيها بين استلهاامه للموروث الحضاري وبين المعاصرة وقد اتبع جواد سليم المنهج التوفيقي الذي "يقتضي الدمج ما بين الاسلوب والتقنيات المعاصرة المستمدة من الحضارة الطابع المحلي والممثل للحضارة العراقية والعربية في مختلف مراحلها من جهة اخرى"(257).

(253) توماس مونرو، التطور في الفنون، ج2 مصدر سابق، ص300.

(254) عاصم فرمان البديري، المتحول في الفن العراقي المعاصر، ص35.

(255) جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، (بغداد : الدار العربية ، 1986)، ص12.

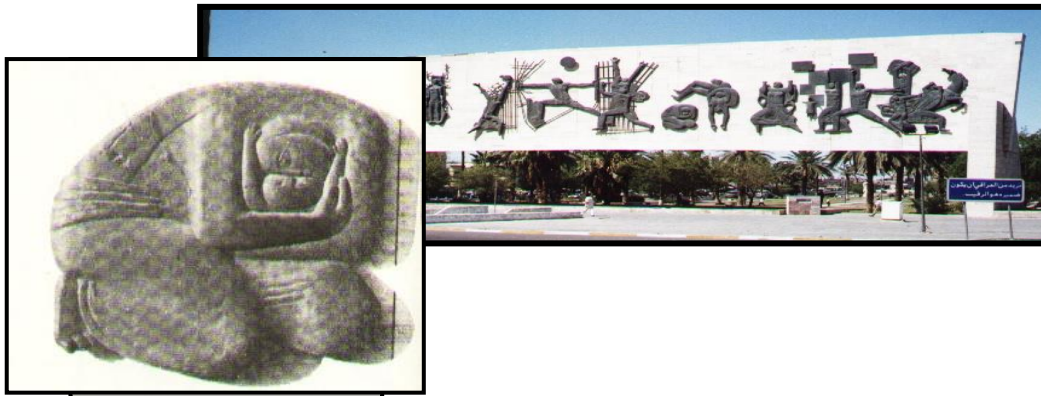
(256) بلند الحيدري، جواد سليم وفائق حسن، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1981، ص111.

(257) شاكر حسن ال سعيد، جواد سليم، (بغداد دار الشؤون الثقافية العامة 1991) ، ص155.

وقد جعل "التضامن بين الرمزية الذاتية للفنان والرموز الاجتماعية يتحقق حينما يستطيع ان يجسد للشكل الرامز (او الدال) دلالاته الاجتماعية. بمعنى اخر ان يتسامى بمدركه الشكلي الى الشكل العام للمدرك الاجتماعي الشكلي فيوحده به" (258). وبذا يكون قد اضيف عملية "اسقاط الرمز على روح العصر" (259). فنرى في اعماله الكثير من الرموز المنتقاة من الحضارة الاشورية والسومرية كالثور والهة الخصب وغيرها الكثير، فاستطاع ان يوجد لغة للتواصل الفكري ما بين الفنان والمتلقي. اذ ان جواد كانت له "محاولة دائبة لان يدرك التناقض الضروري الكامن في الرمز الذي يستخدمه في اعماله الابداعية حيث يكون احد قطبي الرمز في الدلالة الشينية، بينما يمد القطب الاخر ابعاده في الدلالات الفكرية التي يحملها اياها، ولذلك تبقى اعماله بصورة عامة تعتمد الصيغ المألوفة للأشكال مع التأكيد على التحريف الجزئي الذي يستجبه بروز الرمز الذهني وبما يدل على خصوصيته الذاتية التي يرمي اليها والتي تحقق شموليته" (260).

ان التأثيرات المتنوعة في فن جواد سليم نابعة من التأثير بالبيئة / المحيط، فقد تأثر ببيئته العراقية ذات الماضي العريق وهذا قاده الى "طرح مفاهيم معاصرة في الرؤية التشكيلية العراقية، ذلك لأنه لم يكن يطفو على سطوح اعماله ابدأ بل كان يتغلغل في دواخلها لا كظهير خارجي بل كتجربة وتأمل داخليين وهذا ما امكنه من استشفاف وعيه الحضاري.. وهذا ما امكنه ان يدرك غايته في تأسيس جماعة (بغداد للفن الحديث) عام 1949 مراجعاً كل ما كان قد تعلمه عبر تحديقه الطويل في اثار بابل واکد واشور والخالدة ومستلهماً الفن الاسلامي بقبابه واهلته" (261).

في نصب الحرية (شكل 12) كانت لغته قريبة من التشخيص بما يلائم الوظيفة التعبيرية للنحت ليكون قريباً الى الادراك الفكري للمتلقين من عامة الشعب ولأنه يحكي قصة نضال هذا الشعب في سبيل الحرية فكان هذا النصب له دلالاته الفكرية التي تحاكي المفهوم الدلالي الجديد النابع من تغير البنى السياسية والاجتماعية آنذاك.



(258) المصدر نفسه، ص 157.

(259) عباس الصراف، افاق النقد التشكيلي في العراق، مصدر سابق، ص 291.

(260) بلند الحيدري، جواد سليم وفائق حسن، مصدر سابق، ص 111.

(261) المصدر نفسه، ص 111.

شكل (12)

اذن يتميز هذا العمل بالدرجة الاساس بالوظيفة البلاغية وما دام كذلك فهو ينوء بالكثير من الاشارات البلاغية لا يصلح المعنى الى المتلقي. فكان الابلاغ واضحاً ولا يحتاج الى شفرة معقدة لحل الرموز ضمن الوظيفة النصيبية. وقد تمحورت الاشارات الى مرجعية تاريخية واشارات تعكس البيئة العراقية. وقد سجل الشكل الانساني حضوراً من خلال اشكال الرجل – المرأة – الطفل ويتغير الشكل مع تغير المعنى فنرى الرجل الثوري – والشهيد والجندي او المقاتل والعامل والفلاح وكذلك المرأة تجسدت من خلال وضع البيئة الاجتماعية ومن خلال كونها رمزاً للخصوبة فأصبحت الدلالة هنا متغيرة.

اما النحات محمد غني حكمت فقد تفاعل مع الوسط الاجتماعي كما تفاعل مع الموروث الحضاري فمن خلال اعماله الكثيرة التي تناولت مختلف جوانب الحياة الشعبية والاساطير العراقية القديمة نجده "اقترب من تحقيق النزعة المتأصلة في الفن العراقي منذ القدم. نزعة التشبيه والتجريد التي تبرز اولاً في الفن السومري ثم تتراوح قوة وضعفاً عبر القرون وتعاقب الحضارات على العراق ولسوف تتجه النزعة بأقصى قواها بعد ذلك نحو التجريد في الفن العربي وذلك بالضبط ما سوف يتبناه محمد غني محولاً الكثير من تشكيلاته النحتية الى ما يشبه تلافيف الخط العربي وتعاريجه مازجاً مرة اخرى المجسد في المجر" (262) والنصب والتمائيل التي انجزها محمد غني تقوم على الابلاغ من خلال الهوية البغدادية والتأثر بالاساطير العراقية القديمة والتمائيل الكبيرة (النصب في الاماكن العامة) فضلاً عن وظيفتها المكانية لها معان اخرى تختلف عن التماثيل الصغيرة "اذ هنا تبدو في التمثال سطوة ما سواء حركتنا ذهنياً وعاطفياً ام لا، وهي سطوة لن نجدها في المنحوتة الصغيرة وبذلك يكتسب التمثال النصب قيمة وظيفية معينة قد تتحقق او لا تتحقق في ما يصنعه المثل. وعليه في كل الاحوال ان يفلح في جعله تجسيداً جهورياً لمعان كامنة في ضمائر الناس وهي معان قد تكون اولية ولكن لها طاقة رمزية متحركة ابداً" (263).

(لقد قدم محاولات عديدة فيها تقنيات ومادة وجمع مواضيع عدة في قطعة واحدة كالسرد القصصي كما يتحرك الشكل في الختم الاسطواني. كما نراها في القهوة البغدادية (شكل13) وغيرها الكثير. اعتمد الحرف العربي بوصفه وحدة رمزية ودلالية (264).



شكل (13) جزء من القهوة البغدادية

(262) جبرا ابراهيم جبرا، محمد غني اعماله النحتية، (بغداد مطابع وزارة الثقافة والاعلام ، 1977) ، المقدمة النقدية.

(263) المصدر نفسه .

(264) نفسه .

كما قدم الكثير من الاعمال التي تعكس البيئة العراقية وشخصها، وقدم معالجات عديدة لتوظيف العناصر الجمالية في اشكاله ولاسيما الاشكال الانسانية اذ ان "اجساد محمد غني توهما في لواقعيتها، مع انها ليست كذلك دائماً، فهي مرتبطة ببيئتها ارتباط اللحم بالسداة. لعله يريد منها ان تفارق نسقها الايقوني بالمعنى الذي يرقى بالجسد الى المتخيل.. وهي لا تسير على وتيرة واحدة حتى وان بدت متساوية في مألوفيتها، اذ ثمة عوامل شتى للافتراق والمغايرة فلكل جسد لحظة تشكل خاصة به، عاطفية كانت ام رامزة، ام مرتجلة وهكذا ينوء الجسد بمواضيع لا حصر لها"²⁶⁵. ولم تنطبق صفة التنوع لدى محمد غني فقد كان ملزماً لنفسه من خلال خطوطه اللينة المعتمدة في اقواسه ومنحنياته مما يدل على اسره ضمن هذه السياقات وعدم قدرته على الخروج او التحرر من هذا الاسر. فقد اهتم بالخط المنحني، فالانحناءات والتموجات والتقوس كلها موظفة في اغلب اعماله مبتعداً عن الخطوط المتكسرة والمتشنجة وذات الزوايا الحادة. "وهو يقوم بمهمة فضح اسرار الجمال الجسدي، حتى ان الوسائل الرابطة جراء حركته كالإيقاع، والاستمرارية، والترديدات النغمية المتواصلة تخضع لسلطته، وتسهم مجتمعة في بلورة الفكرة المشتغل عليها. لهذا يتحول الخط عنده على الدوام من مجرد عنصر تصويري الى بنية تمركز تتضاءل ازاءه المراكز الاخرى"²⁶⁶.

ان التنوع في مواضيع محمد غني نابع من التأثير المتنوع من خلال البيئة / المحيط ومن خلال اسناد الدلالة الى مرجعيات تاريخية، وقد كان ملزماً لنفسه من خلال خطوطه اللينة المحملة في اقواسه ومنحنياته مما يدل على اسره ضمن هذه السياقات وعدم قدرته على الخروج او التحرر من هذا الاسر. فنلاحظ التراث الحضاري والتراث الشعبي والاساطير كلها نظم من العلاقات شكلت بنائية الدلالة لدى محمد غني. كما وظف النحات (جواد سليم) صورة الحصان (شكل 14) صورة اقرب الى الواقع مع بعض الاختزالات القصدية للتقرب الى شكل الحصان في النحت الاشوري.



شكل (14) الحصان لجواد سليم

(265) عاصم عبد الامير، حادثة نسب لا حادثة حائرة، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2002) ، ص13.

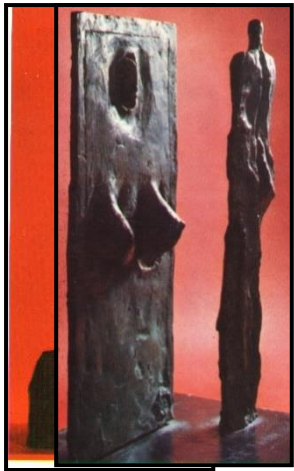
(266) المصدر نفسه، ص17.

اعتمد الفنان الموروث الحضاري والطاقت التعبيرية في الشكل الذي تكتنفه الحركة ذات الايقاع المتوازن لا يجاد لغة حوار مع المتلقي ليكون مرجعاً تراثياً لتحقيق التفاعل او ايجاد علاقة او وسيلة يحيل بها الفكر الى الماضي ويعيش اجواءه في الحاضر. من خلال مسار البناء العلامى الذي تسنده قوة الاداء التقني الذي يعتمد نظاماً استعارياً يتداخل فيه الواقع والخيال والموروث والذي يبدو الى المتلقي مزيجاً من العلامات المسندة الى واقع وما بعد الواقع. "ان المواضيع والتقنية يظلان ذات نبرة تعبيرية تذكرنا بالنحت الاشوري او البابلي فان (ديناميكية) الموضوع تبقى حالة (توفيقية) فريدة حاول فيها محمد غني ان يمثل (ذاته) و (الذات الانسانية) في الاحتكام للموروث" (267).

اما النحات (اسماعيل فتاح) فقد استطاع ان يجد لغة جديدة للحوار مع منحوتاته وهو الاعتماد على ما يمكن ان يكون مرجعاً من الموروث الحضاري وما يمكن ان يحقق علاقات تفاعلية في حدود الحدائ والمعاصرة فالمرجعيات التاريخية سلطت اضواءها على منحوتاته مع فارق حدود اسلوب المعالجة من خلال الخامة.

والخامة الرئيسة في اعماله هي البرونز، فالخامة والتقنية ذات الطابع التعبيري قد عولج بطريقة تداخلت فيها حركة اليد مع طواعية الخامة وهو بذلك يحقق ما يصبو اليه في ما يمكن ان يختزنه النص من طاقة تعبيرية، فالرشاقة والاستطالة هي المعالجات الثابتة التي طغت على اسلوب النحات اسماعيل فتاح لكي يحقق ابعاده الجمالية التعبيرية لمنحوتاته ذات الطابع الدلالي والاشاري.

ومن خلال الرموز والاشارات استطاع اسماعيل فتاح ان يلجأ الى حوار تواصل جديد ما بين المتلقي والنص. فالنص هنا يبيث مجموعة من الاشارات والعلامات ذات ترسل حركي ما بين العناصر المكونة للشكل العام في حدود التكوين والمتلقي. وهو بذلك يختزل الطرائق المؤدية الى المتلقي من خلال ادراكه الفكري ومن خلال وسيلة التعبير وقنواته وحسب المعطى الجمالي والتعبيري ليدخل الى منطقة التدوق والذائقية. وهذا ما نلمسه في اعماله كما في الاشكال (15) و (16). "ان الرؤية النحتية في فن اسماعيل فتاح تظل اشكالية معالجة الفضاء النحتي عبر السطوح الممثلة لمفهوم النحت البارز وازاء الكتلة الممثلة للنحت المدور. من بين هذين الكيانين تمتد مسافة هي في نفس الوقت (تأريخية) و (أنية) يحتلها الفضاء الحقيقي الكامن ما بين الكيانين" (268). وقد ظهر التنوع في اعماله من خلال الدمج بين النحت (البارز والمجسم) في العمل الواحد.



(267) شاكر حسن ال سعيد، مقالات في النظر والنقد الفني، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994)، ص199.

(268) شاكر حسن ال سعيد، مقالات في التنظير والنقد الفني، مصدر سابق، ص198.

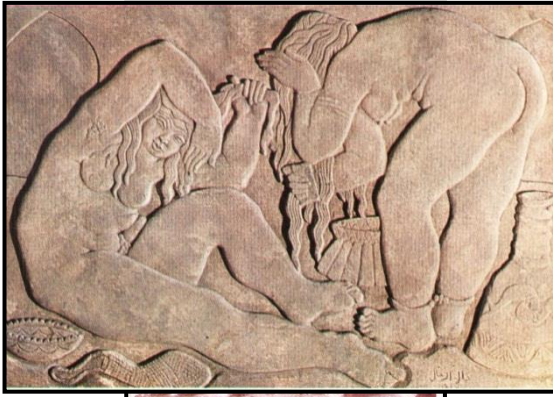
شكل (15)

شكل (16)

ان النحات العراقي كان يسعى للحصول الى قوة التعبير من خلال الشكل البسيط، كما ان الاشارة متنوعة في العمل الواحد فهناك الاشارة الدالة على المكان و اشارة تزيح الى مرجع و اشارة ايقونية و اشارة رامزة، تعمل على بناء نظام اشاري في بنية العمل الفني الذي جاء من خلال توظيف هذه الخامات . كما يخدم الدلالة الفكرية ومن خلال التعامل مع الملمس والكتلة واللون واسلوب المزاجية بين الحاضر والماضي التي لجأ اليها النحات في تكوين عمله النحتي من خلال استثمار خامات معينة في تكوين العمل .

ان الاعمال الفنية للنحاتين والاساليب الفنية يمكن ان تتأثر بفكر وفن معين في حدود الاستعارة الشكلية والفكرية، ما يتيح له تحقيق حالة افراز جديدة لفن عراقي وبطابع عراقي ، وعليه تشكل هذه التميز نتيجة منطقية لتوظيف التاريخية في تأسيس الانظمة الشكلية للعمل النحتي تبعاً لآليات الاستعارة وتنوعات آليات الاشتغال والوسائط الناقلة وتقنيات الاظهار وهذا ما يؤسس التميز في للمنجز النحتي المعاصرة في العراق.

اما النحات خالد الرحال فكانت اعماله تتأرجح ما بين حضور المرجع التاريخي والتأثر بالبيئة العراقية وفي عمله البناؤون (شكل 17) كان قريباً من منحوتته جواد سليم البناء 1944-1945 ولكن من خلال التكوين العام للشكل نلاحظ وجود دلالات رمزية واضحة تحيل الى مرجعيات تاريخية حيث يذكرنا بالربليغات السومرية القديمة اضافة الى استعارة النحات الى رموز موجودة اساساً في الفكر العراقي القديم.



شكل (17) البناءون

شكل (18) نساء في الحمام

فالإناء الذي ينساب منه الماء هو إشارة دالة تحيل الى (الإناء الفوار) الذي كان يظهر دائماً في الاختام والمنحوتات القديمة. بل ان الاستعارة جاءت مطابقة للأصل من حيث انسيابية الماء وحركته والذي يرمز الى الخير والعطاء اضافة الى النبات (السنابل) في اسفل اللوح. والاستعارة الاخرى هي الاستعارة الاسلوبية من حيث التكوين العام للأشخاص ومكان البناء الذي يشكل الاطار العام للعمل وحالات التكور التي ظهرت داخل حدود البناء وهذه الاستعارة قريبة الى اعمال جواد سليم. وخاصة في حركة البناء والطفلة والتي نلاحظ فيها حالة التكور التي طالما ظهرت في اعمال جواد سليم وهذا "التكور على الذات دلالة رمزية على الانطواء على الذات" (269).

ان حالة التأثر بفن جواد سليم ظهرت على اغلب الفنانين الذي عاصروه او تلاميذه ومن الامثلة على ذلك مجموعة تماثيل النساء وكما موضحة في الاشكال (19، 20، 21، 22، 23) للنحاتين ميران السعدي، خليل الورد، وخالد الرحال ونداء كاظم نوري ناصر وهادي حمزة وغيرهم. حيث نلاحظ تأثيرات جواد سليم واضح في اعمالهم حيث ظهرت سلسلة من الاعمال وخصوصاً في مرحلة الرواد حيث ان طبيعة الاعمال تركز على جانب معين مثلاً نلاحظ ان دال المرأة كان موضوعاً مشتركاً في اغلب النحاتين في تلك المرحلة. وظهرت تأثيرات واضحة ومتشابهة مع اشكال جواد سليم واخرى داعية الى تشكيل وجود سياق نحتي متأثر بفن ومرحلة معينة من المورث الحضاري.



شكل (21) خالد الرحال

شكل (20) خليل الورد

شكل (19) ميران السعدي

(المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري)

بعد ان تم إنهاء مباحث الإطار النظري تم التوصل الى أهم المؤشرات الآتية:

- 1- الموروث شكل ثقافي يتناقل اجتماعياً ويصمد عر الزمن و يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكافة اوضاع المؤثرة اعلى فكر الانسان.
- 2- عبر الموروث الفني للعراق القديم عن بداية التفكير الفلسفي للحضارات الاولى وجاءت الاعمال الفنية مترجمة للأفكار التي كان قد حملها خيال الفنان العراقي القديم ، عن .
- اشكاله النحتية بشكل مختزل وبصورة رمزية مع اضافة صفة التجريد على بعضها.
- 3- ظهرت بعض الاشكال النحتية وقد نفذت لأغراض طقوسية ودينية وسياسية تسجيلية.
- 4- نفذت بعض الاشكال الفنية النحتية كرمز للخصب واستمرارية الحياة مثل الالهة الام والتي اعتمدت على تضخيم الاجزاء الانثوية.
- 5- اهتم النحات القديم بتسجيل حروبه وحملاته العسكرية وهي ما سميت بالنصب او المسلات والتي تصور بعض المواقع والحروب ورعاية الالهة للجيش التي تحقق النصر.
- 6- اعتمد التكوين النحتي على المبالغة في الحجم والاجزاء المهمة للعمل فكان الملك ينفذ اكبر حجماً من الباقين.
- 7- ظهرت الاشكال الاشورية والسومرية بشكل واضح. وكذلك الاشكال ذات الاجساد والاجنحة الملائكية، كما استخدم اسلوب سرد الاحداث من خلال ابرز كثيراً على الألواح السومرية والاشورية.
- 8- استخدمت الالوان كرموز مهمة منها اللون الازرق في بوابة عشتار وغيرها.
- 9- برزت بعض اشكال المخلوقات المركبة برؤوس ادمية واجساد حيوانية واشكال ادمية برؤوس طيور .
- 10- قام بعض النحاتين بالجمع ما بين الموروث والاساليب الفنية الحديثة والتعبير عن روح العصر فكانت جسراً يربط الماضي بالحاضر والمستقبل، كما استقى النحاتون الرواد مفردات اعمالهم النحتية من الموروث الحضاري من خلال استلهم الموروث القديم ومزجه مع الاساليب الفنية الحديثة.
- 11- استخدم النحاتون الرواد صيغ الحضارية شائعة وكانت تعبر اغلب اعمالهم على الهوية الوطنية وتعبر عن الاحداث المهمة التي مر بها قطرنا العراقي.

الفصل الثالث**الاجراءات البحث**

- منهج البحث :-** استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي بطريقة (العلية المقارنة) حيث يتناول البحث درسه مقارنة بين أعمال النحات هادي حمزة ونوري ناصر لإظهار المورث الحضاري الذي وظف في اعمالهم .
- مجتمع البحث :-** أشتمل مجتمع البحث على منحوتات الفنانين هادي حمزة ونوري ناصر، وقد شملت الأعمال النحتية (40) عملاً نحتياً .
- عينة البحث :-**

لقد قامت الباحثة باختيار عينة البحث ، والتي تمثلت بنماذج نحتية من إطار المجتمع بلغ عددها (10) عملاً نحتياً تم اختيارها قصداً لما لها من صلة بهدف البحث ، وتم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :

- 1 - التنوع في توظيف الموروث الحضاري في الأعمال النحتية .
- 2 - استخدام الخامات المختلفة في الأعمال النحتية .
- 3- عرض إطار المجتمع الذي بلغ عدده (40) عملاً نحتياً على مجموعة المختصين والأخذ بأرائهم حول اختيار عينة البحث .

أداة البحث :-

من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على الموروث الحضاري في أعمال النحاتين هادي حمزة ونوري ناصر ، لجأ الباحثان إلى الاتصال المباشر عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك والمقابلات الشخصية مع النحات نوري ناصر وهادي حمزة ، ، مع اعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

تحليل العينات :-

أنموذج (1)

اسم العمل: غروب

اسم النحات : هادي حمزة

المادة: برونز + بولستر رزن

القياس: 40×60 سم

سنة الانجاز: 2008م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

الوصف البصري



يمثل المنجز الفني مسلة وضعت بصورة عمودية وهي مستوحاة من المسلات التي ظهرت في التاريخ العراقي القديم جزء النحات المسلة إلى أشرطة أفقية تتناثر فيها

المفردات الشكلية المكونة لهذه المسلة ففي الأعلى ظهرت النجمة المستوحاة من مسلة نرام سن وظهرت بجانب النجمة بعض التشققات والحزوز أما في الحقل الثاني من المسلة فقد ظهر الملك حمورابي وهو فاتح يده لاستلام الشرائع . وفي الجهة المقابلة للملك مثل النحات شخصين يقابلان حمورابي وهما بحجم أقل من الملك ووضع بين حمورابي والشخصين المقابلين له شكل مربع أشبه بالنافذة ويخرج منه شيء لونه احمر . أما الحقل الثالث وهو يمثل نصف ارتفاع العمل فوضع به النحات انتفاخات أشبه بالكرات أو الأحجار ووضع أشكالا متموجة باللون الذهبي وتخفي تحتها قرصاً أيضاً مثل باللون الذهبي . ووقف أمام هذه المسلة رجل يرتدي لباساً شعبياً ومثل باللون الذهبي وهو واقف بوضعية المجابهة وقد حني رأسه بناحية الشمال وأكد النحات على أظهار التفاصيل بصورة واقعية له فضلاً عن إظهار طيات الملابس . واستند العمل بجميع مفرداته إلى قاعدة من الرخام رمادية الشكل .

ظهر المنجز الفني بصورة مزدوجة بين الواقعية والرمزية فهو يمثل أشكالاً من الواقع بالتفاصيل الدقيقة وأشكالاً أخرى مختزلة تكاد أن تكون رموزاً هذا من الناحية الفنية أما من الناحية التقنية فهو عمل مشترك بين النحت البارز والمجسم فنشاهد بالمسلة منحوتات بارزة وأخرى مجسمة لون العمل باللون الرمادي مع ضربات قليلة من اللون الأزرق واللون الرمادي يشير إلى لون الغروب .ولاستخدام النحات النجمة التي ظهرت في أعلى العمل هذا دليل سمو وعلو الحضارة العراقية القديمة أما الطابوق هو دليل بناء الحضارة وتراسفها والشقوق دلالة على أنها مضى عليها فترة من الزمن وتأثرت مع التقلبات الجوية فأثرت عليها وقد اخترق الشكل الملك حمورابي صاحب أول تشريع قانوني بمسلته الشهيرة التي كتب عليها القوانين بالكتابة المسمارية القديمة وقد ظهر ليؤدي وظيفة سيادية في البناء التشكيلي أما الشكلان اللذين بقابلنا الملك فيمثلان السلطة الدينية أما النافذة التي تفصل بينهما فقد ظهرت بشكل مربع يخرج منها مادة حمراء أشبه بالدم وهذا دليل لتعرض الحضارة العراقية إلى نزف الدم وهذا تعبير عن الأضرار التي حلت بالحضارة العراقية ومقابل ذلك ظهر الشخص الواقف الذي لبس اللباس الشعبي وظهر بصورة ذهبية دليل ثمن الحضارة العراقية المعطاء وتغرب خلفه الشمس عن الحضارة وهي ملبدة بالغيوم التي غطت النور ولا يظهر منها حتى اللون الخافت .

استطاع النحات في هذا المنجز أن يحقق القيم الجمالية وذلك بالاعتماد على عناصر التكوين الفني فاللون الذهبي الذي استخدمه في تمثيل الرجل الواقف أمام المسلة حقق السيادة وذلك لأنه يلفت انتباه المتلقي من خلال الإضاءة التي تعكس له الصورة الجمالية المتحققة بواسطته ولتفاعل ذلك مع الكتلة التي مثلته في إظهاره بهيئة مجسمة تثير الانتباه فذلك يحقق سيادة للكتلة مع اللون . أما الفضاء الذي تكون بين المفردات البارز والمفردات المجسمة فانه ظهر للمتلقي وهو يمثل الفضاء الداخلي الذي تحاور مع الفضاء الخارجي لتحقيق القيمة الجمالية للمنجز الفني فضلاً عن الخطوط التي حققت أيقونة منسجمة بين جميع مفردات العمل فحركة جميع أجزائه وأعطت تنوعاً كبيراً أما الملمس فقد ظهر ايضاً في حالات عديدة فهو مرة يكون صقيلاً ومرة متعرجاً فتحققت الجمالية التعبيرية للمنجز

الفني .

نموذج (2)

اسم العمل: كلكامش

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: برونز + الجبس

القياس: 40×60 سم

سنة الانجاز: 2008م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.



يتكون العمل من تكوين ثلاثي في البدء نرى شخصية كلكامش الاسطورية وهو يحمل بيده الرمح والثور المجنح وهو تحت قدمي كلكامش وتحتهم الزقورة التي يعتلون فوقها

، عمل النحات على مزاجية في مادة العمل بين البرونز والجبس كذلك اللون فأعطى اللون البرونزي لكلكامش والثور المجنح واللون الابيض للزقورة .

وقد اراد النحات اظهار شخصية كلكامش التاريخية وهي تعبير عن الشموخ والارتكاز المتزن لظهار القوة والسلطة من خلال اظهار كلكامش وهو ماسك الثور المجنح من جناحه بيده اليمنى وطاعنه برمح بيده اليسرى .

ان الشكل البشري لكلكامش والبناء المعماري لزقورة والثور المجنح يوضح توظيف النحات للموروث الحضاري في العمل النحتي حيث اراد النحات ايضاح هذا التكوين الشكل لعناصر العمل من خلال البناء التشكيلي لمكونات العمل النحتي حيث نرى الثور المجنح الذي يمثل اله المرسل من السماء لمحاربة كلكامش وكيفية نزوله ومحاربه وانتصار كلكامش عليه ونظرته المتعالية التي تبرز الشموخ والقوة لكلكامش الحاكم الاسطوري السومري .

ان التكوين الشكلي للحية والشعر لشخصية كلكامش مستمد من الموروث الحضاري القديم كما ركز النحات على اظهار العضلات وتشريح الجسم لبراز الهيبة والقوة لكلكامش ، اما طيات الملابس فقد بداء واضحة من خلال الخطوط المستعرضة والمتوازية الظاهرة في التكوين الشكلي النحتي لكلكامش ، اما الثور فالخطوط الظاهرة على جناحيه والتكوين الشكلي والحركية الذي كونه النحات لظهار استسلام الثور وسيطرة كلكامش عليه وان النحات هنا يروي لنا القصة التاريخية لكلكامش ومحاربته للثور المجنح وهزمه له ، كما نرى يد الثور اليسرى وهي موضوعة على سلم الزقورة لتوظيف ما بين الثور والزقورة ، اما البناء الشكلي للزقورة وهو شكل ممتد من الموروث الحضاري العراقي القديم الا ان هنالك اضافات قام بها النحات على الزقورة اراد المزاجية التاريخية في التكوين الشكلي للعمل فالاشكال المسمارية الموجودة بشريطين مستديرين بشكل عرضي يتوسطهما غصن شجرة طولي تلف حوله افعى وهنا يمثل النحات هذا التكوين الشكلي بحكاية الافعى التي سرقت عشب الخلود الذي احضره كلكامش لصديقه انكي دو .

ومن خلال ما تقدم يتضح ان النحات هادي حمزة قد قدم توليفه من الموروث الحضاري العراقي القديم في عمله النحتي حيث وظف اكثر من شكل من حضارات متعددة من العراق القديم وجمعا في عمل واحد كما اضاف اليه اسلوبه التعبيري وتكويناته الخاصة لظهار العمل بشكل متكامل .

نموذج (3)

اسم العمل: اله الماء الفوار

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: الجبس

القياس: 40 سم

سنة الانجاز: 2009م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يطالعنا المنجز بهيئة ثلاثة نماذج لاله الماء الفوار من الحضارة الاكدية بشكل امرأة ممشوقة القوام واضحة كلتا يديه على بطنها حاملة اناء لتحمل رمزاً للإله الماء سر الخلود.

عمل النحات على تكوين شكل المرأة بقوام جميل وقد ظهرت وهي مرتدية الثوب الذي قد بان فيه جسدها وقد ظهرت كذلك طيات القماش على هيئة

اقواس صغيرة . وهي ممسك إناء نذري فوارا يتدفق منه الماء وقد نفذ النحات العمل بقامة ورقبة قصيرتين وقاعدة ضمن



العمل ، فالإناء الذي ينساب منه الماء هو إشارة دالة تحيل الى (الإناء الفوار) الذي كان يظهر دائماً في الاختام والمنحوتات القديمة. بل ان الاستعارة جاءت مطابقة للأصل من حيث انسيابية الماء وحركته والذي يرمز الى الخير والعطاء.

اتخذ النحات من الانسان العراقي لا سيما هيئة المرأة موضوعاً له بنى عليه افكاره فظهرت بهيئتها وبشكلها المستطيل المشوق المعبر مع تبسيط الخطوط التي تنزل بانسيابية بالغة واستخدام التشخيص والتجريد في آن واحد وهنا قدم توليفاً ما بين الماضي والحاضر .

كان العمل النحتي على هيئة ثلاثة نماذج للمرأة بشكل متطابق يختلف فيه اللون كل نموذج عن الآخر ، وقد اراد النحات التعبير عن الشموخ والارتكاز المتزن وكان لاستخدام مادة الجبس اهمية في اعطاء الهيئة الخارجية نوعاً من البساطة المتناهية وقد تميز بناؤها الشكلي بأسلوبية خاصة ولم يكن هناك أي اثر للأطراف السفلى والتي انتهت بقاعدة التمثال.

انسيابية الخطوط كانت شديدة الوضوح في التعبير عن الانوثة اراد النحات من تنفيذ هذا العمل تأكيداً على الطموح في كل شيء فمضمونه كان المقصود به الطموح في السعي لنشر الخير والسلام وانه على الرغم من الظروف الصعبة الا ان هذه الظروف لم تكن عائقاً في تقدم المرأة العراقية جاء اسلوب العمل النحتي متأثراً بالجذور الحضارة العراقية القديمة التي مازالت مستمرة الى وقتنا هذا فنرى النحات قد نهل من الفن القديم لا سيما مبدأ كتابة الاحرف السومرية على كل عمل من النماذج وكأنه تحمل مسلة على ملابسه للتأكيد على الشموخ وإعطاء نوع من الهيبة والوقار للشخص الممثل بهذا الشكل للتعبير عن القوة وبثبات استلهاه من الموروث القديم، وقد استطاع النحات ان يعطينا الصورة الواضحة لتأثره بموروثه الحضاري العراقي القديم مع تأثره بالأساليب الحديثة من ناحية الاختزال في الشكل واستخدام الاسلوب الرمزي التعبير وبان العمل النحتي بصورة منسجمة مما اعطى نوعاً من الممازجة بين ما ورثناه منذ القدم وبين الاساليب الحديثة .



نموذج (4)

اسم العمل: حضارة

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: برونز + بولستر رزن + الجبس

القياس: 100x50 سم

سنة الانجاز: 2010م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يظهر في المنجز النحتي البارز أن البنيات الشكلية مختلفة في أسلوبها التكويني . إذ قسم النحات مساحة

العمل إلى ثلاث حقول أفقية ، تنوعت فيها أنظمة التكوين الشكلي بين المجرد والواقعي والمركب م توليفة لتوظيف الموروث الحضاري العراقي القديم . إذ يظهر في أول حقل مجموعة أشخاص مختزلة جردها الفنان من معالمها الواقعية مثل ملامح الوجه والأذرع ، لتظهر هيئاتها بشكل مجرد تام . فظهرت مجاميعها بشكل متراص ، أما الحقل الثاني فتظهر فيه مجموعة الأشخاص البشرية نفذ تكويناتها الشكلية بأسلوب واقعي ، حيث يُظهر النحات حركات مختلفة بأشكالها من خلال الجسم وحركة الرقبة مع الرأس ليوحي لنا بأن تلك المجاميع تتحرك للوصول الى العلم وخارطة العراق ، أما منتصف العمل فيضع

النحات الشكل المركب المتمثل بالعمل الذي يرفع خارطة العراق الى اعلى ليعطي لعمله بعد حضاري أو غاية لإعطاء عمله هوية محلية ، وعلى جانبي الشكل المركب تشخيصان جُردت ملامحهم بالكامل سوى أن هناك تأكيد قصدي لإبراز بعض الأجزاء العضوية لكي يبين جنس كلا الشكلين فيظهر أحدهما لرجل والآخر لامرأة .

كما يظهر حبل سميكة يلتف حول ذلك الثور المجنح ليرتفع امتداده إلى الأعلى ويتصل مع مجموعة الشخوص المجردة ، ومع امتداد مستواه الأفقي مجموعة ثيران تتشابه بأوضاعها الشكلية والحركية مع المجاميع السابقة . ويأتي شكل الثور المجنح كمفردة سيادية يمكنها استقطاب نظر المتلقي ، وذلك من خلال تأكيد الفنان عليها عند جعلها أكبر حجماً بالمقارنة مع بقية المفردات الشكلية الأخرى ، فضلاً عن شغلها حيزاً واسعاً من مساحة الموضوع الإنشائي وتركزه عند وسط المنجز النحتي البارز. وتأتي مرجعية تلك الاستعارات من مصدر واحد هو المورث الفكري القديم للفنان ، والمتمثل بالحضارات التي ظهرت في العراق القديم ، إذ يرى الباحث أن التكوين الشكلي للثيران فقد تكررت صورها الشكلية في المنحوتات السومرية والأكدية والبابلية وغير ذلك ، وقد جاء بعضها مجسماً والآخر بارزاً ، إذ مثلت رمزاً للقوة والخصب والفحولة ، أما بالنسبة لشكل الثور المجنح فمرجعياته واضحة المصدر، لكونه يمثل السمة المميزة للفن الآشوري . لذلك تأتي الاستعارة بمجملها من خلال استدعاء رموز وعلامات من الموروث القديم لفنون العراق القديم التي جمعها في تكوين شكلي واحد وفق رؤية معبرة معاصرة .

وتظهر علاقات المجاميع المتشابهة للشكال الادمية المستمدة من الموروث وتداخل المسجد كعلامة للموروث الحضاري والنخلة السومرية ذلك التكرار الشكلي الذي ولد إحياء حركي لثورة العراق على الظلم ، كذلك هي بمثابة تفعيل لمضمونها المعبر في ذلك العمل .

لقد أظهر التوظيف التقني لذلك العمل معالجات شكلية تمثلت بالتوليف ما بين الأساليب المختلفة التجريدي والواقعي والتركيب والتوظيف ما بين الماضي والحاضر ، مما حقق الفنان التنوع الشكلي في التكوين البنائي وتحقيق الانسجام في البنيات المتباينة بالاختلاف مما يضيف لمكونات العمل وحدة موضوعية واحدة ، لكونها شاكلت ما بين الدلالات المختلفة لتلك الأشكال بدلالة واحدة ، فالاستعارة تسهم بتكوين علاقات تناسبية بالمشابهة ما بين الأشكال المستعارة وفق مرجعها الشكلي والدلالي ، فالأشكال الادمية تتناسب بالشبه الجسدية لتكوّن دلالة تعني القوة والفحولة ورفض الواقع والثورة على الظلم ، والشخوص المجردة تناسبت مع التكوينات الحركية وطيات والخطوط التي تتكون من الشخوص ذات دلالة على قوة لتوحي لنا عن علاقات حوارية مضمرة قائمة بين البنيات الشكلية المستعارة التي

تأسس من خلاله موضوع هذا النحتي. أن لاختلاف البنيات المكونة التي ركبها الفنان في موضوع واحد بالتشاكل، و مماثلتها لمرجعيتها فإن الاستعارة التي اشتغلت في ذلك العمل مركبة – تماثلية ذات تشكيل مستمد من الموروث الحضاري العراقي .

نموذج (5)

اسم العمل: تكوين حضاري

اسم النحات: هادي حمزة

المادة: برونز + بولستر رزن + الجبس



القياس: 40×60 سم

سنة الانجاز: 2008م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يتكون العمل من عدة اشكال على جوانبه الاربعة حيث عمل النحات في الجانب الامامي قاعدة تمثل بوابة عشتار وعلاها شخص ادمية تمثل الطوائف العراقية العربية والكردية والتركمانية الطفل والكبير يحملون العلم وهم رافعون الايدي للدلالة على الانتصار والوحدة ونبد الطائفية اما الجانب الاخر الايسر واليمين فقد عمل النحات بعمل عدة اشكال اذ يظهر جزء من بوابة عشتار والجزء الاخر يتكون من منحوتات جدارية بارزة هي الثور المجنح والنخلة العراقية وقبتي الامامين الكاظمين (عليهم السلام) بجانبهم مسلة حمورابي وبجانبها ايضا ملوية سامراء وبقره بماء لمسجد وايضا اسد بابل ، اما الجانب الخلفي فتكون من شخصين رجل وامرأة يحملان علم يمتد الى نصف العمل النحتي يتوسطه الكرة الارضية ، لقد استخدم النحات في مادة تكوين العمل النحتي عدة خامات من برونز والجبس بولستر رزن كما ادخل الوان متعددة في العمل حيث اللون الازرق للزقورة والبرونز للشخص والاعلام والابيض لتكوينات المستمدة من الموروث الحضاري العراقي القديم .

لقد عمل النحات على توظيف عدة اشكال في العمل الواحد منها بوابة عشتار والرسوم التي تحملها والتي تمثل جانب من الموروث الحضاري البابلي ، كما وظف النحات ايضا على كل جانبيين اشكال من الموروث الحضاري والاسلامي لتوليف بينهما ولإيضاح المد الذي يكون العراق من القديم الحاضر .

من خلال التوليف والمزاوجة ما بين الماضي والحاضر قام النحات بتكوين الاشكال البشرية ادمية المتمثلة بالشخص الواقفين فوق بوابة عشتار لظهار امتداد المواطن العراقي وارثه الحضاري وربط الانسان بالحاضر والماضي كما عمل النحات على جعل مستقبل العراق بيد الشباب لنهم من ينهضون بالعراق وازافة عليه شكل العلم ذي التكوين الحركي التعبيري المستمد من الحضارة الاشورية .

ومن خلال ما تقدم يتضح ان النحات هادي حمزة زواج بين الموروث الحضاري العراقي والأساليب الحديثة لتقديم عمل يمثل الشكل الكلي للعراق ذو الحضارات العريقة والتاريخ المشرف وبلد الاسلام والمراقد وبلد الطوائف المتعددة ان هادي حمزة قام بتكوين شكلي متكامل وفق رؤية فكرية لظهار شمولية العراق الحضارية

نموذج (6)

اسم العمل لوح سومري معاصر

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب + حديد

القياس: الارتفاع/ ارتفاع 98 سم عرض 60 سم

سنة الانجاز: 2010م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

يتكون العمل من امرأة ورجل (رقيم طيني) سومري بشكل تجريدي ذو خلفية حديدية ادخل النحات الحروف السورية على التكوين النحتي



لتوليف ما بين الموروث الحضاري العراقي المتمثل بالحضارة السومرية والاساليب الفنية الحديثة من خلال التجريد في التكوين الشكل للعمل النحتي حيث يتناول العمل اشكال رمزية متعددة أراد النحات من خلاله توضيح الجانب الدلالي للعمل النحتي ، تنوعت الحركة بالنسبة للمفردات النحتية في الجدارية والتي رتبت بشكل خلقت نوعاً من التوازن مما أدى الى ظهور مساحات بينها بدت بصورة متساوية ظهر اهتمام النحات بالخطوط والاحرف السومرية ، كما استخدم اسلوباً تصميمياً لاسيما في الاشكال الهندسية التي ظهرت عليها العمل النحتي وتنوعت الحركة نتيجة للخطوط المنحنية والمستقيمة. استخدم النحات اسلوبه الخاص في التسطيع الذي استمد من الفن العراقي القديم وكذلك ما بدت على الاجساد من استطالة جعلها تقترب بطبيعتها التكوينية من النماذج الفنية ، وكذلك كانت الاحرف والشكل التكويني للشخص مستمدة من القدم ولكن جاءت بصيغة حديثة متشكلة على اساس تنظيم هندسي نابع من روح الحدائث التي بدت بوضوح كذلك في طريقة اظهار الفضاءات والاختزال والتطوير الشكلي على الأجسام البشرية والابتعاد عن الوصف المباشر والمحاكاة الصرفة. وبالنسبة لما استلهمه النحات من الموروث الحضاري القديم نرى الدرع او الترس ذا الهيئة الكبيرة والذي كان يستخدم لتوفير الحماية للمقاتل اثناء محاربة الاعداء ومقاومته لهم وهذا ما تم استخدامه في العمل الفني . وقد استطاع النحات ان يعطينا الصورة الواضحة لتأثره بموروثه الحضاري العراقي القديم مع تأثره بالاساليب الحديثة من ناحية الاختزال في الشكل واستخدام الاسلوب الرمزي التعبيري وبان العمل النحتي بصورة منسجمة مما اعطى ايضاً نوعاً من الممازجة بين ما ورثناه منذ القدم وبين الاساليب الحديثة.

نموذج (7)

اسم العمل: كلكامش

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب + حديد

القياس: الارتفاع/ 150 سم

سنة الانجاز: 2011م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.



عمل نحتي مجسم مكون من مادتي الخشب والحديد يمثل هيئة رأس مثبت على قاعدة خشبية بواسطة اربعة قضبان حديدية متوازية غير متساوية بالطول وكل قضيبين من هذه القضبان متصلان بقضيب حديدي صغير يربطهما من الأعلى، كما أن هذه القضبان تمنع تلاحم الرأس بالقاعدة بشكل مباشر، فالعمل مؤلف من رأس مكون من جزئين اعتمدت فيهما الاستطالة وهما متلاصقان من الأسفل، وثمة فجوة من الوسط ممتدة إلى أعلى الرأس ومجزأة بقطع حديدية تشبه المسامير و فجوى أخرى تمثل

العين بالجهة اليسرى من الرأس، حيث أن العمل نفذ بأسلوب تجريدي متنوع في بناء كتلته النحتية، فقد ظهر الرأس بلامح إنسانية غير مألوفة كاستطالة الوجه والأنف واسترسال اللحية والشعر المبالغ فيهما، مع اضافة خطوط و أشكال هندسية تبدأ من أسفل وأعلى الرأس ممتدة لنهاية الجزء الأيمن منه.

ويبدو أن اختيار النحات لقطع خشبية غير منتظمة في طبيعتها والتي عولجت بأسلوب تقني معاصر من خلال طريقة الحذف والتركيب والطلاء، ساعدته في عملية اختزال ملامح الرأس عموماً والوجه خصوصاً الذي جسده بتفاصيل غير شديدة البروز باستثناء العين المكونة لفضاء داخلي في الوجه ومتناسبة مع مساحته لتوجد صيغة جمالية وإيقاعية تنسجم مع الفضاءات الداخلية الأخرى التي يحملها العمل في ثناياه مما ساعد بالتالي على إيجاد رؤية تعبيرية، من خلال تداخل الكتلة النحتية بالفضاءات الداخلية والخارجية، وعلى ما يبدو أن الاستخدام المتنوع للخامات وطريقة بنائها خلق تركيزاً واضحاً بمفردات العمل النحتي المترابطة أجزائه مع بعضها والمائلة للتبسيط والاختزال في بنيتها الشكلية العامة التي زادت من استقرار وثبات العمل، لذا يبدو أن أسلوب النحات الواعي في بناء العلاقات الشكلية أمكنه من التعبير عن شكل العمل بأقل التفاصيل وطرحها للمتلقي، لذا ظهرت ثمة تباينات ما بين ملابس الخامات البنائية للعمل النحتي، حيث كانت القضبان الحديدية والقاعدة الخشبية ناعمة وصقيلة على عكس الأجزاء الخشبية المكونة للرأس التي اتسمت بملمسها الطبيعي (المادة)، وقد أثرت أيضاً التداخلات الخطية المختلفة ك(المستقيمة والمنكسرة والمتعرجة) في بناء الشكل العام للعمل، حيث يبدو أن النحات استثمر الخطوط المستقيمة بالفضاء الضمني المتواجد في الرأس في حين استخدمها أيضاً بالقضبان الأربعة الحاملة للرأس بشكل مستقيم وبزاوية قائمة مع القاعدة ليخفف بذلك من ثقل الرأس ووازنها معها، أما الخطوط المنكسرة بأشكال هندسية المبينة في أعلى الرأس فأنها صورت مثلثات معتدلة ومقلوبة تختلف مع الخطوط الموجودة في منتصف الشعر من الجزء الأيمن وهي عبارة عن مربعات متضافرة من خلال حركتها المتكررة والمشابهة بصياغتها ك(الحصيرة)، ويبدو أن النحات وظفها في العمل من خلال تأثره ببيئة المحلية، فكان الخط المنحني متواجداً بكافة أجزاء الرأس مما جعله لا يعطيه أي قوة تجسيمية تنتج عنها ملامح واقعية نتيجة امتدادها المبالغ فيه لتصنع بذلك اختلافاً عن النسب الطبيعية.

أما بالنسبة للون فقد أخذت المسامير والقضبان الحديدية اللون الأسود، أما الرأس والقاعدة فأخذا لون (الصاج) ليمر من خلاله التباين ما بين الضوء والظل على سطح العمل النحتي، ولعل النحات يحاول بهذا العمل أن يؤكد على عنصر اللون وكيفية تفاعله مع الخامة والشكل والموضوع ويبين جانبه الجمالي إذ جعله عنصراً مؤثراً في المتلقي عند محاورته للعمل، لذا اقترب موضوع هذا العمل من مجموعة أفكار مختلطة فيما بينها ومرتبطة بالشخصية التاريخية (كلكامش) العائدة جذورها للفن العراقي القديم، وإعادة صياغتها بأسلوب معاصر مرتبط ببيئة النحات الذي استمدّها من طبيعة موروثة الشعبي بكافة عناصره البنائية ليكرس منها في عمله النحتي عدداً من أنواع البنى الشكلية ك(الفضائية، الاختزالية، التوليفية) معبرة عن وحدة جمالية وتعبيرية، لأن هذا التعدد هو ما منح النحات حرية أوسع في بيان المضمون الفكري لعمله كبناء شكلي يتميز بآقرب المواد الخام البيئية إليه بعد التوليف فيما بينهما ضمن نطاقات فضائية داخلية واختزالية واضحة البيان.

نموذج (8)

اسم العمل: سياب من سومر

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب

القياس: الارتفاع/ 120 سم



سنة الانجاز: 2012م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

عمل نحتي تمثل بشخص الشاعر بدر شاكر السياب راسه وجذعه وفي اسفل العمل حفرة لوحة سومرية وصيغ العمل بالوان الصاجي .

يطالعا المنجز بهيئة الشاعر بدر شاكر السياب ممشوق القوام وكنه ارث الحضارة وامتداد له اما الحروف السومرية فقد وظفها النحات لتحمل رمزاً للعلم والفكر والمعرفة وكذلك شكل يشبه الشعلة التي تشع نوراً وكأن النحات يريد ان يبين (ان العلم نور).

تمتعت شكل السياب بتكوين شكل متكامل اتخذ النحات من السياب موضوعاً له ليبنى عليه افكاره فظهر بهيئته وبشكله المستطيل الممشوق المعبر مع تبسيط الخطوط التي تنزل بانسيابية بالغة واستخدام التشخيص والتجريد في آن واحد. كان العمل النحتي على هيئة كتلة منسجمة تحولت الى هيئة معبرة عن الشموخ والارتكاز المتزن وكان لاستخدام مادة الخشب اهمية في اعطاء الهيئة الخارجية نوعاً من البساطة المتناهية وقد تميز بناؤها الشكلي بأسلوبية خاصة ولم يكن هناك أي اثر للأطراف السفلى والتي انتهت بقاعدة التمثال.

انسيابية الخطوط كانت شديدة الوضوح في التعبير عن التوظيف الحضاري للموروث العراقي القديم المتمثل باللوحة السومرية ، اذ اراد النحات من تنفيذ هذا العمل تأكيده على الطموح في كل شيء فمضمونه كان المقصود به الطموح في مواصلة العلم وانه على الرغم من الظروف الصعبة الا ان هذه الظروف لم تكن عائقاً في تقدم الانسان العراقي جاء اسلوب العمل النحتي متأثراً بالجنور التراثية التي مازالت مستمرة الى وقتنا هذا فنرى النحات قد نهل من الفن القديم لا سيما مبدأ المطابقة في الاجساد والتي تمتع بها الفنان العراقي في تنفيذه للتماثيل القديمة للتأكيد على الشموخ وإعطاء نوع من الهيبة والوقار للشخص الممثل بهذا الشكل للتعبير عن القوة وبثبات استلهامه من الموروث الحضاري العراقي القديم مع الحاضر أي ان النحات مازج بين السياب وسومر لان السياب امتد من حضارة سومر .

نموذج رقم (9)

اسم العمل لا لن تموت امتي

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب

القياس: الارتفاع/ ارتفاع 60 سم

عرض 110 سم

سنة الانجاز: 2013م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

عمل نحتي خشبي مربوط بمفكات حديدية يتكون العمل اربعة اجزاء ملتصقة بواسطة قطع حديدية (براغي) العمل لو وجهان لكل وجه قراء تختلف عن الثاني وظف النحات في هذا العمل عدة اشكال وتكوينات منها مستمدة من الموروث

الحضاري العراقي القديم ومنها من الاساليب الفنية الحديثة ن اذ نرى ان في



الوجه الاول حفر النحات نوري ناصر بيت شعري للشاعر احمد مطر لا لن تموت امتي وكما كون شكل وزخرفة مستمدة من الحضارة الاسلامية وزاوج بين الشعر والتكوين بأسلوب معاصر ، اما في الشكل الثاني للعمل النحتي فقد عمل النحات على توظيف الموروث الحضاري العراقي السومري من شكل المانوليزا العراقية والاحرف السومرية التي معناها انا الحرية ، كما قام النحات بعمل فضاء داخلي للمزاوجة بين الوجهين .

لجأ النحات الى تنويع المشهد البصري وقراءة العمل النحتي من جهات مختلفة وهذا يدل على النحات اعطى للمنظور الفكري لأدراك النموذج امكانية واسعة للتحليل والوصف المتغير في كل جانب من جوانب العمل مما يعطي افكاراً وصوراً عدة للمتلقي , وقد اهتم النحات بموروثه الحضاري القديم والموروث الاسلامي من خلال الخط العربي الاسلامي والذي قد اهتم النحات في تزويقه واظهاره .

ظهر نوع من العلاقات الترابطية بين الاشكال الاسلامية والموروث الحضاري القديم لتعطينا تداخلاً في اساليبه الحديثة بأشكاله الواقعية التعبيرية الرمزية فحاول النحات ان يطور نوعاً من الحداثة كانت عبارة عن انطباعات وجدانية ذاتية وقد اتضح جهد النحات الواضح في نقل الماضي الى الحاضر عن طريق رموزه ومزجها معاً ليعبر عن موضوعه الذي حمل رموزاً عديدة.

نموذج (10)

اسم العمل الوركاء

اسم النحات: نوري ناصر

المادة: خشب + الحديد

القياس: الارتفاع/ ارتفاع 50 سم عرض

110 سم

سنة الانجاز: 2014م

المصدر: المجموعة الخاصة للنحات.

تكون العمل النحتي على ثلاثة وجوه وجهين مقبدين ووجه حر الوجهان المقيدان بالحديد ينظرا الى الوجه الذي في الوسط ، حيث استخدم النحات اسلوب الاستطالة في الوجوه المتأثر بالحضارة الاشورية اذ عمل النحات على تقديم الوركاء بالوجه الوسط وكيف هي معاناة من هم حوله وهو هنا يعمل على تقديم اسلوب استعارة لتوليف ما بين الماضي والحاضر من خلال معاناة الشعب بسبب الحكام واستبدادهم .

تمكن النحات من تطويع مادة الحديد وقد دل ذلك على امكانية كبيرة في التنفيذ ومحاولته في المزاوجة بين الاشكال والمفردات الفنية الموروثة وبين الاساليب الحديثة كالتجريدية والهندسية والرمزية وفكرة الاختزال الذي بدا واضحاً في تنفيذ شكل الوجه مما جعل العمل النحتي يعبر ايضاً عن روح الحداثة من خلال خلق نموذجاً اعتمد فيه على التشكيل الخطي الذي تألفت منه القضبانات الحديدية. حمل العمل النحتي خطاباً ذو دلالة تاريخية استقدمها النحات بمفرداته ليخلق بقضبانه الحديدية والخشب انشاء نحتي تجريدي هندسي يقوم على الاسلوب الرمزي فضلاً عن خلق مفردات ووحدات بنائية للإعطاء العمل النحتي شكله المميز وقد حاول النحات من خلال استطالة الوجه والتكوين الشكلي ان يشغل الفضاء ليطلق لعمله العنان مستفيداً بذلك من اساليب الفن الحديث واعتماده على فكرة البنائية , كما تميز هذا العمل النحتي بالتماسك وظهور نوع من التآلف ما بين



المفردات النحتية وبدا التألف ايضاً في المركز الذي يشكل نقطة ارتكاز مهمة وكانت كتلة العمل النحتي ذات تركيبات هندسية شكلت فضاءً متداخلاً وقد اعتمد على الخطوط المستقيمة والمتكسرة والمنحنية في الاشكال الوجه .

لجأ النحات الى تنويع المشهد البصري وقراءة العمل النحتي من جهات مختلفة وهذا يدل على النحات اعطى للمنظور الفكري لأدراك النموذج امكانية واسعة للتحليل والوصف المتغير في كل جانب من جوانب العمل مما يعطي افكاراً وصوراً عدة للمتلقي.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

بعد ان قام الباحثان بتحليل الاعمال النحتية الخاصة بالنحات هادي حمزة ونوري ناصر واستناداً الى تحليل الاعمال ومما جاء في الاطار النظري تمكنت الباحثة من التوصل الى النتائج الاتية والتي جاءت منسجمة مع اهداف البحث:- فيما يخص هدف البحث ((الكشف عن الموروث الحضاري في المنحوتات هادي حمزة ونوري ناصر)) فقد تم التوصل الى العديد من الاشكال ذات المضامين المعبرة والاساليب الخاصة بالموروث الحضاري القديم والتي تم استخدامها على شكل رموز في الاعمال النحتية ، فقد تم توضيح كل مفردة ظهرت وعلاقتها بالموروث الحضاري القديم:

1. ظهرت الرموز الادمية في كل العينة وقد اظهرت علاقتها بالأسلوب المتبع في الحضارة العراق القديم مثل:
 - أ- ظهر الاستفادة من الموروث الحضاري لاسيما الحركة الجانبية بالنسبة للأشكال الادمية في عينة رقم (1، 2، 5، 8 ، 10).
 - ب- نفذت بعض الاشكال الادمية بهيئة استطالة على غرار الاعمال الاشورية القديمة لاسيما في عينة رقم (10)، اذ نفذ كل من الرجال حاملين اللافتة والذي اراد به النحات (هادي حمزة) الرمز الى الصناعة عده عنصراً مهماً في بناء المجتمع .
 - ت- (ج) الاشكال الادمية الاخرى اقتربت هياتهم الكلاسيكية ذات التكوين العراقي القديم من الصفات الشكلية والأسلوبية الوركاء والموناليزا العراقية وكالكامش في عينة رقم اله الماء الفوار (2،3، 6،7 ، 9، 10) .
 - ث- (هـ) نفذت بعض الاشكال الادمية في حركة اندفاع قوية وبعضلات مفتولة وهو ما كانت عليه الاعمال النحتية القديمة لاسيما في عينة (2) والاستفادة من فكرة البطولة التي جسدها الملك كلكامش.
 - ج- (و) الهيئة الكبيرة للأشخاص ظهر الاهتمام بها في عينة رقم (7) وهي ميزة تمتع بها الفن العراقي القديم وذلك للتعبير عن الاهمية للشخص وتميزه عن الباقين .
 - ح- (ح) شكل المسلة تم استلهامه من قبل النحات (هادي حمزة) في عينة رقم (5) وذلك لتوزيع التشكيلات الموروثة على العمل النحتية.
 - خ- (ط) تجسدت مفردة الطفل كرمز مهم في بناء المجتمع في عينة رقم (4، 5) كرمز للمستقبل القادم وايضاً بنفس ما جاء به النحات (هادي حمزة) وقد كان الاطفال جميعاً كرمز للمستقبل المليء بالأمل.
2. ظهرت النخيل التي ترمز الى العراق الشامخ وقد ظهرت في كل من عينة رقم (4، 5) نفذها النحات (هادي حمزة)
 - أ- اما الشجرة في عينة رقم (2) فهي ايضاً كرمز لقصة كلكامش وعشبة الخلود كانت كمفردة استلهمت من فكرة تنفيذ الاشجار بالنسبة للألواح في الفن العراقي القديم .

ب- وجدت مفردات حيوانية في الاعمال النحتية المعاصرة وكما يأتي:-

ت- (أ) ظهر شكل الثور المجنح على ارسال الاله لمحاربة كلكامش كما في العينة رقم (2) ، اما في العينة رقم (5) فقد وظف النحات هادي حمزة للمزاوجة بين التكوين الشكلي للعمل النحتي

4- استخدمت الادوات الحربية القديمة مثل الرمح في عينة رقم (2) وكانت ترمز الى قتل الثور المجنح بواسطته.

5- كان الاستلهام شديد الوضوح بالنسبة للأشكال المعمارية القديمة في الموروث الحضاري ، فقد ظهرت بعض الاشكال المعمارية كرموز اقترنت فيه من تنفيذ الاشكال المعمارية في القدم مثل الاشكال المعمارية التي ظهرت في كل من عينة رقم (2، 5) من الرموز الاخرى التي ظهرت في الاعمال النحتي والتي لها علاقة بالموروث الحضاري هي تموجات المياه التي كانت ترمز للخير والعطاء في العينة رقم (3، 4) ظهر فيها الاستفادة من التموجات الموجودة بالنسبة للموروث الحضاري القديم

ي) ظهرت مفردة الكتاب كرمز للعلم في كل من عينة رقم (6، 3، 8، 9) .

((الاستنتاجات))

1. حاول النحاتين أن يعطيانا الجديد من خلال استدعائه للرموز القديمة والتعبير عنها بأسلوب حديث يتماشى مع التطور النحتي، وابداء نوع من الموازنة بين الموروث والاساليب الحديثة فالجذور القديمة بنيت اشكالها على الرغم من تغير الزمن حرصاً من النحات على الربط بين جذوره الفنية القديمة والحديثة.

2. ظهرت بعض الأعمال النحتية مفعمة بالأفكار الحديثة التي كونها ونفذها النحات هادي حمزة ونوري ناصر .

3. حاول النحاتين استدعاء بعض الرموز التي ادخلها في اعماله ومحاولة دمجها مع الاساليب الحديثة والتي اعطت للعمل الفني صفاته المحلية والبيئية مما اضى على مسيرته نوع من التسلسل الحضاري المستمر الى الوقت الحاضر وهذا يدل اطلاعه على التاريخ العراقي وحضارته وتأكيد اصوله واستمرارية هذه الاصول الى زمنه الذي حاول ان يميز فيه تطلعاته الحديثة.

((التوصيات))

بعد النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها توصي الباحثة ب:-

1. ضرورة توثيق وتصوير الاعمال الفنية للنحاتين لاسيما بالنسبة للاماكن التي لم تستطع الباحثة الوصول اليها وحفظها ضمن ارشيف الفنان .

2. الاستمرار في التأكيد على استلهام الموروث القديم والرجوع الى الجذور وعدم اهمال الاساليب الفنية الحديثة للوصول بالعمل النحتي الى قمة الابداع.

3. تخصيص قاعة دائمية في الكلية لعرض الاعمال الفنية النحتية البارزة التي نفذت من قبل النحاتين والتي اعطت الوجه المشرق لحضارة العراق قديماً وحديثاً.

((المقترحات))

• يقترح الباحثان ان يتم اجراء دراسة في الموضوع الاتي:-

- استلهام الموروث التشكيلي في مناهج الحداثة بالنسبة للنحاتين العرب او الاوربيين وبصورة موسعة.

المصادر

1. ابراهيم . (نجيب ميخائيل) ، محيط الفنون ، (القاهرة : مطابع دار المعارف 1970.
2. ابن منظور ، لسان العرب . بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، 1968.
3. بارو. (اندرية) ، سومر فنونها وحضاراتها ، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد ، دار الحرية للطباعة، 1978.
4. البسيوني (محمود) . الطابع القومي لفنوننا المعاصرة . القاهرة . مطابع دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة ، 1978.
5. الباشا. (حسن) ، تاريخ الفن في العراق القديم . بغداد : مكتبة النهضة ، 1956
6. بصمة جي (فرج) . الوركاء . بغداد : مطبعة الرابطة ، بغداد ، 1960 .
7. باقر. (طه) ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ج1، بغداد، 1986،
8. تزفتان(تودوروف) ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب. ترجمة : أحمد المديني. بغداد: دار الشؤون الثقافية 1987 .
9. بوستغيث (نيكولاس) . حضارة العراق واثاره ، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلي. بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1991
10. تأليف نخبة من الباحثين العراقيين ، العراق في التاريخ . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1983
11. جبرا (ابراهيم جبرا) ، جذور الفن العراقي، بغداد : الدار العربية ، 1986.
12. _____ . محمد غني اعماله النحتية، بغداد مطابع وزارة الثقافة والاعلام ، 1977
13. الجادر . (وليد)، النحت في عصر فجر السلالات ، حضارة العراق ، ج 4 . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985.
14. جودي. (محمد حسين)، تاريخ الفن العراقي القديم ، الرسم والنقوش الجدارية والفخارية والحجرية وعلاقتها بفنون الاطفال ، ج1 .بغداد : مطبعة النعمان، 1974
15. الخوري (لطي) ، مدخل الى البحث الميداني في الفلكلور ، الموسوعة الصغيرة ، العدد 253 . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.
16. خيس (حمدي) ، التنوع الفني ودور الفنان والمستمتع . بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب. ت.
17. رشيد. (فوزي)، نرام سن ملك الجهات الاربعة ، دار ثقافة الاطفال ، الموسوعة الذهبية العدد (2) ، بغداد ، 1990.
18. الرازي .محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر. مختار الصحاح . بيروت : دار الكتاب العربي ، 1979.
19. ريد (هربرت) ، الفن والمجتمع ، ترجمة: فارس ميري ظاهر ز بيروت : دار القلم ، ب. ت.
20. رو. (جورج) العراق القديم، ترجمة: حسين علوان ، بغداد دار الحرية للطباعة ، ط1 ، ، 1986،
21. زريق (قسطنطين) ، نحن والتاريخ ، ط1 . بيروت: دار المعارف ، 1959.
22. زكريا (ابراهيم) . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . القاهرة : مكتبة مصر للطباعة والنشر ، 1966 .
23. ال سعيد (شاكر حسن) ، جواد سليم، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة 1991.
24. _____ . مقالات في النظر والنقد الفني . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1994 .
25. سليمان (د . عامر) . جوانب من حضارة العراق القديم العراق في التاريخ . دار الحرية للطباعة بغداد 1983

26. سوسة . (احمد) ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1980.
27. الشاروني (صبحي) ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين ، تقديم ثروت عكاشة بيروت : عريية للطباعة والنشر ، الدار المصرية اللبنانية ، 1993.
28. مجموعة مؤلفين ، المعجم الفلسفي . لقاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983.
29. عناني (محمد) ، المصطلحات الادبية الحديثة. بيروت- مكتبة لبنان، 1975.
30. ايكة هو لتكرانس ، الاثنولوجيا والفلكلور ، ترجمة : محمد الجوهري وحسن الشامي ، . القاهرة : دار المعارف ، 1972 .
31. كريم (صموئيل نوح) ، الاساطير السومرية ، دراسة في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث قبل الميلاد ، ترجمة :يوسف داود عبد القادر . بغداد : مطبعة المعارف ، 1971 .
32. الدباغ (تقي) ، مقدمة في علم الآثار ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (88) . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1981 .
33. مير (لوسي) ، مقدمة في الانثروبولوجيا الاجتماعية ، ترجمة : شاكر مصطفى ، سلسلة الكتب المترجمة . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1983.
34. كرستوفر (لوкас) . حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ترجمة : عبد المسيح ثروة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (61) . بغداد: منشورات دار الجاحظ ، 1980.
35. عارف (مجدد حميد) ، الاثنولوجيا والفلكلور. جامعة بغداد: مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ، 1990.
36. صالح . (قاسم حسين) ، في سايكولوجية الفن التشكيلي ، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين . بغداد : مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990
37. ملوان (ماكس) ، مذكرات ملوان ، ترجمة: سمير عبد الرحيم . بغداد :دار المأمون للنشر ، 1987.
38. لويد . (سيتين) ، فن الشرق الادنى القديم ، ترجمة: محمد درويش ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1988.
39. موتكرات . (انطون) ، الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق : علي سلمان وسليم طه التكريتي. بغداد : مطبعة الاديب البغدادية، 1975.
40. علام .(نعمت اسماعيل) ، فنون الشرق الاوسط القديم قبل ظهور الاسلام. القاهرة : دار المعارف ، ب. ت.
41. عبد الامير .(عاصم) ، حادثة نسب لا حادثة حائرة. بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002 .
42. عكاشة . (ثروت) ، تاريخ الفن العراقي سومر وبابل واشور . بيروت : مطبعة فينيقيا ، ب. ت
43. سوسة (احمد) ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور . بغداد : وزارة الاعلام ، دائرة العلاقات العامة ، 1979.
44. ويلنسكي (آر . أج) . دراسة الفن . ترجمة يوسف داود عبدالقادر دائرة الفنون التشكيلية . بغداد : دار الحرية للطباعة بغداد 1982

الدوريات :-

- 1- أمين (بدیعة) ، المفتاح -التراث -الأصالة ، مجلة آفاق عربية ، السنة السابعة ، العدد (11-12) ، 1982.

- 2- ادهم (على). خواطر عن الثقافة والحضارة . آفاق عربية العدد 3 مؤسسة رمزي للطباعة بغداد 1975 .
- 3- حسين . (زهير محمد) ، عالم (الزمان – المكان – العدد) عند القدماء العراقيين ،مجلة سومر ، مجلد 42 ، المؤسسة العامة للآثار بغداد ، العدد (1،2) 1975.
- 4- الحيدري،(بلند) . جواد سليم وفائق حسن، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1981.
- 5- فرزات. (صخر) . مراجعة . الفن الحديث في البلاد العربية . مجلة فنون عربية العدد 2 سنة 1981.
- 6- مكي (د. محمود علي) . حول التراث وآفاق الرؤية ، آفاق عربية أب السنة 16 1990 ص. 10 .
- 7- العطية . (زهير) . جماليات النمط البغدادي في العمارة . مجلة الرواق وزارة الثقافة والأعلام مؤسسة رمزي للطباعة العدد 3 تموز، آب 1978 .
- 8- محفوظ (حسين علي) . تقييم التراث باعتباره أساساً ووسيلة . مجلة المورد وزارة الثقافة والأعلام دار الجاحظ دار الحرية لطباعة العدد 2 المجلد 7 1978 -
- 9- ناجي . (عادل) ، النحت الاكدي ، مجلة سومر (ج1- ج2) ، المجلد الرابع والعشرون ، مديرية الآثار العامة ، بغداد ، 1968.
- 10- مظلوم.(طارق عبد الوهاب) ، الوحدات التكوينية والفضاء في النحت البارز ببلاد الرافدين، مجلة الاكاديمي، العدد (12)، المجلد السادس، السنة السادسة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، 1998،
- 11- عبد الواحد. (فاضل) ، عن كوديا وتفسير رؤياه في النصوص السومرية ، مجلة آفاق عربية ، دار آفاق عربية ، العدد (11،12) ، بغداد ، 1998.

الرسائل والاطاريح :

- 1- حسام عبد المحسن عبود، الاصاله في اللوحة التشكيلية العراقية بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1987 ،

العنف في رسوم فرنسيس بيكون

م.م. زينا سالم يوسف

كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

ملخص بحث

تضمن البحث أربعة فصول، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته، والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه، حيث حددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي: ما هو العنف في رسوم فرنسيس بيكون؟ وما هي انواعه؟ كما ان البحث يهدف إلى: التعرف على تمثيلات العنف في رسوم فرنسيس بيكون. وقد عني الفصل الثاني بالإطار النظري، حيث تضمن مبحثين، المبحث الأول (العنف في الفكر الفلسفي)، اما المبحث الثاني (البعد النفسي والاجتماعي للعنف)، وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وهي: مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث وتحليل عينة البحث. اما الفصل الرابع فيشمل نتائج البحث، استنتاجات، التوصيات والمقترحات ومن اهم النتائج التي

توصلت إليها الباحثة: سعى الفنان إلى الحذف وتشويه المنظر الخارجي للوصول إلى الحقيقة الأعمق في شخوص لوحاته فهذه الوجوه تدين الإنسانية جمعاء. وهذا ما سعى إليه فرنسيس بيكون في النموذج (1-2-4-5) كما توصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات منها: العنف في أعمال بيكون لا يخرج عن منظومة الإنسان المعاصر من خلال تأثيرات بيئية وثقافية كالعولمة والسياسة وانهيار النظم القيمية.

Research Summary

The research has included four chapters. The first chapter dealt with the clarification of the research problem, the need for it, the goal of the research and its limitations, and define the most important expressions within it. The problem of the research were set by answering the following question: What violence is in Francis Bacon's drawings? And what are its types? In addition, the research aims to: identify the violence shapes in Francis Bacon's drawings. Chapter two dealt with the theoretical framework, which includes two investigations. The first one was the violence in philosophical thought.

The second was the psychological and social dimension of violence. Chapter three included the procedures of the research, which are: the research society, the research sample, the research tool, the methodology of the research, conclusion, recommendations, and suggestions. One of the best results concluded by the researcher was: the artist seek to the delete and distortion of the exterior to reach the deepest truth in the figures of his paintings, knowing that these figures condemn all of the humanity. This is what Francis Bacon seek in the samples (1, 2, 4, and 5). The researcher also found a number of conclusions, such as: the violence in Bacon's art never comes out of the contemporary human system by some environmental and cultural effects as globalization, politics and the collapse of value systems.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

ان الفن منذ القدم تناولت مختلف الأساليب والتقنيات التي تمثل رؤى وجمالية مختلفة، فهناك جماليات تخص الابعاد الحسية والادراكات المادية وهناك خطابات فنية تعالج وتهدف إلى تجسيد المعاني الروحية فضلاً عن وجود انتاجات تحمل الابعاد النفسية كالقلق أو الخوف وغيرها والعنف أحد المظاهر التي تناولت في مختلف النتاجات الفنية. فالعنف ظل مرافقاً للحياة الإنسانية ومتجذراً فيها يختبئ وينمو هنا ويتفجر هناك كظل اسود افرز الكثير من المناظر المؤلمة والمخيفة التي دقت ناقوس الخطر في النفس الحساسة المبدعة والمتألّمة لتعبر عن العنف الموجه إلى النفس وخارجها، وهنا يأتي بيكون بالصرخات الموجعة والرؤوس المهشمة والاجساد الملتوية ألماً ليقدّم صوراً مؤثرة عن اضطراب روح العصر الذي لا شكل له وعن واقع الإنسان المتهاك بالحروب والموت والخوف تماماً كالوجوه المسحوقة التي رسمها طوال حياته.

لذلك وجدت الباحثة من الضروري دراسة وتقصي العنف في رسوم فرنسيس بيكون من خلال التساؤل الاتي: - ما هو العنف في رسوم فرنسيس بيكون؟ وما هي انواعه؟. وتتجلى أهمية هذه الدراسة والحاجة إليها من خلال الاتي :

- تفيد المتخصصين في مجال الفن لاسيما التشكيليين وطلبة الفن .
 - لاختلاف الفنان بأسلوب وتقنية ومعالجات فنية وفق الرؤية الجمالية التي ترتبط بعلم النفس.
- ثانياً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على تمثيلات العنف في رسوم فرنسيس بيكون .

ثالثاً: حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة العنف في رسوم فرنسيس بيكون من خلال تحليل نماذج مصورة لأعمال فنية (لوحات)، للفترة من (1944م - 1991م) والمتواجدة في المصادر ذات العلاقة ذات العلاقة ومنظومة الانترنت.

رابعاً: تحديد مصطلحات البحث :

(العنف) (Violence)

لغةً: - (العنف) كل فعل شديد يخالف طبيعة الشيء، ويكون مفروضاً عليه، من خارج فهو، بمعنى ما فعل عنيف.

- استخدام القوة استخداماً غير مشروع، او غير مطابق للقانون من شأنه التأثير على إرادة فرد ما (270).

- العنف ضد الرفق. عَفَّ يَعْنُفُ عَفْفاً فهو عنيف. وعنفه تعنيفاً ووجدت له عليك عنفاً ومشقة (271).

اصطلاحاً :

- انه لغة التخاطب الأخيرة الممكنة مع الواقع ومع الآخرين، حين يحس المرء بالعجز عن إيصال صوته بوسائل الحوار الماد (272).

- انه السلوك المشوب بالقسوة والعدوان والقهر والاكراه وهو عادةً سلوك بعيد عن التحضر والتمدن تستثمر فيه الدوافع والطاقات العدوانية استثماراً صريحاً بدانياً (273).

(العنف) اجرائياً

لغة تشكيلية تخترق الواقع جاءت كرد فعل حول الجوانب النفسية التي ظهرت عبر ممارسات القسوة والتشدد لخلق عناصر التشويه في رسوم فرنسيس بيكون.

الإطار النظري (الفصل الثاني)

المبحث الاول

العنف في الفكر والفلسفة

يعد مفهوم (العنف) من المفاهيم التي انتشرت في واقع اجتماعي يحيط بموجة من الاشكاليات والتحديات والصراعات ، الامر الذي ادى الى ظهور العنف في شتى انواعه واشكاله وعلى مدى تاريخ البشرية ، لذا كان على المجتمع ان يضع حداً لمواجهته من خلال الرؤى الفكرية والفلسفية ، او ان يجعل هناك - الى حد ما - نوعاً من الامور الايجابية التي تحد من انتشاره ، وبالرغم من ذلك نلاحظ من الصعوبة تجاوزه ، بذلك اخذ الفن دوره في تجسيد صور العنف بشتى اشكاله ، كما وضع المفكرين آرائهم في رسم معنى العنف وابعاده من خلال الاستناد الى ثقافة المجتمع وعقائده ومعارفه ، فقد جاء في الفكر اليوناني من خلال طروحات الفلاسفة والمفكرين ، اذ نلاحظ الفلسفة السفسطائية بوصفها تحمل افكاراً تنفرد عن باقي الطروحات الاخرى من خلال اهتمامهم بالتاريخ وتأثيره على المجتمع ، فقد اكدوا على ان المعرفة البشرية تبقى في كلّ الأحوال محدودة ؛ باعتبار ان الإنسان لا يمكنه إدراك الأشياء إلا بحواسه، أمّا القيم الأخلاقية فهي نسبية ، وتتغير بحسب ظروف الزمان والمكان ، وأنّ الصيرورة التاريخية تتحكّم في الوجود وتضفي على القيم والتمثلات الفكرية معاني ودلالات

(270) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص112-113.

(271) الفراهيدي، خليل بن احمد: العين، ج2، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982، ص157.

(272) فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص551.

(273) مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1976، ص263.

مختلفة، والعنف جاء وفق قانون سياسي وجعله القانون الاعلى للدولة كما يرى (كليكلس وترازيماك) (*)، إذ ليس القانون برأيهما سوى أداة يريد جمهور الضعفاء أن يقيد بها الأقوياء، لذلك من الطبيعي أن تتعارض في هذه الغاية (أي المجتمع) أهواء الجمهور الأقوى بثقله مع شهوات الأفراد الأقوياء بتفوقهم الجسدي أو الفكري أو الاجتماعي⁽²⁷⁴⁾، على الرغم من التعارض من حيث الماهية بين مفهومي العنف والسلطة إلا أن العنف يجد نفسه مقترناً دائماً بالسلطة ومتداخلاً معها، وله الإستطاعة والقدرة على التأثير، فالسلطة تعد عنف مشروع، بينما العنف هو سلطة غير مشروعة⁽²⁷⁵⁾.

أما (هيرقليطس) يرى أن العنف يمثل الحدود القصوى للتأمل في الوجود؛ بوصفه ضرورياً للعالم، بل يعد أصل العالم ومبدؤه، فلا شيء يكون أو يولد من دون عنف، إذ إنّه محرّك العالم ومحرّك صيرورته، لذا يقول: "إنّه أبو كلّ شيء وسيّد كلّ شيء"⁽²⁷⁶⁾.

وقد قدّم (افلاطون) فلسفته من خلال إقصاء العنف عن القول والخطاب حتى يصبح القول مقبولاً فمعقولاً⁽²⁷⁷⁾، وهو أول فيلسوف واجه الطاغية وسياسته سيما ما جاء في محاوراة (الجمهورية)، إذ وصف الطاغية بالذئب المقترس الذي يلتهم لحوم البشر؛ باعتباره يمارس العنف غير الشرعي، وهذا الحكم يجعل من غياب القوانين حكماً للعنف المحض، فهذه السياسة الطاغية التي أنجبت تراجيديا ومأساة إعدام سقراط عام (399 ق.م)، تعدّ صورة للعنف المتصل بالحقيقة الإغريقية مما جعلها موضع تأملات إفاطون، إذ يعتمد في تحول الطاغية إلى ذئب على أسطورة يونانية تقول: "إنّ المرء إذا ما ذاق قطعة من لحم إنسان ممتزجة بلحم قرابين مقدسة أخرى، فإنّه يتحول حتماً إلى ذئب"⁽²⁷⁸⁾.

أما أرسطو (384-322 ق.م) فالعنف لديه جاء من خلال اشارته الى التفرد بالحكم وسلطة الطاغية، إذ حدد ثلاثة أنواع من التفرد بالحكم: الأول، الديكتاتور الذي يختاره الشعب للقيام بمهام معينة ولمدة محددة، الثاني، النظام الملكي المطلق الموجود عند البرابرة، على نحو ما موجود مثلاً في الإمبراطورية الفارسية، أمّا النوع الثالث، فالحاكم هنا يحكم حكماً مطلقاً من دون رقيب ولا حسيب ولا مسؤولية من أي نوع، إنّه السيد الأوحد الذي يحكم لمصلحته الشخصية ولأهدافه الخاصة وحدها، فالنوع الثاني من الطغيان قد ينفرد فيه الحاكم بالحكم، لكنه قد يضع في ذهنه مصلحة الناس والخير للشعب، أما النوع الثالث فإننا نجد الحاكم لا يكتثّر لشيء سوى صالحه الخاص وبذلك فهو يمثل أعنف أنواع الحكم⁽²⁷⁹⁾.

لذا ترى الباحثة ان العنف في الفكر الاغريقي جاء من خلال السلطة السياسية وسطوة الحكام والقوانين الجائرة التي تحد من حرية الانسان والمجتمع، ليكون الحاكم اشد عنفاً عبر تطبيقه للقوانين التي تعود الى منفعة شخصية اكثر مما هي منظومة تقرر مصير المجتمع.

* كليكلس Calicles وترازيماك Thrasymaque سفسطائيان إنتقدهما إفاطون بشدة في محاوراته إذ إنتقد كليكلس في جورجياس بوصفه يقابل بين القانون والطبيعة، وإنتقد ترازيماك في الكتاب الأول من الجمهورية، وللدرد على هجماتهم وجد إفاطون نفسه مضطراً للدفاع عن العدل بذاته بمعزل عن القانون. للمزيد ينظر: بخضرة، مونس: تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية إرتقاء الوعي بالواقع، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2009، ص131.

(274) توشار، جان: تاريخ الأفكار السياسية، من اليونان الى العصر الوسيط، ج1، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2010، ص47-48.

(275) الطبيب، مولود زايد: علم الاجتماع السياسي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 2007، ص74.

(276) روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ط9، تر: سمير كرم، مر: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 2011، ص558.

(277) المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، بيروت، دمشق، 2003، ص230.

(278) إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، سلسلة عالم المعرفة العدد (183)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص108-109.

(279) إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، المصدر السابق، ص140-138.

أما الفكر الفلسفي الحديث فقد أشار إلى العنف في عدة اتجاهات (هوبز) أول من أشار إلى حالة الفوضى وعدّها الحالة الطبيعية في حياة الإنسان ، بينما المجتمع المنظم يعد مجتمع صناعي خلقه الإنسان بإرادته ، وهو بذلك يعارض فكرة (أرسطو) التي تذهب إلى أنّ الإنسان مدني بالطبع، وأنّه يُقبل على الحياة في جماعة سياسية منظمة بفطرته، وذهب إلى أنّ الإنسان لا هو حيوان سياسي بفطرته ، ولا هو يميل بطبعه إلى الجماعة المنظمة ، ولكن التنشئة الاجتماعية هي التي تشكّل شخصيته ، ذلك لأنّ الحالة الطبيعية (فطرة الإنسان) هي حالة من الفوضى يحاول كلّ فرد فيها المحافظة على حياته بقواه الخاصة، ولما كان يتساوى مع غيره في هذه القوى (جسدية كانت أو ذهنية) يصبح الصراع عنيفاً⁽²⁸⁰⁾ .

ويقول (جان جاك روسو) : "إن العنف لا يمثل حالة طبيعية وإن الطبيعة البشرية خيرة وأصيلة وإن التطور والتقدم هو الذي أفسد طبائع الأفراد وسبب شقاءهم وأقام الفروق بينهم مع أن الطبيعة خلقتهم أحراراً"⁽²⁸¹⁾ ، لذا ف رؤية (روسو) للعنف ترتبط بالعلاقة بين الإنسان والقانون ، إذ يرى أن علاقة العنف بين القوي والضعيف تتغير على الدوام ، فكيف للثابت وهو الحق والقانون أن يتغير معها ؟ فيقول: "هب لحين من الوقت، أنّ هذا الحق المزعوم موجود، فأقول: إنّه لا ينتج منه سوى هراء لا يقبل التفسير وذلك أنّه حالما تكون القوة هي ما يصنع الحق تتغير النتيجة بتغير السبب، فكلّ قوة تغلبت على قوة سابقة عليها، قامت مقام الحق الذي كان لها وحالما أمكن الخروج عن الطاعة دونما عقاب، جاء إمكائه ذاك على نحو مشروع، أما والأقوى دائماً ما يكون على حق، فليس لأحد من فعل يفعله، إلّا أن يصير هو الأقوى، فأيّ حقّ هذا الذي يفنى بأكفاف القوة؟ وإذا لزم المرء أن يطيع بمقتضى القوة لم يلزمه أن يطيع بمقتضى الواجب، وإذ لم يعد المرء مجبراً على الطاعة لم تعد تلزمه هذه الطاعة، ونرى كيف أنّ كلمة "حق" هذه لا تضيف إلى القوة، وإنما هي لغو لا يدل على شيء"⁽²⁸²⁾ ، فيما يقول سبينوزا: "إنّ الحقّ والقانون الطبيعيين اللذين ولد الإنسان في أحضانها وعاش في كنفهما لا يُحرمان، إلا الأشياء التي لا رغبة لأيّ أحد أو التي لا يستطيع أحد نيلها: فهما لا يُحرمان العنف، ولا الحق، ولا الغضب، ولا الخداع، ولا أية وسيلة من الوسائل التي توحى بها الرغبة الشهوانية"⁽²⁸³⁾ .

أمّا العنف عند هيجل^(*) يسهم في إستنهاض وإشباع الرغبات والإنفعالات الأنانية للفرد ، لذلك فهو مهم لحركة التاريخ عن طريق الديالكتيك، بوصفه جوهر الصراع الذي يكمن داخل الإرادة ، إذ يقول : "إنّ أول نظرة إلى التاريخ تقنعنا أنّ أفعال الناس تصدر عن حاجاتهم وإنفعالاتهم ومصالحهم الخاصة بوصفها المنابع الوحيدة للسلوك، وأنّ محرك التاريخ هو إشباع الرغبات الأنانية بوصفها أكبر منابع السلوك أثراً وليس من شك أنّ حاجات الأفراد ومصالحهم هي الدافعة إلى كلّ سلوك تاريخي، وأنّ تحقيق الفرد هو الذي ينبغي أن يحدث في التاريخ، وقد تعرض علينا عملية إشباع الحاجات هذه الكثير من المناظر الكئيبة والظواهر المخيفة، ذلك لأنّها الإنفعالات التي يفرضها عليها القانون والأخلاق، لكنّها مع ذلك وسائل تحقيق ما نسميه بالمصير الجوهري أو الغاية المطلقة أو النتيجة الحقيقية للتاريخ، وهي بمثابة الشرط الأخلاقي الذي تقوم عليه الشعوب"⁽²⁸⁴⁾ . ويؤكد (كارل ماركس) (**) أنّ العنف يبرز في ثروة المجتمعات التي يسودها الأسلوب الرأسمالي للإنتاج

⁽²⁸⁰⁾ إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، المصدر السابق، ص 15-16.

⁽²⁸¹⁾ زيدان، عبد الباقي: التفكير الاجتماعي- نشأته وتطوره، مكتبة القاهرة، مصر، 1973، ص 145.

⁽²⁸²⁾ روسو، جان جاك: في العقد الاجتماعي أو مبادئ القانون السياسي، تر: عبد العزيز ليبب، المنظمة العربية للنشر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011، ص 84.

⁽²⁸³⁾ شباني، منذر: سبينوزا واللاهوت، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009، ص 76.

* هيجل، جيورغ ويلهلم Hegel, Georg Wilhelm (1770-1831) فيلسوف مثالي ألماني من مؤلفاته فينومينولوجيا العقل. للمزيد ينظر: الفاء، إيلي روني: موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، ج2، المصدر السابق، ص 379.

⁽²⁸⁴⁾ هيجل: العقل في التاريخ، تر: إمام عبد الفتاح ، المجلد الأول، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص 50.

بوصفها تكديساً هائلاً من البضائع، بينما تبرز كلُّ بضاعة على حدة كشكل أولي لهذه الثروة⁽²⁸⁵⁾ ، ويلعب العنف لديه دوراً ثورياً ويسميه بـ (مولدة التاريخ) ، إذ أنه " المولد لكلِّ مجتمع قديم حامل بمجتمع جديد وأنَّ العنف هو تلك الأداة التي تنشئ الحركة الاجتماعية بواسطتها لنفسها الطريق وتحطم الأشكال السياسية المتحجرة والميتة "⁽²⁸⁶⁾، بوصفه السمة البارزة لتطور المجتمع البشري. وتتمحور فكرة العنف لديه في الصراع الطبقي عبر تضارب مصالح طبقة برجوازية مالكة لوسائل الإنتاج وطبقة أخرى البروليتاريا مهتمة عليها لا تملك سوى جهدها العضلي، إذ يرى أنَّ هاتين الطبقتين كانتا في صراع دائم تقضي إحداهما على الأخرى أو ينتفيان معاً، وإنَّه منذ العصور القديمة كان المجتمع مقسماً إلى طبقات متميزة بحسب سلم تراتبي، وحتى المجتمع البرجوازي نفسه لم يأت بالجديد، وإنَّما خلق ظروفاً جديدة للإضطهاد⁽²⁸⁷⁾ .

ويرى (فريدريك نيتشه)^(*) إن الإنسان الفاعل والعدواني والعنيف هو الأقرب إلى العدالة من الإنسان المنفعل والسلبى بوصفه الأقوى والأكثر شجاعة ونبلاً، فضلاً عن أنَّه يمتلك نظرة ثاقبة وحرّة ووعياً صائباً ، لذلك فإنَّ أفعال العنف كالإغتصاب والإستغلال والتحطيم لا يمكن أن تكون أفعالاً غير عادلة، لأنَّها لا تُعد من وظائف الحياة الأساسية فحسب، بل تعدّ من صفات الحق أيضاً ، ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أنَّ الحقَّ من وجهة نظر بيولوجية بحثة يرتبط بإرادة الحياة، إذ تسعى القوة إلى التجسد في هذه الإرادة⁽²⁸⁸⁾ .

أثمرت فلسفة العنف النيتشوية تأثيراتها على الفلسفة البراجماتية، فقد وجدت إنتشاراً واسعاً في أميركا، لأنَّها تجعل من القانون أداة للقوة وللتطبيق العملي ، مما تتيح للبرجوازية لتجني ثمارها، لذلك فإنَّها تقدم الأساس القانوني للعنف عن طريق حرمان جماهير الكادحين من أقل الحقوق والحريات الديمقراطية ، ويدعو البراجماتيون لفكرة خلق (الولايات المتحدة العالمية) القائمة على القوة والقانون ، وينطلق أولئك النظريون من المبدأ القائل بأنَّ الضعفاء عليهم أن يخضعوا للأقوياء، وأنَّ الأقوياء مدعوون للسيادة على الضعفاء من أجل النفع العام ، كما يرى البراجماتيون أنَّ تمجيد القوة والعنف ما هي إلا وسيلة فاعلة لتسوية مختلف مشاكل العصر القانونية والإقتصادية والسياسية وغيرها ؛ باعتبار تأكيدهم على القانون الحر، فالحريصون على نظرية القانون الحر يبررون بهذا الشكل العنف والإعتباطية اللذين تفرضهما على الشعب البيروقراطية والمحاكم والشرطة وغيرها من أجهزة السلطة البرجوازية السائدة في عصر الإمبريالية في طريق الرجعية السياسية العنيفة⁽²⁸⁹⁾ .

لقد كان لـ(سارتر) السبق بنقده للعنف ولإستلاب الإنسان وتشويهه كما رآه في الماركسية، لكنَّه لم ير خلاصاً منه، إلاَّ بحرية الفرد من داخل حركة الديالكتيك الذي إرتآه في قراءته الخاصة وتوقع ما سيحدث من خلال الحفر في مفهوم العنف

** ماركس، كارل Marx,Karl(1833-1883) فيلسوف ألماني، مؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي العلمي، زعيم ومعلم البروليتاريا العالمية. للمزيد ينظر: لينين: لينين، مختارات في أربعة أجزاء، ج1، ترجمة وطباعة: دار التقدم، موسكو، 1968، ص 304.

⁽²⁸⁵⁾ ماركس، كارل: رأس المال، نقد الإقتصاد السياسي، المجلد / الأول، الكتاب الأول: عملية أنتاج الرأسمال، ج2 (الفصول 14-25)، ترجمة وطباعة، دار التقدم، موسكو ، ص382.

⁽²⁸⁶⁾ لينين: لينين، مختارات في أربعة أجزاء، ج2، ترجمة وطباعة: دار التقدم، موسكو، 1968، ص 197.

⁽²⁸⁷⁾ بوليتز، جورج وكافين، جي بيس مورييس: أصول الفلسفة الماركسية، ج1، تر: شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ب. ت.، ص 32.

* نيتشه، فريدريك Nietzsche,Frederic (1844-1900) فيلسوف ألماني كان والده قسيساً بروتستانتيّاً من مؤلفاته إرادة القوة وغروب الآلهة.

للمزيد ينظر: ألفا، روني إيلي: موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، ج2، المصدر السابق، ص 512-513.

⁽²⁸⁸⁾ عبد اللطيف، نبيل: فلسفة القيم، نماذج نيتشوية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص 54.

⁽²⁸⁹⁾ كرافتسوف: عرض موجز، لنظريات الدولة والقانون، المصدر السابق، ص 44-46.

ومفهوم الندرة (***) والكشف عن مدى الارتباط بينهما، ففي كتابه (نقد الفكر الديالكتيكي)، نجد أنَّ فكرة أو مفهوم الندرة يتخذ بعداً يطاول الإنسان مع الإنسان والمادة، بلْ يتعلّق بالحياة الإنسانية وبالحياة الاجتماعية وبالحياة الاقتصادية، وإذا ما علمنا أنَّ هناك حروباً أسبابها اقتصادية وإستعمارية. نجد أنَّ للندرة نصيباً وحصة لا بأس بهما فيها، إذْ تظهر الندرة في سياق التاريخ وصيرورته ومحاولات بعض البشر السيطرة على البعض الآخر. سواء في إستخدامهم لأولئك بوصفهم أناساً مستغلبين الإرادة أو مسروقي القدرة على البقاء وحرمانهم من حقوقهم المشروعة في الحياة بإلقائهم في حيز ما دون خط الفقر إلى غيرها من القضايا التي يئن منها المجتمع الإنساني. سواء في النظام الشمولي أو غيره أو في تفاصيل يستنبطها القوي بحق الضعيف وتجبير القوانين والنظريات عبر تشييء البشر وإختزالهم إلى أرقام ليس إلا⁽²⁹⁰⁾. لذا أكد (سارتر) إلى إستعمال العنف والثورة، ذلك لأنَّ الثورة ضرورة تفرض نفسها بنفسها، إذْ يقول: "الثورة الناجحة هي الثورة المنظّمة والمسلّحة فهي تبدأ أولاً بالإضطراب العام والشامل ثم تنتهي بالعنف"⁽²⁹¹⁾.

لذا ترى الباحثة ان العنف لدى سارتر يعد منظومة للفعل البشري، ويتجلى عبر الصراع والاستغلال الطبقي، انه سلوك وممارسة الانسان البعيد عن الانسانية.

أما البير كامو^(*) وعبر كتابه (الإنسان المتمرد) يرى أنَّ الثورات والتمردات ومظاهر العنف في القرن العشرين، أسهمت بشكل فاعل في إقامة الحرية الكاملة للإنسان والروح الثورية التي تدافع عن الإنسان، فالتاريخ المعاصر كما يرى (كامو) يمثل تاريخ صراع من أجل القضاء على التناقضات الموجودة فيه، معداً أنَّ تاريخ البشر هو تاريخ تمردات مستمرة متوالية، فالإنسان خلق ليكون متمرداً، وهنا ادخل التمرد كما الكوجيتو الديكارتي، اذ يقول: "إنَّها محل مشترك يرسي القيمة الأولى على البشر جميعاً: أنا أتمرد، إذن نحن موجودون"⁽²⁹²⁾. ومن خلال ذلك فالعنف يعد دلالة للعبث، فالشعور بالعبث لديه يجعل العنف والقتل عملاً ليس له ما يؤيده أو ما ينافيه أي يجعله عملاً ممكناً، إذ يقول: "كيفما إتجهنا نرى أنَّ للقتل مقامه المفضل في صميم الإنكار والعدمية، فإذا إدعينا تبني الموقف العبثي، فمن واجبنا أنْ ننهياً للقتل، مقدمين المنطق على وسوس نعدّها وهمية، ومع ذلك من الممكن دائماً، كما يرى عادة، أنْ ندفع غيرنا إلى القتل، كلُّ شيء يسوّى إذن بإسم المنطق، إذا وجد المنطق حقاً فائدته فيه ... وفي هذه الحالة لا تعود الحياة الإنسانية سوى مدار لعب"⁽²⁹³⁾.

ويؤكد (هربرت ماركوز)^(*) على التحرر من قيود التسلط من خلال التمرد والعنف، اذ إنَّ ما يعيشه الفرد داخل المجتمع المغلق سيكون دافعاً للتغيير والتحرر، وأنَّ الصراع من أجل الحرية كان ولا يزال ولن يتوقّف وأنَّه يتّخذ عدّة أشكال ووسائل

*** ورد مصطلح الندرة في اللغة تحت مسمى نَدَر، وفي الإقتصاد تعني محدودية الموارد والسلع التي توضع في تصرف الناس وذلك رداً على إشباع ما يحتاجون إليه، ودرجة الندرة تطلق على جميع الأشياء التي تنضب أو تنقص إذا ما وزعت على الناس تلبية لحاجاتهم الفعلية وتختلف درجة الندرة باختلاف المجتمعات سواء النامية أو المتقدمة والمصنعة وبحسب حاجتها، سواء البدائية أم الصناعية الحديثة. للمزيد ينظر: فقيه، أحمد: إنثروبولوجيا سارتر والماركسية، الندرة والعنف، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص31-34.

⁽²⁹⁰⁾ فقيه، أحمد: إنثروبولوجيا سارتر والماركسية، الندرة والعنف، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص9-10.

⁽²⁹¹⁾ سارتر، جان بول: الدوامية، تر: هاشم الحسين، منشورات مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ب.ت، ص98.

البير كامو (1913-1960) فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي-جزائري، تقوم فلسفته على كتابين هما أسطورة سيزيف، والمتمرد،

أو فكرتين رئيسيتين هما العبثية والتمرد ويتخذ كامو من أسطورة سيزيف رمزاً لوضع الإنسان في الوجود، وسيزيف هو ذلك الفتى الإغريقي الأسطوري الذي قُتر عليه أن يصعد بصخرة إلى قمة جبل، ولكنها ما تلبث أن تسقط متدرجة إلى السفح، فيضطر إلى إصعادها من جديد، وهكذا للأبد. للمزيد ينظر: بري، جرمين: البير كامو، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ب.ت، ص9-10-11.

⁽²⁹²⁾ كامو، البير: الإنسان المتمرد، ط3، تر: نهاد رضا، دار غاليمار- منشورات عويدات، باريس- بيروت، 1983، ص29.

⁽²⁹³⁾ المصدر السابق نفسه، ص9-10.

* فيلسوف ومفكر سياسي أمريكي من أصل ألماني ولد في برلين من عائلة برجوازية يهودية الأصل مندمجة في الحياة الألمانية، يعد من أعلام مدرسة فرنكفورت، يلقب بـ فيلسوف الاحتجاج، من مؤلفاته: (الجنس والحضارة)، (الإنسان ذو البعد الواحد). للمزيد ينظر: الكيلاني، عبد الوهاب: موسوعة السياسة، ج5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الهدى، بيروت، ب.ت، ص651.

منها العنف المشروع بخاصة⁽²⁹⁴⁾ . لذا كانت الثورة العنيفة أساس التغيير، وإذا كان لابد منها، فإن هذه الثورة لا يمكن أن تحدث عفوية أو تلقائياً، فقد إشتراط ماركوز لنجاحها التنظيم والوعي، وأن تكون هادفة للتحرك، بذلك أن (ماركوز) يرى أن التمرد إذا كان ضد القمع والإضطهاد والتسلط فلا يعد إرهاباً، الامر الذي جعله يعتقد ان التمرد يمثل الانطلاقة الاولى للثورة العنيفة والمنظمة⁽²⁹⁵⁾ . بذلك ترى الباحثة ان العنف يأتي من خلال منظومة منسقة تهدف الى التحرر وفك القيود من السلطة الجائرة ، وهنا يدخل المجتمع في سياق منظم اذا ما تعرض الى القمع لتحقيق رغباته ومحاولة تغيير النظام السائد الى نظام يرتقي باهداف المجتمع.

المبحث الثاني

البعد النفسي والاجتماعي للعنف

يعد العنف احدى سلوكيات المجتمع ، فهو ينغرس في أعماق الطبيعة الإنسانية نفسها إذ يقيم في حالة كمون على شكل غريزة عدوانية وان بروز هذه الغريزة يختلف باختلاف الثقافات التي تحدد أشكال ظهورها، فتارة تتفجر عنفاً بالمعنى الحصري للكلمة، وطوراً تخضع لتوجيه الفرد الذي يستطيع أن يسيطر عليها بفضل عوامل التحويل أو التصعيد⁽²⁹⁶⁾ . يتصل العنف بالاستعداد الشخصي لممارسي العنف من جهة وبالضغوط الخارجية من جهة أخرى، كما يرتبط بعوامل دافعة لعل أبرزها هيمنة سلوك الرفض المطلق لدى الشخص تجاه الغير، والتعصب، والميل للتطرف، كما يرتبط بالتميز العنصري والاجتماعي والتفرقة المذهبية والطبقية، وهو لايفصل عن التغيرات الاجتماعية وأساليب التنشئة ومشاهدة العنف الفضائي الإعلامي، كما يظهر ارتباطه بوضوح بالمشكلات النفسية والاقتصادية والفوضى والعبث السياسي وارتباك واعتلال النظام الأسري والاجتماعي⁽²⁹⁷⁾ . لذا يكون العنف سلوكاً بعيد عن العقلانية والوعي المدرك للإنسان ، اذ يختلف بحسب طبيعة الثقافة المعرفية التي تنسم بالوعي والادراك المتزن بالعقل . فالإنسان من وجهة (البرت إليس) أما أن يكون عقلانياً منطقياً في تفكيره، أو لا عقلانياً غير منطقي في تفكيره، وهذا التفكير اللاعقلاني اللامنطقي يولد عدداً من عناصر سوء التوافق مثل الغضب ولوم الذات وعدم القدرة على تحمل الإحباط⁽²⁹⁸⁾ .

وترى المدرسة السلوكية العنف والعدوان بوصفه سلوكاً متعلماً قابلاً للتعديل، وان الممارسات العنيفة تم اكتسابها وتعلمها نتيجة استجابات متكررة تم تعزيزها وتدعيمها لتصبح عادة سلوكية ، الامر الذي جعل ظهور الاستجابة العدوانية أو عدم ظهورها لدى الفرد نتيجة للخبرات والعادات ومعايير الجماعة التي ينشأ فيها⁽²⁹⁹⁾ .

لذا تربط نظرية التحليل النفسي بين العنف والعدوان واختلال الوظائف النفسية في العالم الذاتي الداخلي للفرد ، وكان (فرويد) من الأوائل الذين اعتبروا العدوان سمة من سمات الشخصية، حين اعتقد أن السلوك البشري عدواني بالفطرة، فكل

(294) ماركوز، هربرت: العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008، ص25-26.

(295) ماركوز، هربرت: الثورة والثورة المضادة، نحو حساسية ثورية جديدة، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ب. ت. ص14.

(296) لوجاندر، فرانسوا وآخرون: المجتمع والعنف، ت: الياس زحلاوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، ص121.

(297) الشهري، عبد الله أبو عراد، فعالية الإرشاد الانتقائي في خفض مستوى سلوك العنف لدى المراهقين- دراسة تجريبية- أطروحة دكتوراه، في علم النفس، جامعة أم القرى، السعودية، 2008، ص43.

(298) الشربيني، زكريا احمد: الأفكار اللا عقلانية وبعض مصادر اكتسابها، دراسة على عينة من طالبات الجامعة، مجلة دراسات نفسية، مجلد 15، العدد 4، القاهرة، 2005، ص532.

(299) محمود، فاطمة حنفي: إعداد برنامج للعب الجماعي لخفض السلوك العدواني لدى أطفال ما قبل المدرسة، دراسات وبحوث في علم النفس، دار الفكر العربي، القاهرة، 1995، ص300.

إنسان يخلق ولديه نزعة التخريب نتيجة للأحباطات التي تواجهه ويحب التعبير عنها بشكل أو بآخر فإن لم تجد هذه الطاقة منفذاً لها إلى الخارج (البيئة) فهو يوجه نحو الشخص نفسه⁽³⁰⁰⁾.

إن الطاقة العدوانية تتولد لدى الإنسان بصورة مستمرة وإن السلوك العدواني هدفه تصريف هذه الطاقة سواء ضد النفس أو ضد الآخرين , والتعبير عن المشاعر العدوانية يمنع الميول العدوانية وهذا ما يطلق عليه (التنفيس), وهنا يلتقي (فرويد) مع (جورج سيمل) بخصوص ما طرحه عن (صمامات الأمان) التي تعمل على تخفيف اثر الصراعات وتحويلها إلى صراعات وظيفية⁽³⁰¹⁾. ويرى (الفريد ادلر)*: إن العدوان هو أساس الرغبة في التمايز والتفوق, وهذا ما دعاه إلى أن يقر, أن العدوان هو أساس أرادة القوة, وإن أرادة القوة هي أساس الدوافع الإنسانية⁽³⁰²⁾.

يؤكد عالم النفس (بيير فو) على ارتباط العنف بفاعل الناس الفردية والجماعية ; باعتباره القائم في كل منا في شكل غريزة العدوانية والموت المائل كضغط يتهدد آليات تكامل الفرد مع الجماعة والكامن في معظم الفعاليات الاقتصادية والعنصر المحرك لكثير من حالات التحولات الثقافية أو الانتقال من نمط اجتماعي إلى آخر, هذا العنف مفروضاً كان أم غير مفروض يلعب دوراً لا ينكر في حياة المجتمعات وصيرورتها⁽³⁰³⁾.

إن العنف من سمات الطبيعة البشرية يتسم به الأفراد والجماعات, ويكون حين يكف أو يعجز عن الإقناع أو الاقتناع فليجأ الأنا تأكيداً لذاته وجوده وقدراته إلى الإقناع المادي, أي استبعاد الآخر الذي لا يقنع بإرادته, إما مؤقتة بإعاقه حركته أو شلها لإجباره على إقرار الاقتناع ولو بالصمت وأما نهائياً بإنهاء وجوده⁽³⁰⁴⁾.

وتؤكد نظرية (الاحباط – العدوان) على ان السلوك العدواني بالضرورة يستلزم وجود الاحباط , كما يرى (دولارد) بقوله : " من الواضح انه حيثما حدث إحباط فهناك سلوك عدواني في صورة ما ودرجة ما " ⁽³⁰⁵⁾.

لذا يرى علماء النفس أن للعنف أنواعاً وأنماطاً فأما أن يكون عنفاً بدنياً أو شفوياً أو تسلطياً والعنف سواء ارتكبه فرد أو جماعة وسواء كان مباشراً أو غير مباشر وسواء كان مشروعاً أو غير مشروع , فهو لا يخرج عن ثلاثة أنواع :

1- العنف الجسدي: وهو سلوك عنفي ينبغي أحداث المعانات والأذى والألم البدني للآخرين باستخدام أنواع الضرب ويتسم بالمباشرة والصراحة بتوجهه نحو المصدر المسبب للعنف⁽³⁰⁶⁾.

2- العنف اللفظي: وهو احد وسائل العنف التي تعتمد الكلام والألفاظ النابية, وغالباً ما يسبق العنف الجسدي, ويكون هذا النوع أكثر تداولاً⁽³⁰⁷⁾.

(300) العاني, نزار محمد: أضواء على الشخصية الإنسانية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1989, ص20.
(301) زابنلن, ارفنج: النظرية المعاصرة في علم الاجتماع, ت: محمد عودة وآخرون, مطبعة ذات السلاسل, الكويت, 1989, ص181.
* الفريد ادلر (1870- 1937) : عالم نفس وطبيب نمساوي صاحب مذهب علم النفس الفردي , كان من رفاق فرويد , لكنه اختلف عنه , قلل من اهمية الجنس , اكد على مبدأ التعويض والزوع نحو التفوق واسلوب الحياة الذي يتميز فيه كل فرد . للمزيد انظر : الخولي , وليم : الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي , دار المعارف بمصر , القاهرة , 1976 , ص 255
(302) بم, ب, آلان: نظريات الشخصية, ت: علاء الدين كفاقي, وآخرون, دار الفكر, الأردن, 2010, ص157.
(303) لوجاندر, فرانسوا وآخرون: المجتمع والعنف, مصدر سابق, ص122.
(304) أحمد, رمضان وخليل إلهام: دراسات نقدية لبحوث العنوان والعنف في العالم العربي, المؤتمر الدولي للعلوم الاجتماعية, جامعة الأزهر, القاهرة, الجزء 4, 1998, ص61.
(305) عطية, عز الدين جميل: الأوهام المرضية أو الضلالات في الأمراض النفسية والعنف, دار الكتب, القاهرة, 2003, ص175.
(306) يحيى, خولة أحمد: الاضطرابات السلوكية والانفعالية, دار الفكر للطباعة والنشر, عمان, 2000, ص63.
(307) الخريف, احمد محمد: جرائم العنف عند الأحداث في المملكة العربية السعودية, رسالة ماجستير غير منشورة, المركز العربي للدراسات الأمنية والتدريب, الرياض, 1993, ص52.

3- العنف الرمزي: هو عنف تسلطي كما يسميه علماء النفس، يتمثل في استخدام بعض الطرق الرمزية والتعبيرية تحدث آثار نفسية وعقلية واجتماعية على الشخص الموجه إليه العنف، وهذا العنف غير لفظي كاحتقار الآخرين والمساس بكرامتهم وأثارهم بالإشارة والنظر والرمز⁽³⁰⁸⁾.

لذا ان العنف يتجسد عبر منظومة فوضوية وتدميرية تعمل على تشتيت البنى العقلية التي تدرك ايجابياً من جانب الفرد والمجتمع ، الامر الذي ادى احلال العدوان في ما بين المجتمع الواحد ، لاغراض منفعية واهداف خاصة يراد بها السلطة والاحتكام على الاخر عبر اصدار قوانين فردية وذاتية .

مؤشرات الإطار النظري

- 1- يعد العقل المنظومة الرئيس في معرفة الحقائق ، الا ان تلك المنظومة عملت على تحويل النظم والقيم الحديثة واحداث صراع في المعايير الاخلاقية ، ليكون العنف جزءاً من هذا الصراع الفكري .
- 2- أكد نيتشة على مفهوم العدمية من خلال قوله لا قيمة للقيم ، ما جعل هناك عنفاً للتصدي عن القيم الجديدة عبر الحرية والاصرار على مفاهيم التمرد والعبث .
- 3- يؤكد الفكر الحديث على التغير الدائم من خلال التشظي الذي يداهم الواقع ، ما جعل عدم الاهتمام بالماهيات والبنى الماورائية ، بل الاهتمام بالطواهر والسطحي وتعدد المعنى وعدم البقاء على المضمون الواحد .
- 4- ان العنف ركيزة اساسية في سلوكيات الفرد منذ التاريخ البشري ، الامر الذي ادى الى ظهور العدوانية كجزء لا اصدار السلوك العنيف ، وهذا يختلف باختلاف المعارف والثقافات المجتمعية عامة والفرد خاصة .
- 5- ان الشهوة والغريزة والانانية من العوامل التي تؤدي الى العنف كما يرى فرويد .
- 6- للعنف انواع هي (الجسدي واللفظي والرمزي) ، وله مظاهر متعددة فهو اما ان يكون مباشراً او غير مباشر .
- 7- السلطة والاستعمار والاستغلال من الامور التي تجعل العنف سلوكاً خاصاً، وهذا يؤثر على البعد الاقتصادي ، من خلال السيطرة على مصادر الاخرين ، ليكون بذلك له تاثيرا على القيم الاخلاقية التي تجعل هناك ثنائية الربح والخسارة.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

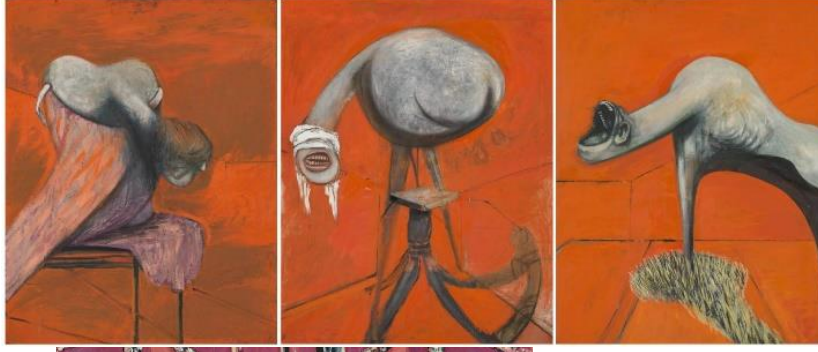
أولاً. مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث الحالي من الرسوم الزيتية للفنان فرنسيس بيكون والبالغ عددها (25) لوحة فنية حصلت عليها الباحثة من المصادر ذات العلاقة وشبكة الانترنت.

ثانياً. عينة البحث: لقد تم اختيار عينة البحث قصدياً مما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري، تم اختيار العينة البالغة (5) لوحة وفق المسوغات الاتية:

- 1- تمنح النماذج المختارة فرصاً للإحاطة بموضوعة البحث.
- 2- تتمتع نماذج العينة بالمقومات الفنية لأنها تنهض بأساليب ادائية وتقنية، تكشف النضج الفكري والجمالي الذي يمتلكه الفنان.
- 3- شهدت تحولاً من حيث البناء الشكلي والمضموني والتقني.

ثالثاً. منهج البحث: من اجل تحقيق هدف البحث الحالي، فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

رابعاً. أداة البحث: اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهى إليها الاطار النظري لتسهم في اغناء تحليل نماذج عينة البحث.



خامساً. تحليل عينة البحث :

أنموذج(1)

اسم العمل: اللوحة

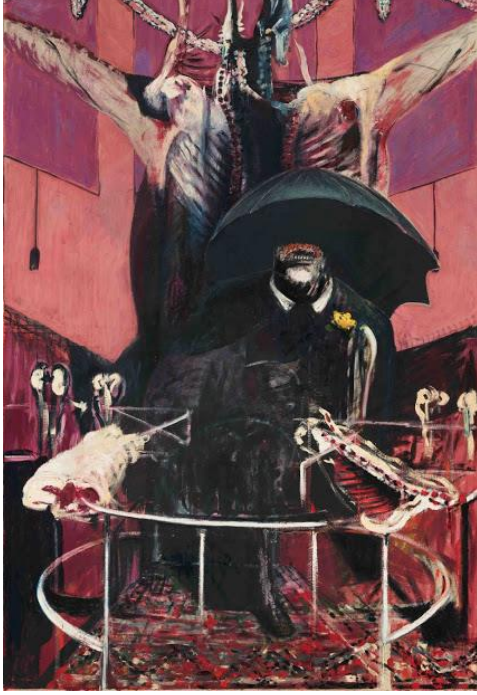
اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاص

القياس: 60 سم x 70 سم

سنة الإنجاز: 1946م

العاندية: متحف الفن الحديث - نيويورك



يصور هذا المنجز البصري حقيقة العنف الداخلي الذي يستبطن داخل النفس البشرية، وقد أجلس الإنسان على كرسي الاعتراف بالرغم من جلسته التي توحى بتمكن السلطة ولكن الصرخة المخبئة تحت مظلة سوداء اخفت العينين خوفاً من اكتشاف حقيقته الباطنية، وهذا ايحاء دلالي لمكنون العنف داخل هذه النفس فتأتي الصرخة هنا لتبوح بما يختبئ من نزعات داخلية يجسدها بيكون من خلال تشوهات الجسد المقطع الى نصفين ، لعل الحقيقة تظهر من خلال الشق الوسطي لراحة النفس التي تحاول الخروج من المصير او النفس الواعية التي تجسد سلطة العنف، والتي عبرها يتقيد الإنسان ضمن محدودية نزعة العنف فشكّلت باطار دائري ليس له بداية ولا نهاية.

ان هذا المنجز يعبر عن جوانب الحياة ودوامتها وقضبانها وقد

التصقت بها اكوام اللحم النيء المنزوعة ، اما في أعلى العمل نلحظ اشكالا توحى كأنها حبال شقت بها الجثة لتخرج الروح وتتسامى لتغادر الواقع المادي الذي تجسد فيه كل أنواع العنف ، وهذه الحبال غلفت بعوالق اللحم والدم وهنا يأتي العنف ليعلن عن نجاح هذه المهمة في محاولة لتطهير الأرض فأفترشت ببقايا الجسد المبعثر وقد أمتزج بالدم فتحولت الأرضية بُركة من بقاء حياة . لذا ان نزعة العنف في هذا المنجز يقترب الى حد ما من طروحات نظرية التحليل النفسي من خلال المزج بين العنف والعدوان واختلال الوظائف النفسية في العالم الذاتي الداخلي للفرد والذي يرتبط باللاوعي، فعبر الفنان عن هذا العنف بصرخة مؤلمة عبر مقولته (ان الصرخة هي لحن الألم وتطهير الذات)

أنموذج(2)

اسم العمل: صلب المصلوب

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاص

القياس: 62.3 سم x 46 سم

سنة الإنجاز: 1944م

العائدية: تيت بريطانيا – لندن

يمثل هذا الخطاب البصري احدى اللوحات الثلاثية التي تميز بها ببيكون والتي تكونت من وحدات متحركة تقوم على تراكيب متباينة، يُجسد الجزء الأول شكل امرأة جالسة على كرسي وعزلت بشكل مريب وموحش ، وتمثل بداية التحول من جراء مرارة العنف الداخلي، فأصبحت عبارة عن شكل بلا ملامح ،اذ ضمرت بعض الأعضاء لتتحرر عبر الهروب من كينونة الجسد، ليتحول الى جسد مشوه الرأس في الجزء الثاني ؛ باعتبار ان الشكل حينما يغادر دلالاته الاولى يصبح ذي سمات مشوهة ، الامر الذي جعل الفنان ببيكون يتجه وفق منظومة العنف الى تغيير معاني الشكل بل اصبح الجسد بلا وجه . ان ببيكون فتك بالوجه عن طريق العنف وهزمه للعثور على رأس اخر ما تحت هذا الوجه فبرز جسد اقرب الى شكل حيوان منه الى انسان ، اذ استطالت الرقبة وغلفت العينين في محاولة الهروب من بشاعة وعنف الحدث فتوج الرأس بفم التوى المأ وبداخله اسنان مكشره وصراخاً من احاسيساً موجعة متراكمة ، فاصبح التحول العنيف لا مفر منه الى حيوان في الجزء الثالث ، وهنا نلحظ الجسد انحنى واستطالت الأطراف السفلى وتحولت الكراسي المريبة الى بقعه عُشبيه منزوعة من عالم اخر، فالانسان يتحول حيواناً عندما يفقد هويته الانسانية ويتلاعب عبر نزعة العنف المتشددة الى بث روح الفوضى والعبث ، الى جانب ذلك ان الجسد يعد موضوع اللقاء بين الاثنين (الانسان والحيوان) وكلاهما مبتذلين عاريين ومعتبين في عصر أصبح فيه العنف عنوان . ان الأجساد المتحولة ليس القصد منها تقصي قيم الجمال وانما قدرتها في إضافة شحنات العنف والمرارة في المحتوى، ومن هنا نقتررب من طروحات (هيرقليطس) فلا شيء يكون او يولد من دون عنف انه محرك العالم وصيرورته لذا انه أبو كل شيء وسيد كل شيء حسب قوله.

أنموذج(3)

اسم العمل: دراسة ثور

اسم الفنان: فرانسيس ببيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاص

القياس: 198 سم x 147.5 سم

سنة الإنتاج: 1991م

العائدية: مركز دي موين للفنون



دراسة ثور عنوان منجزه الفني الذي طرحه برؤية تستند الى مرحلة العنف التي يعيشها وهي مرحلة التلاشي والتي تمثلت بثور تماهى جسده فأصبح ضباباً، اتياً به ليصبح قرباناً في معبد حياة الإنسان المعذبة والمباحة، فخرج الثور بعدما استفاضت روحه كبخور في حلبة الحياة السوداء واستعدت للخروج من حيزها المتوازي المظلم الذي اصبح فيه اللحم الحي صارخاً من عنف الطغاة، والدم الحار المتدفق اقترب من السكون والجميع يتفرج والنظر إليه مستمر ينتظرون الموت بدون حراك ، فالروح المعذبة رحلت في اعنف صورة، العنف بأشد انواعه يعد القدرة على الاستمتاع

باستيلاب الأرواح، فخرج الثور من الحيز الأسود ودخل الى حيز اخر شفاف مضيء كأنه طريق الخروج وانتهاء العنف فالمُتوازيات تشير إلى الدخول الى معترك الحياة والخروج منها وهي النهاية الحتمية لكل شيء وقد استخدم بيكون تراب حقيقي من مشغله ووضعه تحت اقدام الثور ليقول لنا ان التراب ابدى ونحن جميعاً نعود إلى التراب، فهو غير عاطفي إزاء الموت بقدر الحياة وكمراقب سخي للحالات الإنسانية، فالجسد البشري مسحوق دائماً ومحاط بأشكال متوازية هذه هي الحياة وعنفها وذروة الإحساس باللاشيئية، فيصفها الفنان انها قطعة من الروث لا أكثر، لما تحتويه من عقد الجنس والقهر وظلام بسبب غياب الغايات السامية والمثل العليا وفقدان اليقين وفي النهاية يأتي بيكون لألقاء الوداع الأخير ويستقبل خُلاصته وهو الموت .

أنموذج(4)

اسم العمل: البابا

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاص

القياس: 153 سم × 118.1 سم

سنة الإنجاز: 1953م

العائدية: مركز دي موين للفنون



جسد بيكون في هذا المنجز البصري صورة البابا إينوشنتي العاشر وقد اجلسه على كرسي ونفخ الفنان في هذا الكرسي نوعاً من الحياة، وبالرغم من الجلسة الهادئة الثابتة تخفي ورائها قلقاً وجودياً عنيفاً، اذ عبر الفنان عن العنف الذي يتزامن مع هذا القلق بصرخة حولت المكان إلى قفص مربع ساقطاً في هاوية، هذه الصرخة التي تمثل أعنف صورة للمرارة الداخلية والتي مُثلت بالعزلة والوحدة تصرخ قبالة اللامرئي وهو رعب العصر الذي نعيش فيه، ومن هنا نقترح من رؤية السفسطانيين (العنف يجد نفسه مقترناً دائماً بالسلطة ومتداخلاً معها) فيتجسد العنف الداخلي من تمزق الشعور في شخصية البابا فهو الإنسان المعذب سراً من جراء العنف وانواعه، فحضور شخص البابا بقوته وجبروته وسلطته فيما لا يجد بيكون حين يحاكيها سوى إمكانية رسم صرخة على شفتي الكنيسة لتجمع بين الألم والرعب والشفقة والاحساس بالنهاية، فجاء الفم ملتويّاً من الألم فهناك شيء يلتهمه من الداخل فشطرت الألوان بسكاكين او السنة من لهب لتمزق الهدوء والغموض فأصبح البابا مقيد بحياة عنيفة احترقت وتوهجت باللون الأصفر نتيجة عنف السقوط. ان بيكون جسد العنف من خلال هذه الشخصية المتسامية في روحها ، لتغدو الروح معذبة تتجه نحو الهلاك ، وهذا يمثل تعبيراً عن اقصى درجات العنف من خلال وضع الدين نفسه في قفص الاتهام فكل هذه الصلوات وكل هذا الاعتراف والخوف من الجحيم لم ينجحوا في جعل البشرية اقل عنفاً ووحشية واحباط ، ومن هنا نقترح من الفكر الهيجلي (في أهمية دور العنف في حركة التاريخ عن طريق الديالكتيك لوصفه جوهر الصراع الذي يكمن داخل الإرادة) ومن تمثيلات العنف الكثير من المناظر والظواهر المخيفة فاخترق الفنان أماكن شعور جديدة بدلاً من ان يكون مجرد تصوير لشيء ما.



أنموذج (5)

اسم العمل: ثلاثية لوسيان فرويد

اسم الفنان: فرانسيس بيكون

المادة والخامة: زيت على كنفاص

القياس: 33.79 سم × 88 سم

سنة الإنجاز: 1953م

العاندية: مركز دي موين للفنون

يصور هذا المنجز البصري المتكون من ثلاث أجزاء بوجه واحد، كأن يكون التقط نفس الصورة بفرشاته ولكن من وجهة نظر مختلفة وذلك لإيصال إحساس ثلاثي الأبعاد لوجه متحرك، كأنه عمل في ثلاث لوحات معاً فخلق حركة ووسيلة ثابتة ، اذ جاءت الوجوه عبارة عن قطع من اللحم المشوه لتدين العنف الموجود في الإنسانية جمعاء فحملت في اعماقها ذلك التهديد الخفي لتعبر عن مشاهد العنف التي صنعتها الحروب والعولمة والاقتصاد وانهيار القيم لزرع الرعب والخوف، وهنا اقترب بيكون من طروحات سارتر باعتبار العنف سلوك وممارسة الإنسان البعيد عن الإنسانية، فالعنف هو جزء من الطبيعة البشرية فجاءت الرؤوس ملطخة بالدماء واللحم الأحمر المعذب ليدل على العالم الحاضر الذي لا شكل له، فالألم توغل داخل روحه وبدأت تشوهات في التسرب إلى لوحاته ليعبر عن الحياة المضطربة التي عاشها الفنان في العالم السفلي ليكشف عن مرارة العنف الداخلي بدون قناع ولا تصنع لعل الروح تتحرر من قيود العنف الداخلي فجاءت الوجوه تمثل مآيا الروح المخبأة بأجزاء مهشمة هنا ومفقودة هناك او مختبئة واجفان تحمل في داخلها روحاً خربة ، لذا حملت الوجوه تشوهات لا يستطيع أي عقل أن يعتليها الا عقل الفنان نفسه فأصبحت بمثابة خرائط الروح وانفعالاتها وهي لا تقبل التكرار بين لوحة وأخرى فكل روحاً مشوهة على طريقته لتحكي عن تمثيلات العنف فيها، ان العنف في الرسم ينزع عن الأشياء كل شكل وتصبح الرؤوس عبارة عن قطع من أشلاء معذبة متناثرة ومهملة تجمعت معاً لتحتوي بالعنف وانواعه حتى نقف امام اوجاع الإنسانية جمعاء وننتذكر اننا لسنا سوى قطع من اللحم النيء، لذا ففي هذا المنجز جسد الفنان مكونات العنف ضمن مظهرية الشكل البشري المتمثل بالوجه ؛ باعتباره الجزء الذي يثبت الحقيقة او من خلاله مشاهد دواخل الانسان .

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

- 1- سعى الفنان إلى الحذف وتشويه المنظر الخارجي للوصول إلى الحقيقة الاعمق في شخوص لوحاته فهذه الوجوه تدين الإنسانية جمعاء كما تجسد ذلك في أنموذج (5، 2، 1).
- 2- الفن يعيد تعريف الأشياء من حولنا فالعنف في الرسم ينزع عن الأشياء كل شكل للوصول للحقيقة الكاملة كما تجسد ذلك في أنموذج (1، 2، 3، 4، 5).

- 3- جسد أناس يجلسون على كراسي معزولة ويتحركون حركات غريبة انهم فزعون وخائفون، فسمح لنا ان نلتهم عدد من الالغاز المزجة الكامنة. كما تجسد ذلك في أنموذج (2، 4، 1).
- 4- ان اشكاله تبدو كأنها من مادة سيالة بألوان كامدة تستحيل بشكل غريب إلى اشكال دينامية. كما تجسد ذلك في أنموذج (2، 5).
- 5- جسد العنف من خلال القوة التقنية ومعالجاته الاسلوبية في التشكيل جاعلاً لوحاته اشبه بمناهة خطوط والوان وتحتاج الكثير من التأمل قبل إدراك ماهيتها. كما تجسد ذلك في أنموذج (5، 4).
- 6- يشعر المتلقي بالارتباك من عنف الصورة والانجذاب إلى الأسلوب كما في جميع نماذج العينة.
- 7- جسد بكون اناساً في عزله موحشة تأسره قضبان او اشكال متوازية من فولاذ او زجاج او سمرة أجسادهم على كراسي مريبة ليطرحهم إلى الخارج ويرمي بهم في مناهة الحياة كما تجسد ذلك في أنموذج (1، 3، 4).
- 8- تجسد العنف من خلال تشويه الشكل للتعبير عن العصر الحاضر الذي لا شكل له كما ظهر في جميع نماذج العينة.

ثانياً: الاستنتاجات

- 1- سعى الفنان إلى جمع أكثر المواقف تناقضاً وتظهر هذه الازدواجية بشكل واضح في تفسيره لمواضيع مسيحية لها ثقل رمزي فالفنان يعكس جميع المفاهيم التقليدية ويستبدلها بمفاهيمه غير متوقعة.
- 2- اعتبر الوجوه والرؤوس والجسد الإنساني عموماً هياكل تثير الصدمة من خلال تلبسها جميع أنواع المشاعر وخصوصاً الرعب والخوف والصراخ ليتجسد العنف فيها.
- 3- اعتبر الرؤوس والوجه خاصة هما خرائط الروح وانفعالاتها ولهذا وجدها تستحق ان ترسم وعلى الرغم مما فعله في تلك الوجوه من تشويه وعنف الا ان ذلك كان رسالة لمعرفة الاخر.
- 4- اكتشاف قارة جديدة هي وجه الإنسان وجسده واعتبرهما أفضل بقعة لتجسيد العنف ، كما جرد أجساده من غطاء يحميها او قناع تختبئ خلفه فأصبحت عارية بلا شكل يحميها.
- 5- العنف في اعماله بكون لا يخرج عن منظومة الانسان المعاصر ، من خلال تأثيرات بيئية وثقافية كالعولمة والسياسة وانهيار النظم القيمية .

ثالثاً: التوصيات

استكمالاً للفائدة المرجوة من البحث توصي الباحثة بما يأتي:

- تشجيع طلبة الفنون للتقرب من مواطن الذات لإفراز اعمال تتسم بالبعد النفسي.
- تدريب طلبة الفنون على الرسم بتلقائية لاكتشاف تقنيات جديدة.
- توصي الباحثة بأجراء تجارب فنية لدى طلبة كلية الفنون وفق الجوانب النفسية من خلال مشاهدة أفلام العنف.

رابعاً: المقترحات

- العنف اللوني في الفن الوحشي.
- العنف في رسوم بابلو بيكاسو.

المصادر

1. أحمد، رمضان و خليل إلهام: دراسات نقدية لبحوث العدوان والعنف في العالم العربي، المؤتمر الدولي للعلوم الاجتماعية، جامعة الأزهر، القاهرة، الجزء 4، 1998.
2. ألفا، روني إيلي: موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، ج2، المصدر السابق.
3. إمام، إمام عبد الفتاح: الطاغية، سلسلة عالم المعرفة العدد (183)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
4. بخضرة، مونس: تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية إرتقاء الوعي بالواقع، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2009.
5. بري، جرمين: البير كامو، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ب. ت.
6. بم، ب، آلان: نظريات الشخصية، ت: علاء الدين كفاقي، وآخرون، دار الفكر، الأردن، 2010.
7. بوليتز، جورج وكافين، جي بيس موريس: أصول الفلسفة الماركسية، ج1، تر: شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ب. ت.
8. توشار، جان: تاريخ الأفكار السياسية، من اليونان الى العصر الوسيط، ج1، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2010.
9. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
10. الخريف، احمد محمد: جرائم العنف عند الأحداث في المملكة العربية السعودية، رسالة ماجستير غير منشورة، المركز العربي للدراسات الأمنية والتدريب، الرياض، 1993.
11. الفراهيدي، خليل بن احمد: العين، ج2، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982.
12. الخولي، وليم: الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976.
13. رضا، محمد جواد: ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، بيروت، 1986.
14. روسو، جان جاك: في العقد الاجتماعي أو مبادئ القانون السياسي، تر: عبد العزيز لبيب، المنظمة العربية للنشر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011.
15. روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ط9، تر: سمير كرم، مر: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 2011.
16. زاينلن، ارفنج: النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ت: محمد عودة وآخرون، مطبعة ذات السلاسل، الكويت، 1989.
17. زيدان، عبد الباقي: التفكير الاجتماعي- نشأته وتطوره، مكتبة القاهرة، مصر، 1973.
18. سارتر، جان بول: الدوامة، تر: هاشم الحسين، منشورات مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ب. ت.
19. شباني، منذر: سبينوزا واللاهوت، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009.
20. الشربيني، زكريا احمد: الأفكار اللا عقلانية وبعض مصادر اكتسابها، دراسة على عينة من طالبات الجامعة، مجلة دراسات نفسية، مجلد 15، العدد 4، القاهرة، 2005.

21. الشهري, عبد الله أبو عراد, فعالية الإرشاد الانتقائي في خفض مستوى سلوك العنف لدى المراهقين- دراسة تجريبية- أطروحة دكتوراه, في علم النفس, جامعة أم القرى, السعودية, 2008.
22. الطبيب, مولود زايد: علم الاجتماع السياسي, منشورات جامعة السابع من أبريل, ليبيا, 2007.
23. العاني, نزار محمد: أضواء على الشخصية الإنسانية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1989.
24. عبد اللطيف, نبيل: فلسفة القيم, نماذج نيتشوية, التنوير للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, 2010.
25. عطية, عز الدين جميل: الأوهام المرضية أو الضلالات في الأمراض النفسية والعنف, دار الكتب, القاهرة, 2003.
26. فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي, دار سعاد الصباح, الكويت, 1993.
27. فقيه, أحمد: إنثروبولوجيا سارتر والماركسية, الندرة والعنف, دار الفارابي, بيروت, 2010.
28. كامو, البير: الإنسان المتمرد, ط3, تر: نهاد رضا, دار غاليمار- منشورات عويدات, باريس- بيروت, 1983.
29. كرافتسوف: عرض موجز, لنظريات الدولة والقانون, 1983.
30. الكيلاني, عبد الوهاب: موسوعة السياسة, ج5, المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الهدى, بيروت, ب.ت.
31. لوجاندر, فرانسوا وآخرون: المجتمع والعنف, ت: الياس زحلاوي, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ط3, بيروت.
32. لينين: لينين, مختارات في أربعة أجزاء, ج2, ترجمة وطباعة: دار التقدم, موسكو, 1968.
33. ماركس, كارل: رأس المال, نقد الإقتصاد السياسي, المجلد / الأول, الكتاب الأول: عملية أنتاج الرأسمال, ج2 (الفصول 14-25), ترجمة وطباعة, دار التقدم, موسكو 2002.
34. ماركوز, هيربرت: الثورة والثورة المضادة, نحو حساسية ثورية جديدة, تر: جورج طرابيشي, دار الآداب, بيروت.
35. ماركوز, هيربرت: العقل والثورة, هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية, تر: فؤاد زكريا, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, 2008.
36. محمود, فاطمة حنفي: إعداد برنامج للعب الجماعي لخفض السلوك العدواني لدى أطفال ما قبل المدرسة, دراسات وبحوث في علم النفس, دار الفكر العربي, القاهرة, 1995.
37. المسيري, عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحادثة وما بعد الحادثة, دار الفكر, بيروت, دمشق, 2003.
38. مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي, معهد الإنماء العربي, بيروت, 1976.
39. هيجل: العقل في التاريخ, تر: إمام عبد الفتاح, المجلد الأول, ط3, دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, 2007.
40. يحيى, خولة احمد: الاضطرابات السلوكية والانفعالية, دار الفكر للطباعة والنشر, عمان, 2000.

الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري

كمال الدين بهزاد أنموذجاً

م.م. مائدة طارق محمد

كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

الملخص

إن بحثنا هذا يتناول الأسلوب الفني في رسوم المخطوطات الإسلامية لما لها من خصوصية مهمة أغنت الفن الإسلامي وأسلوب الرسم الفني في العصر التيموري فأخذ لنفسه أسلوباً مميزاً من خلال إنشاء مدرسة فنية سار على نهجها المدراس اللاحقة، إذ تناول الفصل الأول المتمثل بالإطار المنهجي ومشكلة البحث وحددناها بسؤال، هل ظهرت في العصر التيموري أسلوباً فنياً في رسوم المنمنمات الإسلامية من خلال إتخاذ رسوم كمال الدين بهزاد أنموذجاً، ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدود البحث وتعريف المصطلحات الواردة في البحث وتناولنا في الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري والذي جاء ببحثين، الأول تناول الأسلوب الفني في رسوم المخطوطات الإنسانية والتعريف بكمال بهزاد وتناول المبحث الثاني العصر التيموري والفن في العصر التيموري والتصوير في العصر التيموري، وإنتهينا بمؤشرات الإطار النظري، وأخذ الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث ومجتمع البحث وعينات البحث التي أختيرت بطريقة قصدية وكان عددها خمسة نماذج وإتبنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات بأداة أفدنا منها من مؤشرات الإطار النظري، وتضمن الفصل الرابع أهم النتائج والإستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة والتوصيات والمقترحات للوصول إلى هدف البحث وهو التعرف على الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري من خلال رسوم كمال الدين بهزاد أنموذجاً.

Abstract

This research deals with the artistic method in the drawings of the Islamic manuscripts because of its special importance enriched the Islamic art, the style of artistic painting in the Timorese era, and took a distinctive style through the establishment of a school of art followed by the subsequent schools. As the first chapter tackled with the methodological framework and the problem of research and identified with a question, The emergence of the Timorese technique in the drawings of Islamic miniatures by taking the fees of Kamal al-Din Bahzad model, and then the importance, the need, the aim, the limits of research and the definition of terminology contained in the research.

The second chapter tackled with the theoretical framework and it comprised on two sections; the first one dealt with the technical method in the drawings of human manuscripts and the definition of Kamal Bahzad, whereas the second one dealt with the Timorese period, Timorian art, Timorian photography and the theoretical framework. The third chapter tackled with the research procedures, the research society, and the research samples.

Five models and followed the analytical descriptive approach in the analysis of samples with a tool provided by the indicators of the theoretical framework, and the fourth chapter tackled with the main results, the conclusions are concluded by the researcher, the recommendations and some suggestions to reach the goal of research is to identify the artistic style in the Timorese drawings through the drawings of Kamal Al-dein Bahzad sample.

الفصل الأول

الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

جاء بحثنا الموسوم، الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري كمال الدين بهزاد أنموذجاً من ان كمال الدين مشكلة فنية عبقرية تحتاج للدراسة والبحث الدقيق في الوقت الذي تناوله العديد من المؤلفين والمهتمين في الفن الإسلامي حيث تناوله من الناحية التاريخية الأدبية ولكن بحثنا الحالي سيتناول كمال الدين بهزاد من الناحية الفنية بالإضافة إلى دراستنا للحقبة الزمنية التي عاش فيها وتأثيراتها عليه، والتغيرات طرأت على اعماله، وهذه الدراسة تمنحنا فهماً صحيحاً للشروط التي انتجت هذا الفن واسهمت في انتاج أجمل المنمنمات لتلك الحقبة.

ونحن في بحثنا هذا سوف نحاول جاهدين دراسة شخصية بهزاد دراسة اكااديمية وتحليل اعماله تحليلاً علمياً بالإضافة إلى دراسة الأسلوب الذي كان يعكس فلسفة تلك الحقبة إذا تكون الأسلوب من عدة عناصر شكلت لنا صورة تحاكي الواقع بأسلوب تسمه به تلك الرسوم وكان للون وعناصر الشكل مجتمعة له الاثر في تكوين المنمنمة المنجزة لتلك الفترة، وكان لتلك الحقبة فنانين خلدوا هذا العصر وهذا ما يقودنا إلى طرح سؤال، هل ظهر للعصر التيموري اسلوباً فنياً في رسوم المنمنمات وهل كان لبهزاد اثر في هذا الأسلوب؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث بكونه دراسة علمية تسلط الضوء على الأسلوب الفني (الرسم) في العصر التيموري من خلال رسوم المخططات بكافة عناصرها من تكوين وانشاء ولون وفلسفة وطريقة المحاكاة في تجسيد الرسوم من خلال الرسام بهزاد كما ونأمل ان يكون هذا البحث من الدراسات التحليلية النقدية التي من شأنها دعم الخبرة وتنمية الذوق لدى الدارسين والمهتمين بالفن.

الحاجة اليه:

1- يمكن ان يشكل هذا البحث إضافة علمية للبحث العلمي والمكتبات العلمية، لاعتباره إضافة جديدة للفن الإسلامي من خلال دراسة أسلوب الرسم في العصر التيموري.

2- يمكن ان يساهم بالفائدة والاضافة للدارسين والطلبة والكلديات المعنية بدراسة الفن الإسلامي وذلك من خلال تسليط الضوء على رسوم المنمنمات الإسلامية لذلك العصر من الناحية الفنية الاكاديمية لهذه الرسوم من أسلوب يتطلب الدراسة

والبحث والتحليل.

ثالثاً: اهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1- التعرف على الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري لكمال الدين بهزاد أنموذجاً.

رابعاً: حدود البحث

1- الحدود الزمانية : 854هـ / 1450م – 942هـ / 1535م.

2- الحدود المكانية : هراة - تبريز.

3- الحدود الموضوعية: الأسلوب الفني في رسوم العصر التيموري لكمال الدين بهزاد أنموذجاً.

خامساً: تحديد المصطلحات

الأسلوب (style)

1- الأسلوب (لغة): يقال للسطر من النخيل، أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال وانتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب.

والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم، الفن يقال: اخذ فلان في أساليب من القول أي افنين⁽³⁰⁹⁾.

وتأتي كلمة (أسلوب) في اللغات الاوربية المعروفة مشتقة من الأصل اللاتيني (Stilus) ويعني (ريشة) ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم أخرى تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية دالاً على المخطوطات، ثم اخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة (style) حتى الان في هذه اللغات إذ تنصرف أولاً إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق⁽³¹⁰⁾.

الأسلوب (اصطلاحاً) عرفه الشايب بتعريف عام تتناوله العلوم والفنون بأنه طريقة التعبير والأسلوب هو صورة ذهنية تمتلئ بها النفس وتطبع الذوق في الدراسة ان هذه الصورة الذهنية هي أصل الأول للأسلوب وهي طريقة من طرق التعبير والأسلوب هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير والأسلوب هو دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، وهكذا أصبحت هذه الكلمة أسلوب تكاد ترادف كلمة الشخصية في المعنى⁽³¹¹⁾.

اما (مونرو) قد ذهب في تعريفه للأسلوب الفني بأنه (نوع من النمط الفني ، ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى في انه يتضمن مجموعة متكررة أو مركبة من السمات في الفن يتصل بعضها ببعض الآخر، والأسلوب هو نمط مركب من الفن إذا قورن بنمط بسيط مثل الصورة الكبيرة أو المستديرة والأسلوب الفردي أي الذي يتميز به فنان واحد⁽³¹²⁾).
وبتعريف اجرائي للباحث في ضوء اهداف بحثه يرى الأسلوب بأي طريقة فنية معبرة عن اشكال متكررة مرتبطة بشخصية الفرد يعتمدها الفنان المزخرف في العمل الفني.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

(309) ابن منظور: ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، ج1، القاهرة، المطبعة الاميرية، (د.ت)، ص456.

(310) صلاح فضل، علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992، ص8.

(311) احمد الشايب، الاسلوب ، ط7، القاهرة، 1976، ص43-46.

(312) توماس مونرو، التطور في الفنون، ج2، ترجمه الى العربية محمد علي ابو درة، لويس اسكندر جرجست-عبدالعزیز جاويد، الهيئة المصرية للكتاب، 1972، ص99.

الأسلوب الفني في رسوم المخطوطات الإسلامية

يعد الفن الإسلامي واحداً من أهم فنون الحضارات التي بقيت ملامحها حية وواضحة إلى الآن، ويعد فن تصوير المخطوطات واحد من أهم المجالات الفنية الإسلامية المتعددة التي اتجه إليها الفنان المسلم لمواكبة حركة الترجمة التي نشطت في ظل الفتوحات الإسلامية وارتقت بحيث أصبحت أكثر الفنون الإسلامية تميزاً كما تعتبر المخطوطات وحدة تاريخية كاملة تحمل سطورها ورسومها حياة أجيال سابقة بعلمها ونهضتها وحضارتها في مجالات الحياة المتعددة (والذي ساعد في انتشار المخطوطات سهولة تداولها وأهمية اقتنائها وذلك لما تحمله المخطوطات من مكانة رفيعة حيث تمثل أحد المصادر التاريخية الهامة المساهمة في معرفة تاريخ الحضارة الإسلامية لما لها من أبعاد زمنية ومكانية وسمات تاريخية بالإضافة لكونها تراث فني يضيف إلى كل أمة من الأمم أهمية بالغة)⁽³¹³⁾.

ولقد اتجهت أغلب الدراسات إلى تناول الجانب التاريخي للمخطوطات بينما قل الاهتمام بدراساتها من جانبها الفني على الرغم مما تمدنا به من ملامح فنية غاية في الأهمية عن طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية المنبثقة من فلسفة العقيدة الإسلامية ويرى (ثروت عكاشة) أن (النهج في التصوير الإسلامي يختلف عما كان عليه في التصوير الكلاسيكي [اليوناني- الروماني] فهو لا يلجأ إلى الإيهام⁽³¹⁴⁾). (ويهمنا أن نستعرض بعض القيم التشكيلية الأساسية ونحاول قياس الفن الإسلامي على أساسها ... ولا يخلو أي عمل فني تشكيلي من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهي الخط، المساحة واللون والظل، والنور، ويلمس السطوح، وعلاقة هذه العناصر بعضها ببعض الآخر، وما تشمل عليه من إيقاع هي التي تعطي للعمل الفني صفة الجمال⁽³¹⁵⁾).

وان فنان تلك الحقبة لم يرسم الشيء رسماً واقعياً إنما يترك خيال الرسام هو الذي يصور الموضوع المراد رسمه وإهمال المصور المسلم (لقواعد المنظور في رسوماته عن قصد إذا لم يكن يؤمن كثيراً بالواقعية إلا حين تصويره للمخطوطات العلمية)⁽³¹⁶⁾ ومن أهم مميزات الأسلوب الفني في المخطوطات الإسلامية هي:

- يحيط برؤوس الأشكال الادمية هالات ذهبية⁽³¹⁷⁾.
 - استخدامه مبدأ تصغير الموضوع المصور.
 - الجمود التام لرسم الأشخاص وإغفاله عن الانفعالات الوجدانية والنفسية، وكأن على الوجوه اقنعة.
 - صورت المناظر هادئة قليلة الحركة مما يكسبها البساطة.
 - عدم الالتزام بقوانين الظل والنور.
- كما وتغلب على مدرسة التصوير العربية الرسوم الادمية التي جاءت لا تفاصيل فيها للجسام، كما جاءت من دون دراية بأصول التشريح ولا مراعاة لنسب الأعضاء بعضها ببعض⁽³¹⁸⁾.

(313) محمد يحيى عبده، رؤية فنية معاصرة لكتاب كليلة ودمنة، دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 1987: 92.

(314) ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001: 24.

(315) أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، القاهرة، 1984: 100.

(316) جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دار العلم، 1962: 31.

(317) نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ط3، دار المعارف، 1983: 219.

(318) ثروت عكاشة، مدارس التصوير الإسلامي، 28.

ومن السمات المميزة لرسوم تلك الفترة هي السحنة العربية واللحي المرسلّة التي سادت قسّمات الوجوه وان غدت الوجوه بين أيديهم أنماط معينة لا لأشخاص بذواتهم وكذلك استخدامهم للعين في التعبير والاصابع في الإشارات والأيدي في الإحياءات وظهور الشخص الرئيس أحياناً أكبر حجماً من غيره.

كمال الدين بهزاد

"ولد بهزاد في مدينة هراة في النصف الثاني من القرن التاسع (15م) سنة (854هـ / 1450م) وتوفي عام (942هـ / 1535م)⁽³¹⁹⁾ وهو من المصورين البارعين الذين ضاع صيتهم في ذلك العصر حيث تعهده الفنان فضل روح الله فيزيك منذ نعومة أظفاره بالرعاية وبعد وفاة والده"⁽³²⁰⁾ وتلقى تعليماً حسناً بفضل رعاية (السلطان حين ميرزا بيقر ووزير علي شنير)⁽³²¹⁾ ونستطيع ان نستدل على شكله من خلال (الرسم الذي عمل له من قبل أحد المصورين على انه كان هزيل الجسم طويل القامة ولم يحظ مصور إيراني آخر بما حظي به بهزاد من عطف الحكام ونال من حفاوة السلاطين والوزراء وتكريمهم مالم ينله مصور آخر)⁽³²²⁾.

وانتقل بهزاد من هراة إلى تبريز تبعاً لرغبة الشاه إسماعيل حيث نال من رعاية هذا الأمير وكذلك ابنه الشاه طهماسب الشيء الكثير، (وتولى بهزاد في عهد الشاه إسماعيل سنة 1523م / 928هـ منصب مدير المكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب وكان رئيساً لكل العاملين في هذه المكتبة من خطاطين ومصورين ومذهبيين)⁽³²³⁾ ولعل سبب شهرة بهزاد الضخمة في رأي الأستاذ كوندل إلى انه (لم يصادف مشاكل التصوير التي صادفت مثله من المصورين ، انما استطاع ايضاً ان يوضح الطريق البعيد لمن جاء بعده من المصورين ، كما اعطى بهزاد ايضاً لتصوير الأشخاص نوعاً من الحياة)⁽³²⁴⁾. وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع (امضائهم على صورهم ، كما انه تميز في انتقاء الموضوعات التي يختارها ويرسمه بالحجم الذي يراه مناسب لها)⁽³²⁵⁾.
الاسلوب

ترى الباحثة ان الأسلوب هو العامل المهم في تميز الفنون بشكل عام وإبراز الشخصية الفنية بشكل خاص وتحمل في مفهومه الطريقة (الأداء والتقنية) المتبعة في صياغة مفردات وعناصر العمل الفني. وان تقديم (تعريف دقيق للأسلوب ليس مجرد اشارة إلى مادة يعالجها عمل معين بل هو اختيار لصلابة مناهجه وسلامة ادواته وهي بطبيعتها مناهج تراكمية أي ان اللاحق فيها لا يلغي السابق بل يثريه ويتكئ عليه فالجديد منها ينقد القديم ولا ينقصه لأنه دخل في صميم تجربته وكيونته)⁽³²⁶⁾.

وللزمان والمكان مؤثرات بارزة في تكوين الأسلوب بشكل عام ولكل عصر أو مدة زمنية اسلوبها الخاص يقول زكريا إبراهيم عن الأسلوب هو (الشكل العام للأفكار التي نلمسها في عصر معين)⁽³²⁷⁾. ويرى الباحث ان كل مدرسة فنية

(319) زكي محمد حسن، فنون الاسلام، القاهرة، 1987: 190.

(320) ثروت عكاشية، التصوير الاسلامي الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983: 165.

(321) زكي محمد حسن، التصوير في الاسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936: 91.

(322) جمال محمد محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه، 15 مايو 1962: 56.

(323) Arnold, th.: painting islam, oxford, 1928, p150-151.

(324) محمود ابراهيم، موسوعة الفنانين المسلمين، الجزء الأول، ط2 ، دار الثقافة العربية والنشر، القاهرة ، 1989، ص47.

(325) زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مكتبة القسم الاسلامي طلاب: 103.

(326) حيرو بيير، الاسلوب والاسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الانماء القومي، بيروت، 1994، ص93-94.

(327) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مطبعة مصر، القاهرة، 1976، ص89.

اسلوبها الذي يميزها عن سواها من المدارس والتي تبلورت افكارها ورؤاها عبر التاريخ الفني، (ان اختلاف طرق التفكير والرؤية يؤدي إلى اختلاف النتاجات الفنية بعضها عن بعض وهذا ناجم عن مسوغات عدة منها عقائدي ، روحي، سايكولوجي ذاتي، بيئي محيطي، فمخرجات النتاجات الفنية في بيئة الريف مثلاً تمتاز بعفوية وانسيابية خطوطها وانفتاح فضاءاتها وتعبيراتها التلقائية المباشرة إذ تصطبغ العناصر وطيدة العلاقة فيها بمسميات النسبة ذاتها لتنفرد بتكرار سمات أو وحدات معينة تمنحها بعد اسلوبي (328).

وكل مدرسة فنية اسلوبها الذي يميزها عن سواها من المدارس والتي تبلورت افكارها ورؤاها عبر التاريخ الفني ففي مرحلة تاريخية يظهر أسلوب يمثل ذلك العصر وهناك امثلة كثيرة على أنواع عدة ظهرت في الفنون كالفن التجريدي والانطباعي والتكعبي وكلها تعكس ما يراه فنانون ذلك العصر، وهذا لا يعني ان الأسلوب العائد لتلك الفترة يبدأ بالاضمحلال أو ينتهي حال انتهاء المدة الزمنية التي ظهر فيها، بل يمكن ان نجده في غير مدته أو مكانه اللذين ظهر فيهما وهذا ما قام به الكثير من الفنانين وعلى مستوى العالم وحتى يومنا هذا هو استخدامهم لأساليب ومراحل مختلفة مرت على ازمدة مختلفة وفي أماكن بعيدة كل البعد عن اوطانهم. وفي فن المخطوطات (مر فن التصوير بعدة مراحل بدأت بالأخذ من غيره من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها المسلمون، شأنه في ذلك شأن بقية الفنون الإسلامية الا انه لا يلبث ان أصبحت له شخصية مميزة واخذ يدرس فن التصوير في العصر الإسلامي من خلال المدارس التصويرية والتي ترتبط في نفس الوقت بالعصور التاريخية التي نشأت فيها حيث انها تجسد الكثير من الاتجاهات السياسية والعقائدية والاقتصادية والاجتماعية لكل عصر من هذه العصور وكان لذلك سبباً في الاختلافات بين هذه المدارس) (329).

الا ان ذلك لا ينفي وجود تشابه كبير احياناً في صور بعض المدارس والتي يمكن لذوي الالمام بتفرقتها كل مدرسة عن غيرها ، فهناك الكثير من المخطوطات المزينة بالصور يرى الباحث ادقها كانت ما تخص المجال العلمي ويقصد بها ادقها تنقل في كل مرة مثلما هي لا يتم فيها أي تغيير مثال على ذلك مخطوطة كتاب الحيل الميكانيكية حيث اطلعت الباحثة على النسخة الاصلية الموجودة في معهد المخطوطات بالقاهرة ورات دقة وابداع تنفيذ هذه المخطوطة.

المبحث الثاني

العصر التيموري

شهد إقليم ايران في نهاية القرن الرابع عشر الميلادي حملة جديدة من حملات الغزو المتتالية يقودها غاز واد من تخوم أسيا الوسطى، لا يكن رحمة لأدمي في سبيل أطماعه الشخصية، الا وهو تيمورلنك⁽³³⁰⁾، وهناك من ينسب تيمورلنك إلى الأسرة الجنكيزخانية المغولية، والذي ورث منهم القسوة والوحشة وسفك الدماء⁽³³¹⁾، وترى الباحثة من خلال القراءة والإستقصاء أن على الرغم من قسوة تيمورلنك، وما ذكر عنه من تدمير للمدن إلا أن حبه للعلماء ولأهل الفن كان واضحاً وجلياً وهذا ما ذكره أكثر المؤلفين والباحثين في كتبهم عنه حيث أنه إهتم برعاية الفن والفنانين وأولاهم كل الحب وبذخ عليهم ووفر كل إحتياجاتهم وأصبحت العاصمة سمرقند من أضخم وأعظم عواصم الشرق.

(328) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص604-605.

(329) صلاح احمد بهسني، فن التصوير في العصر الاسلامي، ج3، 2009، ص3.

(330) تيمورلنك: هو تيمورلنك كوركان بن طرغاي بن أيغاي، ولد في شعبان 736هـ/ أبريل 1336م في مدينة كشي في بلاد ما وراء النهر، ادوارد براون: تاريخ الأدب في ايران (من العهد السعدي إلى الحاجي)، الجزء الثالث - ترجمة محمد علاء الدين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005، م.ص 219.

(331) ف.خ. بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية، ترجمة: حمزة طاهر، الطبعة الخامسة، 1983م، ص193.

وقد قضى تيمور على دولة السربدار وأستولى على عاصمتها بيزدار عام 783هـ/1381م وكما تمكن عام 785هـ/1383م من إخضاع هراة والقضاء على حكم آل كرت، وفي عام 788هـ/1386م، إنتصر على السلطان أحمد جلائر وحاصر أصفهان وفتحها في العالم التالي، وإستمرت حروب تيمور مع آل جلائر حتى دخل عاصمتهم بغداد في عام 804هـ/1401م⁽³³²⁾.

واستمرت الأساليب الفنية المغولية متعددة في عهده ولم يبدأ الطراز الخاص بالأسرة يظهر إلا في عصر ابنه شاه رخ وخليفة بايسنقر في العاصمة الجديدة هراة التي إزدهرت فيها الفنون والأدب ففي عهد تيمورلنك ظهر بعض النوابع في الادب مثل الشاعر حافظ الشيرازي الذي كان ديوانه مهما للمصورين في العصر التيموري والصفوي⁽³³³⁾.

الفن في العصر التيموري

ترى الباحثة ان اهتمام حكام الاسرة التيمورية كان كبيراً جداً بالفنون وبمختلف أنواعها وخير دليل على ذلك ان تيمورلنك كان محباً للأدب "فقد ألف كتاباً في السياسة وفنون الحرب باللغة التركية تبقت منه نسخة مترجمة الى الفارسية"، وكان يجلب العلماء ويقدرهم ويخاف عليهم وكانت لهم مكانة خاصة لديه "حيث أمر جنوده عند فتح مدينة أصفهان الا يتعرضوا بسوء للحي الذي يسكنه العلماء"⁽³³⁴⁾.

كما وترى الباحثة اهتمام الحكام بالمصورين والمزينين هو الذي كان له بالغ الاثر في تسجيل ملاحمهم البطولية وغزواتهم في المخطوطات وحبهم البالغ في تخليد ذكراهم لمدى أجيال عديدة تروي قصصهم البطولية وخير دليل على ذلك هي المنمنمات التي بين أيدينا الان والموزعة على كثير من متاحف العالم ، وما يؤكد كلامنا هذا هو ما ذكره جمال محرز ان شاه رخ أسس مجمعاً لفنون الكتاب في هراة جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين وكذلك بايسنقر ابن شاه رخ حيث قام هو الآخر بتأسيس مجمعاً اخر في هراة ضم أربعين فناناً لنسخ المخطوطات وتصويرها⁽³³⁵⁾.

ومن خلال ذلك تستنتج الباحثة كثرة انتشار المراكز الفنية في كل من سمرقند وبخارى وهراة وشيراز وتبريز هذا بالإضافة إلى ازدهار العديد من أنواع الفنون الأخرى كالفنون التطبيقية وفن العمارة حي ذكر زكي محمد حسن ان المنتجات الخزفية اشتهرت في تلك الفترة وابدع خزافوا هذا العصر في انتاجها وزخرفتها"⁽³³⁶⁾.

واما العمارة، فعني بها تيمورلنك منذ بداية تأسيس الدولة حيث انشأ العمائر بمختلف وظائفها واشكالها وانتشرت في ارجاء العاصمة ولاسيما عنايتهم "بالمساجد ذات المداخل العالية الفخمة والقباب العظيمة والمنارات الاسطوانية التي تحف بالواجهة ومن الامثلة على ذلك "مسجد كاليان" في بخارى⁽³³⁷⁾. كما وكثر بناء المدارس ومثال ذلك "مدرسة خرجرد عام 1945 وهي تقع على حدود أفغانستان"⁽³³⁸⁾.

مما سبق نلاحظ ان الحكام التيموريين لعبوا دوراً رئيساً في ازدهار الحياة الأدبية والفنية والعلمية التي سادت ربوع الدولة التيمورية، وذلك نتيجة الاهتمام الكبير من هؤلاء الحكام بها بل وتشجيعهم ورعايتهم لاصحاب هذه الحرف من

⁽³³²⁾ بطرس البستاني: كتاب دائرة المعارف، المجلد السادس، بيروت، 1982م، ص297-298.

⁽³³³⁾ صلاح بهنسي: مناظر الطرب في التصوير الايراني في العصرين التيموري والصفوي، دكينة مدبولي، ص43.

⁽³³⁴⁾ صلاح بهني، المصدر نفسه، ص40.

⁽³³⁵⁾ جمال محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه ، مصدر سابق، ص52.

⁽³³⁶⁾ زكي محمد حسن ، التصوير في الاسلام عند الفرس، مصدر سابق: 41.

⁽³³⁷⁾ ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي، اصوله وفلسفته ومدارسه، ص212.

⁽³³⁸⁾ المصدر نفسه، ص213.

خطاطين ومذهبيين ومصورين وشعراء ومعماريين وغيرهم من أصحاب الحرف الأخرى التي ساهمت في ازدهار الحياة الفنية والعلمية آنذاك.

التصوير في العصر التيموري

مما سبق نستنتج انه من الطبيعي جداً ان يأخذ فن التصوير المكانة الأولى بين الفنون وذلك للاهتمام البالغ به كما سبق وذكرنا من قبل الحكام والقائمين على شؤون الدولة حيث اعتبر فن التصوير احد اهم المجالات التي حازت فيها الحضارة الإسلامية مكان السبق بين غيرها من الحضارات ولا نغني بذلك فن التصوير لعمومه، ولكن نقصد فن تزويق المخطوطات بالتصاوير (المنمنمات) التي تميزت بدقة عناصرها.

ويرى (ثروت عكاشة) ان فن التصوير كان هيناً عاجزاً عن التعبير الا عن ابسط أنواع الوصف، ثم ما لبث مستوى المصورين والمرفقين ان ارتفع خلال القرن الرابع عشر إذ اضافوا إلى منجزاتهم بعداً جديداً حين مارسوا التعبير عن المشاعر الرقراقة والمواقف الدرامية والاحساس الصوتي⁽³³⁹⁾.

ومما ساعد على التقدم الفني ايضاً هو ما قام به شاه رخ من "ايفاد الفنانين مع البعثات الدبلوماسية إلى الدول المجاورة ومثال ذلك البعثة التي أرسلها من إيران إلى الصين⁽³⁴⁰⁾.

وترى الباحثة انها لفرصة كبيرة نالها المصورون لتلك الفترة الزمنية للاطلاع على فنون وثقافات تلك الدول والوقوف على عاداتهم وتقاليدهم والاطلاع على ممارسة الفن من اقرانهم وكيف كان اسلوبهم في تنفيذ منمنماتهم وما هي عاداتهم الفنية في تنفيذ الرسوم وما هي الألوان المستخدمة من قبل فنانين تلك الدول ولربما استطاعوا معرفة ايضاً المواد المكونة للألوان ومثال ذلك هو "الفنان غياث الدين خليل الذي صاحب بعثة شاه رخ إلى الصين عام 1914⁽³⁴¹⁾.

ويرى (زكي محمد حسن) اكبر الظن ان هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في إيران⁽³⁴²⁾.

وتوصي الباحثة بضرورة دراسة المخطوطات لما لها من أهمية تاريخية عظيمة حيث تحمل بين سطورها ورسومها حياة أجيال سابقة بعلومهم ونهضتهم في مجالات الحياة المتعددة حيث تعكس صور تلك المنمنمات جوانب مختلفة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية.

مؤشرات الاطار النظري

- 1- يعد الاسلوب العامل المهم في تمييز الفنون بشكل عام وابرار الشخصية الفنية بشكل خاص ويحمل في مفهومه الطريقة المتبعة في صياغة مفردات وعناصر العمل الفني.
- 2- يتخذ الاسلوب عند الفنان نمطاً خاصاً في طريقة تعبيره الفني عن مجمل خبرته ومعرفته وثقافته.
- 3- ظهور عدة مدارس للتصوير في العصر الاسلامي وانعكاس كل مدرسة على مصوريها واسلوبهم في تنفيذ تلك المشاهد.
- 4- اخذت المخطوطات المصورة مكانة جليلة عند الكثير من المهتمين بالفنون الاسلامية من العرب كانوا او من المستشرقين.
- 5- اعتبر العصر التيموري عصر تطور كبير واهتمام واضح وخصوصاً في مجال الكتاب وكل ما من شأنه ان يعلو بالفن

(339) ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ص163.

(340) جمال محمد محرز، مصدر سابق، ص52.

(341) جمال محمد محرز، المصدر السابق، ص53.

(342) زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1940، ص97

- والآداب سواءً من خلال التصوير او من خلال الشعر واصبح الاسلوب التيموري يقتدى به في المدارس اللاحقة.
- 6- اخذ المصورون المسلمين مكانة كبيرة جداً عند الحكام في تلك الفترة وهذا كان خير حافظ لهم حيث ادى الى الاهتمام برسم المخطوط والاجادة في كل ما يخص ذلك.
- 7- نكاد ان نقول ان الفنان بهزاد كان حالة خاصة من العبقرية الفنية حيث برع اكثر من غيره بكثير من زملاء عصره واخذ من المكانة مالم يحصل عليه فنان في ذلك العصر.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث:

من خلال الاطلاع والبحث في المصادر المتعددة وعبر الشبكة العنكبوتية (الانترنت) وجدت الباحثة اعداداً من الاعمال ورسوم العصر التيموري والمتمثلة برسوم بهزاد والتي بلغت اكثر من (15) تمثلت بمجتمع البحث.

ثانياً: عينة البحث:

جرى اقتناء عينة البحث بالأسلوب القصدي متمثلة بنماذج من رسومات الفنان بهزاد حيث تعكس أسلوب الفنان في العصر التيموري ، ولذلك حدد الباحث خمس عينات لغرض التحليل والدراسة للوصول إلى هدف البحث، ووقع إختياري على هذه العينات بالذات لإجماع الباحثين بصحة إمضاء بهزار عليها.

ثالثاً: منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

رابعاً: أداة البحث:

لغرض تحقيق اداة البحث أفادت الباحثة من مؤشرات الاطار النظري وطريقة تحليل الأسلوب الفني في العصر التيموري عامة ولفن بهزاد خاصة لتحقيق أداة البحث .

خامساً: تحليل العينات

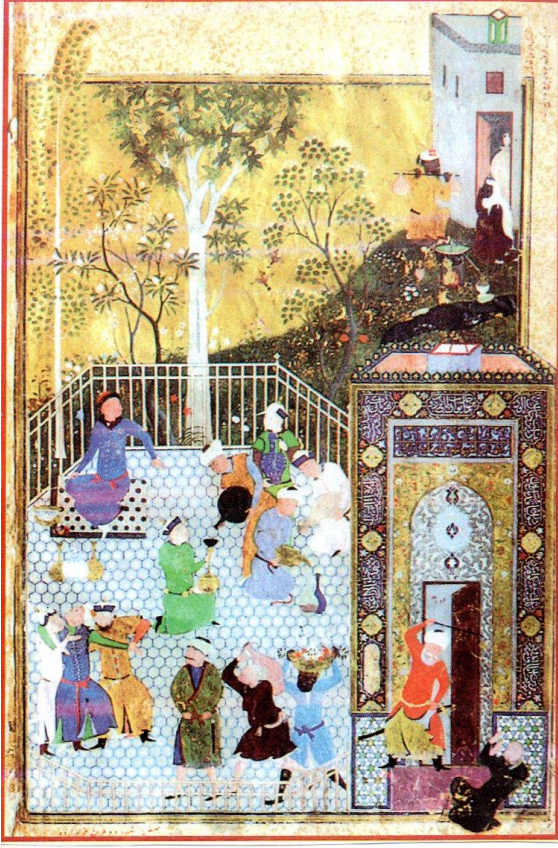
عينة رقم (1)

اسم العمل: مجلس انس

مكان العمل: هراة

التاريخ: 1488م

المصور أو الرسام: كمال الدين بهزاد



ان استعراض تفاصيل اللوحة يقودنا إلى طبيعة التكوين أولاً لما له من أهمية في العمل بحد ذاته، حيث اتسمت اعمال الفنان بهزاد بعدة مميزات مما جعلها تنفرد بأسلوبه من حيث رسمه لدقة التفاصيل وتميزه بالتفرد والابداع.

كان توزيعه لعناصر اللوحة قائماً على أسلوب اتساع المقدمة التي تمثل أرضية الصورة على حساب مؤخرة الصورة التي تمثل السماء حيث شغل هذه المساحة بحديقة القصر وجداره.

وكما هو معتاد على تصاوير العصر التيموري حيث نرى أسلوب الفنان في تسطيح اللوحة مما افقدها العمق وجاءت رسومه غير مجسمة نتيجة اهمال الظل والنور وهذه خاصية الفن الإسلامي، اما فيما يخص رسم المصور بهزاد للأشكال

الادمية فهي تنبئ عن مهارة هذا الفنان حيث كسر حدة الجمود عن طريق استخدام الحركات والاشارات بالأيدي ولفترات الرؤوس واطرافهم في الصورة عن طريق الوقوف أو الجلوس أو الركوع، مما يضيف على الأشخاص الحركة أو الحيوية. ونرى براعة أسلوب بهزاد حيث جمع اكثر من موضوع في هذه اللوحة حيث لو دققنا النظر لأرينا في هذه اللوحة هناك سبع مواضيع أو سبعة مشاهد جمعها الفنان ببراعة في لوحة واحدة.

عرف عن الفنان بهزاد روعته وبراعته في استخدام الألوان خصوصاً العسلية الخافتة والصفراء الطينية ، وكان يحب ان يلون السماء باللون الذهبي التقليدي دون ان يضيف إليها السحب التقليدية القديمة ، كما لا يفوتنا ان نذكر براعة هذا الفنان حتى في استخدامه للخط العربي من خلال رسمه للحائط الذي يحتوي على بوابة يخرج منها خادم حامل عصا بيده حيث ابداع في تنفيذ وكتابة الخط العربي واستخدامه للزخرفة بشكل ينم عن الذوق والجمال وبراعة التنفيذ واستخدامه للتذهيب حيث عشق هذه الكتابات بزخرفة نباتية مذهبة كما على وسط الجدار باللون الذهبي الرائع وجعل هناك مزاجية للون الذهبي مع اللون الرصاصي واستخدامه الجميل للقوس العربي.

واما فيما يخص روعة الأزياء فنستطيع ان نحكم ومن الوهلة الأولى على كل شخص من خلال زيه الذي يرتديه والذي ابداع في رسمه وفي تنسيق الوان كل زي على حدى.

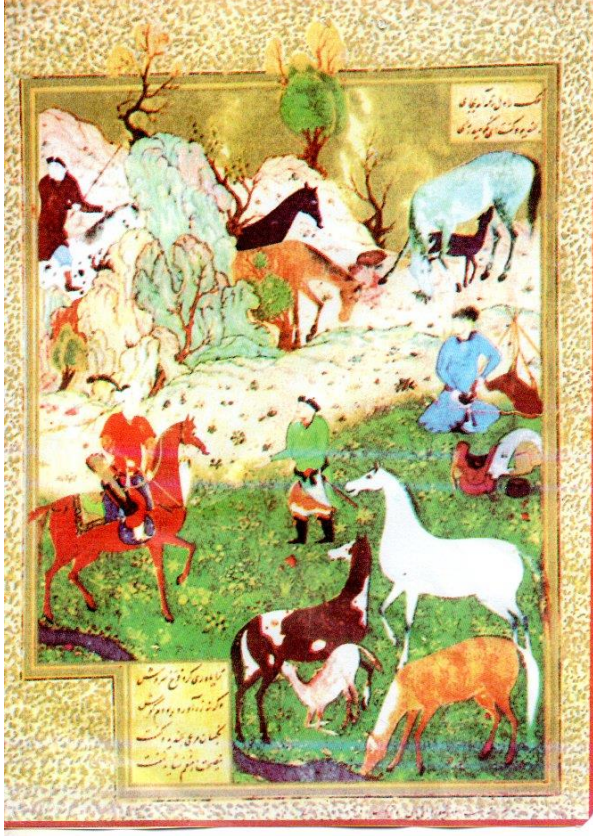
عينة رقم (2)

اسم العمل: الملك دارا وراعي خيله

مكان العمل: هراة

التاريخ: 1488م

المصور أو الرسام: كمال الدين بهزاد



تحكي هذه اللوحة قصة خروج الملك دارا للصيد وعلى ما يبدو انه خرج متنكراً من دون علم حاشيته كما هو معتاد آنذاك حيث لم يكن يخرج الملك الا ومعه جمع غفير من الحراس والحاشية ولكن في هذه اللوحة نرى وجود الملك وحده من دون ان يرافقه احد، وقد ابداع الفنان بهزاد بأسلوبه الرائع حين صور الفرس الذي يمتطيه الملك باللون الأحمر والبس الملك ايضاً نفس اللون وذلك ليجذب المشاهد على أهمية هذه الشخصية واعطائه نقطة جذب للعين، ونرى روعة الرسام واسلوبه الذكي في إعطاء أهمية كبيرة لفرس الملك من حيث رشاقة الفرس وجمال وقفه هذا الفرس من خلال حركة القدمين وقفه منتصباً، ثم نرى رجل يقف امام الملك ويبدو عليه انه سائس تلك الخيول الموجودة في اسفل

اللوحة ويبدو عليه ملامح التعجب من حضور الملك لوحده، ولا يفوتنا ان نذكر روعة أسلوبه في تمثيل حركة بقية الخيول من حيث التنوع الجميل لحركة كل فرس على حدى إذ يوجد في اسفل اللوحة فرس صغيرة ذات اللون الذهبي وهي تكرر الماء من الجدول ثم الفرس الام التي ترضع صغيرها ثم الفرس الابيض الجميل وعلى ما يبدو كعادة أسلوب بهزاد في تصوير لوحاته إعطاء اكثر من موضوع في اللوحة الواحدة، حيث قسم اللوحة إلى ثلاثة اقسام قسم المرعى الأخضر الذي يحوي المشهد الأنف الذكر والذي يوجد في اعلى الركن الأخضر رجل يجلس على ركبته يصب الحليب في وعاء ولربما يريد ان يسقي به الملك وبعد ذلك الطريق الصحراوي ذا اللون الترابي والمزين بالاعشاب المرجانية ثم كتلة من الصخور المرجانية ويظهر من ورائها جزء من قطيع من الخيول يقودها رجل يمتطي صهوة جواده على فرس بيضاء مرقطة ونلاحظ مشهد الامومة يتكرر في الزاوية اليمنى من اللوحة ، دليل على براعة هذا الفنان وتنوع أسلوبه وخلق توازن رائع في اللوحة يعطي للعين الراحة في مشاهدة هذه الصورة وفي الجزء العلوي جعل السماء باللون الذهبي الذي طالما لون به سماء لوحاته بدل اللون الأزرق وجراة الفنان وسيطرته على حدود اللوحة حيث لم يكن مسموح للمصور ان يخرج من حدود الاطار المخصص له الا بهزاد فقد كان هو من يحدد حدود الاطار ليصنع فيها الصورة التي يقوم برسمها، وكما هو ملاحظ انه جعل الأشجار تخرج من اطار اللوحة المخصص له.

وان دل على شيء في هذه اللوحة انما يدل على براعة أسلوب هذا الفنان بطريقته الرائعة واسلوبه المتفرد في تمثيل منظر من الطبيعة غاية في الروعة والجمال وابدع الفنان في هذه الصورة باستخدام درجات واطياف اللون الواحد ومثال ذلك اللون الأخضر والازرق والبني والاحمر والبنفسجي .

خط توقيعه بتواضع وبخط رفيع على جعبة سهام الملك عبارة (عمل الفنان بهزاد).

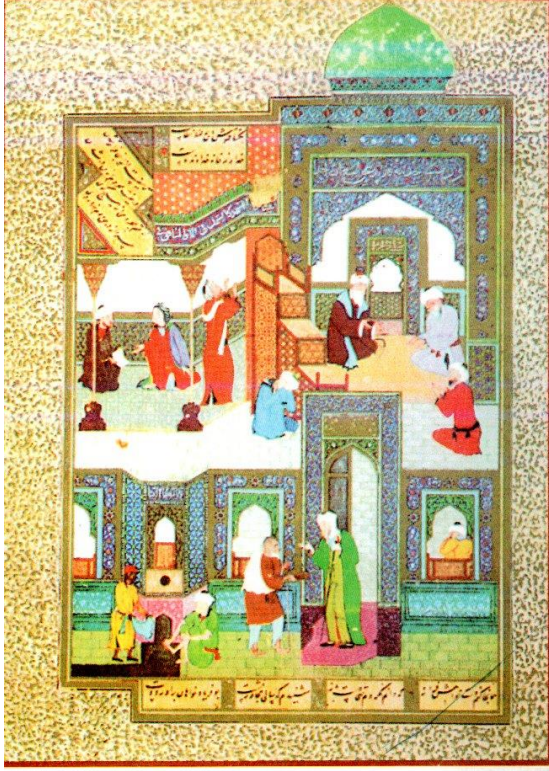
عينة رقم (3)

اسم العمل: مشاهد في المسجد

مكان العمل: هراة

التاريخ: 1488م

المصور أو الرسام: كمال الدين بهزاد



نرى في هذه الصورة مهارة المصور بهزاد واسلوبه الرائع في رسم خلفية معمارية لمسجد يشتمل على العديد من الغرف التي تعلوها الاقواس أو المقرنصات الإسلامية والتي تحيط بها زخرفة في غاية الروعة والتنفيذ وبراعة في استخدام الخط داخل هذه المساحات المليئة بالزخرفة النباتية ذات اللون الأزرق الجميل وقد ابدع الفنان بأسلوبه الي تفرد به وهو طريقة مزجه للألوان حيث نرى اللون الأزرق وقد اشتق منه اربع درجات لونية غاية في الروعة والجمال ورسم المسجد بطريقة استخدم فيها الخطوط المنحنية والمتكسرة للدلالة على عمق هذا المسجد وسعته وعلى شموله للعديد من الغرف ذات النوافذ المطللة على باحة المسجد.

ابدع هذا الفنان حينما استطاع ان يصور لنا كل ما من شأنه ان يدور داخل المسجد في هذه اللوحة حيث نرى عند أرضية اللوحة عند جهة اليسار ، رجل قد جلس يتوضأ وهناك علامة تميز اكثر الصور التي رسمها بهزاد وهي وجود رجل ذي سحنة بربرية ولعل هذا أسلوبه الذي استطاع ان يبين به الفرق بين السحنة البربرية وبين سحنة الرجال الآخرين من الجنس الأبيض، حث نرى هذا الشخص ذو السحنة السوداء وهو يعطي المنديل للرجل الذي توضأ، ثم نرى على يمين اللوحة عند باب المسجد شيخاً طاعناً في السن يعطي متسول بعض من النقود وداخل المسجد على يسار الشيخ هناك نافذة يظهر منها رجل يصلي وفي داخل المسجد نشاهد عددا من الأشخاص في حركات مختلفة ومتنوعة من العبادة إذ يجلس عند المحراب شيخ واحد تلاميذه في مناقشة دينية وعند باب هذه الغرفة نرى رجلاً يجلس على ركبتيه وكأنه يحاول ان يعتذر من الشيخ ويطلب منه من خلال حركة رأسه ويديه المعذرة والسماح، وعند المحراب الخشبي يجلس شيخ في حالة عبادة ونسك وخشوع حتى يبدو عليه انه يبكي ويحاول ان يمسح دموعه بكليتا يديه وعلى يمين المحراب رجلاً واقفاً يبدأ صلاته بالتكبير ومن ورائه شيخ يفتي سيده في امر من أمور الدنيا أو الآخرة من خلال الكتاب الذي يقرأ منه والذي يوجد بين يديه.

وتعكس هذه اللوحة من خلال الأسلوب الرائع الذي اتبعه المصور في اظهار ما يجول في المسجد داخل هذه اللوحة، كما وعكس فيها ايضاً مدى الاهتمام والرعاية التي كان يؤليها الامراء والملوك على الاضرحة والقبور ودور العلم وهذا بالفعل ما يستطيع ان يلاحظه أو يلمسه أي مشاهد ومن الوهلة الأولى للوحة من حيث البنيان الرائع المليء بالنقوش والزخارف والألوان التي طالما اعتبرت لمسة من لمسات هذا الفنان واعتبرت سمة من سمات الفن الإسلامي لتلك الحقبة في مزجه للألوان بطريقة ترتاح فيها العين ولا تنفر ونرى دقة أسلوبه في نقل ادق التفاصيل حيث انه لم يغفل حتى عن اظهار الزخارف الدقيقة الموجودة على خشب المحراب وما يحويه من زخرفة نباتية وهندسية.

قيل عن بهزاد ان شعرة من فرشاته تعطي الجماد حياة.

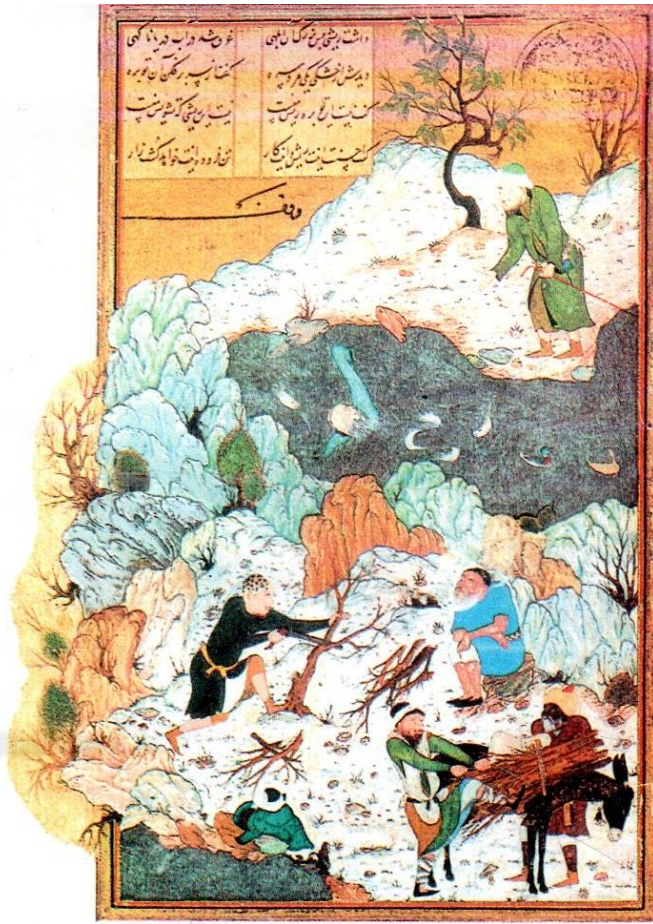
عينة رقم (4)

اسم العمل: الحطابون والغريق.

مكان العمل : هراة

التاريخ: 1488م.

المصور: كمال الدين بهزاد



تصور لوحة الحطابين والغريق مشهد رجل على وشك الغرق في نهر صغير تحده التلال من جهة والصحراء من الجهة الأخرى . ونرى عباءة الرجل وعمامته في الجزء الأدنى والايسر من الصورة قرب المكان الذي يبدو الغارق قد نزل منه إلى الماء، وبدأ الرجل يستغيث رافعاً ذراعاً خارج الماء بينما انغمرت ذراعه الأخرى فيه، وحوله بط سباح غافل عنه، وثمة حطاب على الضفة البعيدة من النهر قد امسك بيده حبلاً امتد إلى خارج اللوحة موحياً انه قد ربط اليه حطاباً يجذب خلفه على الأرض بينما يشير بيده الأخرى إلى الغريق المستغيث في تساؤل تنطق به ملامحه بمساعدته لكنه لا يستطيع مساعدته لانه لا يعرف السباحة اما مجموعة الحطابين في صدر اللوحة بينهم وبينه سد من الصخور والتلال ونرى منها انهماك الحطابين كلاً بمزاولة عمله

بحركات توحى بالعمل الجاد والمجهود في نفس الوقت وفي اسفل الصورة يمينها نرى الرجل وهو يحاول ان يضع الحطب على ظهر الحمار المستسلم، ويوحى من حركات يديه وقدميه انه يحاول وبصعوبة كبيرة شد هذه الحزمة. وكعادة بهزاد في اغلب لوحاته اقحامه للرجل الأسود في اغلب تصاويره حيث يقف رجل كبير في السن ذو سحنة سوداء واقفاً بجانب الحمار.

ويعد هذا المشهد من بين المشاهد النادرة التي كان يتناولها التصوير الفارسي من قبل إذا ادخل بهزاد تفاصيل الجبال ذات الشعب المرجانية وذات الألوان الهادئة وتتناسق الألوان وتوافقها يعتبر سمة من سمات اعمال بهزاد إلى حد ما، علاوة

على استخدام اللون الذهبي في السماء الذي هو جزء من العقيدة الإسلامية وطريقة توزيع الأشخاص بإنشاء محكم وقد خرج بعض أجزاء العمل من الجهة اليسرى إلى خارج اطار اللوحة المذهب وجاء النص الخطي المرافق للوحة معبراً عن القصة بخط نستعليق كما اعتاد مصوري المدرسة التيمورية في معظم التصاوير ان لا تخلو من الكتابات ، وان كانت الكتابات في اغلب الأحيان لا تمت بصلة لموضوع التصوير الا انه كان دائماً ما يضعها كعنصر زخرفي مكملاً لعناصر التصوير، ولا ننسى دائماً الدور الذي لعبته الكتابات بأنواعها وخطوطها المختلفة في فن التصوير.

وقد نجح بهزاد في اخراج العمل بالوان ذات انسجام عالي وحكمة فنية متقنة إذ ادخل الفنان بهزاد اسلوباً جديداً في فن التصوير الإسلامي الا وهو التفاصيل التي تتناول الحياة اليومية العامة للناس ، حيث انه لم يتناول حياة الثراء والقصور فقط بل اعطى المجال في تصاويره لحياة الشارع والسوق والريف والمدينة وهذه مسألة تحتسب لصالح اعماله من ناحية القيمة والاهمية وهي واقعية في الفن التي تحاكي حياة الفقراء والناس البسطاء، وهو أسلوب اتبعه مصورو العصر الصفوي فيما بعد.

عينة رقم (5)

اسم العمل: مجلس الطرب

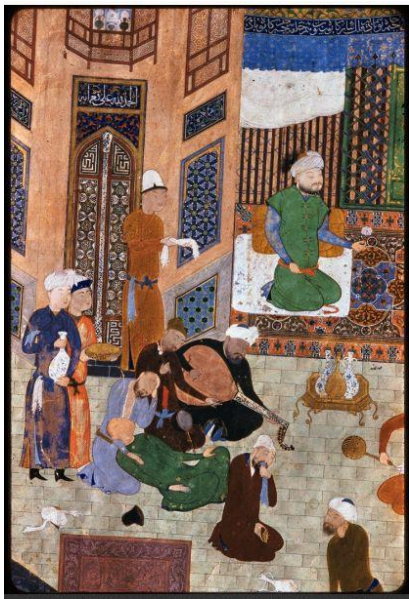
التاريخ: 1488م

المصور: كمال الدين بهزار



عودنا بهزاد على روعة تنفيذه للقصور الملكية حيث يعكس من خلالها حياة الترف التي كان يعيشها الملوك آنذاك ونقل لنا اكثر من مرة مجالس الطرب وكيف كانت تبدو من خلال نقلها نقلاً صادقاً حياً وواقعياً وبين لنا تلك الطفرة المعمارية التي أصبحت واضحة في اغلب تصاوير المخطوطات العائدة للفن الإسلامي لتلك الحقبة وفي اغلب تصاوير الفنان بهزاد بالذات ومن خلال خطوطه الرائعة نرى روعة تمثيل البرج الموجود داخل هذه اللوحة والذي يمثل جزء من القصر حيث شيد بشكل هندسي سداسي الاضلاع تام التفاصيل دقيق التنفيذ ينم عن براعة المصور في اظهار تفاصيل كل ما يتعلق ببناء هذا البرج من نوافذ وابواب وعلى يمين

البرج مجلس طرب للسلطان حيث نرى روعة ودقة تنفيذ سقف السرداق حيث



احتوى على دوائر تحتوي بداخلها طيور وغزلان وارانج برية ووريات نباتية وزهور قمة في الروعة والاتقان كما زينت حوافها بنقوش كتابية، وقد فرش تحت هذا السرداق بساط أخاذ بدقة نقوشه والوانه يعكس فيه روعة تنفيذ السجاد الإيراني المزين بنقوش جميلة وقد وضع فوق هذه السجادة بساط صغير ابيض وضع عليه مخدة بسيطة نراها خلف السلطان وقد اتكى عليها، ويجلس مقابل السلطان ضيف ونرى احد الحراس وهو يميل برأسه على هذا الضيف يسأله عن شيء ما.

وقد وضع امام السلطان منضدة منخفضة جميلة التكوين وعليها قارورتان من الشراب كما ونرى داخل هذه الباحة ايضاً رجل متوسط بالعمر عازفاً للعود وتوزع الحاضرين حول هذا العازف ويبدو على احد الجالسين انه يشارك هذا العازف بالغناء على نغمات العود واخر يبدو انه لم يحفظ هذه الاغنية أو هذه الانشودة أو القصيدة المغناء حيث نرى الشاب ذو الثياب الزرقاء بيده كتاب يقرأ فيه ، ويبدو على الحاضرين الطرب من خلال حركة رؤوسهم وقد اخذ التأثر والهيام احد الحضور الجالسين بجوار العازف حتى غاب عن وعيه كما ونرى شخص اخر يجلس على ركبته يعض أصابعه من شدة التأثر، ويبدو على الجميع انهم انطلقوا في نشوة عارمة فافرطوا في الشراب وطربوا على حسن الإيقاع، نرى الساقى في وسط اللوحة يملئ الكؤوس بالشراب للحاضرين عن طريق قنينة ذات رقبة طويلة يحمله في يمينه وفي يسار الصورة وقف ثلاثة من الخدم يحملون اطباق الطعام والشراب.

هذه واحدة من اعمال بهزاد التي تدل على انها في غاية الاستاذية والبراعة ، يفضل بهزاد الألوان الباردة مثل الأخضر والازرق عند تجسيد المحيط الداخلي للمنزل ولكنه كان دائماً ما يضيف روحاً وبهاءً عليها بمساعدة بعض الألوان الدافئة خاصة اللون البرتقالي الشفاف، وما هو ملاحظ ان مجموع اعمال بهزاد يدل فيها على اندفاع وتقدم ملحوظ في الرسم وتدل بعض اعماله على انه كان يرسم الصورة أولاً بحجم كبير ثم يرسمها بعد ذلك بمقياس اصغر وهذا ما يوضح قدرته في ابراز ادق التفاصيل الخاصة بمشهد اللوحة وامتزج في هذه الصورة الذوق الواقعي مع القريحة الدقيقة بشكل معتدل وبصورة بعيدة عن الافراط والمبالغة.

الفصل الرابع

النتائج والإستنتاجات والتوصيات

أولاً: النتائج

لقد خلصت الباحثة إلى مجموعة من النتائج خلال سير هذا البحث وبعد ان قامت الباحثة بتحليل التجربة التكوينية في اعمال (كمال الدين يونس بهزاد) والتي تمثلت في اعمال الرسم ووفق ما اختارته من عينات مثلت نواة تجربة بهزاد في جانب الرسم في العصر التيموري، فكانت النتائج كما يأتي:

- 1- انتج تكويناً فنياً استعار مفرداته من الطبيعة وحياة الريف والقرية حيث أضاف لها وقدمها كخلاصة لمعاني وقيم هادفة تستحق ان توثق ، وهذا ما موجود في نموذج رقم (1) ورقم (2).
- 2- تجاوز بمكوناته وتكويناته الصيغ الفنية التي كانت متبعة في وقته وعلى وفق قوانين التكوين لصالح النص الفني حيث انطلق في هذه الفترة من مرحلة التأسيس إلى مرحلة الابتكار حيث لم يتناول مثل هذه الموضوعات من قبل – نموذج رقم (3)-.
- 3- لعب الشكل (العنصر الإنساني) دوراً مهماً في اعمال الفنان بهزاد حيث لو جردنا اللوحات من الشكل الإنساني لاختلف التكوين كله لان الشكل هنا يحمل رموز المجتمع بكل عاداته وطقوسه وزمانه ومكانه وهذا موجود في نموذج (4).
- 4- نقل فن الرسم الإسلامي من حالة الجمود الى حالة الحركة مع التعبير العميق حيث كان يمثل احداث عصره تمثيلاً رائعاً وهذا ما رأيناه في نموذج (1) .
- 5- لم يكتف الفنان في تفاصيل هذه الصورة بتجسيد الحياة المليئة بالابهة والملابس وفخامة البناء والهيئة التي تتسم بالثراء لسكان البلاط من الملوك والامراء وهذا ما نراه في نموذج(5).

ثانياً: الاستنتاجات

- 1- امتازت صور المخطوطات في المدرسة التيمورية بخصائص وأساليب اعتمدت في كثير منها على ما كان سائداً من أساليب فنية وخصائص امتازت بها صور المخطوطات في المدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية خلال القرن (8هـ/14م) اتضحت بصور مخطوطات المدرسة التيمورية سمات ومميزات فنية عامة تميزها بالتفرد والابداع خاصة ما جاء على يد الفنان بهزاد.
- 2- لقد سار الفنان بهزاد بالفن الإسلامي خطوة كبيرة وواسعة إلى الامام فهو لم يكن ترجمة حرفية لخصائص الفن الإسلامي ومظاهره المميزة فحسب، بل جاء ليوصل وبعمق تلك المرتكزات الفكرية التي ارتكز عليها هذا الفن ولاسيما ما تعلق منها بمفاهيم الجمال.
- 3- لقد عبر الفنان بهزاد عن الأساليب الفنية المتبعة في العصر الإسلامي خير تعبير ومثلها خير تمثيل إذ التزم الفنان بهزاد بمقوماتها الاساسية ومبادئها المميزة وأضاف على الأساليب المتبعة اساليب جديدة لم تكن موجودة حين ذاك وتميزت بالتفرد والابداع.
- 4- تنبئ الرسوم الأدمية في صور المدرسة التيمورية عن مهارة المصور في توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات وان كانت لا تزال جامدة، فقد حاول الفنان ان يكسر حدة الجمود عن طريق استخدام الحركات والاشارات بالأيدي ولفاتات الرؤوس واطواعهم في الصورة عن طريق الوقوف والجلوس مما يضيف على رسوم الأشخاص الحركة والحيوية.
- 5- رسمت الخلفيات المعمارية بأسلوب اصطلاحي كأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجري بداخل العمائر وتميزت بالثراء الزخرفي سواء نباتي أو الهندسي أو الحيواني وكذلك الكتابي بالخط النسخي، أو الكوفي، أو التعليق، واضفاء مظاهر الترف والثراء برسم التفاصيل في هذه العمائر ما تشمل عليه من أنواع التحف كالسجاجيد والوانى والأدوات.

ثالثاً: التوصيات

- 1- توصي الباحثة بعمل متحف في كل دولة خاص فقط، بعرض المخطوطات المتعلقة بتلك الدولة.
- 2- فتح قسم للمخطوطات في كليات الفنون الجميلة ودراسة كل ما يتعلق بها إنشاء وتكوين وألوان.
- 3- عمل جدار في كل مدينة يضم أروع المخطوطات المصورة الاسلامية لإطلاع كافة الناس عليها من مختلف طبقات الشعب حتى يصبح لدى المتلقي ثقافة عامة.

رابعاً: المقترحات

تقترح الباحثة اسم بحث بعنوان (تأثير العصر التيموري على الأسلوب الفني لمصورى العصر الصفوي).

المصادر

أولاً: المصادر العربية

- ابن منظور: ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، ج1، القاهرة، المطبعة الاميرية، (د.ت).
- ابو صالح الالفي، الفن الاسلامي، اصوله ، فلسفته، مدارس، دار ومكتبة المعارف، ط2، القاهرة، 1984.
- احمد الشايب، الاسلوب ، ط7، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1976.
- ادوارد براون: تاريخ الأدب في ايران (من العهد السعدي إلى الحاجي)، الجزء الثالث – ترجمة: محمد علاء الدين،

المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005.

- بطرس البستاني: كتاب دائرة المعارف، المجلد السادس، بيروت، 1982م.
 - توماس مونرو، التطور في الفنون، ج2، ترجمه الى العربية محمد علي ابو درة، لويس اسكندر جرجست-عبدالعزیز جاوید، الهيئة المصرية للكتاب، 1972.
 - تیمورلنک: هو تیمورلنک کورکان بن طرغاي بن أيغاي، ولد في شعبان 736هـ/ أبريل 1336م في مدينة كشي في بلاد ما وراء النهر.
 - ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 2001.
 - ثروت عكاشة، التصوير الاسلامي الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
 - جمال محمد محرز، التصوير الاسلامي ومدارسه، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دار العلم، 1962.
 - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.
 - حيرو بيير، الاسلوب والاسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الانماء القومي، بيروت، 1994.
 - زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مطبعة مصر، القاهرة، 1976.
 - زكي محمد حسن، التصوير في الاسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936.
 - زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة، 1940.
 - صلاح احمد بهسني، فن التصوير في العصر الاسلامي، ج3، 2009.
 - صلاح بهنسي: مناظر الطرب في التصوير الايراني في العصرين التيموري والصفوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990.
 - صلاح فضل، علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992.
 - ف.خ. بارتولد : تاريخ الحضارة الاسلامية، ترجمة: حمزة طاهر، الطبعة الخامسة، 1983م.
 - محمد يحيى عبده، رؤية فنية معاصرة لكتاب كليله ودمنة، دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 1987: 92.
 - محمود ابراهيم، موسوعة الفنانين المسلمين، الجزء الأول، ط2 ، دار الثقافة العربية والنشر، القاهرة ، 1989.
 - نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، ط3، دار المعارف، 1983.
- ثانياً: المصادر الأجنبية

- Arnold, th.: painting islam, oxford, 1928, p150-151.

رموز الخزف العراقي المعاصر

م.م شيماء مقداد حميد حسن

كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى

الكلمة المفتاح : رموز – الخزف – المعاصر

الملخص :

ان دراسة الرموز في الفنون التشكيلية المعاصرة بشكل عام ودراسة الرموز في فن الخزف المعاصر بشكل خاص له اهمية كبيرة وبالغة في تصميم الاعمال الفنية التشكيلية والاعمال الخزفية .

حيث اصبحت الرموز بمضامينها و معانيها تعبر عما يدور بداخل الفنان وما ينقله من انطباعات وافكار من حياته اليومية و الثقافية و الدينية و الاجتماعية اضافة الى الطاقة التعبيرية وهنا تكون بعض الرموز مستترة تفهم حسب المتلقي مع اختلاف في رؤية كل فرد .

وهنا يمكن القول ان الرموز هي وسيلة للتعبير عما يدور بدخل كل فرد وان هذه الوسيلة هي من اول الوسائل التي استخدمها الانسان العراقي منذ القدم وحتى وقتنا الحاضر , لذا يجب علينا ربط الفنون العراقية القديمة بالفنون العراقية المعاصرة لانها تعتبر جسرا للتواصل لا يمكن الاستغناء عنه .

لذا استوجب تحديد مشكلة البحث بعدد من التساؤلات منها ماهي الرموز التي تستخدم في فن الخزف العراقي المعاصر وهل ثقافة الفنان له اثر على ذلك ؟ وهل للفنان قصد في استخدام بعض الرموز عن غيرها .

اما اهداف البحث فهي لغرض التعرف على واقع استخدام الرموز في فن الخزف العراقي المعاصر والوصول الى غاية الفنان من خلال استخدامه رموز معينة

وقد تم اعتماد فترة زمنية مابين 1960 - 2001 اضافة الى تحديد المصطلحات البحث . اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري للبحث الخزف العراقي المعاصر , فيما تضمن الفصل الثالث اجراءات البحث من حيث منهجية البحث والمجتمع الاصلي والعينات واداة البحث , وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

Abstract

The study of symbols in modern plastic arts in general and the study of symbols in the art of contemporary ceramics in particular is of great importance and is very important in the design of plastic art works and ceramic works.

Where symbols have become their contents and meanings reflect what is going on inside the artist and what it conveys from the impressions and ideas of his daily life, cultural, religious and social as well as expressive energy here and some symbols are hidden understanding as the recipient with different vision of each individual.

This is one of the first methods used by Iraqi people from ancient times until the present day, so we must link the old Iraqi arts with the contemporary Iraqi arts because it is considered a bridge for communication and can not be dispensed with. Therefore, it is necessary to identify the problem of research in a number of questions, including what are the symbols used in the art of contemporary Iraqi ceramics and does the culture of the artist have an impact on it? And whether the artist intended to use some symbols from others.

The objectives of the research is to identify the reality of the use of symbols in the art of Iraqi ceramics contemporary and access to the artist through the use of certain symbols

A period of time was adopted between 1970 and 2001 in addition to the identification of research terms. The second chapter included the theoretical framework of the research Iraqi contemporary ceramics, while the third chapter included the research procedures in terms of research methodology and the original community and samples and research tool, and the fourth chapter contains the results of the research and conclusions, recommendations and proposals

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث: The problem of research and importance

ان التطور الحاصل في الحياة البشرية بكل جوانبها جعل الرموز جزءا لا يتجزأ من حياتنا بشكل عام والحياة الفنية بشكل خاص لذلك فأن الرمز في الفنون التشكيلية بصورة عامة وفن الخزف بصورة خاصة اصبح ذو اهمية بالغة في الكشف عن اهتمام الفنانين المعاصرين فالرموز لها لمعان و مضامين مستترة تجمع في تلك الرموز التي هي من ضمن العمل الفني وهي تكون كوسيلة لإيصال افكار الفنان الى المتلقي .

اذن فالرموز هي وسيلة لنقل الافكار من الفنان الى المتلقي وعليه يمكن القول ان الرموز التي تستخدم من قبل الفنان المعاصر وهل لخبرة الفنان الفنية والثقافية او العوامل المحيطة به اثر ملحوظ على الرموز والخزف المعاصر بشكل خاص له اهمية كبيرة وبالغة في تصميم الاعمال الفنية التشكيلية والاعمال الخزفية .

حيث أصبحت الرموز بمضامينها و معانيها تعبر عما يدور بداخل الفنان وما ينقله من انطباعات وافكار من حياته اليومية و الثقافية و الدينية و الاجتماعية اضافة الى الطاقة التعبيرية وهنا تكون بعض الرموز مستترة تفهم حسب المتلقي مع اختلاف في رؤية كل فرد .

لذا استوجب تحديد مشكلة البحث بعدد من التساؤلات منها ماهي الرموز التي تستخدم في فن الخزف العراقي المعاصر وهل ثقافة الفنان له اثر على ذلك ؟ وهل للفنان قصد في استخدام بعض الرموز عن غيرها .

اهمية البحث والحاجة اليه :- تسليط الضوء على الرموز المستخدمة في الخزف العراقي المعاصر , كذلك يفيد الدارسين والمختصين في الفنون التشكيلية عامة والخزف خاصة .

هدف البحث : Research goals:

يكمّن هدف البحث في التعرف على واقع استخدام الرموز في فن الخزف العراقي المعاصر والوصول الى غاية الفنان من خلال استخدامه رموز معينة

حدود البحث : Search limits :

زمانية : اعتمدت الباحثة الفترة الزمنية ما بين عام (1970 – 2001) حدود لبحثها

مكانية: الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة في تلك الفترة وللتوضيح استبعدت الاعمال التي تكررت رموزها الموضوعية: الرمزية في الخزف العراقي .

تحديد المصطلحات : Terminology :

الرموز (Symbol): ومفردها الرمز واصلها كلمة يونانية وتعني التقدير . (الفتوح, 1986, ص33).

وقد عرفه ابن المنظور بانه تصويت بالإشارة بالشفنتين حيث يكون لفظ غير مفهوم (ابن المنظور, 1955, ص222)

اصطلاحاً - عرفه (مايرز) انه (إشارة مرئية إلى شيء ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة) (برنارد مايرز ، 1966. ص:54)

- عرفه (ريد) انه (إشارة مصطنعة معناها متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه متفق عليه) (هريبرت ريد ، 1986 ، ص: 62) .

- عرفه (كيروزيل) انه (علاقة تنتج عن علاقة عرفية أو ترابط معنى وبين الإشارة وموضوعها) (أديت كيروزيل , 1955 , ص:48.

وفق ما تقدم من تعاريف فان الباحثة تعرف الرمز اجرائياً بأنها صورة معبرة عن موضوع تشير إليه باختصار ضمناً أو ظاهرياً ، فإذا كان ضمناً تكون الصورة متخيلة ، وإذا كان ظاهرياً

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: الخزف العراقي المعاصر: Contemporary Iraqi Ceramics

تكون الصورة مستمدة من الواقع , كذلك هي أشكال تشير في فحواها إلى معنى لتؤلف صوراً معبرة عن موضوعات تشير إليها باختصار لتكون رمزاً, وان ظهور جماعات فنية متعددة في العراق اوجدت حالها مليئة ومثقلة بالارث الوفير بداية من حضارة وادي الرافدين التي لها الريادة والاساس في الحداثة في كل انحاء العالم فضلا عما مهدته الظروف لكوكبة من الخزافيين العراقيين المعاصرين .

كل ذلك يمتزج مع الارث الحضاري القديم وصولا الى المعاصر ومن ثم الحداثة حيث ان الخزف العراقي (الفخار) امتاز بتنوع موضوعاته الفخارية الخزفية وتنوع جمالياتها سواء كانت رمزية او غيرها. (زهير, 2007, ص66).

لقد اوضحت الخزفية العراقية المعاصرة بما فيها من اضافات ورموز ولمسات جمالية مرتبطة بفردية الفنان وحيويته الفعالة في المجتمع من جهة ومهارته وثقافته الفنية من جهة اخرى فضلا عما يمتلكه من احساس والتّي تنعكس في اعماله الفنية لتكون مؤثرة بالمتلقي و مرتبطة معه. (امام, 1981, ص239)

ان الرؤيا الجمالية بما فيها الرمزية الخاصة بأنظمة فن الخزف فيما يخص الفنان والمتلقي يكون تدريبا ادراكيا يتجاوز حدود الجانب النفعي في الشكل الخزفي المعاصر وصولا الى التوافق بين خصائص الشكل الحسية وبين خصائص الشكل الذهنية الناتج عن عمل الادراك للخزاف للوصول الى الصورة الجمالية في الخزف (الرواق, 1979, العدد5)

المفهوم العام للخزف :

يعرف الفخار بانه الطين المشوي في الافران حيث يتحول من مادة لينة الى مادة صلبة تحت تأثير حرارة الافران والتي تتراوح ما بين (950-1250) درجة , ففي تلك الحالة لا يمكن ارجاعه الى حالته الطبيعية ,

اما في حال تعرضه الى اشعة الشمس فمن الممكن تحلله اذا تعرض الى الماء. (دورا, 1974, ص8)

اما عن الفرق بين الفخار والخزف فان الاخير يكون مزججا حيث يكسى بطبقة رقيقة من الطلاء الزجاجي ويوضع في الافران مرة اخرى لغرض تثبيت الطلاء الزجاجي , ويكون الخزف مادة استعمالية ضمن حياتنا اليومية فيما يكون للبعض الاخر مزايا فنية وعروض جمالية. (المالكي, 1911, ص5)

يعتبر فن الخزف فناً جميلاً ومثيراً وعلماً قائماً بذاته , له نظرياته وتطبيقاته العلمية كما انه يعتبر صناعة ذات تقنية دقيقة وعالية لما اضيفت عليها الحضارات التي مرت عبر العصور القديمة والمعاصرة والحديثة .

حيث كون فن الخزف نوعاً من الخطابات الى الفنون التشكيلية الاخرى . ففن الخزف يحمل صفات تتيح التعبير عن حركة والكتلة .

ان هذه الخصوصية لفن الخزف اختلفت كثيرا عن فن النحت والرسم كونه ذو قابلية على الاستقرار والهدوء عند النظر اليه , وان عملية ابراز العامل الجمالي من خلال التقنية يتطلب فتح المجال عن الخصائص الجمالية الجديدة لفن الخزف , ان الخزاف الحقيقي يستطيع ان يرتب مفرداته بحرفية عالية وقدراته على الترتيب جعلته ينساق نحو مفردات قديمة تراثية و يستقدمها للعمل الفني الخزفي وصولا الى المعاصر. (الحمش, 2011, ص2)

استخدام الرموز في فن الخزف العراقي المعاصر :

تم التوصل الى الكثير من الاعمال الخزفية والتي تضم رموزا ضمن تكوينها والتي استخدمت من قبل الخزافيين في الاعمال الخزفية لغرض اصال اشارة ما او فكرتا او حتى كمضمون ما الى المتلقي وليبيان واقع استخدام الرموز في بنية العمل الخزفي المعاصر في العراق , لذا سنتطرق الباحثة الى توضيح بعض الرموز وغاية الفنان من استخدامها مع الاشكال على ان لا تكون ذات الرموز موجودة في العينات تفاديا لعد تكرارها.



لقد ظهرت الرموز في الكثير من الاعمال الخزفية ومنها:

1-الرموز الادمية حيث ظهرت هذه الرموز بأشكال متعددة وغايات كثير ومنها الرموز الادمية بشكل مفرد و ثنائي و جماعي , حيث ان الرمز المفرد يوحي الى الخصوصية كما في الشكل رقم (1). كما ظهرت بعض الملامح في الوجه حيث ان ظهور العينان والفم وبعض تقاسيم الوجه والتي رمزت الى التحدي وصرخة الغضب ، أما الملامح العامة للوجه والتي مثلت بمجموعة من الخطوط المنحنية والمتقاطعة وقد اظهرت شكلاً لوجه الفدائي . (سيرنج , 1992, ص 189).



اما الرموز الثنائية فهي تشير الى الرجل والمرأة وعلاقتها في كافة المجتمعات كما في الشكل أعلاه كذلك في الرموز الجماعية او بشكل مجاميع والتي ترمز الى الاتحاد والقوة والتلاحم الجماعي في المجتمعات فقد ظهر الشكل بوجود رأسان الاول شكل قرون الثور والثاني اتخذ شكل نجمة يرمز الاول للرجل اما الثاني النجمة ترمز الى الانوثة المرأة . كما في الشكل رقم (2) .



كذلك في الرموز الجماعية او بشكل مجاميع والتي ترمز الى الاتحاد والقوة والتلاحم الجماعي في المجتمعات وقد اظهر هذا الشكل ثلاث رؤوس بملامح غير دقيقة والتي رمزت الى سعي الانسان نحو التقدم والرفاهية وان شكل السمك يوحي الى سعي الانسان الى الرزق كما في الشكل (3)

ظهور الرموز الواقعية او القريبة منها والرموز المجردة ويظهر لنا هذا الشكل حضارة وادي الرافدين ومدى تواصلها مع الحضارات القديمة والمعاصرة الشكل رقم (4). (سيرنج , 1992, ص 420-422) .



يمثل هذا الشكل الرموز المجردة حيث يظهر الشكل للمتلقي مفهوم التقدم والتواصل الحضاري وقد اقترب من الواقع من خلال لونه البني وظهور الرؤوس الثلاث والعيون البارزة والتي تشير الى الترقب والانتظار الشكل رقم (5) (سيرنج, 1992, ص 208) ج- استخدم الخزاف المعاصر شكل الانسان الرجل والمرأة كرمز للخصوبة وبناء المجتمع كذلك يبين لنا الشكل وجود رأس بخطوط متباينة ترمز الى



الافكار كذلك ظهور الاشكال الهندسية في الشكل نفسه من خلال وجود المربع والمستطيل كما في الشكل (6). كما ان في الشكل ذاته يرمز ايضاً الى الطفل كونه الاساس في بناء المستقبل في كل المجتمعات . (نفس المصدر السابق)

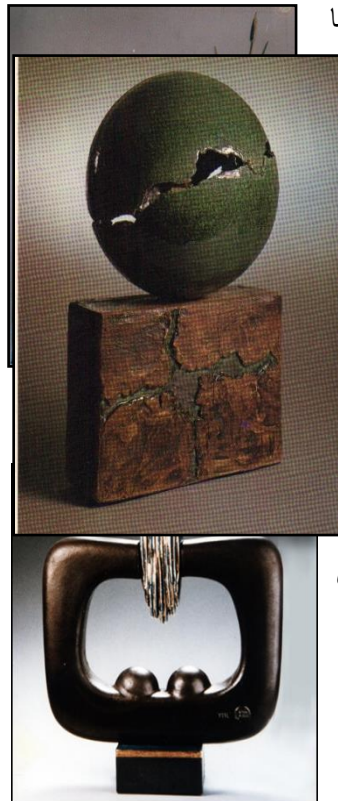
وهناك الكثير من الرموز الادمية جعلها الفنان بدون ملامح تشخيصية مثل الشكل الذي يظهر رأسان حيث يكون الاول شكل قرن الثور والآخر نجمة حيث يرمز شكل القرن الى الرجل وترمز النجمة الى الانوثة. وهناك من يرمز عن طريق الوجه وتقاسيمه الى علامات التحدي والفداء والوقوف ضد العنف وهناك من يحاول اظهار العيون كرمز للتقرب والانتظار . فيما اظهر البعض الآخر رموز ملامح الوجه بشكل واضح و مفهوم للمتلقي حيث تبين حضارة وادي الرافدين القديمة والحديثة.

2- استخدام النباتات كرمز من الرموز في الفن الخزفي المعاصر وهي ايضا تتكون من استخدام اغصان واوراق النبات كرمز للعطاء والخير وحب المجتمع كما في الشكل (6).

كذلك عند التدقيق بالشكل اعلاه نلاحظ ايضا ظهور رموز تشير مناطق جنوب العراق حيث تحتوي على نبات القصب في محاولة من الفنان الى ان ياخذ المتلقي الى من اشارة في نفس العمل .

3- وهناك بعض الرموز استخدمت اشكال الحيوانات للتعبير عن شيئا ما حيث استخدم الاسد والوعول واللذان ظهرا بشكل واقعي والذي اراد من خلالهما الفنان ان يرمز الى الصراع من اجل البقاء وان البقاء للقوى كما ان اراد الفنان ان يوصل فكرة بان البقاء و السلطة للقوى وان الوعول تشير الى الحياة بكل تفاصيلها الجمالية . كما في الشكل رقم (7). (صاحب, 1982, ص315)

اما الحمامة فقد ظهرت بالعديد من الاعمال وهي ترمز الى السلام والمحبة كذلك ترمز الى محبة الارتباط بالوطن والارض والتمسك بهما , وفي اشكل ادناه نلاحظ الحمامة و البندقية فالبندقية تشير بالحرب والموت والخوف بينما حمامة السلام تقف امام هؤلاء الثلاثة لتعلن ان الحياة جميلة ومستمرة كما في الشكل رقم (8)



وللأشكال الهندسية ايضا اهتمام من الخزافين المعاصرين حيث استخدموها كرموز ومنها (الدوائر, المربعات, المستطيلات , المكعب) في اعمالهم وقد ظهرت الرموز الهندسية في الشكل رقم (9) الدائرة والمكعب وتشير الى الاستمرار والتواصل ورمز الابدية وعلى الرغم من وجود الشرخ والتشقق الا انها سيقاومان الزمن مع الضغوط (فيليب, 1993, ص422).

ولا يفوتنا ذكر بعض الرموز الاخر مثل الساعة التي ترمز للزمن والحاضر واستخدام رموز سياسية منها ترفض الحرب وتريد السلام ومنها ما يشير الى الدفاع مثل البندقية ومنها ما يشير الى الدمار مثل الشظية وغيرها الكثير , ولاننسى ان للوان دوره الرمزي الواضح على الاعمال الخزفية المعاصرة حيث يرمز اللون البني الى الارض واليابسة واللون الاخضر الى الغابات والاشجار والعطاء والتواصل فيما يشير اللون الازرق الى السماء والارتفاع كما يرمز الى الماء اساس الحياة ونقاها, ان استخدام اللون في الخزف المعاصر جاء لغرض تعزيز فكرة العمل ومضمونه وخلق اثار للمتلقي .

ان الفنان العراقي المعاصر استخدم رموز في تكوين الاعمال الفخارية المعاصرة للتعبير عما يدور خاطره من مشاعر واحاسيس بشكل بسيط وغير معقد كذلك للتعبير عن موضوع ما يخص المجتمع كما ان البعض استخدم اكثر من رمز واكثر من اشارة لخلق اجواء التخاطب بين المتلقين من جهة وبين الفنان والمتلقي من جهة اخرى (الزبيدي، 1986، ص226).

ما اسفر عنه الاطار النظري :-

- 1- إن الرموز التي يستخدمها الفنان عبارة عن شبكة معقدة من الأشكال والصور هي بمثابة المعبر عن مشاعر وأحاسيس وأهواء وانفعالات وطموحات ذاك الفنان.
- 2- خضع الفن العراقي القديم إلى ماتم لي عليها لطبيعة حيث استلهم الفنان القديم أشكالاً من البيئة المحيطة به ليحولها إلى رموز وشفرات في بنية أعماله الفنية.
- 3- يسعى الفنان إلى استخدام الرمز كلغة تعبيرية ولغة اتصال تحاكي المتلقي، بمعنى إنها مصدر ألتى نفيس عن مشاعره ورغباته المكبوتة، فضلاً عن تحميل تلك الرموز المستعملة رغبات وحاجات اجتماعية .
- 4- يستخدم الفنان أشكالاً يرمز من خلالها إلى معاني عديدة، فضلاً عن إتباعها طرائق وأساليب لإخراج تلك الأشكال بصورة رمزية منها المبالغة أو تصغير الأشكال وحذف أجزاء معينة منها .
- 5- تتحكم في إخراج الرمز الفني عوامل عدة تتفاوت في التأثير والتأثير بعضها مع بعض الآخر كلاً حسب دلالاته ومرجعياته ومنها، الموروث الحضاري القديم والتراث الشعبي والبيئة بأنواعها والحدثة وغيرها .
- 6- تعددت مضامين الرمز ودلالاته بحسب رؤية الفنان ورؤية المجتمع الذي ينتمي إليه، لذلك فقد اختلفت الرموز من عصر إلى آخر .



الفصل الثالث (اجراءات البحث)

منهج البحث :

لقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات واستخدمت الباحثة هذا الاسلوب للوصول الى معطيات تنسجم مع هدف البحث .

مجتمع البحث :

لقد قامت الباحثة بأجراء دراسة للأعمال الخزفية المعاصرة في العراق وقد تم جمع صور الاعمال من مواقع النت المختلفة وقد كان عددها ما يقارب ال(60) عملاً خزفياً معاصراً في العراق ضمن فترة حدود البحث وكانت لمجموعة مختلفة من الفنانين العراقيين .

عينة البحث :-



اشتملت عينة البحث من مجموعة من الاعمال الخزفية المعاصرة والتي تشمل ضمن تكوينها رموز تمثلت بمجتمع البحث وقد تم استبعاد الاعمال التي تكررت فيه الرموز وعليه تم اختيار (6) عينات مختلفة على ان يكون العمل الخزفي ذو مواصفات وتحمل رموزه رسالة بمضامين مختلفة تم اختيارها قصدياً، وفقاً للمبررات الآتية :

1- جاء تنفيذها أو عرضها ضمن الفترة أعلاه .

2- عدم تكرار الأشكال الرمزية إلا عندما تكون محملة بمضامين دلالية جديدة .

أدوات البحث :

1- ما سفر عنه الاطار النظري

2- الملاحظة : المتمثلة بالتفحص

الأساليب البحثية التي تتوافق

3- جمع البيانات :

قامت الباحثة بجمع

الإجراءات الآتية :

1- الاتصال بالخزافين

2- رتبت الباحثة جمع البيانات كنموذج بحسب قدمها كما يأتي :

3- رقم العمل .

4- أسم العمل الخزفي .

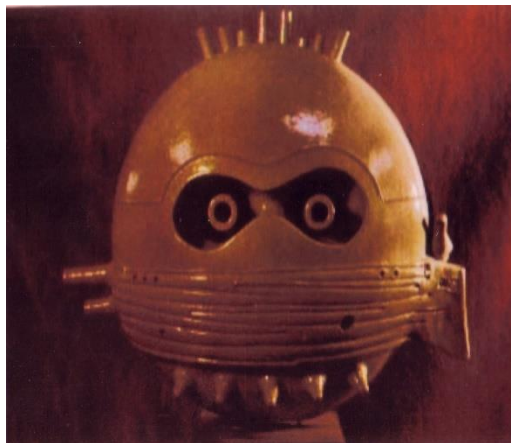
5- أسم الخزاف .

6- نوع العمل .

7- المادة .

8- القياس .

9- سنة التنفيذ .



من مؤشرات .

الدقيق للعمل الخزفي، على وفق

طبيعتها مع شكل العمل ورموزه .

بيانات كنموذج في العينة من خلال

مباشرة .

تحليل العينات:- عينة رقم (1)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
الفدائي	سعد شاكر	1975	50 × 60 سم	مركز الفنون / بغداد

النص هنا ذو بنية واقعية تجريدية ، تحاكي الواقع . يتكون هذا النص من تكوين دائري يمثل رأساً لفدائي عربي ذو وجه مدوّر ، وعينين محدقتين ، وخطوطاً أفقية كأنه لثام يلفه الفدائي على فمه ، فضلاً عن النتوءات في أعلى الرأس وأسفل اللثام وعلى الجانب الأيسر بالنسبة للمتلقي ، إذ يشكّل هذا النص نظاماً ثقافياً متميزاً يمثل نضال الأمة من أجل الحرية والوحدة .

يصوّر الفنان (سعد شاكر) في هذا النص أجواء سياسية تحريرية ، رافضة ، صارخة ، متنكرة يمثلها بروز الشعب العربي ككتلة واحدة إلى ميدان الصراع ضد أعدائه ، من خلال ذلك التكوين المدور الذي يمثل رأس الإنسان والتي تُعد علامة رمزية فاعلة ، على مدى زيادة الوعي الفكري والثقافي للإنسان ، وإدراكه لقيمة النضال والتضامن ، معبراً من خلال ثورته عن مبادئه الفكرية والاجتماعية الرافضة للانقسام والاستبداد ، متخذة من السياسة التحريرية باباً واسعاً لاستقلالها .

إذاً فإن تأويل الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر لذلك النص هو تأويل ذاتي مع المتلقي ، فالنص يُذكرنا دائماً بمآسي المعارك القاتلة التي كانت لا تهدف إلى شيء سوى تحطيم أعصاب وقدرات الفرد العربي عامة ، والفرد العراقي خاصة ، إذ أراد الفنان أن يسجل موقفاً من مجتمعه وعن رؤية فلسفية لمشكلات الواقع المُعاش بأسلوب رمزي ، أما المتلقي فكان لتجربته وثقافته والظروف التي تعايش معها ، دورها الفعّال في إدراك مثل هذه النصوص البصرية التأويلية المفتوحة الدلالة .

عينة رقم (2)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
فتاة وحمامة	سعد شاكر	2001	30 x 45 سم	مقتنيات الفنان الخاصة



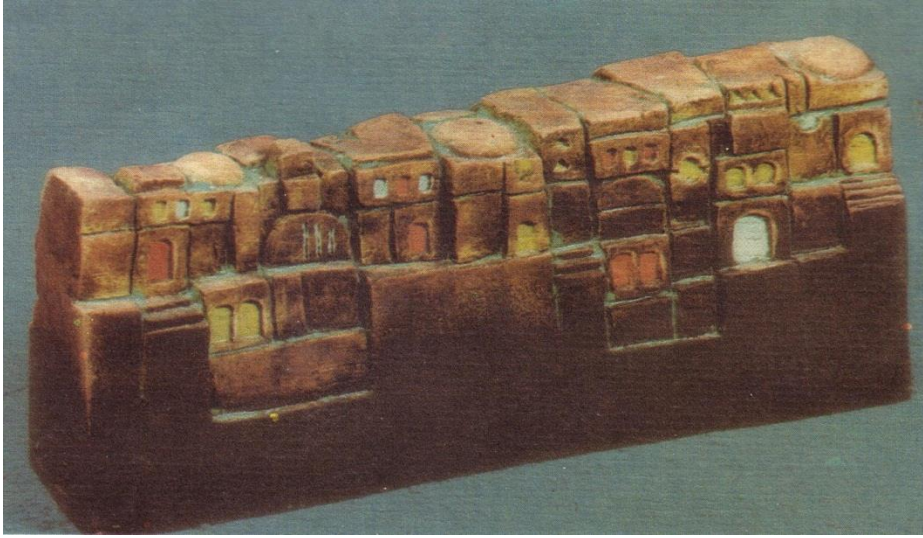
العمل ذو بنية تعبيرية تجريدية ، يحمل علامات رمزية تمثلت بمربع مجرد أبيض اللون ، يضم بداخله حمامة واضحة المعالم ذات لون أزرق .

إن مضمون عمل الفنان (سعد شاكر) يكشف عن كائن بشري تمثل بفتاة تجسدت تفاصيل جسدها بشكل هندسي (المربع) ذي اللون الأبيض عبر رمزية مركزية ، والذي يحوي على علامة تمثلت بصدر الفتاة ، متدلي إلى الأسفل والذي يشكل مع المربع جسد الفتاة رمزية فاعلة داخل العمل الخزفي لها دلالاتها الإنسانية الخاصة (بالأنوثة ، الأمومة ، الحب ، الأمان ، الطمأنينة) ، لما للجسد الأنثوي من طاقة عاطفية وجمالية ونفسية اقترنت بوجود الحمامة، باعتبارها علامة أيقونية ذات دلالات رافدينية رمزية قديمة كرمز (للخصب ، الحب ، الحرية ، السلام) ، فهي رمزاً للسلام منذ قصة سفينة نوح ، حيث كانت الحمامة ماسكة بمنقارها غصن الزيتون كرسولٍ للسلام .

فالعمل أعطى أهمية خاصة للحمامة من خلال ربطها بالمقدس على الأقل لونياً (الأزرق) ، والذي يعد علامة رمزية مهيمنة داخل النص الخزفي ، بمرجعياته (اللون الأزرق) الرافديني والإسلامية ، ومن ثم ستره بالحاضر والمستقبل للمحافظة على خصوصيته ، معزراً ذلك باللون الأبيض الدال على النقاء والطهارة ، الذي يمثل بدوره جسد الفتاة الذي يبدو أكثر بهجة وشفافية في دلالاته على لحظة الحاضر والمستقبل المنتظر .

عينة رقم (3)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
-----------	------------	-------------	----------	----------



العمل ذو بنية واقعية تجريدية ، تمثل بكتلة خزفية مترابطة ، مستطيلة الشكل ، تمثل أشكالاً متعددة غلب عليها الطابع الهندسي (مستطيلات ومربعات وأقواس ودوائر وخطوط أفقية وعمودية) ، وقد اقتربت تلك الكتلة في بنائيتها من النحت ، وهذا ما جعل بنية اللون بشكل عام تعبر عن طبيعة الطين شكلاً ومضموناً .

لقد صمم العمل بطريقة تجاور الأشكال الهندسية المتمثلة (بالمربعات والمستطيلات والأقواس والدوائر والخطوط المتنوعة) والتي تُعد علامة رمزية فاعلة بمرجعياتها الرافدية والإسلامية داخل التكوين العام للنص ، والتي أخذت أحجاماً أفقية وعمودية متداخلة ومتباعدة ، لها دلالاتها التي تمثل أبواباً وشبابيك وسلالم وقباباً لُونت بألوان متعددة (كالأحمر والأصفر والأبيض والأزرق) باعتبارها علامة رمزية مهيمنة تساند ، وتعمل على إظهار معناها الدلالي داخل النص الخزفي . إذ أن تعدد الإيحاءات القصدية في تفعيل البنية اللونية كعنصر ضاغط في العملية التكوينية للنص ، من شأنه أن يعزز البنى الإدراكية في تحصيل خلاصات التجاور والتكرار والتضاييف باعتبار البنية اللونية هي المحرك الفعلي الذي تتبدى من خلاله دلالات التواصل البصري ، نتيجة انفتاح الدلالات القادرة على احتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي الخالص .

وهنا نجد اللون المهيمن على مجمل النص الخزفي هو اللون الجوزي ، لون الطينة التي تُعد علامة رمزية مهيمنة تقوي ، جاعلاً بذلك العمل الخزفي يمتلك شكله ومزاجه اللوني وفكره ومعناه الدلالي عبر تلك المحمولات والكنائيات الدلالية والجمالية ، كي تؤكد هويتها وذاتيتها الثقافية كدالة وجودية ذات جذر ، ليتحول بعد ذلك النص الفني إلى رسالة بصرية تمتاز بطابع العنقاثة التي تعود إلى الأصل الأول للإنسان ألا وهو الأرض (الطين) ، فبنية اللون الجوزي الذي يمثل لون الطين هي المؤسسة الحقيقية للإيقاع الذي يصبح ذا أهمية في تحقيق التناغم وتفعيل تراتبية الأثر الجمالي والذوقي للمتلقي .

عينة رقم (4)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	شنيار عبد الله	1981	60-40 سم	مقتنيات الفنان الخاصة



النص يمثل جدارية خزفية ذات بنية تجريدية تمثلت بالعلامات الأيقونية والرمزية والإشارية ، تتكون من كتابة مقروءة بصورة تمثلت بلفظ الجلالة (الله) ورموز مسمارية رافدينية قديمة ، فضلاً عن خطوط أفقية متموجة احتلت وسط النص ، وقد شكل اللون الأخضر الفضاء العام للنص الخزفي (الفني) ، فجد في هذا النص أن كل مفردة مختلفة في حجمها ، إلا أنها متألّفة فيما بينها .

ونشاهد في هذا النص أن الفنان (شنيار عبد الله) اتخذ من الكتابة المقروءة والرموز المسمارية والخطوط المتموجة علامات ورموز تاريخية قديمة بمرجعياتها وجسدها في نصه الفني ، فالمتلقي هنا يجد نفسه أمام رغبة حقيقية في العودة إلى المنابع الأولى للحضارة الإسلامية التي مثلتها كلمة لفظ الجلالة (الله) ، والحضارة الرافدينية التي تمثلت بالخطوط المسمارية ، محولاً النص المقروء ذا الأثر الحضاري إلى نصوص منحوتة على الطين بدلالات خاصة بالفنان ومن ثم المتلقي ، حيث نلاحظ أن هناك حوار قائم بين الدال والمدلول في حدود تأويلية مفتوحة الدلالة .

وربما تفتح الدلالة في هذا العمل من خلال اعتبار الرموز المسمارية تحمل معنى آخر ألا وهو القيمة الجمالية التعبيرية العالية . وهناك رموز متمثلة بالخطوط الأفقية المتموجة والتي تمثل أمواجاً للماء ، فهي تعمل على تقوية علامة رمزية مركزية مهيمنة تقسم النص إلى نصفين أو عالمين ، فالماء هو مصدر الحياة ، وبما أن الله سبحانه وتعالى هو أساس الحياة والوجود ، إذاً فإن هناك علائقية واضحة فالماء ارتبط بالذهنية الرافدينية كمرجعية طقوسية استعارها الفنان بهذا الشكل للدلالة على انسيابية الماء من خلال استذكاره الماء المتدفق من الإناء الفوّار ، فالماء عمل على خلق موازنة بين نصفي النص نفسه ، فهو سبب النمو ، ويُعد رمزاً للحياة والاستمرار في الحضارات الرافدينية ، فالماء يُعد دلالة موحدة في ماهيتها لدى الذات الإنسانية ، كما تحمل دلالية الماء بُعداً أنثولوجياً (العادات والتقاليد) في اعتماده في بعض الطقوس والعادات.

عينة رقم (5)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تشكيل حروفي	ثامر الخفاجي	-	150 م x 75 سم	مقتنيات الفنان الخاصة



عند مشاهدة التكوين الظاهري للعمل (الخزفي) ، نجده يمثل شكلاً رمزياً مجرداً ، تم تنفيذه على أساس الاختزال ، فضلاً عن التناغم في التركيب البنائي لهذه المفردات الكتابية التي تكونت من مجموعة من الحروف العربية المحورة (ء ، ت ، ل ، ب ، ت ، ص ، و) ، فضلاً عن هيمنة اللون الأزرق الذي احتل الفضاء العام للنص المصور .

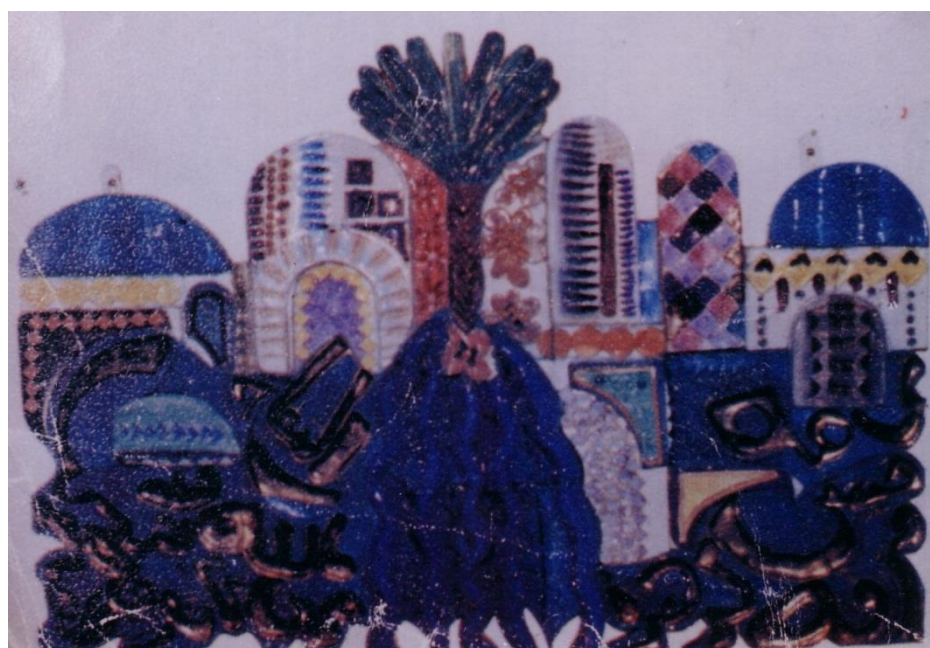
أكد الفنان (ثامر الخفاجي) في هذا العمل على استلهم الحرف العربي وتجسيده في نصوصه البصرية (الخزفية) لما للحرف العربي من طاقة كبيرة على الإبداع ، فضلاً عن قيمته الروحية العالية ، ونرى أن الحروف العربية في هذا النص ابتعدت عن محاكاة النظم والقواعد الخطية حتى ظهرت بشكلها المحور ، الجمالي ، التزييني ، محولاً الفنان هذا العمل إلى لوحة زخرفية ذات دلالات رمزية موحية ، تجاوز في استخدامها أطر الشكل المألوف للحروف ، جاعلاً منها طاقة من الخطوط المتحركة على السطح ، تتيح للعمل مرونة التجربة وحرية التعبير ، لينقل المتلقي إلى أزمنة وأمكنة يستطيع فيها ملامسة الحس الديني والموروث الشعبي الذي يحاكي الميثولوجيا القديمة وخصوصاً في الحضارة الإسلامية بأسلوب يعكس نمطاً صوفياً في التعامل مع الحرف كي يغمر النفس والعين بموضوعه ، فمطاوعة الحرف العربي في التشكيل والتكوين ساعد على خلق حالة من الإيقاع برؤية جمالية إبداعية جسدها الفنان (الخزاف) من خلال ربط الحرف العربي بعناصر رمزية أخرى ، إذ نلاحظ أن حرف النون قد حُوّر متخذاً شكلاً تعبيرياً رمزياً آخر وهو شكل (الهلال) بوصفه علامة رمزية إسلامية ، جاعلاً المتلقي يشعر وكأن الهلال قد تجسد من ذلك الحرف (النون) لِمَا للهلال من قدسية في الحضارة الإسلامية ، ومرجعية تاريخية رافدينية تمثلت برمز الإله (سين) إله القمر بدلالاته المفتوحة كرمز للضياء ، الفأل الحسن ، الخصب ، الأمل . فضلاً عن ذلك ، فالهلال المفتوح أبداً إلى سماء النص يمثل بُعداً هندسياً إسلامياً ، إذ يشعر المتلقي مع اللون الأزرق له بنوع من الراحة والشعور بالطمأنينة ، فهو الأمل من خلال التقرب إلى الله ، وهو الرجاء بفرحة قادمة .

فقد كان لوعي الفنان (الخراف) العراقي المعاصر ، وقدرة المتلقي على إدراك تلك العلامات ، ورغبته في العودة إلى الموروث الحضاري للحروف العربية ، متأثراً بالأصول التاريخية الكتابية الصورية القديمة والفن الزخرفي الإسلامي ، أثرها البين في تشكيل النص بشكل جمالي / زخرفي ، باعتبار الحرف العربي مكتسباً جمالياً ميز ثقافتنا وحضارتنا الإسلامية بأدواته المختلفة وآليات بنائه لصورته أولاً ، وصورة ما يحمله من إمكانيات تعبيرية وفكرية ثانياً ، تمثل عالمنا الباطن ، والعالم الظاهر من حولنا ، إذ أن هذا التوزيع غير المنتظم لهذه الحروف (والتي تُعد علامة رمزية فاعلة وقوية) يمثلها العمل والذي تقوم به العلامات المكتوبة يُدخل المتلقي في فضاء شعري ليس خطياً ، بل يقوم بتعليق مسار قراءة النص في جدول للعلامات ينمحي فيه التعارض بين الشكل والمحتوى ، وبين الدال والمدلول ، وهكذا نجد أن العديد من الفنانين ، فالنص المصور هنا أصبح يمثل بنية وشكلاً وعلامة ولوناً في الآن نفسه ، حتى يظل النص بكامله مفتوحاً / تأويلياً على كل الدلالات (الصفاء ، اللطف ، الحماية) ، فاللون الأزرق بأبعاده ومضامينه لعب دوراً مهماً ، فهو يعمل كشفرة تداولية للمتلقي ، لاعتباره لون السماء الصافية والماء ، فضلاً عن دلالاته التاريخية الرافدينية في إكساء جدران بوابة عشتار في بابل ، ودلالاته الإسلامية ، فهو لون له قدسيته العالية في تلك الحضارة (الإسلامية) لاستخدامه في إكساء قباب وماذا المساجد والأضرحة ، وهنا نجد أن الفنان استخدم هذا اللون ليجعل منه لوناً لإبراز شكل النص وبيان حركته ، بما يحتويه من حروف ، لقدرة اللون الأزرق الأيحاتية والرمزية لخلق صورة فنية تُجسد المفاهيم الروحية والدينية والوظيفية تجسيداً سورياً ، فضلاً عن قدرته في منح النص الفني المصور مسحة جمالية تعبيرية .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن الفنان عمل على إحالة هذا الموروث وتجاوزه في الآن نفسه ، من خلال التجديد المتوافق مع مكتسبات الحضارة العربية الإسلامية من جهة ، ومع مبتكرات الفن المعاصر من جهة ثانية ، حتى أصبح شكل النص يمثل تجربة جديدة لشكل الجدارية وما تحويه من ألوان وعلامات رمزية .

عينة رقم (6)

اسم العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	القياسات	العائدية
تكوين	سهام السعودي	1980	120 - 60سم	مقتنيات الفنانة الخاصة



النص عبارة عن جدارية من الخزف ، تُظهر للمتلقي مجموعة من الأشكال والعلامات الأيقونية والرمزية والإشارية التي مثلتها (القباب ، الأقواس ، النخلة الآشورية المجردة ، الماء ، الأشكال الهندسية ، اللون الأزرق بالإضافة إلى الألوان الأخرى) ، فالنص هنا يُعد بمثابة محاكاة للواقع ، استخدمت فيه الفنانة (الخزّافة) الأسلوب التعبيري في بناء عناصر هذا النص (الجداري) الفني ، من خلال تلك الأشكال التي تُعد رموزاً معمارية إسلامية مستلهمة من فن العمارة الإسلامية ، فضلاً عن استلهاهم الأثر الرافديني ، فأصبح العمل الفني هنا عبارة عن تكوينات بنائية متراصة ومتقاربة تمثلها واجهة المسجد وما يحيط به ، والمزخرفة بأساليب مختلفة من الأشكال الهندسية الملونة بعدة ألوان .

نجد في هذا أن الفنانة عملت على أخذ الموروث الحضاري لعالم المعاصرة ، وجعل الخطاب التشكيلي يتخطى ظاهرة الشكل لبقاء الصورة الروحية (الجوهريّة) للنص والوصول بها إلى الصورة الرمزية للأشكال النحتية المضافة على سطح هذا النص (الجداري) الفني ، فهي (الفنانة) عمدت على انتقاء مفردات أيقونية معينة من الموروث الحضاري وتحويلها إلى أشكال وعلامات ورموز ، كالقباب التي جُسدت بشكل واقعي مأخوذ من شكلها الأصلي في الأضرحة والمساجد بدلالاتها الرمزية الروحية الموحية ، والتي تمثل بدورها علامة اتصالية رمزية ، والأقواس التي استخدمتها الفنانة ، والتي تحوي على خطوط عمودية مرتكزة في وسط الجدارية ، المستلهمة من الموروث الرافديني والفن الإسلامي ، تلك الأقواس التي تمثل هي الأخرى علامة قوية اتصالية تأخذ في العمل البصري ، فضلاً عن شكل النخلة بمرجعياتها الآشورية القديمة ، لكنها تمثل في هذا النص مفردة طبيعية استلهمتها الفنانة العراقية المعاصرة من البيئة المحيطة بها ، فضلاً عن الماء (بمرجعيّاته التاريخية الرافدينية كرمز لإله الماء ، فهو يشبه الماء المتدفق من الإناء الفوّار) ، والتي تُعد علامة رمزية فاعلة أيضاً ، أما الألوان الأخرى كالأخضر والأبيض والأسود والوردي والأصفر ، فنجدها تشتغل في هذا العمل الفني وتغطي معظم مساحته كعلامات إشارية مصاحبة تساند العلامات الفاعلة ، فضلاً عن استخدامها كوسيلة جمالية تزيينية . وهكذا نجد أن موضوع هذا النص البصري (الجداري) يمثل أجواء دينية وثقافية تاريخية (رافدينية وإسلامية) ، تبدو متزاحمة ، إنّما كان نص الفنانة يهدف من وراء ذلك إلى ملء الفراغ داخل ذلك النص بشكل منتظم ومتناسق ، فكل مفردة داخل النص تُعد رمزاً محكوماً بضرورات تجديدية تتخطى معناها التقليدي ، من خلال التحول العلاماتي بإحلال صورة أخرى غير الصورة المألوفة ، صورة متجسدة بهيئة علامات قائمة على التبسيط والاختزال .

إذاً فخصوصية الرؤية التي عمدت الفنانة (الخزّافة) من خلالها على رسم إطار الصورة البصرية ، استمد مكوناته وفلسفته التعبيرية من المفردات العديدة التي تطفو في محيط البيئة ، لخلق صياغة تجديدية من خلال التحول لمفهوم هذه المفردات ، حتى يتطور هذا الحوار العاطفي والبصري إلى صورة علاماتيّة إبداعية يسعى إلى تقديمها في إطار حدث الصياغة وتجريد الرؤية .

وهكذا فإن ما يساعد المتلقي على إدراك تلك المفردات (العلامات) هو بيئته الاجتماعية ومرجعيّاته الثقافية ، فالعلامات المتواجدة في هذا النص بالرغم من أنها تمثل علامات رمزية وإشارية ، إلّا أن لها بعداً آخر ألا وهو البعد الجمالي التزييني ، وتلتبس ذلك من خلال الألوان المتناغمة الإشارية (الأصفر ، الأخضر ، الأسود ، الأبيض ، الوردي) التي تمثلها الأشكال

الهندسية (المعيني ، المربع ، المثلث ، الدائرة ، والخطوط الأفقية والعمودية) والتي تُعد بدورها علامات ذات مرجعية قديمة (رافدينية وإسلامية) ، فالتناسق في الألوان يبدو واضحاً .

فالنص البصري يبدو للمتلقي (مبتهجاً ، فرحاً ، متفائلاً) دالاً على (الخير ، العطاء ، السلام ، الأمان) يعزز وجود النخلة والقباب والأقواس والماء والتكوينات النباتية المتمثلة بالأزهار ، فضلاً عن اللون الأزرق والألوان الأخرى .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن هناك تعالق واضح للعلامة ، فالعلامة بمفردها لا يمكن قراءتها داخل النص قراءة سيميائية لعدم وضوح معناها ، فلا بد من قراءتها مرتبطة مجتمعة مع العلامات الأخرى ، لتعطي معنى آخر أكثر تماسكاً واشتغالاً من خلال علاقاتها مع العلامات الأخرى المتواجدة داخل النص الفني (الخزفي) .

الفصل الرابع

نتائج البحث: Research results:

بعد ان قامت الباحثة بتحليل الاعمال الخزفية المعاصرة والخاصة بالخزف العراقي المعاصر تمكنت الباحثة من التوصل الى مجموعة من النتائج وهي كالآتي :

1. اتسمت اعمال الخزافيين بتنوعها وتوزيع الرموز والاشارات عبر فعالية مستويات الدلالة الواقعية الى مستوى التجريد.
2. يتنوع تحقيق الصورة الرمزية في ان انتاجات الخزافيين العراقيين المعاصرين، من خلال ثلاثة أبعاد : أسطورية كما في العينات (2،4) ، ودينية كما في العينات (6 ، 5، 3، 6) .
3. تستعير البنى الفنية للصور في فن الخزف العراقي المعاصر، مادتها عبر مستوياتها المستوى الدلالية والمستوى النفسي .
4. اتسم النظام الرمزي في الخزف العراقي المعاصر بتحويلات القيمة البنائية
5. ترتبطاً لانساق الرمزية في الخزف العراقي المعاصر مع خصوصية المقاربات الجمالية التي تطبع بنية العمل الخزفي بتنظيم ذاتي، يحول نمطية الإشارة إلى مستويات تسرد كما في العينات (1، 3، 4، 5) .
6. استثمر الخزاف العراقي المعاصر دلالة الحرف العربي، عبر حضورها لفني والجمالي (4، 5)

الاستنتاجات

1. أتنا النص الخزفي حاملاً لرموز ذات سمة مزاجية بين الحضور الدلالي المعاصر والاستدعاء الدلالي التاريخي.
2. قدرة الخزاف العراقي المعاصر، على استعادة التجارب المتعددة ، ضمن تخصيصات علامية تقترب وتبتعد حسب ضرورات الاتصالات الفكرية والبنائية .
3. تؤثر الحالات الرمزية للشكل، سمات الترابط المنطقي لامكانات التأثير البنائي الذي يستوعب تتابع الخطاب الرمزي، لما يحملها لنص الخزفي من رموز ذات دلالات واسعة .
4. تتحول بنية النص الخزفي رمزيا في الخزف العراقي المعاصر مع المقاربات الجمالية المحلية للطروحات الفنية .
5. تخطى النص الخزفي العراقي المعاصر، نتيجة التحولات الفكرية والاجتماعية والفنية، دلالاتها الأيقونية الفضاء الرمزي وآليات والتأويل .

6. إن الممارسة التأويلية التي تتركز على الخصائص السياقية للعلامة، في النص الخزفي العراقي المعاصر، تفترض توصيفات لنشاط المتلقي تتلاءم مع طبيعة المعنى بوصفه عملية ذاتية للمتلقي .
7. استندت آلية اشتغال معظم النصوص البصرية في الخزف العراقي المعاصر على نزعة الحداثة والتطور التكنولوجي والتقنيات ماشياً مع مسيرة الخزف العالم بتحولاتها لفنية والجمالية .

التوصيات

1. ضرورة إصدار مطبوعات، تشمل كتب ومجلات دورية تتخصص بالدراسات الرمزية المعاصرة، لأجل توفير فرصة للدارسين للحصول عليها، ومن ثم الاستفادة منها .
2. إقامة معارض سنوية في كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة وقاعات العرض، لأعمال مصورة للخزافين العراقيين المعاصرين، مختصة في توظيف الرموز، وما تحمله من دلالات ومعاني وقيم جمالية عالية .
3. ضرورة إطلاع دارسي الفن لما انتهت إليه الدراسة، لتوفير فرصة علمية لمعرفة آلية اشتغال الرموز في الخزف العراقي المعاصر .

المقترحات

في ضوء دراسة (الرموز في الخزف العراقي المعاصر) تقترح الباحثة دراسة ما يأتي :

1. دراسة الرموز وآلية اشتغالها في فن وادي الرافدين .
2. دراسة الرموز و آلية اشتغالها في الفن الإسلامي .
5. دراسة التحول الرمزي لدى خزاف عراقي واحد، ممن تزرخر نتاجاته الخزفية بالرمزية الواسعة .

المصادر

- 1- ابن المنظور , جمال الدين محمد , في لسان العرب ج13 1956 الدار المصرية للنشر .
- 2- الرواق , مجلة شهرية صادرة عن وزارة الثقافة 1979 , العدد الخامس .
- 3- الزبيدي , جواد. الخزف الفني المعاصر في العراق , دائرة الشؤون الثقافية , العدد 227 , بغداد , 1986.
- 4- المالكي , فوزي مهدي جلاب, الخزف العراقي ذو البريق المعدني حتى نهاية القرن الرابع الهجري , 1911.
- 5- اندريه , بارو , سومر فنونها وحضارتها , ترجمة عيسى سلمان , سليم التكريتي , بغداد , 1979 .
- 6- انطوان , مورتكارت , الفن في العراق القديم , ترجمة عيسى سلمان , سليم التكريتي , وزارة الثقافة , بغداد , 1975.
- 7- دورا , بيكيكتون , فن الفخار علما و صناعة , ترجمة عدنان خالد و شوكت , سلسلة الكتب الفنية , 1974 .
- 8- سيرنج , فيليب , الرموز في فن الاديان , ط1 , ترجمة عبد الهادي عباس , دار دمشق , 1992.
- 9- صاحب , زهير , فن النحت والفخار في العراق , بغداد , 1981.
- 10- صاحب , زهير , الفنون التشكيلية العراقية , سلسلة عشتار اصدار جمعية الفنون التشكيلية العراقية مطبعة دبي , بغداد , 2007.
- 11- عبدالفتاح , امام , المنهج الجدلي , دار الثقافة للطباعة و النشر , القاهرة , 1981.
- 12- عفيف , بهنسي , جماليات الفن العربي , سلسلة عالم المعرفة , ع 14 , الكويت , 1979 .

- 13- فؤاد , البستاني , المنجد , بيروت دار الشرق و دار الطباعة الكاثوليكية , 1989 .
- 14- محمد , الفتوح , الرموز والرمزية في الشعر المعاصر , ط2 دار المعارف , مصر, 1986 .
- 15- الحمش , ريم , من مقال عن الخزف العربي , ع2 , سوريا , 2001 .
- 16- برنارد , مايرز , الفنون التشكيلية وكيفية تدوقها, ت د. سعد المنصوري , مسعود القاضي , دار الزهراء في الرياض , مكتبة النهضة المصرية القاهرة , 1966 .
- 17- هربرت , ريد , حاضر الفن , ط2 ت سميح علي , بغداد دار الشؤون الثقافية , 1986 .

تمثلات التراث في أعمال الفنان نجيب يونس

م.م. زياد خلف حسن الزناد

جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

الملخص

تطرق البحث الموسوم (تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يونس) الى موضوعه عن طريق اربعة فصول، تناول الفصل الاول الاطار العام للبحث متضمناً شكل البحث التي تمحورت حول تمثلات التراث في اعمال الفنان غيب يونس بمعنى ما هي تمثلات التراث في اعماله وكيفية تواجدها وما آلت اليه كما شمل اهمية البحث والحاجة اليه التي كمننت في وانه دراسة علمية اكااديمية تسلط الضوء كل موضوعة مهمة الا وهو التراث وتمثلاته في العمل الفني فضلا عن توثيقه لاعمال وحد من اهم الفنانين العراقيين المعاصرين الا وهو نجيب يونس كما تضمن الفصل الاول حدود البحث ومن ثم تحديد المصطلحات. اما الفصل الثاني (الاطار النظري للبحث) فقد حوى مبحثين كان الاول مخصص لموضوع التراث انواعه – مفهومه- عناصره.

اما المبحث الثاني فخصص للفنان نجيب يونس، كما ضمن ما اسفر عنه الاطار النظري، بينما الفل الثالث او الاطار المنهجي للبحث تطرق الى منهجية البحث التي كانت مسحية تاريخية والتي شملت ايضاً مجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث التي كان عبارة عن الملاحظة وما اسفر عنه الاطار النظري. اما الفصل الرابع كان مخصص للنتائج واستنتاجات ومن اهم النتائج:

- 1- حضور فاعل لمفهوم التراث في اعمال الفنان نجيب يونس في تمثلاتها الاجتماعية عن طريق الموضوعة والتسجيل.
- 2- اتسمت مواضيع الفنان نجيب يونس بأسلوب واقعي ومحاوره للتراث في مدينة نينوى وهذا يحقق صفة التواصل مع واقعنا الحاضر.

Abstract

The first chapter dealt with the general framework of the research, including the form of the research that focused on the representations of heritage in the works of Ghib Yunis in the sense of what are the representations of the heritage in his works and how they existed and what came to him It also included

the importance of research and the need for it, which was included in an academic scientific study that sheds light on each important subject, namely, heritage and its representations in the artistic work, as well as documenting the work of one of the most important contemporary Iraqi artists, Najib Yunus. The second chapter (theoretical framework of research) contains two subjects, the first was devoted to the subject of heritage - its concept - elements.

The second topic was devoted to the artist Naguib Yunus, as well as the theoretical framework, while the third or the methodological framework of the subject addressed the methodology of the research, which was a historical survey, which also included the research community and the research sample and the research tool which was a observation and the theoretical framework .

The fourth chapter was devoted to the results and conclusions and the most important results:

- 1 - Active presence of the concept of heritage in the works of artist Naguib Yunus in the social representations through registration and registration.
- 2 - The themes of the artist Najib Yunus in a realistic and conversational style of heritage in the city of Nineveh and this achieves the status of communication with our present reality.

الفصل الأول (الإطار المنهجي) :

مشكلة البحث

يعتبر التراث من الأهمية بمكان في حياتنا ذلك لما له من رابط عجيب في زيادة التماك الاجتماعي والمساهمة في تعزيز التفاهم بين ألوان البشر مع انضاج واتساع الوعي الجمعي وهو ما خلفه الأجداد لكي يكون عبوة للحاضر، وهو يعتبر ثروة من الرقي والمعين الذي يغرف منه ليؤشر ويكرس الهوية الإنسانية ومن الملاحظ ان ثير من الفنانين العرب والعراقيين بشكل خاص تطرقا في اعمالهم إلى عاصر ومفردات من التراث التي تكون مادة فنية غنية متنوعة من خلال هذا الكم الهائل ضمن علاقات التفاعل الإنساني لمناطق مختلفة في التركيبة السكانية التي تحدها البيئة المعاشة وهنا تكمن مشكلة البحث التي تمحورت حول تمثلات التراث في اعمال افنان نجيب يونس أي بمعنى ما هي تمثلات التراث في اعاله وكيفية تواجدها وما آلت اليه.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث دراسة علمية اكاديمية تسلط الضوء على موضوعة مهمة وهو التراث وتمثلاته في العمل الفني فضلاً عن توثيقه لاعمال واحد من اهم الفنانين العراقيين المعاصرين الا وهو نجيب يونس.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يونس وما هي المؤثرات لهذه الانجازات الفنية.

حدود البحث

الحد الزمني : 1982-1998

الحد المكاني: مدينة نينوى

الحد الموضوعي: تمثلات التراث في اعمال الفنان نجيب يوسف

تحديد المصطلحات

تمثل لغةً: تمثل الشيء بضرب الشيء فيجعل مثله.

المثل : الحديث نفسه، مثل كلمة تسوية، هذا مثله ومثله كما يقال شبهه والعرب تقول هو مثل هذا ايضاً وصنفته والجمع امثلة ومثل، المثل الصورة: الرسم⁽³⁴³⁾.

اصطلاحاً: تمثيل (مثل الشيء بالشيء). سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه ان كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً وتمثل الشيء تصور مثاله ومنه (المثل)⁽³⁴⁴⁾.

التراث: في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والارث هي الفاظ عربية مترادفة ورث في اللغة كالحسب⁽³⁴⁵⁾.

الاجرائي: التراث هو المعرفة المتراكمة للإنسان وتفاعل الفنان التشكيلي من خلال اعماله الفنية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

التراث أنواعه، مفهومه، عناصره

لقد اعتدنا في حياتنا الاجتماعية على وجود بعض الأمور كنا قد تعودنا على معاشتنا لها والبعض الآخر نراها بيننا وقد يكون لوجودها غير مبرر ذلك لاكتفاء الحاجة لها وعلى الرغم من ذلك فانها أصبحت من عادات وتقاليد ومعارف شعبية وثقافية ومعتقدات لطقوس تنتقل من جيل إلى جيل وهنا الوان كثيرة من هذا التراكم الاجتماعي للتراث. والمختصين في مجال التراث هناك العديد من التعريفات الخاص بالتراث لكنها خارج اختصاص بحثنا الا ان هنا تعريف خاص لفيليبس وهو احد علماء الاثار والتراث حيث يقول:

(ان التراث عبارة عن استمرارية ثقافية على نطاق واسع في مجالي الزمان والمكان تتحدد على أساس التشكيلات المستمرة في الثقافة الكلية وهي تشمل فترة زمنية طويلة نسبياً وحيزاً مكانياً متفاوتاً نوعياً ولكنه متميز بيئياً)، بل ان العالم الأمريكي (هيرسكو فيس) عالم الفولكلور الشهير (1895-1963) يرى ان التراث مرادف للثقافة ، أي انه جزء مهم من ثقافة الشعوب وليس منفصلاً عنه، اما (ماك جريجور) فهو يعرف التراث بأنه من الخصائص البشرية العميقة الجذور التي تنتقل من جيل إلى اخر، في حين يرى (جوجن) بأنه أسلوب متميز من أساليب الحياة.

أنواع التراث

- 1- التراث الحضاري: وهو يشمل ما خلفه لنا الاسلاف من تراث حضاري قديم مثل الاثار بكل أنواعها ويشمل التراث البابلي والسومري والاشوري بكل لوازمها من مسكوكات وجرار واوان ورسوم ونقوش.. وهو ما يسمى بالاثار القديمة.
- 2- التراث القومي: وهو التراث الذي يشمل الفترة الزمنية الذي ظهر فيه القوميات اشكالها كافة واخذت لها نظاماً معيناً وحافظت عليه على اثرها الأمم والقوميات واعتزت بتراثها وعلمائها من مفكرين وشعراء وغنيين وأطباء، حيث ظهرت في الفترة القوميات الرومانية والفارسية والاعريقية والعربية واتخذت لها اشكال القومية المستقلة لغة وارضاً وشعباً

⁽³⁴³⁾ الجوهري، اسماعيل بن جواد، الصحاح في اللغة، ج2، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1990: 159.

⁽³⁴⁴⁾ سارتر وآخرون، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال والظاهرية، دار المعارف للنشر، 1987: 19.

⁽³⁴⁵⁾ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط2، 1994: 199.

وعليها بني التاريخ الحديث لكل امة.

3- التراث الشعبي: وهو مكمل للوعيين الأوليين الحضاري والقومي، حيث أصبحت لكل مجموعة أو بيئة التي تتميز بها من عادات وتقاليد وصناعات وملايس..الخ⁽³⁴⁶⁾.

ولكن علماء الاجتماع (الانثربولوجيا) كانوا اكثر دقة وعلمية، حيث قسموا التراث إلى فروع واقسام لتأخذ حصتها من الدراسة الدقيقة جداً.. مثلاً ذكر العالم الريكسون أربعة أنواع للتراث.

أنواع التراث حسب تصنيف اريكسون:

- 1- التراث الاجتماعي: وهو التراث (الحياة المباشرة) وعلى مستوى افقي ممتد مع الحياة باشكالها كافة.
 - 2- التراث النشأوي : وبعد مكملًا للتراث الاجتماعي ويتضمن عليه النقل من جليل إلى اخر أو من مرحلة إلى أخرى وهذا النوع من التراث في تفاعل مباشر مع التراث الاجتماعي.
 - 3- التراث المادي: ويتضمن جميع المنتجات الثقافية المخزونة.
 - 4- التراث الادبي يعتبر من المميزات الخاصة للتراث المادي المرتبط بفن الكتابة.
- ولو دققنا كثيراً في أوجه التراث لوجدنا هناك تراث مادي ويشمل الأغاني والرقصات واشعار وقصص وملاحم وان التراث يعيش في ثقافة الشعب التي تميزها عن الثقافات الرسمية الموضوعية (مكتوبة) سلسلة القصص والروايات وطروحات الادباء.

وفي هذا الموضوع نفسه يقول الدكتور عباس الجراري: ((التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والازمان والذي لا يزال ماثلاً في حياتنا في جميع ما انتجته عقول الأجيال السابقة وما اوحى به قولهم من علم وفنون واداب، هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمره عبقرية أبنائه وهو نوعان احدهما معطل في المتاحف والخزائن، لا يحيا الا بقدر ما انبعثت فيه من روح، والثاني تضمه العادات والتقاليد والفنون وما إليها من المأثورات الشعبية ما زلنا نمارسها ونمدها بالحياة))⁽³⁴⁷⁾.

ما يهمننا من كل ذلك هو اتفاق الجميع بأن التراث هو انتاج فترة زمنية تقع في الماضي وتفصلها عن الحاضر مسافة زمنية ما تشكلت خلالها هوة حضارية فصلتنا وما زالت تفلنا عن الحضارة المعارة، الحضارة الغربية الحديثة. ومن هنا ينظر إلى (التراث) على انه شيء يقع هناك⁽³⁴⁸⁾.

مفهومه:

على الرغم من الأهمية الكبيرة للتراث العبي في حياة الانسان عامة وحيث ان التراث الشعبي لا يتم التعرف عليه من قبل الباحثين الا بدراسة المجتمع بكل مكوناته أو على الأقل التعرف على مدى تعبير هذه العناصر عن العلاقات والقيم السائدة في المجتمع، ومن ناحية أخرى دراسة عناصر التراث التي تدخل في كل نسق من الانساق الاجتماعية التي تؤلف البناء الاجتماعي، وهذا يعني فهم المجتمع ككل من زوايا (فلكلورية بحثة) ومن يدري فقد يقود ذلك في اخر الامر إلى ظهور

⁽³⁴⁶⁾ جريدة المواطن العراقي ، مقال ميرفت صادق، بعنوان التراث تعريفه وانواعه واشكاله، مايو 2011.

⁽³⁴⁷⁾ الجراري، عباس، من وح التراث، مطبعة الامينية، المغرب، ط1، 1977: 44.

⁽³⁴⁸⁾ الجابري، محمد عابد، التراث والحادثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1999: 30.

ما يمكن تسميته بالمدخل الفلكلوري لدراسة المجتمع مثل ما هناك مغل ايكلوجي ومدخل اقتادي أو غيرهما من المداخل التي تنتبعها المدارس الانثروبولوجية المختلفة في دراستها للمجتمعات الانسانية⁽³⁴⁹⁾.

هناك العديد من التعريفات ولكن اقدم تعرف للتراث الشعبي هو الذي اطلق ولول مرة على المأثورات العبية (التراث الشعبي) كان في عام 1846 حين استخدم (جيم وليام تومز) اصطلاح الفولكلور (التراث الشعبي) لأول مرة وحتى الان يوجد اكثر من عشرين تسمية وتفسيراً مختلفاً له⁽³⁵⁰⁾.

ويعتبر عالم الفولكلور السويسري (رينشارد فايس) صاحب مفهوم (الشعبية) إذ يقول: توجد الحياة والثقافة الشعبية دائماً حيث يخضع الانسان -كحامل للثقافة- في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث.

ولذلك يتضح لدى كل انسان موقفان مختلفان: احدهما فردي والاخر شعبي أو جماعي، فجميع افراد الامة من عمال ورعاة وفلاحين وجنود وحتى الأساتذة الجامعيون يشركون في خاصية كونهم (شعباً) على اعتبار انهم حملة الاشكال الثقافية التقليدية، ولا جدال في ان ثقافة العنصر الشعبي وشدته تختلف من فئة إلى أخرى ، لكن لا يوجد انسان بدونها على الاطلاق، والفيصل في الموضوع هو ما يعرفه (الشعب) أي مجموع السكان، من خلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدي.

ولا يوجد انسان يخضع خضوعاً كاملاً لسلطان العقل ويستطيع ان ينظم جميع افعاله طبقاً للمبادئ المنطقية، وبالمثل لا يوجد انسان في ميدان الاحساسات والعواطف يعرف كيف يحافظ على ذاته الفردية المتميزة دون ان يتأثر بمعايير السلوك الكثيرة المعقدة التي يملها (التراث) ولا يستطيع ايضاً اكثر الناس اصالة واستقلالاً داخل احدى (الثقافات) حتى لو تصور نفسه انه ابعد عن كل تأثير تقليدي، والهروب من هذا التأثير أو تفاديه⁽³⁵¹⁾.

والواقع انه لا يوجد انسان في العالم لا يشارك في التقليد ، وعلى هذا فإن دراسة (التراث الشعبي) ليس موضوعها ثقافة طبقة معينة، وانما الانسان عموماً اثناء عملية حملة للتراث في الجماعة التي ولد ونشأ فيها، ومن الطبيعي ان تختلف شدة التراث من فئة إلى أخرى، لكن المسألة مسألة شدة فقط وليست قاصرة على فئة أو طبقة بعينها.

ويرى الباحث هناك سمة تسود المهتمين بالذين يدرسون التراث هو ان التراث متواتر من الابن إلى الابن ومن الجار إلى الاخر ومن محلة لاخرى مستبعدين المعرفة بالدراسة والتمحيص وهي تقبل هكذا كما وردت المعلومة أو القصة. وبهذا يهتم اهل التراث من اغلب الأحيان بتكوين فكرة كلية وعامة ثم تفسير العناصر الثابتة داخل تلك الثقافة كالفن والادب وغيرها ذلك لان الثقافة هي نتاج عمليات تطور من تراكم خلال الوقت الطويل . ترسب في كل مجتمع بشري.

عناصره

ان التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة ومتنوع في مضامينه التراثية لكن معظمها يندرج ضمن اربع مجموعات استقر عليها الباحثون وهي⁽³⁵²⁾:

1- العادات والتقاليد الشعبية.

2- الفنون الشعبية والثقافية المادية.

⁽³⁴⁹⁾ شوق عبدالحكيم، الفولكلور والاساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1978: 41.

⁽³⁵⁰⁾ العزاوي، رافع عمر، منتدى الجماهير الثقافي الفكري، 1 اغسطس 2007.

⁽³⁵¹⁾ الجوهري، محمد واخرون، دراسات في علم الاجتماع الريفي والحضري: 244.

⁽³⁵²⁾ الجوهري، محمد، علم الفولكلور - دراسة في الانثروبولوجيا التطبيقية، دار المعارف، بمصر، ط2، 1977: 52.

3- الادب الشعبي وفنون المحاكاة.

4- المعتقدات والمعارف الشعبية.

والمعتقدات العبية متشعبة ومتعددة، ومما يزيد في صعوبة تصنيفها انها خبيئة في صدور الناس لا يستخدمها الفرد الا إذا عرض له عارض وتعتبر من اهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل المجتمع، ومنها ما تتشكل فلسفته للحياة وتصوره للعالم الخارجي، ومهما يكن من الامر فانه من العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي شعب نظراً لكونها خبيئة في صدور الناس فهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال العبي دوره ليعطيها طابعاً خاصاً⁽³⁵³⁾.

ويرى الباحث ان هذه التقسيمات لا تعني الفصل بين موضوع وآخر أو عنصر وآخر، بل ان التراث الشعبي بعناصره مجتمعة يمثل كياناً حياً تسوده العلاقات الوثيقة والتفاعل الدائم.

الثانية بطبقاتهم ومستوياتهم يشكلون وحدة اجتماعية واحدة لا تعرف التمييز الطبقي أو العنصري أو الطائفي، ولهم تقاليد وعادات توارثوها عن اسلافهم واجدادهم الاقدمين وما كانوا يحيدون عنها وكانت الصلة بين أبناء المحلة الواحدة كالصلة بين أبناء العائلة الواحدة ولاسيما بين الجيران حيث ان علاقاتهم تتسم بالمحبة والصدق والعطف والاحترام المتبادل تطبيقاً للاحاديث النبوية الشريفة حيث روى أبو هريرة عن ام المؤمنين عائشة رضي الله عنها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم انه قال: ((لا يزال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت انه سيورثه))⁽³⁵⁴⁾.

ومن المسلم به اننا لا بد وان ننحي جانباً عن عملية استلهاهم تلك الاعمال الفنية التسجيلية التي تقوم بتشكيل أو قل أو مسرحة مظهر الحياة العشبية أو تصويرها أو تسجيلها بغض النظر عن الهدف من عملية التسجيل هذه، كالأعمال العديدة البارعة لعدد كبير من التشكيليين المحليين الذين اولعوا بتصوير لقطات من الاحياء الشعبية القديمة وتجسيد بعض الشخصيات وأصحاب المهن الصغيرة فيها⁽³⁵⁵⁾.

وان الفنان المبدع وحده- هو القادر على ان يخرج من التراث بمثل هذا العمل الفريد الذي يعتمد على التراث من جانب، وعلى الابداع المعاصر من جانب آخر، ويؤكد هذا ان التعامل مع التراث فن في حد ذاته، ويحتاج إلى حس فني، ودراسة علمية، ولا يمكن ان يترك نهياً لمن لم يقتربوا منه قريباً حقيقياً⁽³⁵⁶⁾.

ويذكر الأستاذ عبد الجبار محمد جرجيس ان الفولكلور الشعبي، موروث الماضي المتصل بعقب الحاضر، والحديث عن التراث الشعبي له الأهمية بمكان، إذ بواسطته يطلع أبنائها في هذا الجيل على ما قدمته لهم الأيام الغابرة من تقاليد شعبية ومضامين تراثية . تتمثل بالعادات الشعبية والتقاليد الوراثة في مناحي الحياة ، في البناء والمواد المستخدمة فيه وطرق العمارة الموصلية، وما صاحب ذلك من موروث شعبي واغاني فلكلورية ، وكذلك في الخانات والقيساريات والحمامات والمقاهي وكل ما له صلة بهذه المباني الخدمية التي باد معظمها ولم يبق منها سوى الموروثات. وما قدمته للمجتمع الموصلي ومساهمات ارباب الحرف والمهن والاناف في اغناء هذه الحقبة من الزمن بما جادت به مسيرتهم من كنوز التراث الشعبي،

⁽³⁵³⁾ الجمهوري، محمود ، علم الفولكلور، دار المعارف المصرية، 1975: 58.

⁽³⁵⁴⁾ الصديقي، حازم البكري، دراسات في الالفاظ والموروثات الموصلية، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط2، 2011، ص65-70.

⁽³⁵⁵⁾ ابراهيم ، محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، دار توباد، القاهرة، مصر، 1994: 67.

⁽³⁵⁶⁾ عبدالنواب ، يوسف، الطفل والموروث العبي، وزارة الثقافة والاعلام ، دار ثقافة الاطفال ، ط2، 198: 140-141.

وكيف ساهمت المحلات في الموصل في توثيق أواصر الثقة والمحبة بين أبناء المحلة الواحدة . إضافة إلى العمائر التراثية والابنية الشعبية وفن العمارة المتميز في مداخله الظل والنور والحرارة والبرودة ومعالجة الدور والخانات والحمامات. كذلك التقاليد الموروثة في عوامل البيئة وعوامل الزمن ، والمعتقدات الشعبية الخاصة بالتفاؤل والتطير، والاستطباب الشعبي والألعاب الموروثة بنوعها للبنين والبنات، والاعاني الشعبية والملابس المحلية ذات الطابع المعبر عن روح وتقاليد المنطقة.

فالتراث معين لا ينضب.. وفي الموصل برز العديد من الذين حفظوا هذا التراث واغنوه بجهودهم وخبرتهم ومعايشتهم للأوضاع التراثية ، وفي مقدمتهم المرحوم سعيد الديوجي واحمد الصوفي واسحق عيسكو ولطفي الخوري الذين كتبوا في هذا المجال ، ثم سار على دربهم الأستاذ عبدالوهاب النعيمي وعبدالباري النجم وسهيل قاشا وحسب الله يحيى واور عبدالعزيز وعبدالجبار محمد جرجيس وازهر العبيدي وطلال صفاوي وغيرهم وعلى راسهم المرحوم محمد صدقي الجليلي الذي آزر معظم هؤلاء بما يملكه من خزين في هذا المضمار.. وما يزال البعض منهم يقدمون العطاء الثر في ما يكتبونه عن التراث من خلال بحوثهم ومقالاتهم التراثية ومشاركاتهم الفاعلة في اغناء هذا التراث⁽³⁵⁷⁾.

المبحث الثاني (الفنان نجيب يونس) :

استمر الشغف والحب لفن الرسم منذ الدراسة الابتدائية مروراً إلى الإعدادية واصبح شغله الشاغل وبسبب عدم وجود كلية متخصصة بتدريس الفنون في العراق فكر في اكمال دراسته في الخارج في مجال الرسم تحديداً وهي فرصة لكي يطور قابلياته بشكل واسع وقد سبق هذه الخطوة ان التقى بالفنان فرج عبو⁽³⁵⁸⁾. والذي يدرس الرسم من مصر ودار حوار بينهما عن دراسة الفن في مصر (القاهرة) والسبل التي من شأنها الوصول إلى الدراسة وطبيعتها وقد اكد له بأن هناك العديد من الأساتذة المهمين في مجال الرسم من القاهرة حيث انه من الممكن ان يقدموا له الخبرة والمعرفة النظرية والعملية في تقنية الرسم، وربما ان نجيب يونس بحاجة إلى علوم الفن واساسياته التي من المفروض قبل كل شيء دراستها لكي يصل إلى الهدف الذي سعى اليه، ويعد مناقشة الموضوع مع عائلته اقتنع والده بذلك حيث شجعه⁽³⁵⁹⁾.

⁽³⁵⁷⁾ العبيدي، ازهر، موسوعة الموصل التراثية (عن مجلة التراث الشعبي)، المجلد الثاني، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 2008: 3.

⁽³⁵⁸⁾ فرج عبو تشكيلي عراقي ولد في الموصل عام 1928 اتخذ اسلوبه باستخدام الموروث الشعبي. ينظر: عادل كامل ، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق - سهلة الرواد، دار الرشيد للنشر (بغداد، 1980): 161.

⁽³⁵⁹⁾ مقابلة مع احد أصدقائه الذي لا يزال على قيد الحياة وهو الفنان بشير طه اثناء زيارتي بتاريخ 2018/12/12 في الموصل.

بعد ذلك قام بارسال رسالة إلى صديقه فرج عبو وهو طالب في المرحلة الثانية يطلب فيها الحصول على مقعد دراسي وقد استجاب الأخير لطلب نجيب يونس وتم فعلاً عام 1949.

وقد كانت امامه نجيب يونس في بداية وجوده في القاهرة مع زميله خرج في شقة منفصلة من نفس البناية الا انه استقبل سكنه فيما بعد حيث سكن في عرفة مع عائلة يونانية وقد أوجدوا له غرفة من البيت بمثابة مرسوم لاقصى وقت من هذا المكان بعد عودتي من الكلية.

لقد استفاد نجيب يونس من توجيه الأساتذة له بشكل لافت للنظر حيث تغير اتجاهه من كونه هاوياً يرسم حسب رغبته إلى رسام يعتمد الأساليب العلمية والقواعد الأساسية بشكل رئيسي ومتقن ثم عاد بعدها إلى الموصل أثناء العطلة الصيفية وبعد انتهاء المنهج الدراسي للسنة الدراسية، واصل الرسم مستعيناً بكل القواعد والاساسيات التي تلقاه من اساتذته في الكلية وهو يعتبرها مرحلة تغيير جذرية في حياته الفنية⁽³⁶⁰⁾.

وبعد ان اكمل دراسته عاد للعراق فكر بأن يؤسس حركة فنية تشكيلية في مدينته الموصل مع بعض الفنانين الذين تخرجوا من معهد الفنون الجميلة في بغداد. لك من اجل النهوض بواقع المدينة الفني الا ان ذلك لم يتحقق بل لقاءات فردية بهم وغير منتظمة⁽³⁶¹⁾.

وقد عمل الفنان بعدة مراحل:

- 1- مرحلة البداية: وفيها استخدم الفنان الأسلوب الكلاسيكي بشكل تسجيلي بحث محاولاً الاقتراب من الواقع.
- 2- مرحلة الدراسة: وفيه التحرر من قيود الكلاسيكية إلى الواقعية من خلال استخدام اللمسات اللونية والخطوط بحرية أكثر وقد حاول ان يصل إلى الاتيان بأثارة اكبر للاشكال من خلال علاقاتها مع بعضها سواء اكانت متحركة ام ثابتة وبدا ذلك واضحاً في استخدامه لبؤرة الموضوع وهذا الذي يحدد مركز اللوحة⁽³⁶²⁾.
- 3- المرحلة الانطباعية: وهي السمة الظاهرة في اغلب اعماله الفنية حيث تأثر بهذه المدرسة في جانبها التقني لان المتغيرات الضوئية التي تطرأ على الشكل كانت الحافز الرئيسي في تحليل اللون لديه واستخلاص جوهر الاشكال ومن خلال ذلك نفذ العديد من الموضوعات التي ضمت الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية والحياة الشعبية وقد كان بارعاً في التعامل مع معطيات هذه المدرسة بما يؤمن له لوناً ناظراً مميزاً⁽³⁶³⁾.
- 4- المرحلة الحديثة : يمكن القول بأن نجيب يونس قد عمل على اغلب المدارس شخصيته واحبها حيث نراه انطباعياً ثم وجدناه تعبيرياً في اعمال أخرى والتي تعفى بها كثيراً حتى توصل إلى عمله اسقاط الضوء والذي ينتج عنه الظل مع الاكتفاء باللون التعبيري الممزوج بالحدود الفاصلة المجردة ثم تقلب بين المدارس الحديثة حتى اعتمد في أواخر الخمسينات اسلوباً تجريبياً خرج فيه بين اتجاهات مختلفة كما في لوحة قصيرة ثم عزم على الرجوع إلى أي مدرسة اعتقدها بانها تلائم الموضوع الذي يبحثه، وهكذا كانت مثلاً لوحة الافراح والتي رسمت بمنظورين مما جعله يخترق

⁽³⁶⁰⁾ مقابلة مع الفنان في تلفزيون بغداد مع الفنان نوري الراوي نيسان 1985.

⁽³⁶¹⁾ نفس المصدر السابق.

⁽³⁶²⁾ عادل كامل، نجيب يونس رسام الحياة الشعبية ، جريدة القادسية (بغداد تشرين 1988): 4.

⁽³⁶³⁾ ندى شوقي، دعوة للسفر الى طقوس الماضي، مجلة المشوار اللبنانية، (بيروت، 1985): 41.

القواعد المألوفة لتيّيح للمشاهد معاينة العمل في وضعيات مختلفة⁽³⁶⁴⁾.

يحدث في رسوماته البيئة الموصلية محاولاً تجسيدها بتعبيرية صادقة ، واعتمد على التحليل الضوئي من المدرسة الانطباعية باعطاء العمل حركة لونية ومنح اللوحة مغايرة لألوانها لي يمنحها بريقاً ونقاءً لونياً، كما افاد من اللمسات العريضة التي استخدمها الفنانون الانطباعيون والتعبيريون لاعطاء اللوحة حركة في اللون. وأفاد من الخط التعبيري مع استخدام اللوحة بشكل جريء وعمل على اخضاع لوحته لقواعد التكوين محاولاً إيجاد مشكلة في ذلك ثم تصرف بمهارة في حلها للوصول إلى الشكل الأمثل حيث كان يمتلك دراسة واحساس من ذلك⁽³⁶⁵⁾.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

- 1- التراث هو من الخصائص البشرية العميقة الجذور التي تتناقل من جيل إلى آخر.
- 2- التراث ذاك الإرث الذي وصلنا على مر العصور.
- 3- التراث نوعان الأول من المتاحف والخزائن والثاني عادات وتقاليده وفنون وفق المأثور الشعبي ما زال حياً.
- 4- يتغير التراث ويتنوع بتغير البيئة المعاشة من عادات وتقاليده وازياء.
- 5- للتراث أنواع منها الحضاري (اثاري) وقومي لفترة زمنية وتراث شعبي وهناك شعبي مادي وادبي.
- 6- يخضع الانسان الثقاف في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث.
- 7- التراث متواتر من الإباء إلى الأبناء ومن الجار لغيره مستعبدون المعرفة بالدراسة.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث

مجتمع البحث مكون من اربع لوحات للفنان نجيب يونس.

عينة البحث

وهي اربع لوحات مختارة بشكل قصدي وسبب الاختيار بما يناسب الاختيار العام للبحث وانها تؤدي الغرض من تمثيلات التراث في اللوحات المنتقاة وقدرتها للتعبير وكانت الفترة من 1982-1998 وتعتبر هذه من اخصب فترة يميز بها الفنان.

منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليل لتحليل العينات بما يحقق اهداف البحث.

أداة البحث

اعتمد الباحث في اعداد البحث على:

- الكتب ورسائل الماجستير والدكتوراه.
- مقابلة احد أصدقائه وهو الفنان بشير طه في يوم 2019/12/20.

⁽³⁶⁴⁾ ماجد السامرائي، الوجه الجميل في الرسم، مجلة التضامن، (لندن، 20/4/1985)، ع106: 59.

⁽³⁶⁵⁾ عبدالوهاب النعيمي، مجلة عامان، ع64، من الاصدار امانة عمان الكبرى، تشرين الاول 2000: 19.

أنموذج (1)

اسم اللوحة: الجومة

القياسات: 80 × 60 سم

السنة: 1982



جسد الفنان في لوحته التي اسماها الجومة وهي آلة قديمة تعمل لصنع البساط (حصيرة من القماش) من عدة خيوط ملونة وتكون من مكان ثابت اشبه بالمحل يلجأ إليها الزبائن ويقوم صاحب هذه الماكينة بصنع البضاعة.

ان الجومة من أكثر المفردات التراثية التي عايشها الناس وذلك لحاجة البيت القديم مثل هذه المستلزمات آنذاك. ان هيكل هذه الآلة لها عدة اشكال وقد صورها بهذه الوضعية التي تذكرنا بالعجلة التي وجدت لدى

حضارة وادي الرافدين وهي من المكتشفات التي ساعدت الإنسانية في تدوير عجلة التقدم نحو الأفضل ((ان التوين الذي اوجده نجيب يونس من لوحته بابن جعل أصحاب هذه المهنة داخل قوس كبير وهو حال العمارة قديماً التي تكثر فيها الأقواس وهي معالجة عمرانية لارتكاز السقف لعدم وجود تقنية البناء الكونكريتي مع الحديد ، أي كان اغلب البناء هو من الجص والحجر بأنواعه. ولدلالة هذا القوس هو امتداد نحو العماائر الإسلامية ويبدو بمنظور اشبه بقبة محراب بعد ذلك يعلو هذا التشكيل حائط يمثل تعاقب الزمن من خلال التعرية يتوسطه فتحة دائرية تمثل شباك ولو دققنا بأن هذا الشباك الدائري يعتبر الثيمة لدى العمارة الموصلية وهو عبارة عن اطار لعجلة حديدية.

لقد قدم المجتمع الموصل ارباب الحرف والمهن والاصفاق في اغناء هذه الحقبة من الزمن بما جادت به سيرتهم من كنوز للتراث الشعبي وكيف ساهمت هذه المحلات في الموصل في توثيق أواصر الحبة بين أبناء المحلة الواحدة اضافة إلى العماائر التراثية والابنية الشعبية. وتتميز مدينة الموصل بانها أصحاب بيوتات وتسم بأسماء المهن الذين يزاولونها. وهذه الاصاله في التوال من خلال الأجداد إلى الأبناء ورغم ان التقنية في الآلة قد وصلت إلى حد لكن هذه المدينة بها التقدير العالي لعوائل هذه المهنة لانهم يحملون صدق التعاون وهذا بعض من مورثنا الذي جعله الفنان حاضراً لنطلع عليه من خلال هذه النافذة الوحيدة التي توصلنا للعمق الحضاري الذي يعد عنا.

أنموذج (2)

اسم اللوحة: رقصة شعبية

القياسات: 68 × 55

السنة: 1998



تعامل الفنان بهذه الفعاليات التراثية المفرحة للطائفة اليزيدية من محافظة نينوى فقد جمع بلوحته بكل الاولان بنظافتها ونقاوتها وكأنها تخلو من المنظور اللوني ذلك من خلال صفاتها. كان التلوين الانشائي لهذا العمل في عدة مجاميع وكلها دبكات متوارثة. والتراث نوعان الأول معطل في المتاحف والخزائن لا يطالعه الا المختصين والمرا هو اطلاق الجميع لكن الوعي الجمعي معطل ايضاً ويشكرون الفنان احياء ما خلف الجدران من تاريخ وارث حضاري والتراث الثاني هو عادات وتقاليد وفنون والتي لا زالت حية من خلال الدبكات والحشود الراقصة والعادات والتقاليد المتوارثة.

اوجد الفنان فتيات ثلاثة يتوشحن الألوان الأساسية الأحمر والأصفر والأزرق مع حركة موصوف ويعد اتجاهات ونظرات متباعدة لاثراء المحيطين مع احياءات باهازيج واغاني تراثية عبر ممارسات لدبكات. وتحيط بهم من يعبر حشود من الحركات المتراسة لتقاليد تراثية معبرة لمجتمعات خاصة، مع حضور فعال لايقونة هذه المناسبات وهو عازف الطبل وعازف الزرنة، وهذه الآلات الهوائية للموسيقى تجدها ايضاً في اثارنا الرافدينية مع عزف على الدفوف في احدى الجداريات الاشورية فهذه الطقوس المجتمعية لم تأتي من فراغ بل هي امتداد لتمثلات اثارية وصلت عبر السنين فقد وصلتنا منذ زمن عن طريق الاساطير المتواترة وبعض اللقى الاثرية . وهنا يخضع الانسان المثقف في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث.

وما نحن اليوم مع لوحة تجسد كل هذه المفردات وتبين لنا مدى التلاحم الإنساني لكل بيئة تراثية تؤمن بحبها لارضها وناسها ومعايشتها للفرح والحزن فهذه الممارسات الجمعية وغيرها اكد عليها الفنان وكان لهذه الجماهير الراقصة الأثر الفعال لا يصال الفرحة والبهجة مع الجو العام في الطبيعة المخضرة وكأنهم في أجواء اصف على المنجز الفني لمسة رومانتيكية في مرحها والوانها وحركاتها المفعمة بالنشاط.

أنموذج (3)

اسم اللوحة: بائعات الخبز

القياسات: 75 × 65 سم

السنة: 1985



جسد الفنان في هذه اللوحة عدة مفردات تراثية وكانهما يرتبطان بمنظور زمني ومكاني، فالفتاتين تتسندان اللوحة جعلها جملة سكون وهدوء وهن يحتويان ارغبة الخبز ذلك من خلال الزي الحي لموروثنا الحاضر والغاب فنراه من خلال

هذا الفنان الذي يكاد ان يكون تسجيلياً لعة تمثالات تراثية اما الغير منظور أي انها لا تكاد موجودة الا ما ندر عند البعض وهنا اقصد الاشياء التراثية التي ترتديها الفتاة، فقد البسهما وشاحا يتدلى من احدى الكتفين وينزل ليلف جيدها، وهذه المساحة من القماش تسمى (الجاروكه).

وهنا مفردة أخرى تحمل سمة تراثية والسوارات التي تلف بمعصميهما وتسمى (المعاضد) وبالوان براقة والثيمة التراثية الأخرى التي كانت تتقلدها النساء هي التراجي الكبيرة التي تظهر بشكل جلي لاحدى الفتاتين هذا بالإضافة إلى الملابس التراثية والتي تعتبر من الخصائص البشرية العميقة التي تتناقلها من جيل إلى جيل، اما في الخلف ومن بعد فنلاحظ جلسات عربية على القنفات بالزي العربي- العقال والغترة.

وهذه الجلسان من العادات والتقاليد الشعبية وهي امتداد للتراث الشعبي . ويتضح بأن التراث من عدة مواطن تعبير موضوعاً موحداً وكياناً خاصاً تسوده العلاقة الوثيقة والتفاعل الدائم. ويتضح البناء الموصلي القديم الذي يوحى بمفردات عمرانية تراثية كالأقواس والبناء من الحجر الذي يسمى باللهجة الموصلية بـ(الغفش) ان مهنة بيع الخبز كانت موجودة ولا يخلو فرع أو محلة من محلات مدينة الموصل من بائع متجول للخبز أو الحليب أو اللبن أو البيض واشياء أخرى وهذه الحرف والمهن التراثية تعتبر من المكملات المحلة القديمة ، لقد كان الفنان اميناً في انجاز هذا العمل الفني الذي اسماه ببائعات الخبز.

أنموذج (4)

اسم اللوحة: العيد

القياسات: 1,30 × 1 م

السنة: 1985



في هذا المنجز الفني يجسد الفنان مناسبة لها طقوس وجدانية هي أحد اعياد المسلمين التي تكثير فيه الحشود من البشر. نرى إتجاه مسيرهم بشكل عفوي معبر عن فرحهم وقد يكون هذا ضمن التراث الشعبي الذي يتبع صفة البيئة المعاشرة من عادات وتقاليد وصناعة ملابس، لقد وضع في المقدمة عدة شخصيات في الجهة

اليمنى رجل يحمل ألعاب ويظهر من بعيد زي عربي بالعقال ومنهمك في تقديم سلعته من خلال دفعه لصندوق يمشي على عجلات كما تظهر خيوط تسحب العربة لحمل الأشخاص مع راكب يحدوا بهم للتنقل وهذه الوساطة للنقل كانت مستخدمة قبل ظهور السيارات لتذكرنا بالعربة الأشورية.

ثم في وسط الزحمة تظهر امرأة تحمل فوق راسها متاعا اشبه زمبيل يحمل مواد غذائية وهذا التقليد موجود لدى اهل مدينة الموصل عندما يخرجون للنزهة يأخذون اكلهم وكل لوازم الراحة اما الجزء الثاني من اللوحة فتظهر النواير (فتال هوى) وهو عبارة عن مقاعد لجلوس الأطفال تدور اعلى واسفل على شكل حركة دائرية مع مراجيح اكثر. لقد حاول الفنان ان يجمع اكثر من وسيلة ترفيهية مستوحاة من الفلكلور الشعبي لمدينة الموصل الزاخرة بآثارها الحضارية ذلك التنوع الاجتماعي. اما يوم العيد هو ابراز روح الفرح والاستبشار وقد ركز على اشراك كل الاعمار من أطفال ورجال ونسوة وباعة متجولين ومراجيح تسلية مع إضفاء الروح والسرور والتسامح من خلال الزحمة والتلاحم البشري . ان الشيء الذي يميز هذا

العمل هو المشاركة لكل اهل نينوى اقصد هنا القرى والقصبات القريبة من مدينة الموصل ومن خلال الأزياء المتوارثة جيل عن جيل والذي كان يعرضهم امتداد لحضارة عريقة.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات

النتائج:

- 1- حضور فاعل لمفهوم التراث في اعمال الفنان نجيب يونس في تمثلاتها الاجتماعية عن طريق الموضوعة والتسجيل في اغلب اللوحات.
- 2- تداولت اعماله بين التسجيل الواقعي والتميز بتصريف تشكيلي حديث مستندة على مفردات تراثية، كما في أنموذج (1).
- 3- التأكيد على رصد الممارسات الجمعية من المجتمع كالدبكات ومناسبة الافراح والاعياد إلى الاحتمالات ضمن تقاليد تراثية محلية خاصة بمجتمعات خاصة، كما في أنموذج (2).
- 4- اثبت الفنان التشكيلي انه الفاعل في نقل التراث عبر لوحاته المفعملة بالتمثلات التراثية ، كما في أنموذج (4).
- 5- اوضح الفنان نجيب يونس ان الالفه في التعامل المجتمعي والتعاون كان السائد بين أبناء المنطقة، كما في أنموذج (4).
- 6- تعرفنا من خلال بعض المفردات في الاعمال الفنية انها لها امتداد تاريخي وهذا يوضح ان المجتمع ينمو بشكل من التراث ، كما في أنموذج (3).

الاستنتاجات:

- 1- اتسمت مواضيع الفنان نجيب يونس بأسلوب واقعي ومحاورة للتراث في مدينة نينوى وهذا يحقق صفة التواصل مع واقعنا الحاضر.
- 2- أوضح الفنان ممكن أن يكون الترجمان لما نسمع عنه لموروث حضاري.
- 3- أكد الفنان على الثيمات التراثية والعادات والتقاليد وكانت هي الفاعلة في اللوحات.

التوصيات:

يوصي الباحث بإحياء التراث من خلال الاعمال التشكيلية ويعتبر من المواضيع الحية التي تتباهى بها الأمم.

المصادر

أولاً: الكتب

- ✓ ابراهيم ، محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، دار توباد، القاهرة، مصر، 1994.
- ✓ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
- ✓ الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
- ✓ الجراري، عباس، من وح التراث، مطبعة الامينية، المغرب، ط1، 1977.
- ✓ جريدة المواطن العراقي ، مقال ميرفت صادق، بعنوان التراث تعريفه وانواعه واشكاله، مايو 2011.
- ✓ الجمهوري، محمود ، علم الفولكلور، دار المعارف المصرية، 1975.
- ✓ الجوهري، اسماعيل بن جواد، الصحاح في اللغة، ج2، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.

- ✓ الجوهري، محمد وآخرون، دراسات في علم الاجتماع الريفي والحضري.
- ✓ الجوهري، محمد، علم الفولكلور - دراسة في الأنثروبولوجيا التطبيقية، دار المعارف، بمصر، ط2، 1977.
- ✓ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق - سهلة الرواد، عادل كامل، دار الرشيد للنشر (بغداد، 1980).
- ✓ خرج عبو تشكيلي عراقي ولد في الموصل عام 1928 اتخذ أسلوبه باستخدام الموروث الشعبي.
- ✓ سارتر وآخرون، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال والظاهراتية، دار المعارف للنشر، 1987.
- ✓ شوق عبدالحكيم، الفولكلور والاساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1978.
- ✓ الصديقي، حازم البكري، دراسات في الالفاظ والموروثات الموصلية، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط2، 2011.

- ✓ عادل كامل، نجيب يونس رسام الحياة الشعبية، جريدة القادسية (بغداد تشرين 1988).
- ✓ عبدالتواب، يوسف، الطفل والموروث العبي، وزارة الثقافة والاعلام، دار ثقافة الاطفال، ط2، 198.
- ✓ عبدالوهاب النعيمي، مجلة عامان، ع64، من الاصدار امانة عمان الكبرى، تشرين الاول 2000.
- ✓ العبيدي، ازهر، موسوعة الموصل التراثية (عن مجلة التراث الشعبي)، المجلد الثاني، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 2008.

- ✓ العزاوي، رافع عمر، منتدى الجماهير الثقافي الفكري، 1 اغسطس 2007.
- ✓ ماجد السامرائي، الوجه الجميل في الرسم، مجلة التضامن، (لندن، 1985/4/20)، ع106.
- ✓ ندى شوقي، دعوة للسفر الى طقوس الماضي، مجلة المشوار اللبنانية، (بيروت، 1985).

ثانياً: المقابلات

- ✓ مقابلة مع احد أصدقائه الذي لا يزال على قيد الحياة وهو الفنان بشير طه اثناء زيارتي بتاريخ 2018/12/12 في الموصل.
- ✓ مقابلة مع الفنان في تلفزيون بغداد مع الفنان نوري الراوي نيسان 1985.

الرمز ودلالاته الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني اليرافيني وانعكاساته المعاصرة

م.م قحطان صبري سياب الوطيني

كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

ملخص البحث:

احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته وطبيعة اهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته ، حيث يطرح البحث تساؤلاً ويحدد مشكلة يدور حولها من خلال الموروث الحضاري كقيمة معطاة جمالياً وإبداعياً وأصاله ذات نتاج ذهني مستمر ومتجدد سواء أكان في العناصر أو الرموز أو التكوينات، والتواصل مع هذا الإرث الإبداعي بمفهوم متجدد ومتفاعل مع المتغيرات المعاصرة وتأتي مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي :

- ماهي الدلالات الفكرية والتعبيرية للرموز في المنجز الفني اليرافيني ؟

وكيف انعكست على الفنون المعاصرة ؟

ويهدف البحث الحالي إلى الكشف عن الدلالات الفكرية والتعبيرية في المنجز الفني اليرافيني وكيفية توظيفها معاصرة . وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري للبحث والذي بحث في الرمز ودلالاته في الفكر اليرافيني و قراءة فلسفية وتعبيرية لمفهوم الرمز و الرمز انتمائه الحضاري وطروحاته المعاصرة .

كما احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث متضمناً : مجتمع البحث وعينته وطبيعة المنهج فيه ، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (3) انموذجاً ، اما الفصل الرابع فاحتوى على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن النتائج التي تم التوصل اليها :

1- إن الموضوعات الحضارية اليرافينية بتعددتها وتنوع مفاهيمها الفكرية والجمالية والتعبيرية والتقنية جاءت لتعبر عن

التحولات الفكرية والتطورات الثقافية وما انعكس على تلك النتائج من قيم فنية .

2- استخدام الفنان اليرافيني مختلف الرموز (الأدمية، الحيوانية ، النباتية ، المركبة وغيرها) والمعبرة عن قيمة فنية

وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به ، والمبنية على فكرة ذات مضمون داخل التكوين الفني و بأسلوب رمزي ناتج

عن المضامين الفكرية والدينية والتعبيرية.

من اهم الاستنتاجات : هناك محاكاة من الموروث استقدمها الفنان بفكر ومضمون معاصر ومنها ما كان على مساس

بالمضمون كقيمة فكرية طقوسية وتعبيرية تلبي غاية المجتمع المعاصر .

الكلمات الافتتاحية : الرمز ، الدلالة ، الفكر ، التعبير ، المعاصرة

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث:

استخدم الإنسان قديماً الرمز من خلال تمثلاته بالحياة المحيطة ، إذ أن كل حركة من حركات الإنسان القديم تعبر

عن رمز معين له مفهومه ودلالاته الخاصة به ، وهذا ما تمثل في المعابد وخارجها⁽³⁶⁶⁾ . لذا كانت حركاته بمثابة إيماءات

رمزية من أجل التعبير عن حاجاته ومنها الحصول على رضا القوى الغيبية التي كان يعتقد بوجودها .

⁽³⁶⁶⁾ مفلح ، فيصل : هيكلة الرمز في الوجود ، ط1 ، دار البناييع ، دمشق ، 2008 ، ص7 .

وتمثلت الرموز في فنون متعددة بشكل عام، وفي فن الرسم بشكل خاص ، حتى تمثلت الرموز في الفن عبر العصور المتعاقبة ، بحيث أصبح من الضروري الوقوف عند معرفة معاني الرموز وإدراكها ، لفهم مضامين تلك الأعمال الفنية المختلفة ، والتي جسدت صراع الإنسان لوجوده وغاياته في الحياة للحصول على الأمان ، كما عكست عقيدته وطموحاته ، وجوانب آماله في الانتصار والسيطرة أو الخلود .

ويمتاز الفن من غيره من أنشطة الإنسان بعده الوسيلة المهمة في التعبير عن الأفكار والمشاعر الإنسانية منذ القدم ، لذا كان لتعدد الاتجاهات الفكرية الحديثة أثر بالغ في تنوع أساليب التعبير الفني، إذ ابتعد العمل الفني عن حدود الصورة المطلوبة والتعبير عن سياقات الحقبة واخذ يسعى لمشاكسة تلك السياقات في محاولة لتأسيس أنساق جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال إمكانية (الصورة الرمزية) على التعبير حتى "تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع"(367).

ان المتابع لتاريخ الفن العراقي المعاصر سوف يتلقى تنوع من الأساليب والاستعارات والعلامات التعبيرية والمرموزات الدلالية ، وبهذا يحفل تاريخ الفن العراقي المعاصر بعدد كبير من الرؤى والتجارب التي ساهمت في شق سبل وتمهيد طرائق للإبداع الفني يمكن عدها ذات خصوصية أو محملة بسمات الهوية المرتبطة بأنظمة الفكر والتعبير النابعة من خصوصيات البيئة والتاريخ والمجتمع المحيط بالفنان ، والتي تظهر من خلال خطاباتها ومفاهيمها الفنية سواء اكانت فكرية او فلسفية او جمالية او تعبيرية او تقنية ، وهي ذات قيمة تاريخية وإبداعية كبيرة .

من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي:-

- ماهي الدلالات الفكرية والتعبيرية للرموز في المنجز الفني الرافديني ؟ ، وكيف انعكست على الفنان المعاصر ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

1- البحث في دلالات الرموز في المنجز الفني الرافديني .

2- كيفية استلهام الفنان المعاصر للرموز الرافدينية فكراً وتعبيرياً.

ثالثاً: أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

- الكشف عن الدلالات الفكرية والتعبيرية للرموز في المنجز الفني الرافديني .

- كيف انعكست هذه الدلالات على الفن المعاصر .

رابعاً: حدود البحث:

1- الحدود المكانية: القديم : منجزات الحضارة الرافدينية (العراق).

المعاصر : الفنانين العراقيين المعاصرين.

2- الحدود الزمانية: القديم : الحضارة السومرية(3000 ق م) ، المعاصر : (2010 - 2018)

3- الحدود الموضوعية : دراسة الرمز في المنجز الفني الرافديني وانعكاساته المعاصرة .

خامساً: تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

الرمز في (القرآن الكريم): قوله تعالى (آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً) (368)
الرمز (لغةً) :

رمز : رَمَزَ - رمزاً اليه : اشار وأوماً . ترامز القوم : رمز كل منهم الى الآخر، يقال : (دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا) أي اشار بعضهم الى البعض والرَّمَز والرَّمَز جمعها رموز : الاشارة والايحاء (369) .

- رمز يرمز / يرمز رمزاً فهو رامز : أوماً وأشار ورمز جمعه رموز : علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله (كما يقوم الرمز الكتابي مقام الصوت المنطوق) . وقد يستخدم الرمز بقصد الایجاز (370) .

الرمز (اصطلاحاً) :

- ويرى (يونغ) ((ان كلمة او صورة تكون رمزية ، حيث تتضمن شيئاً أكثر من معناها الواضح والمباشر ، انها ذات مظهر (لا واعي) أعم لم يحدد بدقة او يوضح بالكامل قط ، فانه يقاد الى افكار بعيدة التفسير)) ويضيف : ((فأنا باستمرار نستخدم تعابير رمزية لنمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها او ادراكها تمام الادراك ، هذا هو احد الاسباب التي تجعل الاديان توظف لغة أو صوراً رمزية)) (371) .

- اما (اميرة حلمي مطر) فقد رأت ان للرمز الفني قيمة جمالية وذلك من خلال توافر واجتماع ثلاث جوانب فيه ، الاول هو المادة التي يصاغ بها الرمز كاللون والشكل مثلاً ، والثاني هو الصورة التي تنتظم بها هذه المواد وتتشكل ، والثالث هو الفكرة او الغموض ورأت ان الرمز الفني هو اكثر الرموز قدرة على التعبير عن نفسية الانسان وعن حضارته .

الدلالة (لغةً) :

- ورد في (المنجد) : ((دَلَّ ، دَلَّةً ، دلالة ودلَّيلى إلى الشيء ؛ وعليه أرشده وهداه ، ويقال: (الدَّلَّاهُ) ما يقوم به الإرشاد ، البرهان والدليل المرشد)) (372) .

الدلالة (اصطلاحاً) :

- عرفها (صليبا) : هي أن يلزم من العلم بالشيء علم شيء آخر ، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول ، فإن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية ، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية ، وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى عقلية ، وطبيعية ووضعية (373) .

368 الآية (41) من سورة آل عمران .

369 المنجد في اللغة والاعلام ، لمجموعة من الباحثين ، ص 279 .

370 المعجم العربي الاساس ، لمجموعة من كبار اللغويين ، توزيع لاروس ، ص 550 .

371 كارل غوستاف يونغ : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1984 ، ص 19

372 البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، ط 21 ، دار المشرق ، المكتبة الشرقية ، لبنان (بيروت) ، 1986 ، ص 204 .

373 صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي : ج 1 ، مصدر سابق ، ص 563 .

- وعرفها (الراغب الأصفهاني) وذكر أنها ((ما يتوصل إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى ودلالة الإشارات والرموز والكتابة والعقود في الحساب وسواء كان ذلك بقصد ممن يجعله أو لم يكن يرى حركة إنسان فيعلم انه حي (374).
- عرفها (الدوري) بأنها : العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم وخصائصه وأصنافه ونظمه ، القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في اللوحة من خلال انتظامه في الشكل العام (375)

الفكر (لغة):

- تردد خاطر بالتأمل والتدبر بطلب المعاني، ما يخطر بالقلب من معان، يقال: " مالي في الامر فكرة " أي حاجة (376).
- (فكر) : اعمال العقل في امر نحله أو ندركه ، اعمال العقل في الاشياء. للوصول الى معرفتها، ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية (377).

الفكر (اصطلاحاً):

- عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من افكار وخواطر وصور بغية التوصل الى حلها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين (378).
- عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات، لاننا في التفكير انما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما ، يعد محمولاً، وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة الموضوع (379).

التعبير (لغة) :

- جاء في (الرائد) فيرى في "عبر: أي اظهار الافكار والعواطف بالكلام والحركات" (380).
- جاء في (المورد) "التعبير: اسلوب التعبير أو وسيلته، تعبير عن المشاعر، والعصر: استخراج السوائل بالعصر" (381).

التعبير (اصطلاحاً) :

- التعبير: عند (هيجل) يرجع الى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر الى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر الى مظهرها الحسي يكون الجمال، فالتعبير عن الفن يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية الى المستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً ويخلصها من الجوانب العرضية والوقتية" (382).
- وعند (هربرت ريد) فالفنان "يحاول التعبير عن وجدانياته اكثر مما يحاول تسجيل ملاحظات، والحالة التعبيرية الذاتية تصبح احساسات الفنان ذاتها مادة للتعبير" (383)

374 عباس ، حافظ : الدلالة القرآنية عند الشريف المرتضى ، مصدر سابق ، ص 66 .
375 الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996 ، ص 34 - 33 .
376 المنجد الابجدي ، ط 2 ، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، ص 508 .
377 مسعود ، جبران : رائد الطلاب . دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت . ص 305 .
378 معلوف، لويس : المنجد في اللغة ، ط2، بيروت ، 1946 ، ص953 .
379 ابراهيم ، زكريا : كانت ، الفلسفة النظرية ، القاهرة ، ب ت . ص81 .
380 مسعود، جبران، الرائد، بيروت، دن، 1981، ص412 .
381 البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1977، ص329 .
382 مطر، اميرة حلمي، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974، ص155 .
383 ريد، هربرت، التربية عن طريق الفن، ت عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والايهزة العلمية، 1970، ص45 .

- **التعريف الاجرائي للتعبير:** اظهار وتبيان المعاني للوجدان الذاتي والجماعي للفنان من خلال دوافع واحاسيس ومشاعر وانفعالات وافكار ومفاهيم ونقل الاحداث والصور بوسائل فنية وبوسائط مادية ، وباختصار اكثر دقة بأنه تعبير عن الاشياء بأشياء اخرى ، بمعنى التعبير عنها بوسائل فنية .

المعاصر (لغة)

- العصر ، عرفه ابن منظور بأنه الدهر (384) .
- والعصران في المعجم الوسيط، الغداة والعشي ، والليل والنهار ، والدهر والزمن (385) .
- ويذكر صاحب المنجد : أعصرت المرأة : أدركت كأنها دخلت عصر شبابها (386) .

المعاصر (اصطلاحاً) .

- المعاصرة : تعني المضمون وهي أحدث زمن فني لمفهوم الحداثة (387) .
- والعصرية عند لويس معلوف : ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر (388) .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : الرمز ودلالاته في الفكر الرافديني .

تُعد الرموز احد أهم نشاطات الفكر لدى الإنسان الرافديني لما لها من ابعاد فلسفية وتعبيرية نابغة من رؤيته والتي أستخدمها منذ القدم ، للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعاداته ، وذلك بتحويلها إلى رموز صورية أو حركات تعبيرية لتحويل مكنوناته الداخلية إلى صوره مرئية، لذا يعتبر الرمز من أهم وسائل التعبير والاتصال بين الناس .

ومن خلال التطور الحاصل في حياة الإنسان وارتقاء نموه الفكري ومدرجاته الحسية أصبح الرمز جزءاً لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص؛ وذلك لأن الفن ظهر كمعرفة وممارسة اتخذت اتجاهات فكرية وتعبيرية متعددة الأهداف. اخذ الإنسان على عاتقه النظر في هذا الكون ويعبر عن تصورات وأفكاره ويسلك في تعبيره سبلاً مختلفة فتارة كان ينظر للأشياء نظرة موضوعية ليستفيد من إمكانياتها ويسخرها له وتارة أخرى كان ينظر نظرة خيالية أو أسطورية فيعبر عن الحياة تعبيراً فنياً يصوره لنا بهيئة منجزات فنية أو أدبية سواء اكانت رسم او نحت او فخار او على شكل قصص او اساطير ، لهذا عدت الاسطورة المدخل المباشر لفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض اشكال الابداع والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات ، والتي تقودنا الى فهم هذه الرموز وتفسيره⁽³⁸⁹⁾

حاول الفكر الإنساني قديماً أن يحيل كل ما يحيط به إلى رمز ليصبح لغة ذات أهمية تعبيرية ، فالأشكال الطبيعية ذات العناصر الهندسية والنباتية وحتى الأشياء التي قام بصناعتها ، كلها تمثل رموزاً له ، على اعتبار أن الإنسان منذ نشوء تفكيره

³⁸⁴ ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب ت ، ج 4 ، ص 575.

³⁸⁵ مصطفى ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، مؤسسة الصديق للطباعة والنشر ، طهران ، ب ت ص 604 .

³⁸⁶ معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، ط 35 ، طهران ، 1978 ، ص 509 .

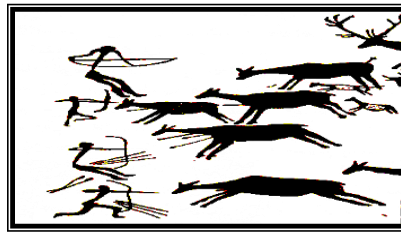
³⁸⁷ مجدي ، وهبه ، معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 ص 132

³⁸⁸ معلوف ، لويس ، المنجد ، مصدر سابق، ص 509 .

³⁸⁹ عبد الرحمن ، عبد الهادي : سحر الرمز ؛ مختارات في الرمزية والاسطورة ، دار الحواء للنشر والتوزيع، اللاذقية _ سوريا ، 1994 ، ص 41 .

كان يتجه نحو صناعة الرمز من خلال تحويل الأشكال والمدرجات الى رمز⁽³⁹⁰⁾، حيث جاء تمثيل الرمز في بداية نشوء الانسان عن طريق الصوت او الایماء الى الاشياء ومثال على ذلك حينما خاطب الإنسان البدائي أفراد أسرته وهو ينبههم عن الخطر المحدق بهم، أو يجمعهم على الطعام، أو خاطب عن طريقه الطبيعة بهيئة كلمات رمزية أو حركات طقوسية وذلك لعدم امتلاكه اللغة أو الوسيلة المعبرة⁽³⁹¹⁾.

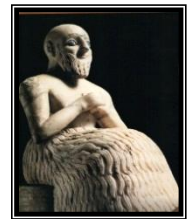
ويأتي للخيال دور كبير في تمثيل تلك الرموز ، وإخراجها بشكل صورة مرئية ، إذ إن نشوء الفن بدأ منذ نشوء الحياة الإنسانية على الأرض ، بعدما وقعت عين الإنسان على مفردات الطبيعة فأخذ يجسدها على هيئة مبسطة من الرموز ، حتى أصبح الفن تجريداً لصعوبة ملاحظة الطبيعة في حركتها إلا أنه تطور تطوراً بسيطاً حين بدل البدائي الأشكال المعقدة للحيوانات بخطوط بسيطة إيحائية فاستعاض عن صورة الواقع برموز واختصارات وتجريدات أي تمثيل لفكرة أساسها الحدس⁽³⁹²⁾ . كما في الشكل رقم (1)



شكل (1) مشهد لصيد الحيوانات ذات طابع سحري.

علينا ان ندرك ان المعتقدات وكل ما يتعلق بها من طقوس وشعائر وممارسات ، وما يدور حولها من اساطير، فهي على علاقة وثيقة بالفن فيما يشير اليه من رموز ، ولما يبقي العلاقة قائمة بين الدين والرموز التي تشير بدلالاتها الى الابتعاد عن الصفات البشرية التي يحملها الانسان ، ذلك ان "الرمزية خصصت في الاصل ، لتجنب عن الدنيويين الحقائق المقدسة ، وذلك بان تترك هذه الحقائق ظاهرة جليلة لأولئك الذين عرفوا قراءتها ، وما ان تتجسد هذه الحقائق في رموز حتى تصبح قابلة للانتقال حسب امكانيات الذهن " ⁽³⁹³⁾.

وعموماً فان الانسان يميل دائماً الى احاطة نفسه بما يحفظه من رموز منذ القدم وحتى الان ، وكانت الفنون احدى اهم وسائله في ذلك ، اذ ان الحضارة تبلورت مع ما عرف من اعمال الفن التي استطعنا من خلالها ان نتيقن ان هناك حضارة على الارض التي عثر فيها على ما يؤكد وجودها ، سواء أكانت اعمالاً نحتية او معمارية او رسوماً جدارية او الواحاً للنقوش الكتابية والتي تناقلت عبر الزمن فاثرت وتأثرت بما تحمله هذه الاعمال الفنية من رموز ودلالات تشير الى معتقدات ومفاهيم دينية ذات قيم فكري و تعبيرية وجمالية. كما في الاشكال رقم (2،3،4،5)



³⁹⁰ يونغ ، كارل كوستاف : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 ، ص23-26 .

³⁹¹ يونغ ، كارل كوستاف : الانسان ورموزه ، المصدر السابق ، ص19 .

³⁹² ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1975 ، ص37 .

³⁹³ سيرنج ، فيليب : الرمز في الفن - الاديان والحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، دمشق ، 1992 ، ص37 .

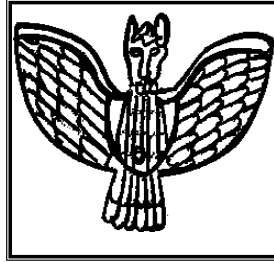
شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

وقد تميزت حضارة وادي الرافدين ومنها الحضارة السومرية بتوجهاتها الدينية والعقائدية وكثرة الطقوس الدينية والتعبدية ، فكان الفن هو البيت الأمثل لاحتوائها ، وبما إن لكل دين وعقيدة آلهة تُعد القوه والعامل الرئيس لبقائها وديمومتها ومصدر قوة الدين وأصوله ، وهي الرابط الروحي والفكري الذي يجتمع الناس حوله ، فاخذ الفنان السومري يجسد ويصور تلك الآلهة برموز ذات إيديولوجيا مناسبة لكل موقف حيث تعددت هذه الرموز بتعدد الآلهة ، وجاءت تلك الرموز الفنية بقيم بنائيه وفكرية وتعبيرية لها من التأثير الروحي والجمالي في نفس الفنان والإنسان الرافديني بشكل عام. كما في الشكل رقم (6) .



شكل رقم (6) احد رموز (الاله ننورتا) السومري

وجدنا من خلال التطور الحاصل في حياة الإنسان وتعاظم نموه الفكري ومدرجاته الحسية أصبح الرمز جزءاً لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص ، فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن والممتلئة بالأشكال الواقعية أو الرمزية في أجواء وأشكال ذات سمات عقائدية واجتماعي، مما دفع الإنسان إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتفسيرات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري، محاولة منه لتفسير ظواهر كونية، وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن (394).

ومن خلال وجود الإنسان وعيشه داخل هذا المجتمع والبيئة المحيطة به لاشك انه سيخضع بكل مدرجاته الحسية والفكرية والجمالية لمتطلبات هذا العصر ونقل الواقع من خلال أفكاره ومنجزاته إلى صوره ملموسة يشعر بأنها تفسيراً لما يدور حوله وإقناعاً لغايات عقائديه هم يرونها جزء لا ينفصل عن حياتهم اليومية، و هكذا كان للبيئة دوراً هاماً وأساسياً للإنسان الرافديني في بلورة أفكاره و ذلك لما تحمله من عوامل مهمة وأساسية في حياته اليومية وتلبية متطلباتها .

المبحث الثاني :

قراءة فلسفية وتعبيرية لمفهوم الرمز :

يُعد الرمز احد اوجه التعبير كما يقول كروتشة ، وليس التعبير كما قال (كارناب) مجرد صيحات هي من قبيل قولنا : أوه ، أوه وانما هي تعبيرات رمزية تحمل معاني ضمنية ، بل اننا لو نظرنا الى اية لوحة من اللوحات ، لما وجدنا انفسنا بازاء مجموعة من الخطوط والالوان والاشكال فحسب ، بل لوجدنا انفسنا بازاء لغة رمزية تنقل الينا بعض الدلالات من خلال ذلك المظهر المادي (395) .

³⁹⁴الحجاج ، احمد شمس الدين : الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ، الكتاب الاول ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1975 ، ص3
³⁹⁵ الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1968 ، ص311

ان العمل الفني لا يمكن ان يعد رمزاً الا بعد ادراكه وابداعه كمنجز فهو تعبير ، والرمز في نظر (كروتشه) لا يمكن فصله عن الحدث الفني فهو مرادف له ليس هناك وجهان للفن ، وكل شيء في الفن رمزي لان كل شيء مثالي ، وهو ان الرمز ما هو الا عرض وتمثيل او تجسيم لمفهوم مجرد⁽³⁹⁶⁾ .

ان مجمل الاحاسيس والمشاعر والوجدان والخيال عندما تتجذر في العمل الفني يتحول الرمز لوجدان الفنان ، "وقد يختلط على الذهن ما تعنيه هنا بكلمة (رموز) بما تستعمل له هذه الكلمة من معان اخرى ، فهناك مثلاً الرموز الرياضية والرموز العلمية ، وهناك ايضا الرموز التقليدية التي يستعملها بعض الرسامين الذي نسميهم رمزيين ، فهذه رموز من صنع العقل الواعي وضعها لتعبر باختصار عن شيء مفهوم لديه من قبل ، اما الرموز التي اقصدها فهي تلك التي تتصل اتصالاً مباشراً بالعقل الباطن شأنها تماماً شأن الرموز التي نصوغها في احلامنا والتي يقول فرويد انها بمثابة أقنعة تختفي خلفها رغبات العقل الباطن لتفلت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تعبيراً سافراً صريحاً " (397) .

فالمعاني هي رموز العمل الفني الرمزي تنحصر مهمته في التعبير عنها بأشكال رمزية فالخصائص الحقيقية للتعبير الرمزي لا تتمثل في الغموض والسرية ، بل تكمن في ازدواج التفسيرات الممكنة وتنوعها اي في التقلب الدائم للمعنى الذي تؤديه الرموز " (398) .

"شملت الرموز كافة العلوم والمعارف ، وفي الفنون التشكيلية سميت إحدى اتجاهات الفن التشكيلي الحديث بالرمزية يفترض أساسها التقني والفكري ما يفرزه العقل الباطن عن طريق اللاوعي، والإنسان الرافدني استخدم الرمز كدلالة اجتماعية عقائدية أفرزته منجزات فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه تلتقي عندها الطقوس العبادية والسحرية ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل (399) .

أن الفن الرافدني بتأكيده على التجريد أمام انحسار الشكل الطبيعي ، أدت إلى أن تكون قيمته في الرمز، لأن العقائد الرافدنية تأتي من خلال تصورات ماورائية و خارج حدود الإدراك البصري بحيث توجهت مخيلته إلى تصوير الأشياء المحيطة ومنها الآلهة على ما يرمز لها ، ولأنه الوجه الآخر للفكر الإنساني فهو زاهر بالرموز التي تمثلت بتباينها في الشكل والمعنى بفرض اجتماعي ونفسي ووظيفي .

نجد أن العبادات في بلاد وادي الرافدين هي رد فعل للتفسير العقلاني لعملية خلق الإنسان، فلجأ إلى عبادة الإلهة والانصياع لأوامرها والخوف من عقابها فظهرت المعابد لمزاولة الطقوس العبادية التي تعددت وتباينت من فترة إلى أخرى، وتمثل الفعل الأرضي برموز وأشعار متداولة أثناء ممارسة الطقوس العبادية كرفع اليدين ابتهاً للآلهة واستغفاراً لها من الذنوب كما شخصتها الفنون في المنحوتات والرسوم كممارسة الركوع أمام الآلهة أو ممارسة ذبح وتقديم القرابين (400) .

مثلما للخطوط والأشكال دلالات رمزية وتعبيرية وفلسفية وجمالية كما وجدناها كذلك للألوان دلالات ورموز قد تفوق الخط في وصفها عبر تماسك وبنية الإنسان وانفعالاته ، فالألوان لم تغب عن مشاهدات الإنسان الرافدني لأحتواء الطبيعة لها

³⁹⁶ كروتشه ، بنديتو : المجلد في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي ، دمشق ، 1964 ، ص 47 .

³⁹⁷ يونان ، رمسيس وآخرون : محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف في مصر ، القاهرة ، 1970 ، ص 28

³⁹⁸ هاوز ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1971 ، ص 58 .

³⁹⁹ محمد احمد ، جنان : تطور الأسلوب في أعمال فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة قسم الفنون التشكيلية ،

اختصاص رسم 1997، ص 30 .

⁴⁰⁰ عادل، كامل: الفن الشكيلي بعد الثورة ، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد 3 تموز / آب ، مؤسسة رمزي للطباعة ، 1978 ،

كما بالغت الألوان في تأثير مفعولها على حواس الإنسان وانفعالاته الذاتية ولو نسبياً من لون لآخر تبعاً للحالة النفسية وتأثيرها، لذا كان استخدام الإنسان لعدد يسير من الألوان كالأحمر والأخضر والأصفر وفقاً لما يمليه المستوى الذهني والنفسي من دلالات ومعان لهذه الألوان ذات المدلول المعروف ، فالأحمر يشير إلى الصور الحياتية المتضادة كالحب والخطر والحياة والموت في حين أن السلامة والأمان لها دلالات لونية يعكسها الأخضر، أما الأصفر فهو نذير الشؤم والغيرة ، والتركيز على هذه الألوان لا يعني ترك بقية الألوان فالأبيض للنقاء والبنفسجي والأزرق للأمل وغيرها (401) .

أن فلسفة الحياة لدى الفنان اليرافديني زينت رموزه بمعانٍ غنية بتعبيراتها ، ذات دلالة ومعاني في ديمومة الحياة ، وجسدها في اشكال بشرية وحيوانية ونباتية ومرموزات اخرى تلبي متطلباته وفلسفته تجاه حياته ، وتماشياً مع الانطلاقة الذهنية أكدت الميثولوجيا السومرية على مبدأ الخصب والنماء التي تعد من أسس البركة والعرفان السومرية وقد تنامت الفلسفة العراقية القديمة والمعتقدات لتكون في إطار جمالي عبر الفنون كالنحت والفخار والرسم.

المبحث الثالث :

الرمز : انتمائه الحضاري وطروحاته المعاصرة .

يُعد الموروث الحضاري في المفهوم المعاصر رابطاً فكرياً يشد الأزمنة والعصور إلى بعضها ، وإن العقل المفكر في الحاضر مرآة لا تعكس نفسها أو وجودها حسب ، إنما تعكس الأزمنة والأماكن المتجمعة في ذاته من خلال ملامح الماضي باعتباره تراكم خبرة ونسوج تجربة فيتوجه بذلك المفهوم بقوة نحو المعاصرة لتوحيد العمق التاريخي في الانتماء إليه باتجاه التطلع إلى الموروث ضمن معالجاته المعاصرة ، ومن هنا يتولد المفهوم الدقيق للأصالة والمعاصرة بما يضيفه المجتمع من اكتشاف للجديد يزين به تراث مجتمعة وحضارته وبالتالي يعمد إلى إغناء الفكر بهذه المبتكرات الجديدة (402) .

ان المعاصرة لا تعني استقدام الموروث الحضاري أو الاستلهاً منه فحسب ، بل إنها مرتبطة بكيفية إيجاد سمات وخصائص بلورة ذلك الارث المعطاء بصيغ وطروحات ذات مفاهيم فكرية وتعبيرية متلازمة وعادات وتقاليد المجتمع وحرثه وبالتالي تصبح المعاصرة انعكاس للموروث الحضاري وإمكانية متفاعلة ومنسجمة مع متطلبات الحاضر وبرؤية حداثية تلبي متطلبات العصر .

ان المفاهيم الفنية والأساليب الحديثة والمتنوعة في طبيعة التكوينات البنائية الفنية في المنجز الفني الحضاري جاءت لتكشف عن دلالات ومفاهيم فكرية وتعبيرية وسمات واضحة في استخدامها للرمز الذي اتخذ متسعاً من الدلالات المتنوعة داخل المجتمع وفي شتى المجالات للحياة المعاشة، فالرمز هنا قد تمثل في كل حركة من حركات الفن الحديث على وفق طروحاته الفكرية والجمالية والتعبيرية الحديثة واعتمدت على صياغتها وفق رؤية معاصرة .

وقد أوضحت المعطيات الفنية أنّ هنالك تقارب واضح وتناسات تعبيرية في توظيف الرمز في المنجز الفني المعاصر تمثلت من خلال رؤية الفنان الذاتية والموضوعية ، وهنا ترك الفنان الفسحة الفنية للمتلقى عن كشف تلك الدلالات الفكرية والتعبيرية المراد منها في ذلك الرمز أو غيره ، وتعبيره عن مضامين تلك الاشكال، وهذا بدوره يكشف عن حرية الفنان وتطلعاته وطروحاته الفكرية التي يوظفها من خلال اسلوبه ورؤيته الفنية وخاماته المعاصرة .

401 صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل 1988 ، ص150-

151 .

402 المدني ، عز الدين : مسرح التاريخ هروب أم تجديد ، آفاق عربية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد5 ، السنة 14، 1979 ، ص69.

"ان الفن المعاصر حاول معالجة فنون العالم القديم من خلال البحث في شتى جوانبه على اضواء علوم النفس والاجتماع التي انطوت تحتها الفنون البدائية التي تبحث عن التوازن في الاشعور وتلقائية التعبير والاساليب الرمزية ذات الطابع السحري والتي يظهر فيها التجريد والتحريف بشكل واضح , فكل رمز او علامة معنى ترمز الى كوامن العقل الباطن في شتى صور النزعات والميول والرغبات (403) .

فالفنان العراقي المعاصر حاول استلهم افكاره ومفرداته واشكاله وجمالياتها من المنجز الفني الرافديني الممتلئ بالرموز البشرية والحيوانية والنباتية المفعمة بالجماليات ، وهذا ما اوصله الى الدلالات والتعبيرات المكنونة في تلك الافكار لحقيقة تلك الموضوعات الفنية والمرموزات ، من خلال توظيفها بمساحات وخطوط لونية على الاسطح التصويرية معبره عن رؤيته وتطلعاته الفنية واساليبه وافكاره المعاصرة .

انطلقت تلك الطروحات والرؤى الفنية المعاصرة منذ تأسيس (جماعة بغداد للفن) الحديث وبزعامة الفنان جواد سليم (1950) حيث استلهمت الارث الحضاري ووظفته بروح المعاصرة ، وافصحت عنه بأسلوب فني يوازي الأسلوب الفني الحديث، ويُعد (جواد سليم) احد الفنانين الذين ارسوا الدعائم الحقيقية للرسم العراقي المعاصر فقد جمع بين الموهبة الفطرية، والمعرفة الجادة، بين الاحساس والميل الى المنجز الحضاري ، وتعامل الفنان مع فكرة الفن هو مرآة ويكون الفنان أفضل معبر عن جيله من خلال فهم التراث وجعله كذاكرة متواصلة الديمومة , وان الفن الجديد ماهو الا خطوة في التطور التاريخي ومعطياته , والفنان لا يأخذ منه بقدر ما يضيف اليه بعد ان يدرك محتواه الجمالي، فحاول خلق ذاكرة تعيد للماضي حضوره بأسلوب جديد ومنح الواقع قيمة ابداعية تتجاوز المحاكاة والتقليد(404) . فهو يسعى لخلق موازنة فنية بين الموروث الحضاري من جهة وبين الاتجاهات الفنية المعاصرة من جهة اخرى ، وهذا ما نلاحظه في اعماله فقد قرأ بوعي متقدم مراكز الحضارة القديمة وامسك بعناصرها الفكرية والتعبيرية والجمالية. كما في الشكل رقم (7) .



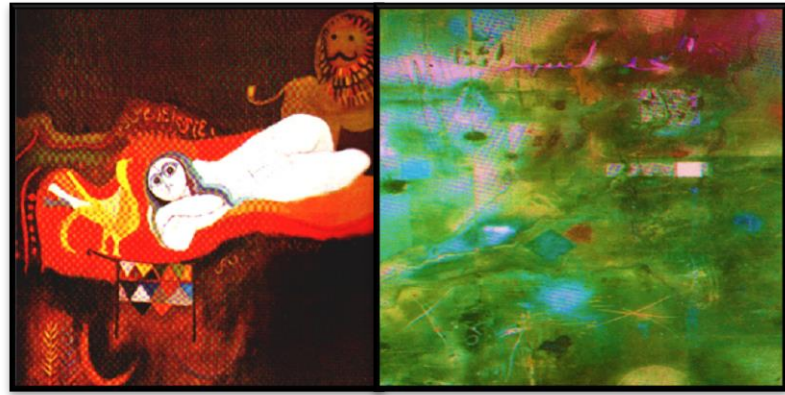
شكل رقم (7)

وهناك الكثير من الفنانين الرواد والمعاصرين الذين استلهموا مفرداتهم وعناصرهم الفنية من تلك الحضارة الرافدينية المعطاء وعلى مر المراحل التاريخية والعقود الفنية المعاصرة ، فقد وظفوا الأساطير العراقية القديمة ورموزها المتعددة في

⁴⁰³ محمد حسن ، حسن : الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج 1 ، ط 1 ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1974 ، ص 11 - 12 .
⁴⁰⁴ محمد ، بلاسم : المثاقفة والاتصال عن طريق الفن ، ط 1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2010 ، ص 28 .

أعمالهم الفنية خاصة فيما يتعلق بموضوع الصراع الدائم في الأشكال الحيوانية والمركبة بالإضافة الى العناصر الزخرفية والنباتية ، كرموز محملة بالأفكار التعبيرية والجمالية والتي تتمظهر فوق الاسطح التصويرية معبرة عن ذلك التاريخ العميق والارث الحضاري بروح واسلوب المعاصرة .

ان الفكر المعاصر تجسد من خلال الإشارات نحو نقل صورة الصراع من الماضي ،والكشف عن التشابه ما بينها وبين الحاضر، حاولت النصوص البصرية أن تستخلص رؤية فنية تتجه نحو تأويلات يستلهم منها الفنان ، ومفهوم مبدأ الاستلهم والتأصيل يحمل الطابع الحضاري المحلي ويتجاوز المحاكاة ، وانه يوظف وتتناغم موضوعاته مع تلك الاساطير والملاحم والطقوس برؤية ومعالجة معاصرة ومن هؤلاء الفنانين المعاصرين، شاكر حسن السعيد والفنان ضياء العزاوي والكثير ممن استلهموا تلك الرموز والعناصر الحضارية ولوقتنا الحاضر . كما في الاشكال رقم (8-9)

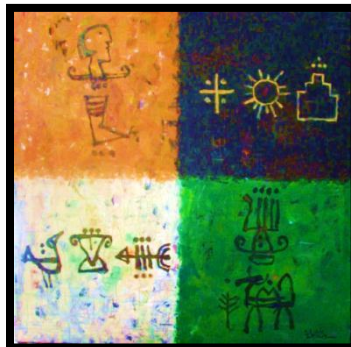


شكل (9) شاكر حسن السعيد

شكل (8) ضياء العزاوي

ثم ننقل الى الجيل المعاصر في وقتنا الحاضر والذي افصح عن بناءات جديدة وبفكر اعمق واوسع ومتماشي والتطور الفكري والتكنولوجي ومنهم الفنان (فاخر محمد) على سبيل المثال حيث اعتمد النهج التجريدي في اختزال الصور والأشكال الطبيعية والرموز وقد أفصح عن ميل واضح للبناء العلاماتي المقترن بالرموز والخطوط المتنوعة وبهذا كانت اعماله هي تجسيد لآلية الانتقال من الرمزي إلى المجرد عبر سلسلة متعالية من البحث في مثالية تلك الأشكال وتوزيعها، وفي اغلب طروحاته الفكرية والتعبيرية نجد علاقة كبيرة بين رؤية الفنان والإرث الحضاري الرافديني، ويعتمد الفنان في عناصره على الكتابات السومرية والاستعارات الرمزية للحيوانات والطيور والاسماك والاشارات الدلالية للحياة العامة . كما في الشكل

رقم (10)



شكل رقم (10)

افصحت تلك النتاجات على توافر صياغات متعددة وطرق واساليب انتهجها المنجز الفني المعاصر من خلال إعادة إنتاج الرموز والاشكال والعناصر وإقامة انزياحات دلالية مختلفة ، وعليه فان الفن العراقي قد وجد بهذا الارث الرافديني مُعيناً له في استلهامه للأثر الذي تركته الحضارة الرافدينية وقدمت فنوناً وابداعات كثيرة ومنظومات مركبة ووقائع أنسانية ووجودية تحيل الى ذلك الفهم الخاص للإنسان ومجاوراته ، لذلك فإن الفنانين الذين يبنون أساليبهم على هذا المنهج الاستعاري للرموز والعناصر فأنما يؤكدون على استرجاعات بغية إيجاد اختراقات فنية في الأشكال والعناصر التي تسود السطح التصويري ، وهو نوع من الأساليب التي تثير أسئلة في تلقيها وتداولها كونها قابلة للتأويل وفق ثنائية التراث والمعاصرة ، وهناك من وجد أن خصائص هذا الارث يمكن أن تحقق نوعاً وطريقة في الفن ، لذا ظهرت الأعمال العراقية التي اختارت هذا التوجه وكأنها تسعى الى ايجاد هوية خاصة بذاتها تعد طريقة للتواصل مع الآخر.

وإذا كان الفنان المعاصر ينظر الى التراث على أنه منظومة الرؤى التي ترسم طريق التقاليد الفكرية والسلوكية في الماضي فعلياً معرفة أن التراث وحتى وقت قريب هو واقع معاصر للعراقي بالتحديد ، لأن هذه المنظومة بمجملها لن تتغير بشكل جذري منذ بدأ الفنان العراقي يتعرف على الفن الحديث والمعاصر ، وبالتالي فإن موضوعه التراث والمعاصرة مثلت لدى الفنان العراقي المعاصر جدلية الواقع المعاش بكل تراكماته مع الواقع المعاصر وحراكه المستمر للتغيير . وبالتالي فان المنجز الفني الرافديني بحد ذاته عالم من الرموز التي تحتل التوظيف ويمكن الحصول على دلالات جديدة من خلالها ، واكسبت قضايا العصر عمقاً وهوية من خلال الرمز وتوظيفه وهذا هو الهدف المنشود منه ، وصياغته بطرق ومعالجات فنية وبإضافات عصرية تمثل روح العصر ونبض الواقع .

مؤشرات الاطار النظري :

- 1- إن المنجزات الفنية الرافدينية بتعددتها وتنوع مفاهيمها الفكرية والجمالية والتعبيرية والتقنية جاءت لتعبر عن التحولات الفكرية والتطورات الثقافية وما انعكس على تلك النتاجات من قيم فنية .
- 2- أكد الفكر الرافديني على الفلسفة المخيالية في تصور الموضوعات و تعبيره عن المعتقدات والطقوس الدينية بتجسيدها عبر الفنون باستعارات رمزية حيوانية ونباتية وحركات خاصة وكذلك تخليد احتفالهم عبر هذه الاستعارات .
- 3- يعبر المنجز الفني الرافديني عن جماليات الشكل والمضمون من خلال البنية التركيبية لعناصره الفنية والتعدد في المشاهد التصويرية والتكوينات الإنشائية والتنوع في عناصر التكوين أسست لفكرة انطلقت لتؤدي دور مؤثر على المستوى الفكري والتعبيري لموضوعاتها من جهة ، والمستوى الجمالي الناتج عنها بواسطة اساليبه وتقنياته من جهة أخرى .
- 4- تعددت الأساليب المستخدمة في الفنون السومرية 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 .
- 5- اسهم الفنان العراقي المعاصر باستقدام القيم الموروثة ليصورها بعناصر تتناغم واصولها الحضارية القديمة، وبناءها الدرامي والاسطوري من حيث الشكل والمضمون وكذلك لم يرغب عن الفنان المعاصر توظيف العناصر الجمالية البنائية للموروث من تكرار وتناظر ليظهر الأسلوب التعبيري الذي يُغني الحدث والمضمون .

6- عكست المضامين الفكرية والتعبيرية التي تصور وقائع الحياة اليومية للمجتمع العراقي المعاصر ليصورها الفن بعلاقة حميمة تركز إلى المضمون الفكري للموروث بروحية متناقلة ما بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية والرمزية .

7- بفعل الإمكانية الأكاديمية للفنان المعاصر يتداخل الرمز في مساحة واقعية مضموناً وتقنية وشكلاً اعتماداً على الوعي الحضاري المتجذر تدعمه التقنية الحديثة بدراسة معاصرة.

الفصل الثالث : (إجراءات البحث) :

مجتمع البحث :

نظراً للمنجزات الفنية الواسعة والمتنوعة للفن العراقي المعاصر والذي استلهم مفرداته ورموزه وعناصره من الموروث الحضاري ، قام الباحث بالافادة من المصادر الفنية ذات العلاقة ، فضلاً عن المواقع الخاصة بالفنانين المعاصرين على شبكة التواصل الاجتماعي .

عينة البحث :

اختار الباحث عينة بحثه والبالغ عددها (3) اعمال فنية وبصورة قصدية وفق المبررات الاتية ..

- 1- على ضوء المعطيات وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات بما يخص تحقيق اهداف البحث .
- 2- اختلاف الاعمال الفنية في اساليبها الفكرية والرؤية الفنية التعبيرية شكلاً ومضموناً حيث حملت الاعمال المختارة صوراً عديدة لدلالات الرمز في المنجز الفني العراقي المعاصر مما يتيح للباحث تحقيق هدي البحث .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينة بحثه .

أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري في تحليل عينة البحث .

تحليل عينة البحث :

انموذج (1)

اسم الفنان : فاخر محمد

اسم العمل : الاحتفال

المادة : اكريليك على كانفاس

القياس : 150 سم × 120 سم

تاريخ الانتاج : 2014



يجسد العمل الفني مجموعة من الاشارات الدلالية ذات التعبير الرمزي

المختلف ، اذ نجد ان الفنان (فاخر محمد) وزع عناصر منجزه الفني بطريقة بعيدة عن الواقع وتفاصيله الحقيقية ، فهناك في الجهة اليمنى رمزاً (يخت) او (سفينة شراعية) وضحت خطوطه باللون الازرق وفي اعلى الوسط شجرة باللون الاخضر وعلى اليسار طائر وسمكة وصياد وقد توزعت العناصر على خلفية غامقة .

ان العمل الفني ينتمي الى مدرسة حداثوية تجريدية يراد منها بث رؤية فكرية وتعبيرية تحاكي فعل الوجدان الداخلي مستلهماً مفردات التشكيلية ورموزه المختلفة من مرجعياته الحضارية والمجتمع المحيط به ، حيث وظف الفنان الأشكال والرموز الحضارية المتعددة والإشارات هدفه الانتقال من خلال رؤية المتجذرة للموروث وفق معايير فكرية وتعبيرية وجمالية ، فالعمل يجسد مسيرة الحياة اللا متناهية ، كما يتسم العمل الفني بطاقة تعبيرية تحاكي واقع بيئي واجتماعي ، هذا الواقع الذي ارتسم بطريقة اسلوبية تجريدية تمتلك مقومات الاشارة والدلالة ، وان توزيع الالوان والاشكال ليس ببعيد عن حالة الحياة المستمرة ومعطيات العيش باتجاه ورؤية فنية تحاكي روح المعاصرة .

انموذج (2)

اسم الفنان : عاصم عبد الأمير

اسم العمل : رواسم طفولية

القياس : 70 × 70 سم

الخامة والمادة : أكرليك على كانفاس

تاريخ العمل : 2010

العاندية : مجموعة الفنان .



تعامل الفنان (عاصم عبد الأمير) في منجزه الفني المعاصر مع

مجموعة من المفردات رموزاً وعناصر تتجذر نحو بيئتها الحضارية والتاريخية والتي تنبع من الحضارة الرافدينية ، ومن هذه المفردات هي أشكال آدمية ونباتية وكتابات ورموز .

انشئ بنية العمل التركيبية على شكل دائري ، وتحتوي بداخلها الملون على كتابات ورموز مختلفة ذات دلالات نابغة من ذلك الفكر الرافديني ، وهناك أشكالاً مجردة ورموز تنتمي الى الكتابات السومرية الصورية وهي الدائرة التي وظفها الفنان كهيئة راس الانسان ، بالاضافة الى المثلث والذي يرمز الى الخصب والتكاثر والسنبلة السومرية وهي رمز الخير والوفرة والعطاء ،

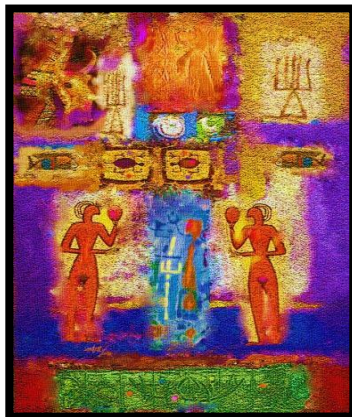
استمد العمل بناءه من خلال التشكيلات الهندسية والتجريدات والانزياحات الدلالية وفق رؤى تعبيرية انتهجها للتواصل وذلك الفكر المعطاء ، بالاضافة الى دور البيئة المحيطة بالفنان ومجتمعه فقد اخذ ذلك انعكاساته داخل سطحه التصويري ، إن مايمكن الإشارة إليه هو الانزياح الدلالي لذات الأشكال الرافدينية عندما تنتقل من مكان الى اخر ومن تعبير الى ثان، فالشكل ثابت والمحتوى متغير، وتوجه الفنان بعمله نحو العلوم الرافدينية المختلفة وادخل الرموز الرياضية والفلكية وجعل منها محاكاة وتناغمات وواقعه المعاش ، من خلال إعادة إنتاج وصياغة قصديه معاصرة تحاكي الماضي شكلاً لكنها تقوم على رسالة أخرى للتعبير عن بيئة معينة، وإن هذا العمل قد اعتمد أسلوباً مزدوجاً بين الحاضنة المعاصرة للفعل وبين الأشكال المستعارة من تاريخ وحضارة بلاد الرافدين .

انموذج (3)

اسم الفنان : قاسم الحسيني

اسم العمل : تقديس

القياس : 70 × 50 سم



الخامة والمادة : خامات ومواد مختلفة

تاريخ العمل : 2014

العائدية : مجموعة الفنان .

يشكل المنجز الفني رؤية تعبيرية حاضنة لمعطيات جمالية من خلال توظيف الفنان للرموز والأشكال الرافدينية ، لما لها من أبعاد ترتبط بالجانب الإنساني والمجتمعي والحضاري ، إذ أنها بشكل وبآخر تعد علامات تمتلئ بمضامين روحية وأخرى عقلية .

لذلك إن الخطاب الفني لدى الفنان (الحسيني) تظهر فيه آثار ونتائج الفن الرافديني ، حيث جسد القيثارة الذهبية السومرية في أعلى يسار العمل الفني ، فضلاً عن الأشكال الإنسانية ذات الطابع التجريدي البعيد عن التفصيل الواقعي المألوف ، كما تركز في أعلى الوسط الإنسان المركب والذي لازم النقوش التي وجدت على النتائج الفنية الرافدينية ، وقد أراد الفنان السعي إلى بث رؤية جمالية ذات منحى فلسفي مثالي .

إن الأبعاد الفكرية والتعبيرية التي توسمت الأشكال التراثية والحضارية ماهي إلا سلطة عليا بيد الفنان الرافديني والتي انعكست بشكل جلي على الفنان المعاصر ، مما جعلته يوظف هذه الأشكال بروؤية الفنية الجديدة التي تمتاز مع المنظومة الفكرية والعقلية لديه ، فوزع الفنان عناصر سطحه التصويري بشكل منطقي وعقلي ، إلى جانب التكرار يُعد فلسفة فكرية مثالية تشير إلى البعد اللامتناهي ، وهذا بعد ذاته يُعد رؤية ذات معطيات جمالية تتسم بالديمومة والبقاء ، واتخذ الفنان من رأس القيثارة الذهبية السومرية ليبوب بها القسم العلوي من السطح التصويري بالإضافة إلى الإنسان المركب .

بذلك تكون الإشارات والرموز ذات المولد والمعطى الرافديني ماهي إلا جزء من منظومة التفكير لدى الفنان (قاسم الحسيني) ومن خلال اللاشعور الجمعي الذي يقدمه للحفاظ على الموروث الحضاري والصلة الوثيقة بين الإنسان الرافديني القديم والمعاصر، فقد جسد الفنان رؤيته التعبيرية والجمالية في توظيف الأشكال والرموز الرافدينية بصياغات جديدة معاصرة تنهل وتمتزج بروح الماضي العتيق .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

- 1- استخدام الفنان المعاصر مختلف الرموز الرافدينية (الآدمية، الحيوانية، النباتية ، المركبة، الهندسية وغيرها) والمعبرة عن قيمة فنية وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به وبأسلوب رمزي ناتج عن المضامين الفكرية والدينية.
- 2- يستلهم الفنان العراقي المعاصر باستقدام القيم الموروثة من خلال التعبير عن الاشكال والرموز والقصص الاسطورية والطقوس للموروث بالإضافة الى توظيف العناصر الجمالية في البناء التكويني من تكرار وتناظر بمختلف الاساليب التعبيرية .
- 3- تعكس الاعمال الفنية المعاصرة المضامين التي تصور وقائع الحياة اليومية للمجتمع العراقي المعاصر ليصورها الفن بعلامات ورموز ترتكز إلى المضمون الفكري للموروث بروحية متناقلة ما بين الواقعية والتعبيرية والتجريدية والرمزية .

- 4- رؤية الفنان المعاصر وتطلعاته وعلاقته بالبيئة فرضت عليه أشكال ورموز تميل نحو استخدام العناصر الهندسية والخطوط العشوائية ورسوم الاطفال في تركيب الأشكال وتناسقها وتباينها على السطح التصويري ويعبر عن جماليات الشكل والمضمون من خلال البنية التركيبية لعناصره الفنية وبأبعاد ذات معنى روحي .
- 5- التنوع في عناصر التكوين التي وظفها الفنان المعاصر أسست لفكرة انطلقت لتؤدي دور مؤثر على المستوى الفكري والتعبيري لموضوعاتها من جهة ، والمستوى الجمالي الناتج عنها بواسطة اساليبه وتقنياته المعاصرة من جهة أخرى .

الاستنتاجات :

- 1- استقى الفنان المعاصر نسيجه الفني من خلال التناغم و الموروث الحضاري بتقنيات ومضامين وطروحات فكرية وتعبيرية معاصرة والتي نتجت عن ذهنية تخطت حدود الزمان والمكان ليجد فيها الفنان المعاصر مكانه في ذهنية المتلقي وذوقه ، ومنها ما كان على مساس بالمضمون كقيمة فكرية طقوسية أو محلية تتزامن والمجتمع المعاصر كشكل ذات معنى للخصوبة والعطاء والجوانب الروحية الطقوسية .
- 2- تميزت المنجزات المعاصرة باعادة انتاج القصص الوجدانية والاساطير المستعارة من ذلك الموروث الحضاري ، ويتمصور ذهني معاصر فيه استذكراً درامياً استقى الفنان المعاصر مضامينه التشكيلية بتوافق وانسجام بين الشكل والمضمون .
- 3- الرموز المستخدمة في اسطح الفنان المعاصر ذات مرجعيات رافدينية مما يشير الى تجسيد دلالات فكرية وتعبيرية وجمالية تنسجم وتلك التطلعات الرؤيوية نحو الحضارة.

المصادر :

1. القرآن الكريم ، الآية(41) من سورة آل عمران .
2. ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب ت ، ج4.
3. ابراهيم ، زكريا : كانت ، الفلسفة النظرية ، القاهرة ، ب ت .
4. البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، ط21 ، دار المشرق ، المكتبة الشرقية ، لبنان (بيروت) ، 1986 ، .
5. البعلبكي ، منير ، المورد ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1977.
6. الحجاج ، احمد شمس الدين : الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ، الكتاب الاول ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1975.
7. الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1968 .
8. الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، أطروحة دكتوراه منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996.
9. ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1975.
10. ريد ، هربرت ، التربية عن طريق الفن ، ت عبد العزيز توفيق جاويد ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية ، 1970.

11. سيرنج ، فيليب : الرمز في الفن – الاديان والحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، دمشق ، 1992 .
12. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل 1988.
13. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ج 1 ، ط 1 ، قم المقدسة : ذوي القربى ، 1964.
14. عادل، كامل: الفن الشكلي بعد الثورة ، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد 3 تموز / آب ، مؤسسة رمزي للطباعة ، 1978 .
15. عباس ، حافظ : الدلالة القرآنية عند الشريف المرتضى.
16. عبد الرحمن ، عبد الهادي : سحر الرمز ؛ مختارات في الرمزية والاسطورة ، دار الحواء للنشر والتوزيع، اللاذقية _ سوريا ، 1994.
17. عصفور ، جابر أحمد : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة ، 1974 ، .
18. كارل غوستاف يونغ : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1984.
19. كروتشة ، بنديتو : المجمل في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي ، دمشق ، 1964.
20. مجدي ، وهبه ، معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 .
21. محمد ، بلاسم : المثاقفة والاتصال عن طريق الفن ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2010 .
22. محمد احمد ، جنان : تطور الأسلوب في أعمال فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، اختصاص رسم 1997.
23. محمد حسن ، حسن : الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج 1 ، ط 1 ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1974.
24. المدني ، عز الدين : مسرحة التاريخ هروب أم تجديد ، آفاق عربية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 5 ، السنة 14 ، 1979 .
25. مسعود ، جبران : رائد الطلاب . دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت .
26. مسعود، جبران، الرائد، بيروت، د.ن، 1981.
27. مصطفى ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ب ت.
28. مطر، اميرة حلمي، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.
29. المعجم العربي الاساس ، لمجموعة من كبار اللغويين ، توزيع لاروس ، .
30. معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، ط35 ، طهران ، 1978.
31. معلوف، لويس : المنجد في اللغة ، ط2، بيروت ، 1946 .
32. مفلح ، فيصل : هيكلية الرمز في الوجود ، ط 1 ، دار الزينابيع ، دمشق ، 2008 .
33. المنجد الابجدي ، ط 2 ، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) .
34. المنجد في اللغة والاعلام ، لمجموعة من الباحثين ، .

35. هاوز ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1971 .
36. يونان ، رمسيس وآخرون : محيط الفنون التشكيلية ، دار المعارف في مصر ، القاهرة ، 1970 .
37. يونغ ، كارل كوستاف : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .

متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي

الباحث : كاظم عبد الزهرة رسن

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

الخلاصة:

يعرض هذا البحث الموسوم (متحولات الشكل في هوية الفن التشكيلي) ، اهم المتحولات في الاشكال التي كانت صفة من صفات مدارس الرسم في عصر الحداثة وما بعد الحداثة، والتي مثلت خصائص بارزة في هوية تلك المدارس حيث تمت مناقشة متحولات الشكل في المدرسة الانطباعية تحت ضاغط الاكتشافات العلمية والتطور في مجال الصناعة ثم متحولات الشكل في المدرسة التعبيرية التي اهتمت بإبراز التجارب العاطفية والتي ارتبطت بدورها بالممارسات التي جاءت بها التيارات الفنية في نهاية القرن التاسع عشر مروراً بالتحول المهم للأشكال التي انتجتها المدرسة التكعيبية والتي استندت الى عملية التحليل والتركيب المقصودة والواعية و متحولات الشكل في المدرسة الدادائية التي اخذت منحى اخر تمثل باستعمال الجاهز والعادي والمدرسة السريالية التي اعتمدت الشكل الواقعي في صناعة شكل مركب غير واقعي ، ثم تطرقت الدراسة الى المتحولات الفكرية التي افضت الى غياب التجنيس في هوية فنون ما بعد الحداثة والتي تمثل برفض الانساق السائدة واعتماد التجريب وفكرة عدم الاستقرار حيث تنوعت وفقاً لذلك انماط الفنون بسبب غياب الحدود بين تصنيفاتها.

Abstract: -

This research Tagged with (Transfiguration in the identity of plastic art) shows the most important transformations in the forms that were characteristic of the schools of painting in the era of modernity and postmodernity. , which represented prominent characteristics in the identity of these schools the form variables were discussed in the Impressionist school under the compressor Scientific discoveries and development in the field of industry and then transformative form in the Expressionism School. which interested in highlighting the emotional experiences, which were associated with the practices of the current trends of art at the end of the nineteenth century Passing Through the important transformation of the forms produced by the cubism school, which was based on the process of analysis and installation intended and conscious. And transformations in the form of the Dadai school which took the other direction represented by the use of ready-made and ordinary. The surrealist school that adopted the realistic form in the manufacture of an unreal composite form the study then focused on the intellectual variables that led to the absence of naturalization in the identity of the postmodern arts. Which are linked to the prevailing patterns and the adoption of experimentation and the idea of instability, which varied accordingly art patterns because of the absence of the boundaries between their classifications.

مشكلة البحث

شهد الشكل في الفن التشكيلي متحولات كبيرة في فنون الحداثة وما بعد الحداثة، وشكلت تلك المتحولات خصائص بارزة في هوية الاتجاهات والأساليب الفنية، ما جعل من تلك التحولات موضوعاً جديراً بالبحث. ويمكن صياغة مشكلة البحث بالسؤال عن متحولات الشكل التي أدت الى ظهور علامات فارقة في هوية الفن التشكيلي المعاصر. ضمن حدود زمانية تمثلت في فترة الحداثة وما بعد الحداثة في العالم.

ويهدف البحث الى الكشف عن متحولات الشكل التي كونت الخصائص البارزة في هوية مدارس الفن التشكيلي في الحداثة وما بعد الحداثة.

اعتمد البحث منهج التحليل الوصفي في قراءة وتحليل نماذج من العينات المختارة بشكل قصدي تمثل مجتمع البحث وتخدم أهدافه.

المقدمة:



شكل (1)

لا يتردد أحد في إطلاق تسمية (لوحة مرسومة) على لوحة الموناليزا (الشكل (1))، فهي سطح ذو بعدين مكون من الكانفاس والإطار الخشبي رسم فوقه دافنشي بالألوان الزيتية مستخدما فرشاة الرسم التقليدية بورتريه لامرأة. وتمتلك اللوحة بوصفها نتاجا إبداعيا بشريا كل خصائص اللوحة التشكيلية التي يطلق عليها الجميع على اختلاف قدراتهم في التلقي والتحليل اسم لوحة تشكيلية تصنف في حقل الرسم.

كما أن موضوعها هو الآخر لا يختلف فهمه عند التلقي، فلا خلاف ولا تأويل في فهمها ولا خلاف أيضا في وظيفتها الجمالية، شأنها في ذلك شأن الأعمال واضحة الهوية التي تدخل تحت تصنيف الفن التشكيلي / الرسم في الاتجاهات والأساليب ذات النزعة الواقعية.

ينطبق هذا أيضا على تمثال داوود (الشكل (2))، فلا يختلف ناقد حذق أو متلق عادي في تصنيفه هويته كواحد من الأعمال التشكيلية التي تقع تحت عنوان النحت، ولا يختلف اثنان على فهم

وظيفته الجمالية، كونه يمثل واحدا من الأعمال التي تنطبق عليها جميع الشروط والخصائص التقليدية التي تتسجم مع المقاييس والأسس المتعاقدة عليها في حقل الفن والتي كانت وما زالت لا تخضع لاختلافات جوهرية في حقل النقد والتحليل والتلقي.

كما أن هذا الاتفاق التعاقدي ينطبق تماما على أصناف الفنون الأخرى وأجناسها التي تملك استقلالاً واضحاً في هويتها، كالسينما والمسرح وفن التصوير الفوتوغرافي وغيرها من أجناس

الفن وأصنافه التي تحمل هوية

تميزها وتختص بها وتجعل بينها

وبين مجاوراتها من الفنون حدودا

واضحة.

شكل (2)



وعلى الرغم من التغيير الجوهرى الذي طرأ على مدارس الرسم في عصر الحداثة والذي نشأ مرافقا للتغير الفكري والثقافي والاجتماعي والعلمي، بقيت تلك الأجناس من الفنون محافظة على هويتها حيث احتفظت بتلك الخصائص والسمات التي تجعل من تصنيفها أمرا ممكنا، فالانطباعية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية وغيرها من مدارس الرسم التي ظهرت في عصر الحداثة أحدثت انقلابات واضحة في الكيفيات التي يتعامل بها المبدع مع نتاجه الإبداعي لكنها ظلت داخل إطار تصنيفها نفسه، فالحدود التقليدية

التي تميز هوية الرسم عن النحت ظلت قوية صامدة أمام تلك المحاولات التي دعت إلى الإطاحة بكل ما هو تقليدي في الرسم والنحت، بل في شتى أصناف الإبداع البشري وطرق إنتاجه.

ويمكن القول إن ما جاءت به الحداثة من دعوات ظهرت آثارها بوضوح على نتاجات الفنون التشكيلية، إلا أن أهميتها الكبرى تكمن فيما ولدته من خلافات حول المفاهيم التقليدية التي شكلت إطار تصنيف الفنون وأصنافها، على الرغم من أنها حاولت تقويض كل مفهوم ضمن

إطار صنفه وجنسه وهويته، فظل الرسم رسماً والنحت نحتاً لكن النتاجات الفنية في الرسم على سبيل المثال تحررت من تلك القيود التقليدية التي ظلت لفترة طويلة تمثل مقاييساً لجودة النتاج.

الحدثات تحولات الشكل وتغير الهوية

لقد شهد الحقل البصري في الفن التشكيلي تحولات كثيرة بفعل دوافع وضواغط خارجية مختلفة صاحبت أول النتاجات الفنية واستمرت حتى يومنا الحاضر، وارتبطت تلك التحولات بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي أثرت في المفاهيم العامة للفن والجمال عند الفنان والمجتمع على حد سواء.

ولا يسع هذا البحث المتواضع الخوض في تاريخ تلك التحولات التي بدأت منذ رسوم الكهوف مرورا بالنتاجات الفنية المتميزة لحضارة وادي الرافدين والحضارة الفرعونية وفنون الشرق الأدنى بصورة عامة، رغم أهميتها الكبيرة كونها شكلت إحدى المرجعيات المهمة التي يلمس الباحث بوضوح تأثيرها في الحقل البصري وخصوصاً في الأعمال التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

إن التحولات التي طرأت على الفن وكونت الاتجاهات والأساليب المختلفة، قادت الصراعات الفكرية التي تأثر بها الفنانون بتحولات البنى الاجتماعية "وقد لا نجد تفسيراً للصراعات الفكرية والخلافات الحادة بين مختلف التيارات الفنية – كلاسيكية، رومانسية، واقعية- إلا من خلال تلك التحولات الهامة الاقتصادية والاجتماعية وأثرها على الجماعات التي حاولت التكيف مع نمط حياة جديد"⁽⁴⁰⁵⁾.

ويمكن القول إن الفن الحديث بدأ في نهاية القرن التاسع عشر مع التحول الذي طرأ على الفن عندما بدأت الانطباعية تفضل المناظر الطبيعية مبتعدة عن المفاهيم العامة للواقعية، وبدأ الشكل في اللوحة الانطباعية يخضع عند نقله من الواقع إلى نوع من التحليل بضغوط الاكتشافات العلمية في حقل الضوء وتحليل الطيف الشمسي* التي كانت من أهم السمات التي ميزت هوية الاتجاه الانطباعي، فكان الرسامون الانطباعيون "لا يكتفون بتسجيل انطباعاتهم بل يعمدون إلى تحليلها. فهم إذ يعرفون أن النور مركب من الألوان الأصلية كما يظهرها الموشور أو قوس قزح، فيستعينون بهذه الألوان الأصلية لتصوير تأثيراتها"⁽⁴⁰⁶⁾

الانطباعية نفسها مرت بتحولات كثيرة، فمقولة مونيه الذي يعد المؤسس الرئيسي للانطباعية: "اننا نرسم كما يغرد العصفور" تشير إلى أنهم يقومون بعملية تأويل شاعرية للمشاهد التي يرسمونها وينقلونها من الواقع، ومونيه نفسه حين رسم عام 1872 بناية البرلمان في لندن كان يعطي للأشياء ألواناً أكثر واقعية بينما حين أعاد رسم المشهد نفسه عام 1904، حملت ألوانه صبغة زرقاء بعد أن كانت رمادية وتلألأت اللوحة بالألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء النقية فضلاً عن تلك الضربات التي تدل على طريقة جديدة في تقنيّة الاظهار حيث أصبحت اللوحة أكثر شاعرية وأقل واقعية(الشكل (3)).⁽⁴⁰⁷⁾

(405) أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت لبنان، 1981، ص17.
* لعبت الاكتشافات العلمية في العلوم الفيزيائية دوراً كبيراً في تغيير أنماط الرسم، لكنها لم تكن العامل الوحيد، فالتحولات التي شهدتها أوروبا على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري، وانفتاح العالم، وتطور العمارة، واختراع الكاميرا وصناعة انبوب اللون، وغيرها ساهمت في تلك التحولات الشكلية في الفن الحديث.

(406) مولر، جوزيف أميل، الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، 1988، ص18

(407) ينظر في ذلك: "الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 19



شكل (3)

لقد بدا المتحول الشكلي في أعمال مونيه يأخذ نوعاً من التأويل أرتكز على اقتناص اللحظة بحساسية عالية تأكدت لاحقاً في أعماله، إذ إن رسمه لبنائية البرلمان ولزنايق الماء رغم ما شهدته من تحولات واضحة قياساً بأعماله الأولى، إلا أنها ظلت محافظة على نوع من المرتكزات



شكل (4)

الطبيعية، غير أن أعماله نباتات البركة وعلى ضفاف الزنايق المائية (الشكل (4)) والصفاف الباكي كانت أكثر تأويلاً وابتعاداً عن الواقع فبدت اللوحات وكأنها ضربات من الألوان المتشابكة بل إن مونيه في أواخر حياته أنتج أعمالاً تكاد تكون تجريدية (408)

غير أن تلك المعالجات لتحولات الشكل في الانطباعية تفاوتت من رسام إلى آخر، فعلى سبيل المثال نجد سسلي الذي (ظل حتى عام 1877) أستاذاً في التعبير عن ظلال المعاني والتحولات الرهيفة، لكنه في حماسه لأن يحذو حذو مونيه حاول أن يزيد من حيوية ألوانه إلى أبعد مدى وشرع من ذلك الحين يعمل جاهداً على تحقيق ذلك، إلا أن رسمه صار عموماً أقل إقناعاً (409). بينما نجد بعض تحولات الشكل في الرسم الانطباعي أصبحت منطلقاً تأسست عليه مدارس أخرى لاحقاً، كما في المتحول الشكلي في أعمال سيزان، التي ظهرت فيها معالجات

(408) ينظر في ذلك: مولر، جي. أي وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد،

1988، ص 29

(409) مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 30

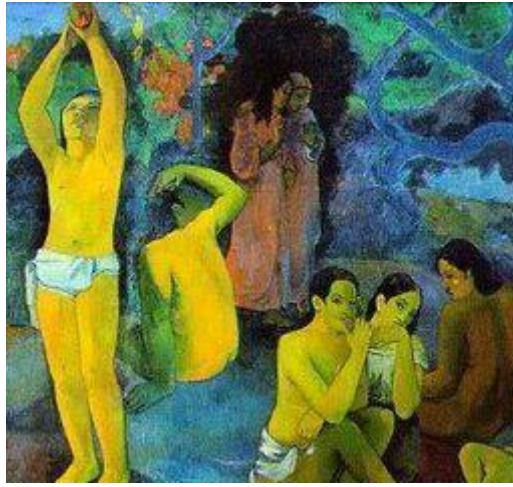


الشكل (5)

جديدة في المنظور اعتمدت اللون، والتسطيح، والبناءات الهندسية التي شكلت متحولا هاما للشكل أثر في هوية الرسم الحديث (الشكل (5)).

إن سيزان (بإدخاله بنى هندسية في تحديد المساحات والأشكال – معتمدا الاسطوانة، الكرة، المخروط، كمظاهر لأشكال الطبيعة – أقام "جسرا" بين الأكاديمية والتيارات الفنية الحديثة، معيدا إلى الأشياء ثقلها وثباتها)⁽⁴¹⁰⁾. ويمكن القول بأن الانطباعية التي كشفت عن أهمية التجربة الذاتية للفنان في رسم العالم تنوعت اتجاهات روادها، وتنوعت بالتالي التحولات الشكلية التي مرت بها.

لقد حاول سيزان من خلال اهتمامه بالأشكال ان يمثل الاشياء كما يحس بها، اي انه كان يبتعد



الشكل (6)

جهد امكانه عن عملية النقل والنسخ الالية التي تشبه انعكاس الصورة في المرآة، او تمثيل الاشياء بشكل تقليدي بل انه ابتعد كذلك عن كل ما يعد دخيلا على نقل الاحساس كالعواطف والمعتقدات وكل الافكار الاخرى التي تؤثر في نقاوة الاحساس فقد كان يبحث عن حس خام، تغطي اهميته على اهمية المظهر ⁽⁴¹¹⁾.

وعند النظر إلى أعمال غوغان (الشكل (6))، نجد تحولا آخر للشكل، إذ أن "الأشكال المبسطة غير المشكلة، المحددة بغزارة، والموضوعة بلا انتظام على أرض تجريدية مسطحة كانت الشيء ذاته الذي ينشده غوغان تماما"⁽⁴¹²⁾.

لقد ميز التحول الشكلي في أعمال غوغان العودة إلى البدائية فقد كان يرى " أن التجديد في الفن لا يتم باللجوء إلى العلم، بل بالعودة إلى البدائية والى البربرية".⁽⁴¹³⁾ بالإضافة إلى الألوان الصريحة والتي تظهر بوضوح تأثره بها. هناك متحول شكلي آخر له من الأهمية الشيء الكثير، فبجانب هندسية سيزان وتجريدية مونيه وبدائية غوغان فأن التحول الشكلي الواضح في تنقيطية جورج سورا، يشكل تحولا مهما في هوية الانطباعية، فقد تميزت أعماله بالدقة الخاضعة للمنطق (الشكل (7))، " وبدلا من اللانظامية والعشوائية اللتين طغتا على الفن في عصره، الأكاديمي منه والطليعي، قدم سورا بديلا متقنا. في البدء شارك العديد من معاصريه في أواخر القرن التاسع عشر ثقتهم بالطريقة العلمية، وبدا واثقا أن في الإمكان وضع فن الرسم على عتبة مرحلة شبه علمية)⁽⁴¹⁴⁾ وتمكن من الحفاظ على حساسية عالية في أعماله بالرغم من حرصه الكامل على تطبيق قواعده، التي تحدث عنها بإخلاص

⁽⁴¹⁰⁾ الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 56

⁽⁴¹¹⁾ ينظر في ذلك: ريد، هربرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، 1983، ص 43

⁽⁴¹²⁾ باونيس، آلان، الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص 87

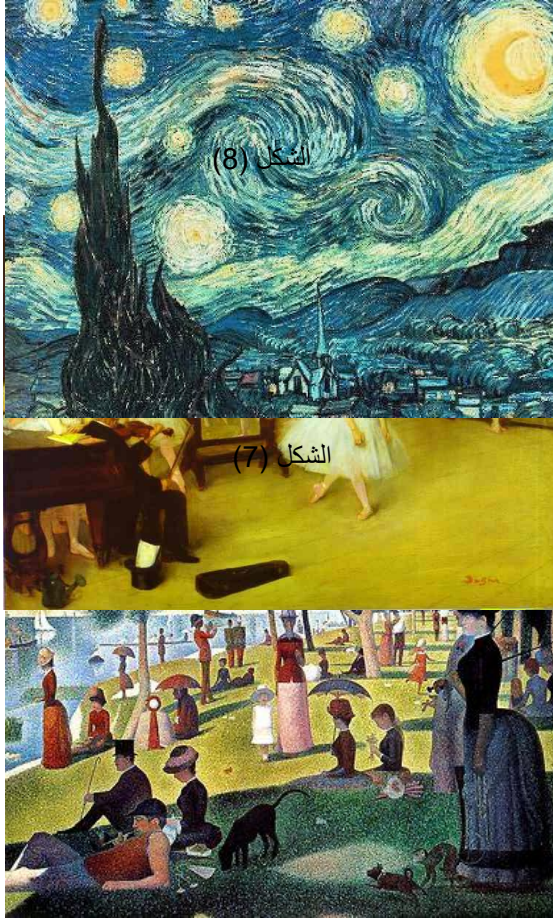
⁽⁴¹³⁾ الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 27

⁽⁴¹⁴⁾ الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص 75

بوصفها تجارب كان النقاد يعدونها في مصافي الشعر حيث يقول " ان الكتاب والنقاد يرون الشعر فيما انتجه، كلا انا أطبق قواعد فقط" وحتى في مقولته هذه لم يكن مصيبا في تقديري

اهمية نتاجاته الفنية فرغم انه كان شديد الالتزام بالقواعد الصارمة الا ان حساسيته لم تتأثر بصلابة النظام الذي خضعت له تلك النتاجات ذات الدقة والتقنية العالية والتكوينات البارعة التي ميزت هذا التحول الجديد في الشكل في الانطباعية.⁽⁴¹⁵⁾

من التحولات الشكلية المهمة في الانطباعية معالجة الفضاء التشكيلي في أعمال ديغا، وخصوصا في لوحتي "لودفيك هاليفي في كواليس الأوبرا" (الشكل (8)) و " حلبة الرقص" (ففي الأولى بقي نصف اللوحة فارغا تقريبا، يقابله، خلف صورة الحقل الأول، فراغ، هو عبارة عن مساحة تبدو أكثر أهمية مما لو كانت مسجلة. ولعل ديغا شعر بأهمية هذه التجربة، لكن دون أن يتوصل إلى تثبيت مبادئ منهج جديد محدد. أما في اللوحة الثانية فان ديغا يربط بين مساحتين مختلفتين في اتساعهما وفي مميزتهما، ويجمع بينهما، من خلال تناقضهما، في تأليف واحد. وتتأكد هذه المحاولة في لوحة ثالثة " مقهى المعروفة" التي تشكل فعلا نقطة انطلاق لتقصي مدى خال من الحدود والعمق المنظوري المحدد والمقاس)⁽⁴¹⁶⁾.



في أعمال فان كوخ نجد متحولا آخر للشكل، فصوره الشخصية و لوحة عباد الشمس و ليلة نجما (الشكل (9)) وتلك المناظر التي رسمها في فرنسا ما هي الا تعبير عن خلجات داخلية تنبع من اتقاد روحه وما تحمله من تناقضات بل انه كان واحدا من اهم الرسامين الانطباعيين الذي مثلت اعماله تأسيسا لهوية الاتجاه التعبيري في عصر الحداثة من خلال اعماله التي حملت انسجاما بين الوانها وحيويتها واهتماما صارما بالشكل وتوازنا لاقتا.⁽⁴¹⁷⁾ مستخدما اللون الصافي للتعبير عن المسافة والمنظور، بتأثيرات من الفن الياباني، وممهدا للتعبيرية والوحشية.

وخلافا للانطباعيين، وحرصهم على التصوير في الهواء الطلق، عمد الرسامون الرمزيون إلى العمل داخل المشغل مستندين إلى رسوم أولية معتمدين على الذاكرة التي تحتفظ بالسمات المعبرة عن جوهر الأشياء. وقد كانوا يهتمون بإعادة انتاج الموضوع بعيدا عن صورته الظاهرية مؤكدين على محتواه اللاعقلاني الذي تنقله تلك الاشكال الظاهرية الى المشاهد باستعمال المساحات الكبيرة ذات الالوان الصافية

⁽⁴¹⁵⁾ ينظر في ذلك: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 57

⁽⁴¹⁶⁾ الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 51

⁽⁴¹⁷⁾ ينظر في ذلك: الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 28.

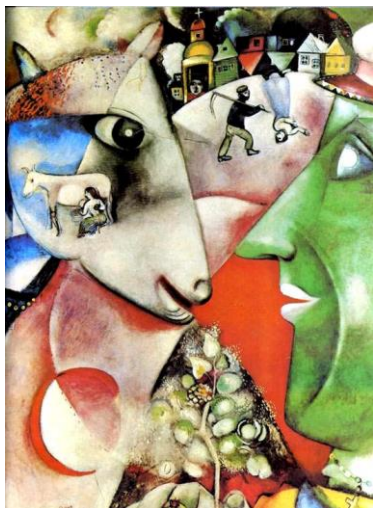
والخطوط التي تعبر عن قيم روحانية وتصوير الأشياء بعيدا عن حقيقتها في الطبيعة بشكل يخضع لتصورات الفنان نفسه أي أنهم كانوا يعيدون صياغتها بما يخدم الموضوع دون الالتزام بمظهرها الواقعي معتمدين التحوير، بل التشويه أحيانا (418).

الشكل (9)

ثم جاءت التعبيرية والوحشية بمتحول شكلي آخر كان أساسه (أن الفن ينبغي ألا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية. وكما كتب فرانز مارك: "نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر التي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة")⁽⁴¹⁹⁾، كما عبرت عن ذلك التعبيرية في أعمال جورج رو التي بدا فيها الشكل وكأنه مصنوع من ضربات سوط، بصبغته الثرية والمهذبة، وفي أعمال مودلياني التي سعى فيها إلى تبسيط الشكل لا انحلاله وتأكيد على الخط في التعبير، إلى أعمال شاغال، التي قامت محاولات الابتكار لديه على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانات والأشياء.

(الشكل (10)).

وتعد هذه التحولات في الوحشية والتعبيرية مرتبطة بالمحاولات السابقة التي مارستها التيارات الفنية في نهاية القرن التاسع عشر والتي أدت إلى تأكيد هوية الاتجاهات والمدارس الفنية من خلال تحولات الشكل والتعبير ووسائله.



الشكل (10)

ثم مرت الوحشية بتحول مفاجئ ومهم جدا فقد تخطى اغلب الوحشيين عن استخدام الألوان الصارخة واستبدلوها بألوان أكثر هدوء كالبنّي والأخضر والأزرق الغامق وبدأوا ينتجون أعمالا تحتوي على تراكيب هندسية كما في أعمال دوران ودوفي وبراك وفلامنك وفريتز، فضلا عن أن الوحشية من وجهة نظر أخرى قد أعطت كل ما لديها ولم تعد قادرة على منح المزيد من خلال عنف اللون وشدته.⁽⁴²⁰⁾

إن هذا التحول الذي طرأ على صعيد الشكل في الوحشية بسماته الهندسية وأشكاله المتقشفة الرزنة قد ساهم بشكل واضح في ظهور مدرسة جديدة.

(418) الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 66

(419) الفن الأوروبي الحديث، مصدر سابق، ص 135

(420) ينظر في ذلك: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 77

لقد كانت جميع تحولات الشكل التي أنتجتها التيارات الفنية في السنوات العشرة الأولى من القرن العشرين مرتبطة بالتغيرات الفنية التي بدأت مع الانطباعية، والتي أكدت على اللون والتعبير المباشر وقامت بالمبالغة في اللون والشكل، غير أن تحول الوعي وتطوره أنتج ردود أفعال عنيفة (وأولى ردود الأفعال هذه تمثلت بالتكعيبية التي جاءت لتجسد هذه الرغبة لإعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة، بعيدا عن السهولة والإغراءات التي لجأ إليها الانطباعيون والوحشيون)⁽⁴²¹⁾.



الشكل (11)

ويعد هذا التحول الأكثر عمقا في الرسم حتى الربع الأول من القرن العشرين، التحول الذي فتح الباب باتجاه تطور كبير وخلاق في الفن شهدته أوروبا بعد ذلك. لقد كان التحول الشكلي في التكعيبية مؤسسا على قصد واع بكل تفاصيل عملهم فقد "كان التكعيبون الأوائل وخصوصا بيكاسو (الشكل 11)) وبراك تقودهم إرادة واعية وقصد فعال في كل حرفيات وبنى العمل الفني"⁽⁴²²⁾، وخضعت تحولات الشكل عندهم إلى التحليل والتركيب في إطار ثورة على نمط الشكل وبنائه فضلا عن اللون. كما أن استخدام التكعيبين لخامات مختلفة وللكولاج في أعمالهم شكل تحولا آخر في الرسم الأوروبي الحديث. بالإضافة إلى ما (شهدته التكعيبية من تحولات تركيبية في بناء الصورة من خلال تنوع التقنيات المستخدمة)⁽⁴²³⁾.

متحولات الشكل في الدادائية أخذت منحى آخر، فقد سعى مارسيل دوشامب إلى استعمال الجاهز والعادي في أعماله الفنية كما



الشكل (12)

في عمله الشهير الينبوع (الشكل 12)) حيث قام باقتناء مبدلة جاهزة الصنع ووقع عليها باسم صانع ادوات صحية وارسلها جمعية الفنانين المستقلين في نيويورك عام 1917، وكذلك الفنان بيكابيا الذي كان يرسم للوحات ميكانيكية منضبطة تضم مكائن وعجلات مسننة مرسومة بشكل مبهم.⁽⁴²⁴⁾ وليس من المبالغة الاعتقاد بأن هذا الطرح شبيه كل الشبه بفنون ما بعد الحداثة والفنون المفاهيمية.

ثم جاءت السريالية بتحول آخر حين اعتمدت الشكل الواقعي الكلاسيكي في صنع شكل مركب، الشكل المركب في السريالية يتكون من أشكال واقعية ساهمت في تكوين لا يمت الى الواقع بصلة، (فهم واقعيون في تفصيلاتهم، لكنهم لا يجمعون صورهم أبدا في مكان واقعي، بل هم كما الحال في احلامنا - يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة).⁽⁴²⁵⁾

غياب التجنيس في هوية فنون ما بعد الحداثة

تلك التحولات التي مثلت مرحلة مهمة من تاريخ الفن التشكيلي في مرحلة الحداثة مثلت قاعدة لانطلاق تحولات من نوع آخر جاءت بها مدارس ما بعد الحداثة، فأغلب التحولات في مدارس الحداثة ضلّت محافظة على خصائص اللوحة التشكيلية الخارجية وتقنيات إظهارها،

(421) الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 91

(422) حيدر، نجم عبد، وآخرون، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، 2004، ص 189

(423) حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، مصدر سابق، ص 326

(424) مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 121

(425) مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص 132

والأعم الأغلب منها كان تحولات في الشكل، غير إن ما بعد الحداثة برفضها لأي قاعدة أو قانون مسبق إنما شرعت لتدخل أجناس الفن وتهديم قدسية الحدود التي كان يؤمن بها أكثر الفنانين حرية في مدارس الحداثة*.

كان الفن والعمارة سباقا في تناول تلك المفاهيم التي تمثلت برفض الأنساق السائدة والتمرد على الأيقونات " فقد ظهرت ما بعد الحداثة أولا في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية"(426).

فوجد المفكرين قد اهتموا بكسر كل ما هو مألوف والخروج عن الأنماط والقواعد السائدة وتقويضها إذ نجد ليوتار يعطي للكاتب أو الفنان صفة الفيلسوف في نتائج ما بعد الحداثة لان النصوص أو الاعمال التي ينتجها المبدع لا يتقيد بأي قواعد وتحدد وتحكم طريقة انتاجه كما انه لا يمكن الحكم عليها اثناء التلقي من خلال تطبيق مقولات مألوفة، لان القواعد التي تسبق انتاج العمل الفني والمقولات هي نفسها ما يبحث عنه الفنان، اي ان المبدعين في عصر ما بعد الحداثة يعملون دون قواعد مسبقة بهدف صياغة قواعد جديدة "(427).

ولم يعد التعامل مع النتائج الأدبية والفنية من خلال علاقتها بالقيمة الأخلاقية وبوصفها وثائق تحكي لنا عن الحياة أو مرآة تعكس واقع الحياة " بل على أساس ماهيتها وما تفعله كشكل فني مستقل بذاته"(428).

كما ان فكرة موت المؤلف تعد واحدة من افكار ما بعد الحداثة وقد تزامن ظهورها مع اعلان ميشيل فوكو عن موت الانسان عام 1966 ، اذ اصبح تاريخ حياة المؤلف أو المفكر أو الرسام وميوله الفكرية لا تعني شيئا ازاء النص السردي أو البصري، لان دور المنتج ينتهي عند انتاجه النص ويأتي بعد ذلك دور المتلقي الذي يشارك في عملية الانتاج من خلال تأويلاته عند قراءة النتاج الادبي أو الفني، وهنا يرفض انصار ما بعد الحداثة أي هيمنة للمؤلف على المتلقي أو على النص بل انهم يرون ان النص لا يكتبه مؤلف واحد فهو عبارة عن مجموعة متفاعلة من النصوص يستحضرها المؤلف عند إنتاجه للنص* كما أن على المؤلف أن يقدم نصا مفتوحا قابلا للتأويل وان لا ينتج نصا مباشرا أو واضحا بل يفضل أن يكون النص غامضا كي يتفاعل معه المتلقي بشكل ينتج تأويلا اكبر عند التلقي، فهم يرفضون أي نص مغلق انطلاقا من عدم إيمانهم بالحقائق المطلقة والثابتة.

وفنون ما بعد الحداثة تضم فئة واسعة من الاتجاهات التي بدأت حوالي عام 1970 وما بعدها، والسمة المميزة لهذه الفنون رفضها للأسس الجمالية التي قامت عليها فنون الحداثة بل وحتى ما قبلها من اتجاهات فنية وقد تزامن هذا الرفض مع التطور التكنولوجي في العالم الجديد وتبنى فكرة أن الفن يجب أن لا يكون مختصا بفئة اجتماعية دون غيرها أو مترفعا عن الذوق الشعبي كما ان تلك الفنون قد اعتمدت التجريب كشيء رئيسي يرتكز على فكرة ان كل شيء مباح في الفن "فدأب فنانون ما بعد الحداثة الترويج إلى فن الحياة اليومية في توظيف الجاهز والاستهلاكي والإعلامي كفن البوب " الفن الشعبي " والفن المفاهيمي، والواقعية الفائقة، والفن البيئي، وفن الأرض، وفن الحدث، وفن الأداء، وفن التجهيز، وفن الفيديو، والفن الرقمي، "(429)

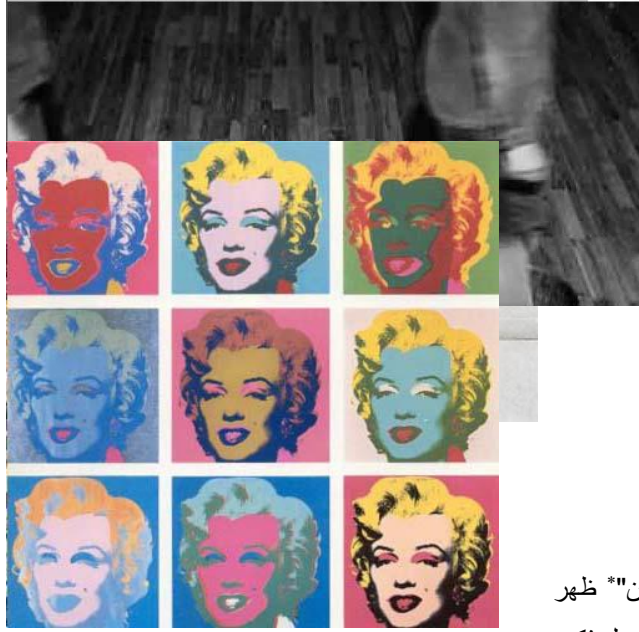
* لابد من الإشارة الى ان اعمال دوشامب كانت خالفت كل القواعد والأسس التي نشأت عليها صناعة اللوحة التشكيلية بل الفن التشكيلي بوجه عام، وكان يملك من الجرأة ما جعله سابقا لعصره، فاختر موبلة جاهزة الصنع وعرضها في صالة للعرض امر يحتاج الى جرأة لا تقع ضمن الأفق الثقافي لأوروبا، بل أن موضوع مثل هذا لا يمكن تداوله وتلقيه من قبل حتى النخب.

(426) http://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509/

(427) عطية، د. أحمد عبد الحليم، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، 2011، ص 96-97.

(428) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي - الامارات العربية المتحدة 1995، ص 44

• ينظر في ذلك: " نيتشه وجذور ما بعد الحداثة " عطية، الدكتور أحمد عبد الحليم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010 ص 142
(429) محمد جاسم، بلاسم، الفن والعمارة، ص 12-13، بغداد. 2015.



الشكل (13)

ففي الفن الشعبي نجد بشكل واضح استعمال الشائع والمتداول وتوظيف الإعلام وأساليب الدعاية الأمريكية كتعبير عن العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية والرائجة المرتبطة بنمط الحياة اليومي، فعلى سبيل المثال وكما في (الشكل 13)) استعمل أندي وار هول صورة فوتوغرافية لرمز إعلامي وشعبي كثير التداول في الحياة اليومية الإعلانية ضمن معالجات تضمنت التكرار لنفس الصورة حيث يمثل هذا الاتجاه توظيف لواقع المجتمع المعاصر. ويمثل هذا النموذج ارتباط النتاج الفني بالبنية الاجتماعية للحياة اليومية.

والفن المفاهيمي أو فن الفكرة الذي ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين يعد خليطاً من "الفن التقليدي وفن اللافن" * ظهر في أمريكا كروياً جديدة للواقع تحاول ربط الفن بالحياة من خلال تحويل فكرة الفنان إلى منتج فكري باستخدام أي وسيلة كانت دون التقيد بالأسس والقواعد الجمالية المألوفة.

كما في عمل الفنان الأمريكي "جوزيف كوزوث": كرسي واحد وثلاث كراسي (الشكل 14))، والتي مثل كرسي خشبي حقيقي وصورة لكرسي وكتابة مطبوعة لوصف الكرسي في القاموس.

فمفهوم الكرسي هو موضوع هذا العمل الذي يرتبط بهوية الأشياء في الحياة، فصورة الكرسي

والكرسي والكلام المطبوع عن الكرسي كلها مصاديق مختلفة لمفهوم واحد يمثل شيئا شائع الاستخدام في الحياة اليومية.

ومن أنواع الفنون التي كسرت أنماط الرسم من جهة واستغلت الإعلام وقامت بدمج الكتابة مع الصورة وانتشرت في الساحات والشوارع هو الفن الكرافتي (الشكل 15))، وهو " فن إعلاني يحكي قوانيني المعارض واللوحة المغلقة...فن يأتي قسراً إلى المشاهد ويلاحقه بالصورة والكلمة"⁽⁴³⁰⁾ في كل مرافق الحياة في البيت والشارع ومحطة القطار.

أما فن الفيديو الذي ولد في مطلع الستينيات في القرن العشرين والذي أسسه الكوري نام جون بايك والألماني فولف فوستيل فقد سعى شأنه شأن فنون ما بعد الحداثة إلى تحطيم الحدود التي تفصل بين الفن والحياة، ففن الفيديو كما عبر عنه مارك مرسبييه (فنان وناقد فرنسي معاصر) هو فن هجين، فهو التلفزيون + الرسم هو السينما + الكهرباء هو النحت + الحركة واليوم لا نجد حقلاً لم يجرب الفيديو مثل المسرح الفنون البصرية الموسيقى ... الخ فالفيديو يغزو الأرض.*



ففي (الشكل 16)) وهو صوره من عمل "داخل سلة المهملات" للفنان الكندي المعاصر فريدريك لافوا ينجح الماشي ضمن تكرار لا متناه، من إلقاء شيء ما في قعر سلة مهملات في مواجهة الكاميرا.

* ينظر في ذلك " الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته 31

(430) محمد، بلاسم، وسلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مكتبة الفتح، بغداد، ص 30-31

* ينظر في ذلك: " مهرجان الفن الأول للفيديو آرت، ترجمة حازم ابراهيم، مرسيليا 2009 ص7. الشكل (15)

حيث استخدم الفنان الحركة المتكررة لتحقيق نفس الفعل بشكل لا نهائي، ولا يمكن تحقيق هذه الأفكار دون الاستعانة بالفيديو. ان تلك الخيارات التي ميزت فنون ما بعد الحداثة تنطلق من فكرة عدم الاستقرار التي دعا إليها أنصار هذا الاتجاه، فمقاومة التقنين وكسر القواعد لابد أن تكون سمة دائمة في هوية الأعمال الفنية، وكما يرى لوتبار " ان فن ما بعد الحداثة لا يمكن النظر إليه باعتباره فئة محددة دائمة من الأعمال وذلك لان ما بعد الحداثة لا تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ما هو معروف ومألوف والثورة عليه"⁽⁴³¹⁾

يتفق الجميع على تأثر الثقافة والتنظيم الاقتصادي والبناء الاجتماعي بتيار ما بعد الحداثة، إذ أن الثقافة الفنية لم تعد مقتصرة على طبقة دون غيرها فالفارق بين الثقافية العالية والثقافة الشعبية قد انمحى تماما في الخطاب الفني وأصبح النتاج الفني موجها للاستهلاك العام، كما أن البناء الاقتصادي تأثر هو الآخر وأصبح أكثر مرونة حيث أصبحت الصناعات الكبرى متوجهة نحو إنتاج استهلاكي سريع يحقق منافع متعدد وضعيفة، يتم فيها تشجيع العمل المؤقت وتجاوز المحلية من خلال استغلال التكنولوجيا الحديثة التي عززت وسائل الاتصال وجعلت من العالم قرية صغيرة يمكن الوصول إليها، وبعبارة أخرى فقد هيمن الاستهلاك الجمعي والإنتاج الفوري وضاعت الفوارق بين الطبقات الاجتماعية في مجتمع ما بعد الحداثة* .

تنوعت أنماط الفن وتكاثرت بسبب غياب الحدود بين تصنيفاتها، وظهرت فنون جديدة لا تتردد في استخدام أي شيء في تكوين وإنتاج الأعمال الفنية التي لم تعد مجرد لوحة ذات أبعاد قياسية أو نحت من رخام، وإنما صار الفنان يستخدم كل الوسائل في تحقيق أهدافه الجمالية لإنتاج أعمال خرجت عن المقاييس الشائعة ليس في الفنون الكلاسيكية التي سبقت عصر الرومانس فقط بل حتى عن فنون الحداثة.

الخاتمة:

ووفقا لما تقدم يمكن ادراج بعض النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة المختصرة وهي:

مثل المتحول الشكلي في اعمال الحداثة اهم خصائص هوية المدارس التشكيلية وقد كان اقتناص اللحظة بحساسية عالية ونقل الاشكال بشكل مؤول بعيد عن الواقع واستعمال الالوان الصريحة بضربات الفرشاة الكثيفة والاهتمام بالقضايا العلمية المتعلقة بتحليل اللون والضوء، من أبرز خصائص هوية المدرسة الانطباعية.

وكانت متحولات الشكل في المدرسة الرمزية والتي مثلت أبرز خصائص هويتها الاعتماد على الذاكرة في التعبير عن جوهر الأشياء وإعادة إنتاج الموضوع بالارتكاز على المحتوى اللاعقلاني بعيدا عن الصورة الظاهرية باستخدام المساحات الكبيرة ذات الالوان الصافية.

اما هوية المدرسة التعبيرية والمدرسة الوحشية فقد حكمت خصائصها متحولات الشكل التي كان اساسها عدم التقيد بالانطباعات المرئية والاهتمام بالتعبير عن التجارب العاطفية والقيم الروحية.

وحملت هوية المدرسة التكعيبية سمات ارتكزت على انتاج اشكال بقصدية واعية والذي يعد التحول أكثر عمقا في الربع الاول من القرن العشرين، حيث خضع الشكل الى التحليل والتركيب ودخلت خامات اخرى في انتاج الاعمال باستعمال تقنية الكولاج.

التحول المهم الاخر الذي اسس للفنون المفاهيمية جاءت به النتاجات الدادائية عبر الفنان مارسيل دوشامب والتي كانت خصائص هويتها البارزة استعمال الجاهز والعادي في الاعمال الفنية.

اما متحولات الشكل في السريالية فقد كانت تنبع من عملية تركيب من اشكال واقعية بهدف انتاج مركبات لا تمت الى الواقع بصلة والتي تعد من أبرز خصائص الاتجاه السريالي.

(431) ما بعد الحداثة والفنون الادائية، مصدر سابق، ص 24

* ينظر في ذلك، ما بعد الحداثة، اعداد وترجمة، محمد سبيبة وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب. 2007، ص 20،

اما الاتجاهات الفنية في مدارس ما بعد الحداثة فقد غاب التجنيس عن هويتها وامتازت بكسر كل ما هو مألوف والخروج عن الانماط والقواعد السائدة وتقويضها، ورفضها للأسس الجمالية التي قامت عليها فنون الحداثة واعتمادها التجريب بالارتكاز على فكرة ان كل شيء مباح، وغياب الحدود بين اجناس الفن فظهرت إثر ذلك اتجاهات وانماط من الفنون لا تتردد في استخدام اي شيء في انتاج الاعمال الفنية التي لم تعد مجرد للوحة او نحت.

المصادر

- 1- أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت لبنان، 1981.
- 2- بلونيس، آلان، الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
- 3- بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي - الامارات العربية المتحدة 1995.
- 4- حيدر، نجم عبد، وآخرون، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، 2004.
- 5- عطيه، الدكتور أحمد عبد الحليم، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة" دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010.
- 6- ريد، هريبرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، 1983.
- 7- عطية، د. أحمد عبد الحليم، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، 2011.
- 8- الكنائي، د. محمد، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، أطروحة دكتوراه غير منشورة.
- 9- ما بعد الحداثة، اعداد وترجمة، محمد سبيلة وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب. 2007.
- 10- ما بعد الحداثة والفنون الادائية.
- 11- محمد جاسم، بلاسم، الفن والعمارة، مكتبة الفتح، بغداد. 2015.
- 12- محمد، بلاسم، وسلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مكتبة الفتح، بغداد، 2015.
- 13- مهرجان الفن الآن الدولي الاول للفيديو آرت، ترجمة حازم ابراهيم، مرسيليا 2009.
- 14- مولر، جوزيف أميل، الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، 1988.
- 15- مولر، جي. أي وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988.
- 16- ستالابراس، جوليان، الفن المعاصر، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاته، ط1، مؤسسة هنداوي، مصر، 2013.
- 17- الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته.

<http://archive.aawsat.com/details.asp?section=19&article=684364&issueno=12269#.Vpjw3IR97IU>

<http://revsoc.me/arts-and-literature/33508>

http://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509

<http://elaph.com/Web/news/2011/7/668931.html>



الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

وقائع اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الفنون الجميلة- ديالى

قسم الفنون التشكيلية

تحرير

رئيس اللجنة العلمية

أ.د. عاد محمود حمادي

رئيس اللجنة التحضيرية

أ.د. علاء شاكر محمود

رئيس قسم الفنون التشكيلية

أ.م.د. نمير قاسم خلف

مراجعة لغوية

م.د. شيماء نزار عايش

جميع الأبحاث محكمة حسب الأصول العلمية

الجزء الثاني

2019

اللجنة التحضيرية

رئيس اللجنة التحضيرية	أ.د. علاء شاكر محمود
عضواً	أ.م.د. نمير قاسم خلف
عضواً	أ.م.د. سماح حسن فليح
عضواً	أ.م.د. عمار فاضل حسن
عضواً	أ.م.د. حسين محمد علي
عضواً	م.رجاء حميد رشيد
عضواً	م.م. شيماء مقداد حميد

اللجنة العلمية

رئيس اللجنة العلمية	أ.د. عاد محمود حمادي
عضواً	أ.م.د. نجم عبدالله عسكر
عضواً	أ.م.د. معن جاسم محمد
عضواً	أ.م.د. جولان حسين علوان

المحكمين

أ.د. عاد محمود حمادي	أ.د. علاء شاكر محمود
أ.م.د. نمير قاسم خلف	أ.م.د. نجم عبدالله عسكر
أ.م.د. يسرى عبد الوهاب محمود	أ.م.د. معن جاسم محمد
أ.م.د. سماح حسن فليح	أ.م.د. جولان حسين علوان
أ.م.د. عماد خضير عباس	أ.م.د. عمار فاضل حسن
	أ.م.د. وضاح حسن فليح

المحتويات

المحور الثاني : التصميم والتزيين والخط العربي

ت	عنوان البحث	الباحث	الصفحة
1	جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة- الخط الكوفي انموذجاً	ا.م.د. نمير قاسم خلف ا.م. عماد خضير عباس ا.م.د. مكية علي عبودة	300-288
2	المعالجات التقنية للصور الرقمية في الإعلان التجاري	أ.م.د. إبراهيم حمدان سبتي	322-301
3	اعتبارات وضوحية الهوية في تصميم الفضاءات الداخلية	أ.م.د. محمد جار الله توفيق	343-323
4	تداولية الحرف العربي في الخزف العراقي	د. عليّة يونس ثجيل	358-344

381-359	د. عدي عبد الحميد مجيد	فلسفة التنوع الشكلي في وحدة التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية	5
409-382	م.د وسام حسن هاشم	الريازة المعمارية الإسلامية وانعكاسها على هوية الفضاءات الداخلية لعمارة مسلمي القرم	6
421-410	م.راند فرحان م.م.فردوس بهنام	المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد وسماته الدلالية (الوشم انودجا)	7
432-422	م.سمية عبد الوهاب محمد م.م فهد كامل بطيح	المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية	8
449-433	م.م ياسر إبراهيم حمادي	جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية (الشاهنامة أنموذجاً)	9

جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة (الخط الكوفي انموذجاً)

أ.م. د. نمير قاسم خلف البياتي

" كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى "

أ.م. عماد خضير عباس

" كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى "

د.مكية الشرمي

"المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس - تونس"

الكلمات المفتاح: الحرف العربي ، التصميم والتزيين ، الخزف المعاصر

المستخلص:

يتناول البحث الحالي (جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة- الخط الكوفي انموذجاً) ، موضوع جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية المعاصرة ، مع التركيز على الاعمال الخزفية التي تم توظيف أنواع من الحروف (الكوفية) فيها.

وتتبع أهمية البحث ، من خلال الأهمية العلمية والفنية لظواهر الجمالية التي يتميز بها الحرف العربي عند إعادة تشكيله وتوظيفه في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية ، ولأهمية هذا الموضوع، ارتى الباحثون ان يقوموا بدراسة وصفية لعدد من التجارب الفنية (اعمال فنية خزفية معاصرة) لفنانين تشكيليين عراقيين، والقيام بتحليل وتوصيف هذه الاعمال ، للخروج بعدد من النتائج التي تبين الخصائص الجمالية التي نتجت عنها ، واعطت بعداً فنياً جديداً. فركزت اهداف البحث على تعرف، الخصائص الجمالية للاعمال الخزفية العراقية تحديداً، والتي اعتمدت في تصميم وتزيين اشكالها الخط العربي الكوفي. مع تعرف مدى مساهمة الخزاف العراقي في ابراز جماليات النتاج الفني الخزفي المحلي وبالتالي الموروث الحضاري .

اما حدود البحث الموضوعية فقد اقتصررت على الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصرة التي تم توظيف الحرف العربي الكوفي في تصميمها وتزيينها ، وبذلك تمثل الحد المكاني لها ، بنماذج من اعمال الخزافين العراقيين (اكرم ناجي ، ماهر السامرائي ، وسام حداد) ، والتي انتجت خلال العقود الثلاث الأخيرة.

وقد خرج البحث بمجموعة من النتائج منها ، مساهمة توظيف الحرف العربي في الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة ، في توطيد الثراء الجمالي والوظيفي، فضلا عن تحقيق الجاذبية البصرية من اجل ادراك المعاني الدلالية للحرف العربي ، كما خرج البحث أيضا بمجموعة من الاستنتاجات من بينها ، محاولة الخزاف العراقي إيجاد مقاربات بين الجمال والوظيفة من خلال اظهار جمالية و وظيفة الحرف العربي عموما والخط الكوفي خصوصا مما اعطى للمتلقي مساحة اكبر للادراك البصري للشكل الخزفي وتحسس المسحة الروحية لشكل الحرف العربي . وقد تضمن البحث أيضا مجموعة من التوصيات ، فضلا عن مصادره العلمية.

أولاً: الإطار المنهجي للبحث:

1- المقدمة:

تشكل الحروف العربية بكل أنواعها ، اطاراً فنياً لمنطلق جمالي بصري يغذي مخيلة الفنان بالعديد من الرؤى الإبداعية على مستوى الإنجاز الإبداعي ، ومنها الإنجازات الفنية المعاصرة لفنون الخزف ، وذلك لما يتمتع به الحرف العربي من ميزات تجعله يجذب الأنظار بشكل تعجز عن تحقيقه كتابات العالم الأخرى .

ان المنجزات الفنية التصميمية والتزيينية ، تحاول دائماً الكشف عن الطاقة الكامنة خلف الاشكال الحروفية وما لها من مزايا خفية ، اذ يأخذها الفنان ويعيد صياغة تركيبها على وفق معايير فنية ، لمنحها روحية مميزة ، لها من المساهمة و التأثير في المنجز الفني الخزفي المعاصر ما يؤدي الى أحياء الموروث الحضاري في الفنون التشكيلية العراقية، وعليه فالحروف تسعى الى نوع من الحركة الذهنية الفاعلة وذلك بمعالجتها وظيفياً وجمالياً بجميع مراحل تشكيلها ومنها تصميم وتزيين الاعمال الخزفية وبكل ما تحمله من اثرات جمالي بصري .

ان البحث الحالي يتناول موضوع جماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية العراقية المعاصرة ، مع التركيز على الاعمال الخزفية التي تم توظيف أنواع من الحروف (الكوفية) فيها ، الامر الذي سوف نتعرف عليه من خلال فقرات البحث التالية:

2- مشكلة البحث وأهميته:

تتبع أهمية البحث الحالي من خلال الأهمية العلمية والفنية لظهور الجمالية التي يتميز بها الحرف العربي عند إعادة تشكيله وتوظيفه في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة ، خصوصاً الاعمال الخزفية المحلية ، وبالتالي فان لهذا الموضوع أهمية في تسليط الضوء على نوع من أنواع الفنون التشكيلية التي تدمج بين فن الخط العربي وفن الخزف ، اذا ان الناتج التشكيلي من هذا التوليف ، يمثل إضافة فنية جديدة لها ابعادها الجمالية والوظيفية ، فضلاً عن الخصائص المحلية (العراقية) لهذا النتاج الخزفي المعاصر ، الذي يمثل امتداداً للموروث الحضاري الرافديني والإسلامي العربي. ولأهمية هذا الموضوع، ارتى الباحثون ان يقوموا بدراسة وصفية لعدد من التجارب الفنية (اعمال فنية خزفية معاصرة) لفنانين تشكيليين عراقيين، والقيام بتحليل وتوصيف هذه الاعمال ، للخروج بعدد من النتائج التي تبين الخصائص الجمالية التي نتجت عنها ، واعطت بعداً فنياً جديداً .

وقد تولدت لدى الباحثين عدد من التساؤلات المطروحة ، بلورت المشكلة البحثية لديهم على شكل صيغة التساؤل التالي :

ماهي الخصائص الجمالية المتولدة من توظيف الحرف العربي (الكوفي انموذجاً) في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصرة.

3- اهداف البحث:

استهدف البحث الحالي الاتي :

- الخصائص الجمالية للاعمال الخزفية العراقية المعاصرة التي اعتمدت في تصميم وتزيين اشكالها الخط العربي الكوفي .

- مدى مساهمة الخزاف العراقي في ابراز جماليات النتاج الفني الخزفي المحلي وبالتالي الموروث الحضاري ، وذلك من خلال اجراء دراسة تحليلية وصفية لأعمال وانتاجات خزفية لفنانين عراقيين معاصرين.
- الإفادة من البحث في الميدان التطبيقي كونه يتعامل مع نوعين من الفنون المتأصلة في التراث العراقي والعربي الا وهي فن الخط العربي وفن الخزف .

4- حدود البحث : اقتصرت حدود البحث الحالي على الآتي:

- **الحد الموضوعي :** الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصر التي تم توظيف الحرف العربي الكوفي في تصميمها وتزيينها .
- **الحد المكاني:** نماذج من اعمال الخزاف العراقيين (اكرم ناجي ، ماهر السامرائي ، وسام حداد).
- **الحد الزمني :** النتاجات الخزفية المعاصرة خلال الثلاث عقود الاخيرة (1990-2018) .

5- تحديد المصطلحات :

- **جماليات الحرف العربي :** جمال الحرف العربي هو درجة الاتقان ، والاجادة التي تمثل درجة الكمال في تنظيم وترتيب الحروف وفي عملية الاتصال ، والتطابق ، والتكرار ، والتشابه ، وحركاته واتجاهاته ، فالخط العربي هو احد الفنون التشكيلية الذي يتجاوز دوره من وسيلة لنقل المعلومات ، ليصبح غاية جمالية متكاملة ، وهو مهياً اصلاً دلولاً وتركيباً لتأدية هذه المهمات ، وامتلاك تلك المكانة لما احيط من قدسية ، ولما تضمنت تسطيراته والتواءاته من حركة ايقاعية وتركيب.(حسين، 2011: ص 94-95) .
- **الخزف المعاصر :** تعرف نفل (2012) ، الخزف : هو كل ابداع يعتمد على خامة (الطين المحروق) بعد معاملتها بالاكاسيد الملونة لأغراض (نفعية ، وجمالية ، ودلالية) ، بينما تجد ان المعاصرة : تمثل مرحلة متأخرة من الحداثة ، تتحدث فيها الابداعات الفنية مع الذوات المتلقية من حيث الزمان وليس المكان .

(نفل، 2012 : ص32) .

ثانياً: الخلفية النظرية والدراسات السابقة :

1- الخصائص الجمالية لتوظيف الحرف العربي في التصميم والتزيين :

شكلت الحروف العربية مرتكزاً لتقديم المنجزات الفنية المتمثلة بالمنجزات التصميمية المختلفة حيث باتت الحروف العربية مرجعاً مهماً لانجازها وتحقيق التوظيف الجمالي داخل فضاءات تلك المنجزات التصميمية والتزينية .

اذ ان المنجزات التشكيلية التي تعتمد الاشكال الحروفية هي بمثابة ناتج فعاليات ذهنية وادائية ذات مهارات تقنية ، وان لهذه الفعاليات مجتمعة غاية جمالية تستلزم استخداماً وظيفياً معيناً بشكل رسالة جمالية تمتلك قدرة النفاذ الى المتلقي .

وقد ساد الاتجاه نحو الحروف العربية لتوظيفها جمالياً داخل فضاءها ، لان الحرف العربي يمتاز بمطاوعته تشكلياً ، وبالتالي يشارك في المنجز الفني جمالياً ويؤثر بفعاليته على المتلقي ، لما يحمل هذا الحرف من وسيلة يختزل بها الانسان ثقافته ومعارفه ، فأضفى الحرف على مانراه من جمال في الفن حتى غدا ذخيرة من الروعة والابداع .(المعموري ، 2016: ص 1157-1158) .

لذا فان للحرف العربي دوراً ثقافياً بما كان يمثل من وسيلة لتوثيق الثقافة الإسلامية من خلال نسخ ادبيات هذه الحضارة ، كما ان الحرف العربي كان له قدسية خاصة كونه الوسيلة التي وثقت القرآن الكريم ، والسيرة النبوية وجمالياته تعدت الى ان تكون حاضرة في العمارة الإسلامية الوظيفية ومنها الدينية (حسين ، 2011 : ص 96).

و يعد الخط العربي محور اغناء جمالي وثقافي وتراثي لما يتمتع به من قيم جمالية اصيلة ارتبطت بقواعد ، ونظم علاقات رياضية ثابتة مرتبطة ارتباطاً نسيجي مع المقاييس الجمالية مثل النسب الإسلامية والنسبة الذهبية ومقياس دافنشي وغيرها من المقاييس والنسب (حسين ، 2011 : ص 97).

لذلك نجد ان الاشكال الحروفية تستقي مكانتها وجمالياتها عند توظيفها في الاعمال الفنية ، من التزاوج بين المرونة الشكلية والمهارة الحرفية .

وبالتالي فإن الحروف العربية تشكل داخل فضاءات المنجزات التصميمية ذات أهمية اعتبارية ووجدانية على السواء لما لها من اثر بالغ في تكوين التصميم الملائم والجذب لبصر المتلقي ، ولاشك ان الاشكال الحروفية في المنجزات التصميمية تكتسب خصائصها الجمالية بالتطبيق وتوفير العلاقة بين شكل الحرف مع عناصر البناء الأخرى ، وذلك يخضع لرؤية إبداعية وتحولات ابتكارية تابعة لفهم كل من الفنان والمتلقي . (المعموري ، 2016 : ص 1164).

وقد تنوعت المجالات التي استعمل فيها الخط العربي بوصفه مادة أساسية في البنية الشكلية لتكويناتها وتصميمياتها ، الامر الذي أدى الى توسيع القاعدة الجمالية والرغبة في ادخال هذه الرسومات الحروفية التجريدية بديلاً عن الكثير من الاشكال التي كانت تستخدم بدلاً عنه ، فنرى استخدام هذه الحروف (ومنها حروف الخط الكوفي) في تصميم وتزيين الفخار والسيراميك واللوحات الفنية التشكيلية ، ولوحات الزينة على اختلاف أنواعها وهي بالتأكيد استخدامات للأغراض جمالية . (المفرجي ، 2017 : ص 119) .

ان الفنون العربية والعراقية – المحلية – بكافة أنواعها ومنها فنون الخط العربي و الفنون الخزفية (محور بحثنا الحالي) ، تشكل فناً وظيفياً وخدمياً يحاكي تطلعات ورغبات الانسان المختلفة انطلاقاً من وجود الغرض الذي يحدده وطبيعته الكلية ، فالعمل الفني لا يمكن ان ينجز وظيفته ويترجم خطابه الجمالي ما لم يقدم نمطاً من التكوين الفني الذي يعتمد على النظم والقواعد الفنية التي تحقق الأثر الجمالي . (المعموري ، 2016 : ص 1158) . فالمنجزات التصميمية بمثابة فضاءات تتمازج فيها الوحدات البنائية وتتفاعل في مدى الاشتغال الوظيفي الى جانب الاشتغال الجمالي الذي يأتي متلائماً ومنسجماً مع الادراك الحسي وذلك لان المنجزات التصميمية المعاصرة الفاعلة تكمن قوتها الجمالية تبعاً لوقتتها الادائية الوظيفية (النفعية) . (المعموري ، 2016 : ص 1161) .

واخيراً في هذا المجال وفيما له علاقة بالفنان الخزاف ومنجزه الفني ، فان الخزاف المعاصر لجأ الى الحروفية لمنح منجزه الخزفي قيمة جمالية من خلال الإفادة من الحرف كخصيصة انتمائه للبيئة العربية والإسلامية ، وان تنوع واختلاف الخطوط تعكس تنوع واختلاف مزاجه الإنساني والنفسي الجمالي ، وان هدفه للتجريد ليس بهدف تغيب المعنى ، بل كفعل إيقاعي لما يحمله الحرف من صفات كامنة تتيح له التعبير عن الحركة والكتلة بمعناها الجمالي عبر حركته الذاتية المستقلة ، ولم يقتصر الحرف المتقدم من قبل الخزاف المعاصر على جوانبه الشكلية الجمالية الحرة ، بل لجأ أحياناً بعض المعاصرين الى استدعائه داخل حشوات او افاريز ، الغاية منها الكشف عن ملامحها الجمالية كفن شرقي يتفق والذائقية المعاصرة . (صالح ، 2015 : ص 166) .

من خلال البحث الحالي يحاول البحث ان يضع مساراً للتعريف بجماليات الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية المعاصرة ، ولعدة اهداف كما تم الإشارة إليها سابقا (اهداف البحث) ، يضاف إليها ، ابراز الموروث الثقافي الحضاري المحلي ، فضلا عن اظهار نمط جديد من الفنون يجمع بين الخط العربي والخزف ، مع تنوع أنماط الخطوط العربية والاشكال الخزفية يتميز بها الخزاف العراقي المعاصر.

2- توظيف الحرف الحرف واثره التشكيلي الجمالي في فن الخزف المعاصر :

يعد الشكل من اهم العناصر الفنية التي تشترك في تأسيس العملية الإبداعية ، فالعناصر الفنية هي عبارة عن وسائل تعين الفنان على بلوغ الغاية المراد تنفيذها وتمثيلها والتعبير عنها من خلال تنظيم المفردات على وفق اليات تركيبية تزيد من استجابة المتلقي للعمل الفني والانجذاب الجمالي . (محمد ، 2015 : ص 682) .

وتفترض عملية الإنتاج الفني لبعض أنواع الفنون التشكيلية والتصميمية والتزينية ، استعارة مجموعة كبيرة من الاشكال النباتية والحيوانية ، فضلا عن الاشكال المتخيلة التجريدية والرمزية ومنها الاشكال الحروفية ، والتي تتشكل بطبيعتها على وفق علاقات شكلية واقعية يعاد تصويرها وفق اعتبارات تسبغ صفاتها الشكلية مؤثرات أيديولوجية واجتماعية وروحية . وتعتمد عملية توظيف الاشكال اليات الاستعارة الشكلية والية تحويل هذه الاشكال بطريقة تسمح بإعادة اكتشاف الطاقة التعبيرية لها وإمكانية توظيفها ضمن منظومة فكرية متكاملة تنسجم مع الواقع الفكري ومع متطلبات النتاج الفني ، ولعل استعارة الاشكال وتحويلها بما يضمن توظيفها جمالياً هو ما بات واضحاً على مدى فترة طويلة من النتاج الفني .(شمس ، 2015 : ص 485) .

لذا شحذ الفنانون والخطاطون اذهانهم وملكاتهم من اجل الابداع في الخط العربي وتطويره وتحسينه فتفرد في الحركة والانسيابية والجمال وتميز في التعبير ، وقد استطاع فنانون الخط العربي والخزافون ان يزاوجوا بين المعنى والشكل في براعة نادرة ، حتى أصبحت الجملة المكتوبة آية يمتزج فيها الجمال الحي النابض بالابتكار والابداع . والخط الكوفي يعد احد اقدم أنواع الخطوط العربية ، فهو الصورة الأولى للخط العربي ويميل الى التربع وقد نشأ وانطلق من الكوفة (432) التي سمي بأسمها . (صالح ، 1983 : ص 7) .

لقد قدمت الكتابات العربية بأنواع الخطوط المختلفة اسهامات رائعة في زخرفة المنتجات الخزفية وتشكيل اسطحها وتفوق الخزاف العربي عموماً والعراقي خصوصا في تطوير تقنياته لخدمة تلك التشكيلات و ابرازها . لذا يعد فن الخزف من بين الفنون التشكيلية المهمة وتكمن أهميته في قيمته الذاتية والتي ارتبطت بشكل او بأخر بمميزات وخصائص جعلته فناً صعباً لا يقبل تغيير مفرداته الأساسية بسهولة والتي ارتبط جزءاً منها بمفردات البيئة المحلية .(عاصي ، 2014 : ص 25) .

وعند الرجوع الى بدايات فنون الفخار ، نجد أن الدلالات النقدية قد تنوعت في انجاز التشكيلات الفخارية منذ العصور الإنسانية الأولى (مروراً بظهور الحضارات الأولى) ، وقد تداخلت التفاصيل في استعارة الاشكال الادمية والحيوانية والنباتية والزخارف والخطوط في استعارة الشكل كاملاً احياناً ضمن مرجعيات أسست لاستعارته وقد تقتصر على استعادة أجزاء وتوليفها مع النموذج الفخاري او الخزفي في مرحلة لاحقة.

ان من بين اهم مفاهيم تصميم وتزيين الخزف التي تولدت لدينا عبر تاريخ هذا الفن العريق ، هي الية بناء الوحدات الشكلية والرمزية في البناء الخزفي ، فهي المقدمة الاولى للتعبير ، وحيثما ينظم الفنان الخزاف هذه المفاهيم ويرتبها، إذ أن التصميم والتزيين الخزفي يتكون من عناصر مرئية تنظم بشكل ما، لتثير في النفس أحاسيس بمعنى معين، هذا المعنى يختلف إذا ما أعيد تنظيمها بشكل آخر، ليعبر عن شيء آخر. ذلك إن تنظيم العناصر هو أساس التعبير البصري لغرض إيصال المعنى المراد للمتلقي تسلمه إياه حتى يفهمه.(شيرزاد ، 1985 : ص 23) .

لذلك نستطيع القول بأن تصميم وتزيين الخزف المعاصر هو منظومة ترابطية من العلاقات ترتكز على الأسس التي تدعم وتزيد من التماسك بين العناصر . وتساعد على جعل التصميم الخزفي ذا لغة مقروءة وواضحة بما تضيفه هذه الأسس من تشكيل البناء التصميمي.

فاللغة البصرية التي يستخدمها الخزاف المعاصر هي أساس إنشاء التصميم وتزيين الخزفي من حيث تحققه، على وفق مفاهيم ترتبط بالتنظيم البصري.(Wccius:1972:P5) .

ان من أولويات اهداف الفنان هي تحويل العناصر الفنية من المكونات التشكيلية الى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلال رسالة توضحها مادته ، او توصي به او ترمز له . (عبد الحميد ، 1997 : ص 38) .
وتأسيساً على ما تقدم يمكننا القول ان تصميم العمل الخزفي بما يحويه هذا التصميم من كتابات او حروف ومنها أنواع الحروف الكوفية ، هو عمل فكري قصدي ان صح التعبير .

اذ ان الخزاف يعتمد فضلاً عن فهمه الفني التشكيلي الى عمليات تركيب وتحليل لبنية الشكل المصمم ، فهنا يخضع فكر الخزاف الى قوانين فزياء انتاج العمل وطرق تشكيكه واليات تلويحه ، ليبدأ مرحلة أخرى من مراحل التشكيل الفكري ، بالاختزال تارة او بالاضافة للشكل بما يتلائم مع مقتضيات ادواته الإنتاجية .(الزبيدي ، 2016: ص 34)

فالفنان الخطاط والمصمم والخزاف ، يسعى دوما لتجسيد أفكاره من خلال مجموعة اشكال ورموز يراد من خلالها التعبير عن معنى معين ، وقد بدأ الفكر الإنساني يوجد لنفسه أدوات ينظم بها الواقع المرتبط بمرجعيات التي تميز الاشكال الفنية (محمد ، 2015: ص683) .

وهنا لابد من الإشارة الى اننا نجد مما سبق ذكره في آلية توظيف الحرف واثره التشكيلي الجمالي في فن الخزف المعاصر ، ان الكثير من الفنانين ، قد وظف أنواع الخط العربي ومنه الخط الكوفي في اعماله الفنية ، اذ استهوت الحروف العربية العديد من الفنانين العرب والعراقيين من الرسامين والنحاتين والخزافين ، وقد برزت محاولات لتوظيف جماليات الخط العربي من خلال استلهاهم المفردات والرموز والاشكال ، وكان لفناني الحركة التشكيلية في العراق اهتمام واضح لاطهار جماليات الحرف داخل فضاءات نتاجهم الفني .(الربيعي و علي، 2016 : ص499) .

والملاحظ في العديد من التجارب الخزفية المعاصرة في العراق ، تركّز الحرف بوصفه إضافة تعاقبت على جسد المنحوتة الخزفية ، فهو يأتي بالتالي كأكتمال تصميمي للوحدات البصرية المستجدة التي تمنح العمل سمة اسلوبية خاصة .
ففي اعمال شنيار عبدالله تتجمع الحروف المتقطعة توظيفاً للفراغ ، كما يأتي لديه الحرف المنفرد كشكل لوني يدعم توازن جمالية الفضاء في المنحوتة او الجدارية الخزفية ، اما ماهر السامرائي⁽⁴³³⁾ فقد أتاح للحرف خصوصية واضحة في

سوف نتطرق الى تجربة الفنان ماهر السامرائي واكرم ناجي بمزيداً من التحليل في الاطار الميداني للبحث إضافة الى منجزات الفنان (وسام⁴³³ حداد) ضمن الدراسة الميدانية للبحث.

اغلب اعماله الخزفية (الجداريات – الصحون – المنحوتات) مجسداً انشاء تكوينات حروفية تضيف صفة الجمالية لواجهة العمل المنجز فهو (أي الحرف) عامل مشاهدة يتأطر عادة بالوان براق لها قدسيته عند الفنان كاللون الذهبي تحديداً. بينما يمارس الفنان اكرم ناجي والفنان رعد الدليمي نحت الحرف كشكل لجدارية خزفية وهما بهذا يقتربان من اظهار الشكل كسطح تصويري مباشر ، تتظاهر على اثره موازنة بصرية لوحداث الشكل العام . (الهجول، 2018: ص4). وعلى الرغم من حداثة الحركة التشكيلية في العراق ، الا ان الفنان المعاصر استطاع ان يثبت اصالته وصدقه ، فالتصاق المعاصر بمحيطه مكنه من الجمع بين تراث امته الخالد وبين عصره محيطة الحالي ، وقد استطاع الفنان ان يضيف على الفن بعداً جديداً لم يكن الفنان قد الم به سابقاً ، وان مشكلة الحرف تفرضها قيمته الشكلية البحتة وليس كبناء موضوعي مجرد ، بل ان حركته تقتضي افتعال حركة ذهنية وزخم روحي يفيض بكل معطيات الفن في الحضارة المعاصرة . (صالح ، 2015 : ص 165).

عموما في خلاصة القول (وكما ذكرناه سابقاً) ، أن الفنون الخزفية العربية والعراقية المعاصرة مبنية على قيم رمزية من خلال الاشكال والخطوط والألوان التي تتحرك جميعها داخل دائرة الرمز والذي هو جزء أساسي وارتكازي من تاريخ وحضارة وجماليات الفن من خلال المرجعيات المتعاقبة بين التراث الخزفي والموروث التاريخي الثقافي بما تمتلكه من احياءات تكون لها العلاقة غير المنفصلة عن الابداعات والابتكارات المعاصرة علاوة على المؤثرات المعرفية كثقافة اجتماعية وفنية (محمد، 2015 : ص 681). كما ان الحرف العربي تميز بجمالية تشكيله عند الفنانين العرب والعراقيين ، لذا ابدعوا في تشكيله ضمن نسق منتظم بأشكال عديدة مما اثار الحس الفني والجمالي لدى الفنان الخزاف في جعل الحرف ضمن التوليف الشكلي الخزفي كأستعارة فنية تمثلت بشكل واضح في الاعمال الفنية الخزفية العراقية المعاصرة.

مؤشرات الاطار النظري:

من خلال ماتم عرضه في الاطار النظري ، فان البحث خرج بمجموعة من المؤشرات المستندة للاطار النظري ومن اهم هذه المؤشرات :

- 1- يوظف الخزاف المعاصر الحروف العربية في المنتج الخزفي ل اظهار القيم الجمالية بصورة واضحة وجلية في عدة رسائل تنظيم يأتي في مقدمتها التكرار للاشكال الحروفية المنفردة وما لهذا التكرار من معان دلالية لدى المتلقي كونه يشكل ايقاعاً متناعماً يثير انتباه المتلقي ويحقق القبول والرضا لديه.
- 2- تعتمد عملية توظيف اشكال الحروف العربية وانماطها (ومنها الخط الكوفي) على اليات الاستعارة الشكلية والية تحويل هذه الاشكال لامكانية توظيفها ضمن منظومة تصميمية وتزيينية تنسجم مع الوحدة الشكلية لمتطلبات جمالية النتاج الفني الخزفي.
- 3- ان تصميم العمل الخزفي هو عمل فكري قصدي ان صح التعبير ، اذ ان الخزاف يعتمد فضلاً عن فهمه الفني التشكيلي الى عمليات تركيب وتحليل لبنية الشكل المصمم .

الدراسات السابقة:

من خلال البحث والاستقصاء في الادبيات والمراجع عن الدراسات السابقة التي بحثت في موضوع الدراسة الحالية ، وجد الباحثون عدة دراسات تطرقت لعدد من المفاهيم الواردة في الاطار النظري للبحث ، مثال تلك الدراسات

دراسة ، عبد الحميد عامر عبد العزيز ، والتي بحثت في " الأثر الجمالي لتوظيف الخط العربي في تصميم الاسطح الخزفية "، و دراسة عبد الكريم عبد الحسين الدباج ، ورنا ميزري مزعل ، التي ركزت على " جماليات الخط الكوفي في الخزف الإسلامي " ، ودراسات أخرى تطرقت الى مفاهيم الشكل والرموز ودلالاتها ومنها دراسة ، هشام رسمي عبد الرحمن التي كان موضوعها " التعالق الشكلي للحرفيات في الخزف العراقي المعاصر " ودراسات أخرى بحثت في العلاقة بين الخط الكوفي والبناء الرياضي للشكل الجمالي ومنها دراسة ، كريم سالم الساعدي التي جاءت بعنوان " البناء الرياضي للشكل في الخط العربي الكوفي " ، فضلا عن دراسات متعددة أخرى بحثت في إشكالية التأويل وأساليب التوظيف ، و تحليل وتوصيف عدد من اعمال الفنانين الخزافين العراقيين المعاصرين ، ومنها دراسة شوقي مصطفى علي الموسوي ، التي بحثت في " جماليات التحديث في خزفيات سعد شاكر ، و تناولت تجربة الخزاف العراقي سعد شاكر وجماليات التحديث فيها ، و دراسة زينب كاظم صالح ، " تجليات الموروث في الخطاب الفني المعاصر – رائدات الخزف العراقي المعاصر انموذجا) ، والتي بحثت في تجليات الموروث في الخطاب الفني المعاصر لعدد من رائدات الخزف العراقي ومنهن، سهام السعودي وساجدة المشايخي وعبلة العزاوي وغيرهن. ودراسة أخرى لنفس الباحثة زينب كاظم صالح عن (الحروفية في اعمال الخزاف العراقي المعاصر اكرم ناجي) ، واصفة فيها اعمال الفنان اكرم ناجي والية توظيف الحرف العربي في اعماله الخزفية .

ان هذه الدراسات لم يعتمدوها الباحثون كدراسات سابقة وذلك لكونها تختلف عن الدراسة الحالية من حيث العنوان والمشكلة البحثية والاهداف والإجراءات البحثية (منهجية البحث ومجتمعه وادواته) ، وبالتالي فان الباحثون لم يجدوا دراسة سابقة مطابقة للدراسة الحالية، الا انه تم الاستفادة من بعض الدراسات المذكورة انفاً في تدعيم الاطار النظري للبحث ، فضلا عن الاطلاع على منهجية هذه الدراسات وطرق البحث فيها. لذلك فانهم اكتفوا بهذه الإشارة.

ثالثاً: منهج البحث واجراءاته :

1- منهج البحث: استعمل الباحثون في الدراسة الحالية المنهج الوصفي وتحليل شكل نماذج العينة ، كونه من افضل الوسائل الملائمة للبحث الحالي التي تؤدي الى الى اظهار ماهية الخصائص الجمالية للحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة.

2- مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث من المنجزات الفنية الخزفية التي تم تصميم وتزيين اشكالها بالحروف العربية (أنواع الخط الكوفي تحديداً)، وقد اقتصر الباحث على دراسة اعمال الفنان والخزاف العراقي اكرم ناجي والفنان الخزاف ماهر السامرائي والخزاف وسام حداد الذين تم اختيار بعض اعمالهم لغرض الوصف واجراء التحليل عليها .

3- عينة البحث : بعد مراجعة وفحص الاعمال الفنية الخزفية للفنانين (اكرم ناجي ، ماهر السامرائي ، وسام حداد) والاطلاع عليها ، اختار الباحثون (4) اربعة نماذج من الاعمال الفنية الخزفية لكل فنان من فناني الخزف العراقي على وفق النقاط التالية:

- تنوع وجمالية العمل الفني الخزفي .
- توظيف الحرف العربي (الكوفي) في اعمال الفنان الخزفية .
- الاستعانة بأراء الخبراء من ذوي الخبرة لاختيار هذه الاعمال .

4- تحليل عينة البحث :

- اعمال الفنان اكرم ناجي :

تم اختيار أربعة اعمال متنوعة من اعمال الفنان الخزاف العراقي اكرم ناجي والتي تنوعت بين الجداريات والمنجزات النحتية والصحون ، وهذه الاعمال تميزت بتصميماتها التزيينية الحروفية ، مع ملاحظة ان كثير من اعمال اكرم ناجي تتميز بسمة الشكلية الغالبة بنحوت تحمل خصائص الطيات الورقية، التي يحاول فيها الخزاف تحقيق نوع من التكافؤ بين الحروفية ومستلزماتها المجاورة من خلال تشويق دلالة الطيات الورقية والوظيفة الكتابية .



وعند ملاحظة الشكل رقم (1)، والذي يمثل اعمال متنوعة من اعمال الخزاف اكرم ناجي ، نجد ان الخزاف لجأ في تنفيذه لهذه الاعمال الى المعالجات الشكلية الحروفية بأسلوب محدث ، متخذاً من الحرف العربي (أنواع الخط الكوفي تحديداً)، عنصراً تصميمياً متوافقاً وتقنيات الإضافات البارزة، و بالتالي تتخذ التكوينات الحروفية في هذه الاعمال الخزفية ملمساً متبايناً ، صانعة شكلاً جمالياً .

ان مجموعة النماذج عينات البحث لاعمال اكرم ناجي ، منفذة بالخط الكوفي الهندسي ، والمتأرجح في خصائصه الخطية بين التربع احياناً واللين احياناً أخرى محققة توافقاً وانسجاماً من خلال العلاقات الحجمية للحروفيات المستخدمة والسطح البصري ضمن انشائيته العامة.

- اعمال الفنان ماهر السامرائي:

وفيما يخص العينة الثانية والتي تمثلت بـ(4) نماذج لمنجزات واعمال فنية خزفية للخزاف ماهر السامرائي، والتي تنوعت بين الصحون وبين الاشكال النحتية الخزفية ، مع تنوع تقنيات تنفيذها من حيث توظيف العناصر الخطية والعناصر الملمسية واللونية وكما هو واضح في الشكل رقم (2) .



فمن خلال تتبع بنائية الشكل، يبدو ان لدى الفنان قدرة في التخطيط والرسم والتي تعتبر الأساس لضبط النسب والبناء الانشائي للتكوينات الخطية وتوظيفها في العمل الفني الخزفي .

وبالتالي تجمعت هذه العناصر على شكل رموز حاول الفنان إعادة انتاجها من صورة الواقع الى صورة الخيال ، فهنا يركز الخزاف الى الأسلوب والفكرة في توظيف تشكيلاته البصرية من خلال توظيف الموروث الفلوكلوري والميثولوجي بشكل عام مع التمسك بخطاب الهوية الفنية المعاصرة .

ان انشداد الفنان وانجذابه نحو أنواع الحروف ومنها الخط الكوفي تنعكس بشكل عام على هيئة اعماله مصادر بيئته الأولى التي نشأ فيها في سامراء ، لقد جسد الخزاف ماهر السامرائي في تشكيل اعماله الخزفية نصاً سردياً منتقلاً من الواقع الى الخيال تمثل في توظيف العناصر الحروفية في تصميم وتزيين هذه الاعمال ، مع ماتمثلة الطبيعة من الوان وملامس مختلفة بارزة او غائرة بخامتها الأولى ، الا وهي الطين.

فقد اظهر الفنان في توظيف تكويناته في توسط الحروف العربية و عبر فضاء اللوحة الفنية الخزفية وهي تمثل رمزاً حياً ، كما هو الحال في مفهوم اللون الأزرق والاخضر الفيروزي ، والتي أعطت حيوية مفعمة في الدلالات الموروثة من التراث الرافيديني والاسلامي.

- اعمال الفنان وسام حداد.

استكمالاً لحدود البحث الموضوعية ، فقد تم اختيار(4) اعمال فنية للخزاف وسام حداد ، وذلك لتقارب أسلوبه مع الفنانين اكرم ناجي وماهر السامرائي مع الفرق بكونه ذو حدثه في تجربته الفنية (انظر الشكل رقم 3).



شكل رقم (3) اعمال الفنان وسام حداد

ففي هذه الاعمال قام الفنان بتنويع مواضيع اعماله والعناصر التي تم توظيفها في تصميمها وتزيينها ، اذ ان الفنان حرص ان يكون قريباً من الواقع بأكبر قدر من الخيال مستفيداً من تقنياته في توظيف الحروفية لاجراء تكوينات بمدلولات جمالية يدخل في نسيجها مدلولات حسية متنوعة.

لذا نجد من خلال ملاحظة هذه الاعمال الفنية الخزفية تم تصميمها وتزيينها بخطوط واشكال وحروف عربية وكلمات أعطت بعداً جمالياً لمفهوم العمل الفني الخزفي التقليدي .

وبالتالي فان أسلوب الفنان هو توليف بين مفردات عالمه البصري معتمداً بصورة ظاهرة ورئيسية على الحرف العربي كعنصر من عناصر النقش المتأصلة خلال جملة من المسطحات الخزفية المتشكلة في نطاقات كتلية مجسمة على نحو مبتكر ، وقد حققت هذه الاعمال اشتراطات البناء الجمالي المتسق والمتوازن .

والملاحظ أيضاً في الاعمال الفنية نماذج البحث استطاعة الفنان الانتقال من مسطح الى اخر من خلال نقاط تواصل ومساحات عابرة لكتلتين او اكثر مع إقامة علاقات بصرية لصيقة تزواج بين كتل ذات اشكال رصينة وراسخة وفضاءات تمنح العين تناغمات وترديدات بصرية تسهم بشكل او بأخر في إضفاء قيمها التشكيلية على اعمال الفنان ، فضلاً عن احتفاظها بمظهرها العربي الأصيل من خلال توظيف الفنان للحرف والكتابات العربية الكوفية والتي تخيرها الفنان لما تمتاز به من طبيعة تتوافق مع خطوطه الرأسية والافقية والمنكسرة وكذلك بعض الخطوط والمسارات المنحنية والتي تشكل في عمومها خريطة التصميم والتزيين .

واخيراً في هذا المجال يمكن القول : بان لدى وسام حداد اهتمام بأثراء المشهد البصري لآعماله من خلال معالجات لونية ومللمسية تحقق الاتساق بين مفرداته واحرفه وانسجته الخزفية مع قدرتها كذلك على إضفاء جمالية المظهر على تلك القطع الخزفية المتميزة.

رابعاً: النتائج والاستنتاجات والتوصيات :

1-النتائج :

من خلال مؤشرات الاطار النظري والوصف التحليلي لعينات البحث (السابقة الذكر) توصل الباحثون الى تحديد جملة من النتائج الا وهي :

- افرز توظيف الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الخزفية المعاصرة، اثراً جمالياً بصرياً معبراً عن تفرد الفنان العربي والعراقي في هذا الأسلوب الفني.
- ساهم توظيف الحرف العربي في تصميم وتزيين الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة في توطيد الثراء الجمالي والوظيفي فضلاً عن تحقيق الجاذبية البصرية من اجل ادراك المعاني الدلالية للحرف العربي .
- تجلّى توظيف الحرف العربي بانماطه المتنوعة في اعمال الفنانين، تعبيراً عن تنوع المعطيات المرجعية وتأثيرات البيئة المحلية .
- تنوعت استدعاءات الحروفية في اعمال الخزافين العراقيين تبعاً للخصائص والانواع الحروفية فوجد مثلاً ان الفنان اكرم ناجي يركز في اعماله على الخط الكوفي الهندسي المربع ، بينما ماهر السامرائي يوظف الخط الكوفي القديم ، اما وسام حداد فيقوم بتوليف الحرف الكوفي مع الشكل الخزفي.
- جميع الاعمال الفنية من عينات البحث جاءت الحروفيات الكوفية فيها بقصدية مقروءة احياناً وأخرى نجدها تحمل خصائص تصميمية وتزيينية جمالية مكملّة للسطح الخزفي.
- اغلب الاعمال الفنية الخزفية (عينات البحث) وبأختلاف أنواعها ، جداريات – صحنون – نحت خزفي – تم تفعيل الدلالات التعبيرية لحروفياتها من خلال استدعاء الوان لها دلالات قدسية وروحية ، مثال ذلك اللون الأزرق والاخضر الفيروزي في اعمال الفنان ماهر السامرائي و وسام حداد ، وهي دلالات ذات مفردات محققة للهوية المحلية خاصة هدفها تحقيق اصالة محلية متفردة ، سواء على مستوى مفردة الحرف الكوفي او عنصر اللون.
- اعتمد الفنان وسام حداد (شكل رقم 3) في تصميم وتزيين اعماله الخزفية أسلوب الإيحاء للمعاني وكما هو أسلوبه في معالجاته وتوظيفه للأشكال الحروف ليؤكد الجانب الجمالي والبنائي ويستحضر أنظمة التكوين في براعة استخدام التراكيب والملامس والألوان .
- تأكيد ماهر السامرائي في اغلب اعماله على اشكال الصحنون دلالة على تأثره ببيئته المحلية لمدينة سامراء الإسلامية ، ومحاولته تأصيل الهوية الإسلامية لآعماله من خلال استدعائه للحروف الكوفية فيها.

2-الاستنتاجات :

- حاول الخزاف العراقي إيجاد مقاربات بين الجمال والوظيفة من خلال اظهار جمالية ووظيفة الحرف العربي عموما والخط الكوفي خصوصا مما اعطى للمتلقي مساحة اكبر للادراك البصري للشكل الخزفي وتحسس المسحة الروحية لشكل الحرف العربي .
- أظهرت الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة عن ثراءها الجمالي من خلال توظيف الشكل بمدلولات جمالية ناتجة من التنسيق البصري والتفاعل بين الحرف واللون ، وبالتالي انعكاس هذا الشكل على المتلقي.

3-التوصيات :

- توصي الدراسة المؤسسات والهيئات التعليمية المتخصصة في مجال الفنون انتاج اعمال فنية خزفية معاصرة يتم توظيف الحروف العربية فيها وبجميع أنواعها مما يعطي مجالا أوسع للإنتاج الفني الخزفي المصحوب بالحرف العربي .
- وضع دراسات وبحوث مستقبلية لدراسة البعد الروحي لاشكال الحرف العربي في المنجزات الفنية المختلفة.

4-المقترحات:

- يقترح الباحثون اجراء دراسة عن : (الابعاد الروحية لاشكال الحروف العربية في الخزف العراقي المعاصر- دراسة مقارنة).

5-المصادر

- حسين ، محمد علي ، " توظيف الحرف العربي في منتجات صناعية بأستخدام برنامج (3D MAX)" ، الاكاديمي ، العدد 57 ، بغداد ، 2011 .
- حيدر ، نجم ، " التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر " ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996.
- الربيعي ، عباس جاسم ، علي ، نورس علي " دور الحرف العربي في تعزيز الجمال في الرسم العراقي المعاصر " ، مجلة كلية التربية الأساسية ، المجلد 22 ، العدد 96 ، 2016.
- الزبيدي ، نزار جواد ، " خصوصية التصميم في النحت الخزفي المعاصر- دراسة تحليلية " ، الاكاديمي ، العدد 78 ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2016 .
- صالح ، زكي " الخط العربي " ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص 7 ، 1983 .
- صالح ، زينب كاظم ، " الحروفية في اعمال الخزاف العراقي المعاصر اكرم ناجي " ، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، المجلد 5 ، العدد 2 ، 2015 .
- عاصي ، مياسة محمد ، " اثر الموروث الرافديني في إعمال الخزاف فالنتينوس كارالامبوس " ، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2014 .
- عبد الحميد ، شاكر ، " العملية الإبداعية في الفن والتصوير " ، مطبعة المجلس للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، 1997 .
- محمد ، ازهار محمد علي ، " مرجعيات الشكل الحيواني في الخزف العراقي المعاصر " ، مجلة كلية التربية الأساسية ، المجلد 21 – العدد 92 ، 2015 .

- المفرجي ، وسام جاسم حسين ، " أساليب توظيف الخط العربي في المصوغات الذهبية " ، الاكاديمي ، بغداد ، 2017.
- نفل ، سجي رسول ، " تنوع استعارات الخزف العراقي المعاصر – سعد شاكر انموذجاً " ، الاكاديمي ، العدد 63 ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2012.
- الهجول ، محمد ، " الحرف في التشكيل العراقي المعاصر . وجود فني بتصاميم متعددة ومختلفة " ، جريدة النّأخي ، العدد 7517 ، الخميس 18 كانون الثاني ، 2018 .
- Wccius ، Wong : **Principle of Tow Diminution Design** ، printed in U.S.A. 1972 ، P : 5.

المعالجات التقنية للصور الرقمية في الإعلان التجاري

ا.م.د. إبراهيم حمدان سبتي

الباحثة : زينب اركان عبد الامير

كلية الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

ملخص البحث

تعتمد العملية التصميمية على أسس وعوامل تفترض نفسها وفق المنطق الفني والجمالي نحو تحقيق الهدف الوظيفي وبما يلي متطلبات التأثير والاستجابة من قبل المتلقي على مستوى الرضا النفعي أو الاستعمالي لذلك فإن العملية التصميمية تحسبات عدة يستند عليها المصمم في مراحل تبدأ من بناء الفكرة وتنتهي بتحققها العياني ، والعملية بمجملها نتاج معالجات تقنية فكريا وتنفيذا ، التفاتة علمية وجد البحث إن للصورة خصوصية في هذه المعالجات وإذا كان اختيار الصورة من الأمور المهمة فإن معالجتها تقنيا لا تقل أهمية عن ذلك بوصفها عنصرا يوكل إليه مهمة الجذب والتشويق فضلا عن العناصر الأخرى من نصوص كتابية أو أشكال أو ألوان ، وفق متطلبات الوضوح والاستلام فضلا عن الجانب التعبيري ، لذلك فإن معالجة الصورة تقنيا فرضت نفسها لتصبح جاهزة للاشتراك في المتكون الكلي (التصميم)، إذا كان إعلاننا أو غير ذلك من ميادين التصميم الكرا فيكي ، وبات من المسلم به ان الصورة لها تأثير قوي في الإعلان ولها أدوارا مهمة على المستوى الفني والجمالي والتعبيري فضلا عن الجذب والتشويق ، وكلها معززات لا يمكن الاستغناء عنها في نجاح الإعلان في إيصال الرسالة الاتصالية ، لذلك جاء البحث ليسبر غور احد الجوانب التقنية في معالجة الصورة اذ تعد مشكلة جديدة بالدراسة والبحث وفق التساؤل الآتي :-

- ما هي المعالجات التقنية التي تعامل بها المصمم مع الصورة الرقمية وفق بنائها الفني والجمالي لتحقيق الهدف الاتصالي في الإعلان التجاري .

لذلك كان هدف البحث هو :-

- الكشف عن المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الإعلان .

الفصل الاول

مشكلة البحث

يعد الاعلان المطبوع وسيلة إعلامية فاعلة لمخاطبة العقل والمنطق معتمداً بذلك على تقديم المعلومات وبيانات تشبع الميل الى حب المعرفة وتغذي جانباً من الذائقة الجمالية المعاصرة، فضلا عن ذلك انها وسيلة من وسائل التوجيه والارشاد للجمهور لما يمتلكه من قدرة على توجيه الانماط الاستهلاكية والإرشادية والحسية، لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين قدراً كبيراً من التجديد والابتكار في اساليب وانماط وأجناس من تقنيات في اخراج اعلان ، لمواكبة التطور العلمي والتكنولوجي وتعدد وتنوع وسائل الاتصال لكن السمة الابرز لحفظ التطور هو التحول نحو التكنولوجيا الرقمية من جانبي إنتاج الاعلان وطرق عرضه ، وقد أسس هذا التحول لتطبيقات وبرامج فتحت مستقبل الإعلان من الناحية التقنية . فقد انطلق المصممون انطلاقة واسعة لما في استعمال برامج التصميم الطباعي من إمكانات لونية وشكلية فضلا عن المعالجات الصورية ، وقد تابع المصممون على البحث عن أفضل الطرق والوسائل الفنية التي وفرتها هذه التقنية بأساليب وطرق مبتكرة لإنتاج اعلان متميز وجديد في مفاهيمه وتقنياته التي أصبحت اقرب الى العلم منها الى الفن . ان هدف التصميم الرقمي هو إعادة إنتاج الواقع ذاته عن طريق السيطرة على العناصر الشكلية واللونية ونقلها الى واقع افتراضي استعاري متخيل ، وتبرز الصورة الرقمية في الاعلان أحد ابرز تلك العناصر لما لها من قدرة في التأثير والترويج الاعلاني ، فضلاً عن دلالاتها الفنية والتعبيرية ، وقد اتاحت برامج الكرا فيك قدرة غير محدودة للتعامل مع الصورة وعادة إنتاجها بأساليب ووسائل اظهر غير محدودة بما يوفق توجيه الاعلان ومقاصده ، ويأتي هذا البحث في ألقاء الضوء على قدرات برامج أكرافيك ، في المعالجات

التقنية للصورة في الاعلان مبيناً افاق تلك المعالجات بما يعزز قدرات الاعلان في إيصال الفكرة التسويقية او الارشادية ،وبذلك تتحدد مشكلة البحث في التساؤلات الآتية :

- ماهي المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلان التجاري ؟

اهمية البحث

تبرز اهمية البحث عن طريق الاهمية المتزايدة برامج الكرافيك لأغراض التصميم والاعلان ، تلك البرامج التي اتسع مداها بشكل كبيراً ، تحولت عن طريقها معظم مفاهيم التصميم وأبعاده المعرفية والتقنية والمهارية ، وفي الوقت الذي كان فيه المصممون يعالجون مجمل جوانب الاعلان الفنية يدوياً ، أتاحت تلك البرامج قدرات وإمكانيات لاحد لها في التصميم والطباعة ، فضلاً عن معالجة الصورة رقمياً مما سهل واختصر كثيراً من الوقت والجهد في انجاز الاعلان وعزز أثره وأبعاده الجمالية والوظيفية .

وبذلك تبرز أهمية البحث عن طريق النقاط التالية :

- 1- يفيد البحث في تسليط الضوء على المعالجات التقنية للصورة الرقمية وما تحققه من تأثيرات فنية تعزز الجانب الوظيفي للإعلان وتحقيق الاتصال .
- 2- يعد مسعى تأسيسي لمنطلقات علمية في القيمة الفنية والوظيفية للمعالجات التقنية للصورة الرقمية .
- 3- تعد الصورة الرقمية من العناصر الفاعلة في الإعلان لذلك نحتاج الى إمكانيات فنية خاصة ومعرفية ، تعين المصمم والمتخصصين في مجال الإعلان .
- 4- يفيد الدارسين من ذوي التخصص ومصممين الاعلان فضلاً عن المؤسسات والمعاهد والكلبات التي تدرس الإعلان ضمن مناهجه الدراسية .

اهداف البحث

يهدف البحث التعرف على المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلانات التجارية .

حدود البحث

الحدود الموضوعية : المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلان

الحدود المكانية : المجلة الكترونية mbc (http://www.mbc.net/ar/actionha/magazines.html)

الحدود الزمانية : الإعلانات المنشورة عام 2015

مصطلحات البحث

المعالجة لغة :-عالج يعالج ، معالجةً وعلاجاً ، فهو مُعالِج ، والمفعول معالج(434)

المعالجة اصطلاحاً :-معالجة الصورة هي عبارة عن التقنيات التي تستخدم لتحديد التشدد أو الحدود الموجودة في الصورة لإبراز مميزات الصورة وخصائصها وتحليلها(435)

⁴³⁴ - معجم المعاني ، www.almaany.com

⁴³⁵ - عباس فاضل عبد الرحمن ، برامج معالجة الصور الفضائية وكيفية اشتغالها على الصور الرقمية للسينما والتلفزيون ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2010 ، ص3

المعالجة إجرائياً :- هي تلك الإجراءات والخطوات التي يقوم بها المصمم على صورة ما بهدف تعديلها وتغيير صفاتها تكون أكثر ملائمة من الناحية الفنية للإعلان في تحقيق هدفه الاتصالي

التقنية لغة :-ارضه تقنياً اسقاها الماء الخائر لتجود ،والتقن الأمر احكمه والاسم التقانة(436)

التقنية :- علم المهارات او الفنون أي دراسة المهارات بشكل منطقي لتأدية وظيفة محددة (437)

الصورة الرقمية :-الصورة الرقمية عبارة عن تمثيل رقمي (قيم ثنائية صفر وواحد) لشيء مادي يمكن رؤيته بالعين البشرية، يتم ادخالها (بواسطة الكاميرا الرقمية او الماسح الضوئي) الى الكمبيوتر لغرض التخزين او التعديل عليها او التخزين. وتكون عبارة عن صورة ثنائية الابعاد (438)

الاعلان في اللغة :-الإعلان في اللغة مصدر للفعل الرباعي "أعلن"،وأصل مادته" (439)

الاعلان التجاري :-اتصال غير شخصي وغير مباشر لنقل المعلومات الى المستهلك او المستعمل عن طريق وسائل مملوكة للغير مقابل اجر معين مع الافصاح عن شخصية المعلن(440)

وهذا التعريف هو لجمعية التسويق الأمريكية، وهو من أقدم تعريفات الإعلان التجاري، وأكثرها اتفاقاً بين المختصين في هذا المجال الاعلاني، ويُعدّ الإعلان التجاري بمقتضاه أحد عناصر المزيج الترويجي والذي يعدّ بدوره أحد عناصر المزيج التسويقي.(441)

الفصل الثاني

مفهوم التقنية

تعد التقنية في غاية الأهمية لاستخداماتها في شتى مجالات الحياة العلمية وجميع الطرق التي تستعمل من قبل الإنسان كالاختراعات والاكتشافات.(وهي يعني تنظيم المهارة الفنية وعلم المهارات او الفنون اي دراستها بشكل منطقي لتأدية وظيفه محدده) (442) وفي ظل التطور الكبير الذي يشهده هذا العصر في المجال التقني التكنولوجي في شتى الطرق وجميع الميادين، وفي الوقت الذي نتمتع به بروعة ومتعة هذه التقنيات (إن الغاية من التقنية هو سرعة في الإنتاج ، وقلة في التكاليف وتقدم بالعلم والتكنولوجيا وتطور كبير بالأدوات المستخدمة في الاعلان وخاصةً البرامج التطبيقية تشمل أساليب العمل القديمة والحديثة) (443) ،باتت التقنية تدخل في جميع مجالات الحياة اليومية لأسباع رغبات الإنسان وتلبية احتياجاته وايضا هي (مجموعة من المعدات أي كل الادوات المستخدمة في العمل الفني بل هي ذاتها عدة ويمكن ان نسمي التطور الجاري للتقنية والذي بمقتضاه تكون التقنية وسيلة وفعالية انسانية) (444) ويطلق على العصر الذي نعيش فيه بعصر التقنية فقد كان ينبغي

436 - البستاني، بطرس، محيط المحيط مطول للغة العربية ، نشر في مكتبة لبنان ، ص 72

437 - اياد حسين عبد الله ، فن التصميم (الفلسفة . النظرية . التطبيق)، ط1، ج2،نشر دار الثقافة والاعلام ، 2008، ص 193

438 - موسى كاظم محسن ،وزملائه تحسين الصورة الرقمية باستخدام معايير الجودة ، بحث منشور في مجلة جامعة بابل ،المجلد (23) ، العلوم

الصرف والتطبيقية ، العدد(3) ، ، 2015 ، ص 409

439 - ابراهيم ومصطفى وآخرون :- المعجم الوسيط ، ج2 ، دار الفكر ، ص 20

440 - حسام فتحي ابو طعيمه ، وزميلة ، الاعلان وسلوك المستهلك(بين النظرية والتطبيق) ، جامعه الملك خالد -السعودية ، عمان دار الفاروق

للنشر ، 2007 . ص 99 الى ص 20

441 - العبدلي، قططان، وزميلة، الترويج والإعلان، ج1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1996م، ص18

442 - فن التصميم :-مصدر سابق ، ج2. ص 193

- عبد علي كعيد فرحان:-تقنيات السيناريو للفلم السينمائي والمسلسل الدرامي التلفزيوني ، رسالة الماجستير ، قسم التلفزيون ،(غير منشورة) ، 443

جامعة بغداد . كلية الفنون الجميله، 2015، ص 4

- مارتن هيدجر:- كتاب التقنية . الحقيقة . الوجود ، ترجمه ، محمد سبيلا وزميلة، ط1 ، المركز الثقافي في العربي ، بيروت ،لبنان ، 1958، ص 444

دائماً أن يعملوا الناس ليحصلوا على معظم ضروريات الحياة وذلك لأنها كل الطرق التي يستخدمها الناس في اختراعاتهم واكتشافاتهم هي لتلبية حاجاتهم وإشباع رغباتهم من خلال تقنية ما .

أما في الفن (أي ضعف في اعتماد آخر التقنيات في التصميم بشكل عام وفن تصميم الاعلان بشكل خاص معناه عدم الاتساق مع الاشتراطات التي فرضتها التقنية الجديدة على جوانب الحياة المختلفة وإيقاعاتها المتسارعة ، ومما لاشك فيه ان التطور والتحول التقني الذي أصبح متسارعا في زمن العولمة ، جاء ليكون من الأمور المرادفة لتطور الفن بصورة عامة ولاسيما فن تصميم الإعلان باختلاف أنواعه وفروعه . حيث يأتي كأول الفنون التي عبرت عن حاجة الإنسان إلى ذلك النسق القيمي الذي تنعكس فيه الثقافة في وعي الأفراد والجماعات على شكل منظومة متكاملة من القيم الروحية والمعرفية والأخلاقية ، وكدليل على انتقاله من نظام خطابي بسيط إلى نظام خطابي أكثر رقياً وجمالاً وفائدة .⁽⁴⁴⁵⁾ وقد أثرت التقنية تأثير كبير في مجال الاعلان وخاصة بعد التطور الهائل الذي حدث في عصرنا مما جعل الإعلان يأخذ منهجاً ابداعياً وابتكارياً أساسياً في تحقيق أهدافه الجمالية والوظيفية فأن الجمال فيه يعتمد أساساً على آخر المستجدات التقنية ، والتي تضم سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات وأساليب العمل والإخراج وهنا التقنية تحول المستوى النظري الى مستوى تطبيقي وذلك لارتباطها بالعلم لأنه المعرفة هو أساس كل فعل تقني وفق مهارات المصمم (وان المهارة التقنية تعني المعرفة الواسعة وجودة الاتقان العملي وذلك يعكس صورته جلية حول الرسالة الاعلانية وهكذا يبرز الجانب التقني كأهمية قصوى في اظهار تلك الافكار والرؤى الى الوجود)⁽⁴⁴⁶⁾ وان هذا التقدم التقني كان كمرحلة انتقالية حاسمة في حياة البشرية . واستطاعت هذه التقنية أن ترفع الحواجز وتقرب المسافات إلى حد جعل العالم شاشة صغيرة وهذه التقنية قد ولدت وتولد مفاهيم جديدة لأنها قد قاربت بين البشر والأمم إلى حد التفاعل الشديد والسريع بحيث خلقت حالة تواصل شديدة بين الأفكار والثقافات .

مهارات التقنية

1- الجوانب الفكرية : وهي احد اركان العمل الفني الذي يتميز بمنحى تركيبي بسيط له القدرة العالية على التعبير والأداء والأصالة والمزج بين الحقائق وتطوير عملية التنفيذ وغيرها ومن هذه المميزات التي جعلت الفكرة خلاقة لا تتكون ألا في عملية التفكير الإبداعي⁽⁴⁴⁷⁾ يستطيع المصمم تحقيق مجموعة كبيرة من الاهداف من خلال الفكرة التصميمية فهي(الوسائل والطرق الأولية للتعامل مع العملية التصميمية وهي ايضا القواعد الأولية لتطوير وتهيئة الهدف العام للإعلان)⁽⁴⁴⁸⁾ حيث ان الفكرة قد لا تقبل بوضعها الاصلي الذي يبدو مثلاً غير مفهوم لذلك يحتاج المصمم الى (تغذية للفكرة التصميمية بمجموعه من المكونات منها :-⁽⁴⁴⁹⁾

مغذيات معرفية

وتشمل الدراسات والبحوث والنظريات والتقارير والنشرات حول ميدان الاختصاص في موضوع التصميم فضلاً عن التجارب الميدانية والحالية للتصميم .

مغذيات تقنية

-الحسيني، حيدر هاشم محمود :- جماليات المتكون التصميمي الرقمي وتطبيقاته في الأقمشة الحديثة ، اطروحة دكتوراه ، قسم التصميم ، (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2014 ، ص6

446 - فن التصميم :- مصدر سابق ، ج2، ص211

447 - فن التصميم :- مصدر سابق ، ج3، ص21

4 - البياتي ،نمير قاسم خلف :- قواعد ومفاهيم في التصميم الداخلي ، المطبعة المركزية ، جامعة ديالى ، العراق ، ص32

449 - - فن التصميم :- مصدر سابق ، ج3، ص22-25

وتشمل المعرفة التفصيلية بالمواد الخام والتقنيات والأساليب والطرق والوسائل التي تحول الفكرة والمعرفة النظرية الى واقع مادي ملموس .

مغذيات مهارية

وهي تلك المتعلقة بالناحية الحرفية ودرجة الاتقان في التعبير و التطوير و يزداد هذا النوع مع الخبرة العملية والموهبة المتأصلة.

مغذيات تقويمية

تتمثل بمقدرة المصمم ومرونة تفكيره من خلال البحث عن بدائل تعيد ترتيب الفكرة بطريقة أفضل لخيارات أكثر جودة وإتقان وهذه القابلية تمنح المصمم قدرة على تقويم فكرته وإنتاجها التصميم مما يجعل الباب مفتوحا امامه الى تقويم مناطق الخلل والضعف سواء في مرحلة بناء الفكرة اوفي تنفيذها.)

وبما ان الفنون التطبيقية تسعى الى تحقيق الفائدة العلمية واهدافها الوظيفية فهي ترتبط بالجانب التقني المهارى على مستوى الفكرة والصناعة والتنفيذ وعن طريق هذه المحاور فإن الجانب التقني حاضراً يحتم على المصمم الاستعانة بها في تحقيق أهداف الوظيفية الادائية والاستخدامية وفي الاعلان فإن المحاور الأنفة تذكر هي حاضرة بصورة جلية وواضحة فإن الفكرة والجانب الفكري اولى خطوات صناعة الإعلان ومن ثم الأدوات والمواد وطرق العرض هي ضرورية ايضا وتدخل ضمن الجانب التقني الصناعي والفني والمعالجات التقنية لتنفيذ الفكرة

2-الجوانب الصناعية : ومنها استخدام الحاسوب لإنتاج العمل الفني ،ومن اهم عوامل النجاح هو استخدام ادوات وتقنيات العصر الذي نعيش لأنها تمثل الصورة النهائية للكثير من المجالات الصناعية في العصر الحديث ويعد ركن من اركان التقنية في فن التصميم بأشكاله وأنواعه أذن أي فكره إعلانية هي قائمة على التطبيق وتحتاج ألى مهارات ودقه لذلك فان هذه الأدوات تلعب دوراً كبيراً وحاسماً في إنتاج العمل الفني وان (المواد والوسائل فهي التي اكتشفها الإنسان وعالجها بطرق مختلفة لتصبح قابلة للاستخدام وان لكل فن من الفنون مادة الخاصة به التي تحول تلك الأفكار الى وجود حقيقي موضوعي (450) وبذلك فإن أرقى التصميم الإعلانى وأفضلها من الممكن ان تفشل في العملية الانتاجية اذا لم يتم تحقيق الموصفات المطلوبة منها والتي وضعها المصمم وذلك فإن علاقة الخامات مع المطبوع علاقة مباشرة حسب أنواع الخامات المستخدمة في إنتاجها ومنها جودة الورق او الاحبار أو اللوح الطباعي البليت وان كل هذه الأمور تساعد في نجاح او فشل الإعلان

3-الجوانب الفنية وهي تلك الادوات التي تعبر عن المعاني العميقة التي يريدها المصمم(وترتبط بصوره مباشره بالتطور الحاصل في وسائل التقنية الإظهارية أو التنفيذيه ، والتي تعتمد بشكل مباشر على التحولات الحاصلة في تقنيات تلك الوسائل ومواكبه اخر مستجداتها من حيث النوع والكم للحفاظ على الشكل والمضمون داخل الاعلان وان اهم الجوانب الفنية ، استخدام الاختزال وفق ضرورة تنفيذه ويكون الاختزال مجسدا من خلال الشكل ، اللون ، الملمس (الخامة) ، والقيم الضوئية

في الفنون التطبيقية ولاسيما الاعلان، من الناحية التقنية التأثير في الشكل وملامحه، كما يحافظ الاختزال على السمات المظهرية المميزة للشكل بعد التكتيف فعلا تصميميا يقوم به المصمم عن طريق عناصر الشكل أو من خلال تكتيف العناصر

التيوغرافية كالصور والكلمات والرسوم، ويؤدي التكثيف بوصفه تقنيته تنفيذيه وإظهاريه الى دوره فنيا واتصالياً (451) ان عناصر الشكل ونظام العلاقات المكونة له تأتي من خلال عملية انتقائية قصدية يعتمد فيها المصمم اسس عامة تنطلق من المستخدم والوظيفة، ومن الناحية التنفيذية (ان التقنيات الرقمية باستخدام البرامج التطبيقية قد سهلت لإنجاز العمل بسهولة يمكن استخدامها لتغير بعض الصور او النصوص او غيرها لتكوين خصوصية للإعلان المصمم وان عملية جمع العناصر والأسس واقامة العلاقة بينهم تحتاج الى معالجة مستمرة يخلقها المصمم وفق رؤيته الفنية (452)

المبحث الثاني

الصورة

قام الإنسان منذ بدايات تواجده على سطح الأرض على نقل أفكاره والتعبير عن ما يريده بمختلف الطرق والأساليب وقد كانت الصورة أكثر حرصاً وقرباً بحياة لأنسان الأول الذي اعتاد التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش الصور على الصخور وعلى جدران الكهوف والمغارات ، فقد ظلت مكانة الصورة محفوظة على مر العصور (وكانت الصورة الوسيلة الأولى المعتمدة للتواصل على اعتبار انها سابقه عن الكتابة والوسيلة الأولى في إرسال المعلومات بوصفها ام العلوم والقوانين قد انحدرت تدريجياً من العقل الأيقوني ، وبما ان الخرافات قد سبقت العلم والملاحم والمعادلات الرياضية فان الفعل التصويري اقدم من الحرف المخطوط بعشرات آلاف من السنين) (453) أما الصورة في مجال الفن (فقد تغيرت نظرة الفنان للصورة على امتداد التأريخ على اثر التطور الشامل الذي لحق بالفنون البصرية ، وانطلاقاً من محاولة الإنسان البدائي نقل صورة الأجسام المرئية والحيوانات الى جدران الكهوف والمغارات محاولاً نقل الأبعاد المرئية بصيغة اقرب ما تكون الى النسخ ، فتطور الفن عموماً عبر التأريخ اظهر مراحل مختلفة من مراحل تتطور العين الانسانية ، من حيث قدرتها على الرؤية وتغير زوايا النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة) (454) هنا نتحدث عن سطوة الصورة من خلال قوتها التعبيرية وتأثيرها على القيم الاجتماعية والثقافية والفكرية على مر العصور ، ان الزمن الذي نعيشه هو زمن الصورة اذا هناك علاقة جدلية تنشأها الصورة في ذاكرة المتلقي وتتأسس هذه العلاقة ضمن قنوات فكرية ونفسية بصرية تقوم بعملية تأثير وتأثر، ففي اللون والقيم الضوئية تولد عملية توجيه للفكر بمقتضى ذلك الى أنشاء رأي ينطلق مما هو جمالي الى ما هو فكري أيديولوجي، ويكون ذلك حسب المكتسبات المعرفية والثقافية للمتلقي وحسب الصنف الذي تنتمي اليه الصورة سواء كانت ثابتة او متحركة.

أما في ما يخص المستوى التقني فهو يترجم وضوح الصورة ، والتكنولوجيا المعتمدة في انشائها ، وزاوية النظر ونسبة النور والعمته ، وكيفية توزيع مختلف العناصر المكونة للفضاء البصري لها ، فهي عملية اخراج وتدقيق في التقنية التي تنشأ على الظهور والتجلي القائم على الوضوح "وهذا ما يؤد البعد الجمالي في الفعل الانشائي للصورة القائمة على التركيب البنائي المتوازن شكلاً ولونا ، وما يكتنفه من خصائص بصرية وتعبيرية لمختلف العناصر التي تولد الاحساس بالجميل (455)

451 - فن التصميم :- مصدر سابق ، ج 3 ، 273

452 - معتز غناد غزوان اسماعيل :- زمانية التصميم المعاصر ، ط 1 ، دار دجلة ، المملكة الاردنية الهاشمية ، 2007م ، ص 102

453 - ريجيس دوبري :- حياه الصورة وموتها ، ترجمة ، فريد الزاهي ، ط 1 ، افريقيا الشرق، المغرب ، 2002. ص 92

454 - بدره كعسيس :- سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية، جامعة فرحات عباس سطيف ، كلية الاداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر، 2010 ، ص 12

- طه الليل :- الخطاب البصري وسلطة الصورة في الفن المعاصر، مقالة منشور في صحيفة الالكترونية، الصحافة اليوم ، 455

ان الخطاب في الصورة الإعلانية يتميز بتنوعه عن طريق تأثيراته المختلفة، اذ تقوم هذه الصورة على التقابلات في الألوان وتنوع الأشكال لمدة زمنية متواصلة وبصفة مكثفة على عين المتلقي البصري، ويقع نشرها وتوزيعها في أماكن متعددة وهنا تعطي الصورة دورها الفعال في نجاح الإعلان.

الصورة الرقمية

يرمز للصورة الرقمية بمصفوفة ثنائية البعد تتكون من قطع مربعة صغيرة تدعى عناصر (نقاط) الصورة (Pixels)، مواقع هذه العناصر في المصفوفة تناظر مواقع نقاط الصورة الأصلية المتمثلة بالإحداثيات (x)، (y) وان فكرة التصوير الرقمي هي تحويل الصورة الضوئية المتكونة من موجات تناظرية (Analog) إلى صورة رقمية وتمتاز الصور الرقمية بعدد من الصفات جعلتها أكثر أهمية من الصور التقليدية الورقية منها: (456)

- 1- تتمتاز الصورة الرقمية بكونها تحتوي على (معلوماتها بشكل أرقام لذلك فإن تحليلها ومعالجتها وتحسينها يتم بنماذج وتقنيات رياضية أسهل من معالجة الصور الفوتوغرافية المطبوعة وأيضا قابلة للاستنساخ مرات عديدة دون التأثير على قوة وضوحها عكس الصور المطبوعة التي يقل وضوحها بتكرار الاستنساخ.
- 2- سهوله إرسال الصور والبيانات الرقمية عبر البريد الالكتروني أو نشرها عبر الانترنت أو عبر وسائل الإعلام مباشرة. دخول مفاجئ للحاسبات ساعدت في التعامل الرياضي مع الصور الرقمية وسهلت من عملية تخزينها وتحسينها

وتوفير الوقت فلست بحاجة الآن للذهاب لوضع أفلام في المختبر ثم الذهاب لإحضار الصور وتوفر ثمن الأفلام وتكاليف إظهارها . وتستطيع رؤية الصور قبل طباعتها، ويمكن التعديل عليها. كاللون و الحجم و الإضاءة بالإضافة الى الكثير من العبارات و الكلمات و الحركات و الخدع البصرية و كذلك اضافة بعض اللمسات الفنية للصور (مدى التدرج الرمادي للصور الرقمية اكبر بكثير من الصور الرقمية المطبوعة حيث تستطيع عين الإنسان أن تميز لغاية 30 تدرج رمادي وتكون التدرجات الرمادية للصور المطبوعة بين 15-30 مستوى رمادي بينما الصور الرقمية فأند التدرجات الرمادية يصل إلى أكثر من 256 تدرج رمادي)⁽⁴⁵⁷⁾ وان المبدأ الرئيسي (للصورة الرقمية هو المعالج الصوري الذي يحقق الكثير من البديهيّات التي كانت في السابق محطة ازعاج لدى المصورين وان كل هذه التطورات والتقنيات جاءت من خلال حاجة المصور لها لتحقيق صورة جيدة وذلك لأنه الكاميرا الرقمية تحمل جمل من الخيارات والتقنيات المتعددة)⁽²⁾ .

لم يعد احد يناقش في أهمية الصورة الرقمية فقد أصبحت ذات أهمية في كافة المجالات الرقمية وتنتج من قبل عدد من الاجهزة المختلفة ومنها مجموعة متنوعة من اجهزة ادخال البيانات وانتاج الصور وتحويل الصور الى الشكل الرقمي . كما

2- معهد الجزيرة للاعلام:- معارف اعلامية <http://institute.aljazeera.net/ar/whatwedo/2015/08/150830123109966.html>

⁴⁵⁶ -عباس فاضل عبد الرحمن :- برامج معالجة الصور الفضائية وكيفية اشتغالها على الصور الرقمية للسينما والتلفزيون ،مصدر سابق .

ص 5

⁴⁵⁷ - نفسه:ص5

2- عبد الفتاح رياض ، وزميلة:- سحر التصوير ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2008 ، ص16

3- عباس مصطفى صادق :- الصورة الرقمية كعنصر اساسي في بنية الاعلام الجديد ، رسالة ماجستير ، جامعة فيلادلفيا الاردنية ، كلية الاداب والفنون ، 2007.ص 5

تنتج الصور الرقمية في بعض برامج وتطبيقات الكمبيوتر الرسومية والتي يمكن أن تحفظ نتائجها على شكل ملفات كمبيوترية حتى وإن كانت ليست بصور بل رسوم، مثل الرسوم الهندسية وتطبيقات التصميم والكرافيك فالرقمنة (هو تطور تكنولوجي ذو تداعيات كبيرة فرضت نمطاً مستحدث لمعالجة ونقل وتخزين المعلومات مكنت من دمج وتزاوج التطبيقات التكنولوجية وحولت الكثير من الوسائل الى تكنولوجيا رقمية، والنظام الرقمي هو نظام ثنائي يستخدم الأعداد المنفصلة مثل الأعداد الثنائية أو الرموز الغير عدديه كالحروف أو الأشكال الايقونية للعمليات التي تقوم بها الأجهزة الالكترونية بما في ذلك الكمبيوتر)⁽³⁾.

أنواع الصورة الرقمية

1- الصورة الثنائية

هي ابسط انواع الصور (تتمثل باللونين الابيض والأسود او يرمز له بالصففر او الواحد فالصورة الثنائية يمكن ان يشار اليها بالمعنى (1 bit per pixel) وكذلك يمكن تتكون هذه الصورة من انواع الصور الاخرى مثلاً صورته المستوى الرمادي وذلك باستخدام ما يسمى بالعتبة

2 – صورة ذات التدرج الرمادي

يمثل هذا النوع من الصور على أساس لون واحد للصورة او ما يسمى (monochrome) حيث يمتلك معلومات عن الاضاءة للصورة فقط لا يمتلك معلومات عن اللون هذه المعلومات الخاصة مستويات الصورة تمثل 8 بت على البكسل للبيانات لمختلف المستويات الاضاءة المختلفة هذا النوع من انواع الصور سهل التحويل الى الصورة الثنائية

3 – الصورة الملونة

الصورة الملونة يتكون من 3 باند كل باند لون واحد يعني ثلاث الوان احادية للصورة كل لون يشار له بتمثيل معين هي الاحمر Red والاخضر Green والازرق Blue يسمى (RGB) كل لون يأخذ 8 بت اذن الصورة الملونة تمتلك 28 بت (24 bit per pixel) ⁽⁴⁵⁸⁾

3 – الصورة المتعددة الأطياف

"تحتوي هذه الصور على معلومات خارج حدود الإدراك الحسي المرئي البشري إذ تحتوي على بيانات للأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية. الأشعة السينية. أو الرادار وهي ليست صوراً لمشاهد مألوقة لان المعلومات التي تمثلها هي ليست

⁴⁵⁸ - هند رستم شعبان :- أساسيات معالجة الصور الرقمية،

ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، 2008 ،

ص10 ، 11 ، 12

2- عباس فاضل عبد الرحمن :- مصدر سابق ، ص 11

مرئية بصورة مباشرة من قبل العين البشرية. أن مصادر هذه الصور هي الأقمار الصناعية وأنواع مختلفة من الرادارات المحمولة على مركبة فضائية وأنظمة تصوير بالأشعة تحت الحمراء⁽⁴⁵⁹⁾

أذن الصورة الرقمية لها أهمية كبيرة لأنه الصورة التقليدية تحتاج الى الكثير من العمل لتحويلها الى تنسيق رقمي ، ولكن باستخدام الكاميرا الرقمية فإن الصورة وفور التقاطها تكون بتنسيق رقمي (وبعد معالجة التدرجات الضوئية واللونية يتم تخزين الصورة على بطاقات الذاكرة فهي تستقبل وتكونها الى إشارات كهربائية ثم ترسلها الى المعالج الذي يحولها الى بيانات رقميه يتم تخزينها على الذاكرة)⁽⁴⁶⁰⁾ .

مما يجعلها غاية في سهولة الاستخدام والتوزيع ويعتمد التصوير الرقمي على أسس ومبادئ التصوير الفوتوغرافي التقليدي إلا أن هناك اختلاف جوهري.(في التصوير التقليدي يمر الضوء خلال العدسة ليسقط على الفيلم مكون الصورة الكامنة (Latent Image) التي تظهر بعد المعالجة الكيميائية. ثم يتم طبعها على الورق الفوتوغرافي للحصول على الصورة النهائية.

أما في التصوير الرقمي فنجد أن الضوء لا يسقط على فيلم حساس. وإنما يسقط على سطح مستوى مطلي بمئات من أشباه الموصلات الدقيقة المغطاة بمرشحات حمراء وخضراء وزرقاء. ويثير الضوء هذه الوحدات التي تقوم بدورها بتحويل الفوتونات إلى معلومات أو إشارات إلكترونية. ثم يتم تحويلها إلى بيانات رقمية. وتخزن ذاكرة آلة التصوير الرقمية هذه البيانات لنقلها فيما بعد إلى الكمبيوتر الذي يقوم بتحويلها لصورة نراها على الشاشة)⁽⁴⁶¹⁾
-ف عند التقاط الصورة نقوم بحفظ الصورة على الوسط الرقمي ضمن احد الأنساق التالية :

JPEG وهو اختصار لعبارة (Joint photographic Experts Group) وهذا الأنسق الأكثر انتشارا
TIFF اختصار لـ Format Tag Image File صممه شركه الدوس Aldus في الاصل لحفظ الصور المستوردة من الماسح الضوئي Scanner او من برامج الحاسبة
CCD RAW تقوم الكاميرا بمعالجة بيانات الصورة التي تسجلها الخلية الضوئية CCD وحفظها في احد الانساق⁽⁴⁶²⁾ و إضافة الى أدوات الإدخال الى الحاسب مثل لوحة المفاتيح والفأرة ، هناك الكثير من أدوات الإدخال ، يستخدم لإنشاء الصور الرقمية :⁽⁴⁶³⁾

3- اساسيات التصوير الفوتوغرافي:- انواع الكاميرات ، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني، الاداره العامه لتصميم وتطوير المناهج ، المملكة العربيه السعوديه ، ص 16

461- سامية علي محمد علي :- فعالية برنامج تطوير بعض كفايات تكنولوجيا التعليم لدى الطلاب كلية التربية النوعية في القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة عين الشمس ، 1998 ، ص22

462 - - هند رستم شعبان :- اساسيات معالجة الصور الرقمية، مصدر سابق ، ص14
463 - الجبرتي ، ياسر سيد محمد نور :- برنامج مقترح لتنمية مهارات استخدام تكنولوجيا التصوير الرقمي لطلاب تكنولوجيا التعليم ،اطروحة دكتوراه،جامعة عين شمس ، كلية التربية النوعية ، 2008 ، ص219

- 1- الكاميرا الرقمية
 - 2- والمساحات الضوئية
 - 3- والكاميرات الفيديو الرقمية نستطيع أن نأخذ منها صورة رقمية
- اما اخراج الصور هنالك الكثير من الطرق لإظهار وتوزيع الصور الرقمية والاكثر شيوعا :

- 1- عن طريق الطابعة
 - 2- أدرج الصورة في برنامج معالجة
 - 3- نشر الصورة على الشبكة العالمية وإرسالها لتقديم خدمات لطباعة الاعلانات
 - 4- وأرسال صورة بواسطة الأيميل .
- إن التصوير الرقمي ليس مجرد كاميرا رقمية ، ولكنه أوسع وأرحب حيث أنه يقدم منظومة متكاملة من الأجهزة و التقنيات و البرامج التي تمكن المصور في التحكم في الصورة الملتقطة ، وإرسالها في أي مكان في العالم وتتكون منظومة التصوير الرقمي من مجموعة من العمليات موزعة علي ثلاثة مراحل مرتبة علي النحو التالي :
- (مرحلة التصوير أو اللقط Shoot- ومرحلة المعالجة أو تنمية الصورة الرقمية Enhance
- مرحلة إخراج أو مشاركة بالصورة الرقمية (Share) (2)

فنحن الان ،في العصر الذي نعيش به يسير بسرعة على نحو تشكيل حضارة الصورة مما يجعلنا نتحدث عن كوكب الصورة يعني بإنتاج واستهلاك الصورة ونؤكد على أهمية الصورة في العصر الحالي أنها لغة التواصل بين الشعوب وفي الانترنت والدعاية والاعلان الخ لذلك فأن المكانة التي تحتلها الصورة لدى الانسان المعاصر أصبحت تحيط به من كل الجوانب هي واحدة من والوسائل التواصل والتعبير المهمة في زماننا لدرجه أنها أصبحت من الأشياء الضرورية التي يسعى الانسان الى امتلاكها ، والتحكم بها بغض النظر عن الحاجات الاخرى.

الصورة في الاعلان

وهي وسيلة لتسهيل ونقل المعلومات عن الفكرة الرئيسة في الاعلان فهي الوسيلة الأولى للتعبير واللغة المفهومة وهي احد العناصر التبيوغرافية المهمة التي يعتمد عليها الاعلان وأيضا (هي عنصر أساسي ومهم في الإعلان وعملية التسويق عن منتج أو خدمة.. فهي أبلغ من الكلام وأسرع في الفهم وتدخل في الاعلان كوسيلة جذب ومعبره عن السلعة المعلن عنها ويعتمد الاعلان التأثير على المستهلك بمحاولة أغرائه مباشرة وسريعا ، وان الغاية من استخدام الصور في الاعلان التجاري:

- 1- القيام بعملية الاتصال بكفاءة أعلى من الكلمات وبطريقة مؤثرة
- 2- اثارة الاهتمام بموضوع الاعلان وهي الخطوة الأولى للاستجابة وإظهار مزايا السلعة لتحقيق النجاح وشرح النص الاعلاني بطريقة مصورة ومفهومة

وهناك نوعان من الصور :

- صور مرسومه تنفذ في اليد موضوعاتها ذات صلة بطبيعة الاعلان
- وصور فوتوغرافية اما تكون اسود وابيض او ملون تكون حسب الموضوع

وايضا الصورة لها قيمة تعبيرية في الإعلان عند تقديمه الى فئات غير متعلمة لذلك يجب أن تكون الصورة المستخدمة تخدم الاعلان لأنها قد تفهم بأسلوب عكسي (464)

يلجأ مصممو الإعلانات التجارية أحياناً إلى التعبير عن الأفكار الإعلانية ونقلها إلى الجمهور المستهدف من خلال استخدام الصور والرسوم (وتزداد أهمية الصور في الوقت الحاضر بعد التطور التقني في العالم بعد انتشار الكتب والمجلات المصورة وبالإضافة الى الاعلانات التلفزيونية وعبر شبكات الانترنت وغيرها وينطوي على استخدام الصور والرسوم بدرجة كبيرة من الفن والإتقان

وهناك أهمية في استعمال الصور في الاعلانات وأثرة الاهتمام المرتقبين لمتابعة تفاصيل الاعلان فالمصمم الناجح هو في استخدامه صور جذابة للفت انتباه الفرد للإعلان

وايضا اضافة الواقعية ويساعد في تلك الصفات والخصائص واقناع المستهلكين بصدق المعلومة الواردة فيه (465) وتعد الصورة أكثر وأسرع فاعلية من الكلمات في التعبير عن هذه الأفكار وتوصيلها الى المستهلك (ان اكثر التصميمات الاعلانية التي نراها اليوم ما هي الا عبارة عن تنظيمات مصممة بالطريقة ابداعية ، وهنا تبرز قدرة المصمم ومهارته في تحقيق الجانب التقني، مما يجعل العالم يتوجه إلى الصور الاعلانية بشكل اكبر ، اذ تبقى الصور اداة مهمة من ادوات المصمم الاعلاني لأغراض التوظيف لتثبيت الفعالة في ذهن المتلقي، وللصور أهمية كبيرة في الإعلان التجاري وهذه الأهمية يجب أن تتصف بمواصفات عدة من أهمها :-

1. ارتباطها بالفكرة الاعلانية .

2. أن تتناسب مساحتها مع المساحة الاعلانية المفروضة في حالة وجود عناصر منافسة .

ملاءمتها مع المجتمع من حيث الأعراف والتقاليد والمفاهيم المرعية ، فضلا عن امتلاكها لقيم فنية وجمالية لتحقيق الجذب (466) تعد الصورة في الإعلان المرحلة المهمة التي يبني عليها نجاح الإعلان أو فشله اذ يتطلب من المصمم الإلمام بأصول ومبادئ التصميم ، والمعرفة التامة بمختلف أساليب التأثير في المستهلك.

الوظيفة الدلالية والرمزية للصورة في الاعلان

تأتي الدلالة نتيجة التفكير والتأمل الذي أسسته الصورة لدى المشاهد (وتبقى جدلية العلاقة بين هذين النسقين قائمة، وأيهما يسيطر على الآخر؟ وفي هذا الصدد يؤكد " رولان بارت " على ضرورة التوازن بين اللغة البصرية واللغة اللفظية بحيث يكمل كل منهما الآخر، وإن اللفظ والصورة هما تقنيتان مهمتان لتحقيق هدف خطاب الإعلان (467) وتستعمل الصورة الاعلانية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية ، وذلك قصد التأثير (إن كل من الشق البصري والشق اللفظي في الصورة الاعلانية يسيران جنبا إلى جنب لتحقيق هدف وغاية الإعلان ، وإذا كان ما يقدمه الجانب اللساني من وظائف يتم بطريقة

464- شيماء كامل الوائلي ،العلاقة التصميمية ودورها في جذب الانتباه ، بحث منشور في مجله الاكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،

2005، ص 170

465 - الاعلان وسلوك المستهلك بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق ، ص 109

466 - - خليف محمود خليف الجبوري :- العلاقة بين التعدد الصوري والتنظيم المكاني في تصاميم الاعلانات ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، قسم

التصميم الطباعي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 ، ص 11

467 - قدوري عبد الله ثاني :- سيمائية التواصل في الرسالة الاشهارية ، الموقع من

مباشرة، فإن ما يقدمه الجانب الأيقوني من وظائف يتم بطريقة غير مباشرة لما تحمله الصورة من إحياء وترميز (468) كما ان الصورة نسق دلالي قائم بذاته، لها وظيفة أساسية في التواصل وجذب المتلقي، (لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير فيه حسيا وحركيا، لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما. ، واقتربت كذلك بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية، بما فيه الوسائل السمعية والبصرية من راديو والتلفزيون، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الإعلانية، والملصقات، واللوحات الرقمية والإلكترونية... هذا، وقد ظهرت الصورة الإعلانية لترويج المنتج التجاري. حيث برزت الصورة في شكل إعلانات ونصائح وإرشادات. (469) واليوم، أصبح للإعلان مؤسسات وشركات ومقاولات خاصة تعتمد على سياسية الاحتكار، والتفنن في أساليب الإعلان، ودراسة السوق الاستهلاكية، والترويج للمنتجات والبضائع ، ودخلت أيضا الصورة الإعلانية كمجموعة من الآليات البلاغية والبصرية قصد التأثير والإقناع وتمويه المتلقي، كما انها تحمل- نوايا المرسل ورؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير في القارئ وإقناعه واستهوائه. وقد صدق روبير كيران (Robert Guerin) حينما قال: " إن الهواء الذي فستنشقه مكون من الأكسجين والنيتروجين والإشهار". (470)

المعالجات التقنية عن طريق الحاسوب

ينبغي الاهتمام بطرق معالجة الصورة في مجالي تطبيق أساسيين (تحسين الصورة من اجل تفسيرها من قبل الانسان ،ومعالجة بيانات المنظر لأدراكه من قبل الالة الكشف بشكل مستقل) (471) وتعرف معالجه الصورة بأنها احد فروع علم الحاسبة تهتم بأجراء عمليات على الصور بهدف تحسينها طبقا لمعايير محدده او استخلاص معلومات منها ويتألف نظام معالج الصورة من ست مراحل :

استحصال الصورة (Image acquisition) بواسطة حساس ضوئي

المعالجة الابتدائية (pre- processing) كتصفية الصورة من التشويش

تقطيع الصورة (segmentation) لفصل المعلومات المهمة

استخلاص المميزات (features extraction) او الصفات

تصنيف المميزات (classi fiction) وربط بالنمط الذي تعود الية والتعرف على الأنماط

فهم الصورة (Image understanding)

يستخدم نظام المعالجة في الكثير من التطبيقات ولاسيما تطبيقات التحكم ألي ، الانسان الالي الخ (472)

وان عملية معالجة الصورة هي تحسين جودتها أو الحصول على شكل آخر من نفس الصورة ويتم ذلك بإجراء العمليات الرياضية على الصورة وأيضا عمليات معالجات الصور قد تؤثر مباشرة في معلومات البكسل Pixel أو على المميزات والتفاصيل العالية المستوى ، فعند معالجة الصورة في برنامج ما مثلا الفوتوشوب حيث يمكن معالجتها بطرائق عدة تكاد

468 - شيقر نادية :تسيميوطيقا الصورة البصرية الثابتة دراسة في الإعلان السياحي ،رسالة ماجستير ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر 2015، ص48

469 - جميل ، حمداوي:- انواع الصور ، ص11 <http://www.alukah.net/library/0/90103>

470 - الأحمر، فيصل:- معجم السيميائيات، ط 1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت، لبنان، 2010، ص114

471 - رافائيل غونزيلز وزميله، معالجة الصور الرقمية، ترجمة ، معن عمار ، ط1، المركز العربي للتقريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق ،

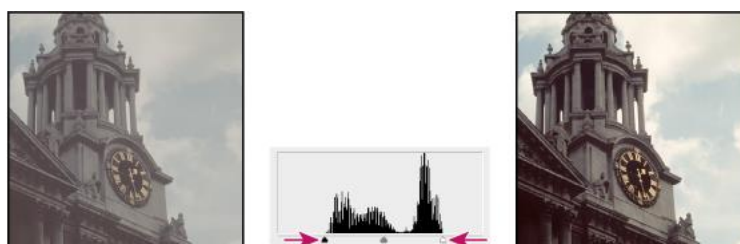
1992 ، ص13

472 - هند رستم شعبان ، اساسيات معالجة الصور الرقمية ، مصدر سابق ، ص 7

تكون غير منتهية فيمكن تغيير الألوان أو جعل الصورة اصغر أو قطع بعض الاجزاء أو تغيير بعض الاماكن وغيرها . وفي تصميم الاعلان نستخدم الفوتوشوب كمعالج للصورة ويوفره سرعة في الانجاز ودقة في التنفيذ لإنتاج اعمال فنية فائقة الوضوح والتباين (وعن طريق اقوى الأوامر لتصحيح الوان الصورة الاعلانية

الامر levels

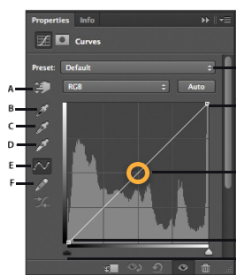
يعمل على الصورة الملونة والصورة الرمادي ويجب ان يستخدم في كل التصاميم ولذلك لضبط الوانها والتأكد من الألوان موزعة بشكل سليم ويستخدم ايضا معالجة الصورة الفاتحة جداً أو عندما تفقد الصورة بعض تفاصيلها لتطبيق امر levels من خلال Image – Adjust- levels عند فتح مربع الحوار هناك اختيارات عديدة ومن خلال التوزيع البياني للألوان يظهر على اقصى يمين الرسم اغمق البكسلات لوناً وعلى اليسار افتح لوناً



وتتراوح قيمة الألوان من الغامق اللون الأسود (0) الى الفاتح (الأبيض) قيمته 255 كما موضح بالشكل والنقطة التي في الوسط التي تكون قيمتها 1.00 والتي تتحكم بدرجة الإضاءة الوان الصورة (473)

الامر Curves

ستعمل على ضبط النقاط في نطاق الدرجات اللونية في الصورة بكامله. بشكل مبدئي، تتمثل الدرجات اللونية للصورة بخط قطري مستقيم على خط بياني، عند ضبط صورة RGB، تتمثل المساحة العلوية اليمنى للخط البياني الإبرازات فيما تمثل المساحة السفلية اليسرى الظلال. يمثل المحور الأفقي للخط البياني مستويات الإدخال (قيم الصورة الأصلية)، ويمثل المحور العمودي مستويات الإخراج (القيم المضبوطة الجديدة). وأثناء عملك على إضافة نقاط تحكم إلى الخط وتحريكها، يتغير شكل المنحني، ويعكس عمليات ضبط الصورة. تمثل الأقسام الأكثر انحداراً في المنحني مساحات ذات تباين أعلى، في حين تمثل الأقسام الأكثر تسطحاً مساحات ذات تباين أقل يمكن أيضاً تطبيق ضبط Curves على صور



Grayscale. أو LAB أو CMYK بالنسبة إلى صور CMYK، يعرض الخط البياني النسب المئوية للحبر/الصبغ. أما بالنسبة إلى صور LAB وGrayscale، فيعرض الخط البياني القيم الفاتحة.

A أداة الضبط. B On-image تجميع في الصورة لضبط النقطة السوداء. C. تجميع في الصورة لضبط النقطة الرمادية. D. تجميع في الصورة لضبط النقطة البيضاء. E. تحرير النقاط لتعديل المنحني. F. رسم لتعديل المنحني. G. قائمة الإعدادات المسبقة. H. Curves ضبط النقطة السوداء. I. ضبط النقطة الرمادية. J. ضبط

النقطة البيضاء K. إظهار القطع⁽⁴⁷⁴⁾ أما أزاله العتمة من الصورة فيكون عن طريق Image –apply Image – Blending وبحسب العتمة التي في الصورة نستطيع التحكم بمقدار الضوء (opacity 100%)⁽⁴⁷⁵⁾

الامر Variations (عملية الإشباع)

أي بعد التعديل بعض الأحيان هناك ألوان تضعف أو تفتح عن طريق هذا الأمر نعيد الألوان إلى كثافتها الأصلية⁽⁴⁷⁶⁾ يظهر لك مربع حوار Variations والذي يحتوي على العديد من الخيارات لضبط ألوان الصورة، ويتم ذلك من خلال أربعة خيارات في أعلى مربع الحوار وهي: ألوان غامقة - الألوان المتوسطة - ألوان فاتحة - إشباع ، وفي أسفل هذه الخيارات يمكنك التحكم في مقدار التغيير من خلال تحريك المؤشر بين (ضعيف) للتغيير الأكثر نعومة إلى التغيير (قوي) الأكثر حدة وهذه الأوامر الأكثر استخداماً لضبط ألوان الصورة وتصحيح لإشباع اللون وشدة الإضاءة للصورة لتصبح أكثر جاذبية وتألقاً أما أزاله العيوب من الصورة الإعلانية أو (تفتيح جزء معين من الصورة تخفيف الإضاءة أو زيادتها وإصلاح قطع في الصورة لتصلح أجزاء التالفة فيها أو عيوب في الصورة الأصلية أو تمزق عن طريق ادخالها عن طريق الماسح الضوئي فيمكن معالجتها بطرق عدة منها الأدوات التي يتم التحرير بها في برنامج الفوتوشوب) :

- 1- أداة التفتيح Dodge Tool تؤثر على الألوان في الصورة أي تقوم بانقاص كثافة اللون
- 2- أداة التعتيم Burn Tool عكس أداة التفتيح فهي تقوم بتغميق اللون في الصورة
- 3- أداة الاسفنج Sponge Tool تستخدم للتحكم في درجة التشبع اللوني وإيضاً إبراز عنصر محدد من الصورة

أداة التمويه Blur Tool

تساعد على إبراز الشكل الرئيس بالصورة وتمويه الأجزاء عند النقر على أداة على أداة التمويه تظهر قائمة تظهر قائمة تضم ثلاث خيارات :

- 1- أداة التمويه. (Blur tool)
 - 2- أداة التنقية (Sharpen tool) ، تعمل على تنقية و توضيح الصور.
 - 3 - أداة الإصبع (Smudge tool) ، تعطي تأثير الأصبع التي لا تريد إظهارها .
- أداة التوضيح Sharpen تعمل على فصل المناطق اللونية في الصورة كما في أداة التمويه.
- أداة توزيع الألوان Smudge Tool "نقل اللون من الصورة إلى مناطق مجاورة اختفت منها الألوان"

أداة ختم الاستنساخ

تستخدم أداة ختم الاستنساخ في معالجة الصور من الشقوق (عن طريق حشوها باللون المتجانس ، و تختصر على لوحة المفاتيح بالحرف (S) عند النقر على الأداة تظهر قائمة تضم خيارين.

- 1- أداة ختم الاستنساخ (Clone stamp tool) ، و تقوم هذه الأداة بعملية نسخ للجزء المجاور تماماً لمنطقة الشق ، و تلصقه مكان الشق.

- 2- أداة ختم (Pattern stamp tool)⁽⁴⁷⁷⁾

2- العربي , رمزي محمد :- التصميم الكرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 ، ص218-220

475- ناديا سعيد جارودي :- فوتوشوب للتصميم والإعلان ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، لبنان، 2008 ، ص 34

4- البهنسي ، محمد صديق وزملائه:- معالجة الصور بواسطة الكمبيوتر ، مصدر سابق ، ص167

477 - - نفسه المصدر ، ص 187 – 190

الأمر Hue\Saturation

يمكنك بهذا الأمر من) تغيير لون وكثافة ودرجة اللون في الصور من خلال ثلاث أشرطة تمرير وتعمل على إعادة توزيع الألوان على الصورة وتعطي نفس نتيجة الأمر (Variations)⁽⁴⁷⁸⁾

Image --Adjust --Hue\Saturation

وتهدف معالجات الصورة إلى إنتاج صورة أفضل من الصورة الأصلية بمقياس ما في الصورة التي أزيل الضجيج منها أفضل من الصورة التي تحوي ضجيجاً، والصورة التي أبرزت تفاصيلها أفضل من صورة باهتة غير واضحة التفاصيل

العمل على انماط الدمج

عبارة عن دمج عدة صور لتكوين صورة أو تصميم متناسق من حيث الألوان و حجم الصور. نبدأ بنمط (الدمج على أساس المضاعفة multiply يؤدي إلى تعتيم كامل للصورة وهو مفيد للصور ذات الإضاءة الزائدة اما نمط الشاشة Screen يؤدي الى تفتيح كامل للصورة القليلة الإضاءة ، اما انماط الغطاء Overlay هو افضل نمط للدمج عند محاولة زيادة التباين في الصورة ومناسب للمهمة التي تريد تحقيقها Soft light اضافة المقدار الأقل من التباين في الصورة Hard light يؤدي الى زيادة المقدار الأكبر من التباين ، وان العمل على انماط الدمج يتيح لك القدرة التي توصلك الى النتيجة المطلوبة لكي تصل الى انماط الدمج عن طريق لوحة الطبقات Layers)⁽⁴⁷⁹⁾ وتعمل أنماط الدمج تبسط وتسرع العمل على تصحيح الدرجات وإبراز التفاصيل وإزالة الخدوش و الفلتر ، هي تقنية تستخدم لتعديل وتحسين الصورة. عند استخدامها نستطيع على سبيل المثال إبراز بعض الخصائص المميزة للصورة كالحواف أو إزالة بعض العيوب كالتشويش أو الضبابية. أو العكس تشويه الصورة يمكن تنفيذ العديد من الفلاتر حسب المهمة المطلوبة في الاعلان)⁽⁴⁸⁰⁾ هناك فلاتر تستخدم في الصورة نأخذ منها .

تشويه صورة (حسب فكرة الاعلان)

حدد الطبقة التي تريد تشويهها. لتغيير جزء فقط من الطبقة الحالية، حدد تلك المنطقة. من ثم اختر > Filter. Liquefy. بعدها قم بتجديد مساحات للصورة التي لا تريد تغييرها واختر أي من أدوات Liquefy لتشويه صورة المعاينة. اسحب صورة المعاينة لتشويه الصورة بعد تشويه صورة المعاينة، يمكنك ايضاً استخدام الأداة Reconstruct Options لعكس التغييرات بشكل كلي أو جزئي.⁽⁴⁸¹⁾

ويمكن تلخيصهما : يوفره برنامج (Photo shop) للمصممين في مجال الاعلان في مجال تقنيات الصورة بما يلي :-

1- تحسين الألوان والتباين الدرجات اللونية وتصحيح أخطاء التعريض الضوئي. وإصلاح الصورة الأصلية التي تعاني من مشاكل التمزق والتكسر للحواف او الخدوش وإزالة العناصر غير المرغوب فيها. وإعادة بناء وتنظيم وترتيب الصورة الشخصية. وبناء مجموعة خلفيات رقمية جديدة.

2 -إضافة مؤثرات الظل والبروز وغيرها من مؤثرات الفلاتر على المناطق المحددة لإنشاء تأثيرات خاصة. وإنشاء مسارات مستقيمة ومنحنية وملؤها داخليا وخارجيا مع تحرير تلك المسارات. وإنشاء صور ثنائية وثلاثية ورباعية اللون.

478 - - العربي , رمزي محمد :- التصميم الكرافيكي ، مصدر سابق ، ص222

479 - ايسمان ، كاترين :- فوتوشوب ، تنقيح ، اصلاح الصور ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2002 ، ص 39

480 - بوير ،بيتر :- فوتوشوب سي اس 3، ترجمة ، خالد العامري ، ط1، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية ، مصر ، 2008 ، ص 429

481 - مصدر نفسه ، ص 433

3. توفير ادوات التحديد والقص والتدوير والتكبير والتصغير والتلوين واستبدال الألوان.

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي* (تحليل المحتوى) لملائمته لتوجيهات البحث للوصول الى النتائج و اهداف البحث .

مجتمع البحث

يشتمل مجتمع البحث الحالي الاعلانات التجارية المنشورة في مجلة MBC** لسنة 2015 عددها (12) اعلان حصلت عليها الباحث من شبكة الانترنت.

عينة البحث

لقد تم اختيار عينة البحث والتي كان عددها (6) ستة اعلانات وبطريقة قصدية وبنسبة 50 % من مجتمع البحث والتي تحتوي على المعالجات الصورية وفق متطلباته الاعلانية ؟

اداة البحث

قامت الباحثان بأعداد استمارة خاصة للتحليل** * وفق مظهر من مؤشرات الاطار النظري فضلا عن خبرة الباحثان والمصادر العلمية ذات الصلة بموضوع الاعلان والتي تتضمن عدة محاور هي :

1- مغذيات الفكرة ودورها في دعم الصورة في الاعلان التجاري المطبوع تعتمد مجموعة صفات هي :- (معرفية ، تقنية ، مهارية ، تقويمية)

2- للصورة الرقمية انواع (الصورة الثنائية ، الصورة الرمادية ، والملونة ، ومتعددة الاطراف)

3- تمتلك الصورة ابعاد دلالية ورمزية تكمن في مميزات مظهرها المباشر(العلامة –الرمز –الايقونة)

4- يمتلك برنامج الفوتوشوب قدره للمعالجات اللونية مما يزيد من فاعلية الصورة وقدرتها على الجذب البصري لتحقيق

هدف الاعلان ومنها :- (Variations -Hue-Saturation - Level - Curves)

5- المعالجات التي تقوم على تمويه وتنقية وتوضيح الصورة (Smudge tool - Sharpen tool-Blur tool)

معالجة الصورة من الشقوق (Clone stamp tool - Pattern stamp tool)

صدق الأداة

لغرض التأكد من ملائمة أداة التحليل (تحديد محاور) ومدى صحتها تم عرضها على عدد من الخبراء⁴⁸² قبل تطبيقها ،وبعد الوصول الى آراء الخبراء قامت الباحثة استخدام أسلوب دلقي لأعاده عرض أداة البحث على الخبراء وكان عدد فقرات الأداة (20) موزعة على خمسة محاور وقد قام الخبراء بتعديل ثلاث فقرات واتفقوا على اضافة فقرتان وقد استخدمت

او الطبيعية البيئة في حادثة او حالة او ظاهرة وصف هو البحث، اجراء من الغاية كانت اذا الوصفي المنهج يستخدم - *
، 1999، ص24 بغداد جامعة الفتح، مكتبة ،(التصميم مجال في الباحث دليل (العلمي البحث اصول ، مظلوم موفق ، الربيعي : ينظر الاجتماعية
مجلة الكترونية تصدر شهرياًMBC** -
*** ينظر الملحق 1

الباحثان (معادلة كوبر) للحصول على اتفاق الخبراء على فقرات الاداة وقد حصلت الفقرات على نسبة اتفاق (87-100%) واكتسبت الاداة بذلك صدقها الظاهري .

تحليل النماذج

أنموذج (1)

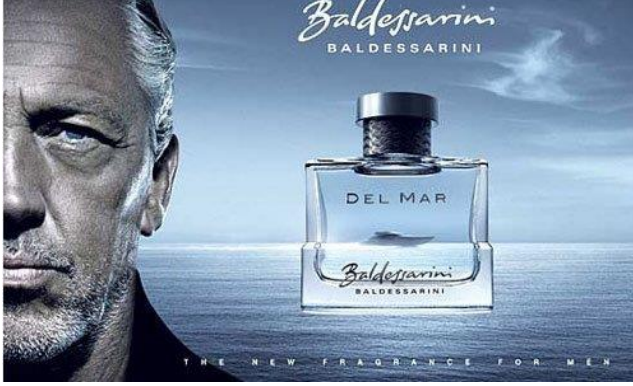
اسم الاعلان : العطور

نوعه : اعلان تجاري

سنة النشر : 2015

اسم المجلة : MBC

الوصف والتحليل :-



تجسدت الفكرة في اعلان لمنتج عن العطور وهو عبارة عن

قنيينة عطر و صورة رجل في مقدمة الاعلان ويظهر مشهد الافق والبحر والسماء بالون الازرق توفرت جوانب تقنيه ومهاريه ومعرفية وتقويمية لتكوين الاعلان قد وضع المصمم قنيينة العطر في وسط الاعلان تقريبا ومن خلالها يظهر خلفية البحر وظهر الزورق في وسط القنيينة كعنصر جذب للمتلقي كما ان المصمم استخدم مجموعه من القواعد لتكوين صورة ناجحة من خلال الزوايا يمكن مشاهدة الاعلان من زوايا الامام ووضع قنيينة العطر في الوسط لتحقيق مبدا السيادة باعتبارها كعنصر اساسي في التصميم موازنة العناصر لملئ مساحة الصورة المستخدمة في الاعلان من الأكثر أهمية حتى الأقل أهمية بالإضافة الى الخلفية التي تعطي التأثير الرائع عند المتلقي بسبب تداخل العناصر والاقتطاع بعض الاجزاء وكان اللون الغالب في الاعلان هو اللون الازرق و تدرجاته وانما لهذا اللون دلالات على الشعور بالصفاء والهدوء والانتعاش وقد تضمن التصميم الاعلاني في احد جوانبه او في الجانب الايسر صورة لوجه رجل للدلالة على ان هذا المنتج مخصص لفئة الرجال وقد ظهرت الالوان لوجه رجل لدرجات متقاربة من الدرجات اللونية في الاعلان وذلك لعدم التأثير على قوة الحذف في الاعلان فكان الجذب متعادلا ومتوازنا مع صورة قنيينة العطر كما تخلل في الاعلى في الوسط كتابات بالون الابيض والازرق دلالة على المنتج

تم ضبط الوان الصورة وتوزيع الالوان بشكل سليم من خلال استعمال المعالجات الصورية تنقيح وتمويه وتوضيح الصورة وتم معالجة الخلفية بأداة التمويه تتحكم في درجات اللونية استخدم اداة الاشباع اللوني والشفافية في القنية وحاول اظهار الشكل الزجاجي في العطر وعالج صورة وجه الرجل لقليل شدة الالوان لكي تنسجم مع مشهد الاعلان في الاعلان .

أنموذج رقم (2)

اسم الاعلان : عن الصابون ،نوعه : اعلان تجاري ،سنة النشر : 2015 ، اسم المجلة : MBC

الوصف والتحليل :-



الاعلان يعلن عن سلعه تجاريه وهي صابون لوكس وتشير الكتابة إلى إن هذا المنتج جديد وبكهة اللوتس وهذا كان له تأثير في البنية التصميمية للإعلان فقد ركز المصمم في إعلانه على ألوان زهرة اللوتس وهي الأصفر والبنفسجي وتضمن شكل الاعلان صوره لامرأة وصوره للمنتج وهي الصابون ومجموعه من الزهور التي تمثل زهرة اللوتس وصورة

المرأة هنا تمثل الفئة المستهدفة من الإعلان وهذا دلالة على ان المنتج تستخدمه المرأة وظهر صورة المنتج بغلافه الجديد للدلالة على شكل ونوعيه هذا المنتج الجديد إما زهور اللوتس الملونة التي شكلت جزءا كبيرا من الخلفية للصورة الاعلانية فهي شكلت عنصر جذب مضاف الى الصورة الموجودة في الاعلان

ان الالوان المستخدمة في الإعلان إضافة الى استخدامها التعبيري فأنها شكلت بجمالياتها احد عناصر الجذب للمتلقي واستعمل المصمم أدوات التمويه في الصابون والتنقيية والاشباع اللوني في جميع انحاء الصورة والختم أعطى للورد شكل جانب تقني وجمالي لصورة الاعلان حيث اكتسبت الصورة قيمته اللونية من لون الارضية زرقاء مائله الى اللون البنفسجي وقد تخلل الإعلان كلمات كاسم المنتج وكلمات تدل على مضمون هذا المنتج.

أنموذج رقم (3)

اسم الاعلان : العطور

نوعه : اعلان تجاري

سنة النشر : 2015

اسم المجلة: MBC

الوصف والتحليل :-



يتمثل الاعلان عن منتج الى احد العطور وتظهر في الاعلان صوره أمراه جميله (موديل)وصوره لقنينة عطر باللون الوردي وبين وجه المرأة وزجاجة العطر كتابه هي عبارة عن اسم المنتج واقتصرت الألوان في الإعلان على اللون الوردي وهو يمثل لون العطر الموجود في زجاجة وتدرجات ما بين اللون الاسود والأبيض وقد استعمل المصمم في صورة المرأة التباين العالي

من الأسود الغامق الى الأبيض الناصع وبينهما جزء من اللون الرمادي ودلالة الإعلان واضحة على ان المنتج عطر نسائي وصوره المرأة أضافه الى أنها تمثل عنصرا من عناصر الاعلان المميزة فان المصمم عالج اللون الرمادي وكثف درجه اللون الابيض لكي يصبح جانبا من وجه المرأة متلاشيا في الخلفية البيضاء من الجانب الايسر ليصنع على العكس من الجانب الايمن من المرأة الذي أصبح اسودا قاتما ليظهر التباين العالي بين وجه المرأة والخلفية وقد استعان المصمم بعدد من ادوات الصورة من

الاشباع اللوني والكثافة ودرجه اللون وقد غطت صورة المرأة معظم اجزاء الاعلان الى ان ذلك لم يؤثر على بروز زجاجة العطر واسم المنتج وهذا يدل على براعة المصمم في توظيف الصورة ومعالجته لها والكتابة وايصال فكرة العمل.

أنموذج رقم (4)

اسم الاعلان : مكنسة كهربائية ، نوعه : اعلان تجاري ،

سنة النشر : 2015 ،

اسم المجلة : MBC

الوصف والتحليل:-

الاعلان هو عن منتج كهربائي احد اجزاء المنتج هو عبارة عن شافطة هواء المكنسة الكهربائية وتبدو كأن المكنسة الكهربائية



تحاول تضيف السماء وتلنقط البالون وفي دلالة أخرى ممكن ان يفسر على ان الصناعة ترتقي بجودتها بأماكن عالية ولكن على العموم ان الفكرة أستخدمة بها مجموعه من المغذيات منها معرفية وتقنية ومهارية وتقويمية وتقنية ان الفكرة هذه ليس تقليدية ويشوبها نوع من الغموض وهذا الغموض ليس عاملا سلبيا في التأثير في المتلقي بل على العكس يمثل عنصر جذب بحالة غير اعتيادية الاعلان يصور أضافتنا الى صورة المنتج التي استخدم بها المصمم مجموعة من القواعد لتكوين صورة ناجحة من حيث الخلفية وموازنة الناصر ولزاويا واقطع الاجزاء الغير مهمة فهي صورة لمنطاد هوائي وبالون ومجموعة اشخاص واستخدم المصمم مجموعة من المعالجات الصورية منها الترمويه وتقنية الصورة وتوضيحها وتم ضبط الوان الصورة بشكل دقيق من قبل المصمم ومن ثم الى المنطاد والاشخاص وعدم حاجة الفكرة الى التركيز الى الموضوع الذي يعد مكمل لفكرة الاعلان وليس اساسيا والاعلان يركز على المنتج الصناعي وهو المكنسة الكهربائية

أنموذج رقم (5)

اسم الاعلان : مطعم mamachi ، نوعه : اعلان تجاري ، سنة

النشر : 2015

اسم المجلة : MBC

الوصف والتحليل:-

هو عبارة عن اعلان مجموعه من المطاعم اليابانية باسم

mamachi في أوروبا فكرة الاعلان يعبر عن شكل مناديل



مستخدمة في المطاعم تغلف شوكة طعام وعصي الطعام اليابانية المعروفة ويمثل هذا التصميم الغرابة في الشكل وقد استخدم المصمم مجموعه من المواد لتنفيذ التصميم هناك مجموعة مغذيات بالفكرة التصميمية وشكل قطعة المنديل فهو المكون الابرز في الاعلان الذي كتب عليه المصمم المحتويات التي تشير الى المنتج الاعلاني وكتب اسم المنتج وعنوانه الالكتروني إضافة الى كتابة سؤال يجذب الانتباه الذي يقول لماذا استعمل الملاعق يجذب المتعة وهذا السؤال يثير الى المحتوى الثاني من الاعلان المتمثل بشكل شوكة الطعام بعصي الطعام التقليدية اليابانية وهذا التوظيف ذو دلالة على ام مجموعة المطاعم هذه هي مطاعم ذات خصوصية يابانية عالج المصمم عدة معالجات منها استخدام الباترن لحشو الخلفية هي المنديل واستخدم اداة الاستنساخ

وايضا استعمل مجموعة معالجات لونية لضبط درجة وكثافة اللون والتنقية والتوضيح وهناك معالجات اخرى استخدمت من اجل نجاح الاعلان

أنموذج رقم (6)

اسم الاعلان : مسحوق غسيل ، نوعه :
اعلان تجاري ، سنة النشر : 2015 ،
اسم المجلة : MBC

الوصف والتحليل:-

اعلان عن مسحوق الغسيل ويتكون الاعلان من خلفية تمثل قطعة من القماش تظهر من خلالها طيات متعددة وعلى هذه

قطعة القماش توضع لمسحوق الغسيل فهو المنتج الذي يتم الاعلان عنه والفكرة بسيطة وغير معقدة الا ان الشئ الاساسي الذي يجذب النظر ويجذب المتلقي هو حجم صورة قطعة القماش ذات اللون الوردي واعتمده على البساطة في التنفيذ والتصميم يرتكز شهد المصمم لتصميم قطعة القماش والرسم اما الإضافة الوحيدة التي تدل علة المنتج هو صورة علبة المنتج التجارية وهذا التعبير مباشر وصريح يجعل الفكرة تصل بسهولة الى المتلقي واستخدم المصمم الالوان والتدرج اللون الوردي وهذا الاستخدام لدية دلالات رمزية على النقاء والنظافة والراحة النفسية واستخدم معالجات لضبط الوان الصورة وايضا لضبط نقاء اللون واستخدم الباترن هي اداة الحشو لطيات القماش وايضا معالجات لعلبة المسحوق وتناسق وترتيبها مع صور القماش لعمل الاعلان وجذب اكبر نسبة من المتلقين .

الفصل الرابع

نتائج البحث

بعد ان تم تحليل عينة البحث وفق استمارة التحليل اظهرت ما يأتي :-

- 1- تحققت مغذيات الفكرة في الاعلان ، باختلافات بسيطة فقد كانت نسبتها 92 % كما في الانموذج 1،2،3 ونسبة 90 % كما في الانموذج 3،4،6.
- 2- لم يتم استخدام الصورة الرمادية في كافة نماذج العينة اذا كانت جميعها ملونه .
- 3- لم تستخدم الصورة المتعددة الاطراف لأنه تستخدم في حالات محددة .
- 4- استخدمت اداة الترمويه في كافة الاعلانات وذلك لغرض التقني فهو ابراز جزء معين من الاعلان وتمويه الاجزاء الاخرى وهو يعزز جانب الجذب في الاعلان .
- 5- استخدمت اداة الاصبع في استخدام اللون وحسب توجيهات المصمم كما في كافة نماذج العينة .
- 6- استخدمت اداة الختم (الاستنساخ) لإصلاح الصورة القديمة والتالفة ومن ثم استخدامها في الاعلان وبذلك تعزز الجانب التقني .

- 7- استخدام اداة الحشو مما يعزز الفكرة وفق المعالجات يتطلبها الاعلان وبنائه الفني كما في كافة نماذج العينة

الاستنتاجات



- 1- هناك تنوع كبير وواسع في المعالجات التقنية التي اتبعها المصمم وذلك للضرورة الفنية والاتصالية للإعلان .
- 2- ان الصورة في الاعلان تعد اهم عناصره وترتبط بوظيفته الاتصالية وبما تحمله من مضامين ، فضلا عن عامل الجذب والتشويق .
- 3- ان الامكانيات التي تقدمها برامج الحاسوب في المعالجات التقنية لها الاثر الكبير في الجانب الفني والجمالي فضلا الجانب الابداعي

التوصيات

- 1- توصي الباحثة الاستفادة من المعالجات التقنية للصورة الرقمية التي تعد اساس العمل في مجال الاعلان والتواصل مع المتلقي والمجتمع الموجه اليه
- 2- توصي الباحثة بالاهتمام للمعالجات التقنية في الصورة الرقمية في مجال الاعلان الذي يعد امرا في غاية الاهمية لأنه يسهم في تطوير ادائه
- 3- الاستفادة من المصممين العالمين التي تسهم في تنمية افكار المصمم وفق رؤيته التصميمية في الاعلان

مقترحات:

- المعالجات التقنية للصورة الرقمية في الاعلان التجاري المرئي

المصادر :-

المصادر العربية :-

- 10 - الأحمر ، فيصل:- معجم السيميائيات، ط 1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010
- 11 - النادي ، نور الدين احمد ، وزملائه :- فن التصوير الفوتوغرافي والرقمي ، ط 1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، الاردن، 2011.
- 1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار الفكر .
- 12 اساسيات التصوير الفوتوغرافي :- انواع الكاميرات ، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني ، الاداره العامه لتصميم وتطوير المناهج ، المملكة العربية السعودية
- 2- العبدلي، قحطان، وزميلة:- الترويج والإعلان، ط3، ج1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 1996.
- 3- اياح حسين عبد الله :- فن التصميم (الفلسفة . النظرية . التطبيق) ، ط1، ج2، نشر دار الثقافة والاعلام ، 2008.
- 13 ايسمان ، كاترين :- فوتوشوب ، تنقيح ، اصلاح الصور ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2002 .
- 4- البستاني ، بطرس :- محيط المحيط مطول للغة العربية ، نشر في مكتبة لبنان
- 14 البهنسي ، محمد صديق ، وزملائه :- معالجة الصور بواسطة الكمبيوتر ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، مصر ، 3013.
- 15 بوير ، بيتر :- فوتوشوب سي اس 3، ترجمة ، خالد العامري ، ط1، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية ، مصر ، 2008.
- 5- البياتي ، نعيم قاسم خلف :- قواعد ومفاهيم في التصميم الداخلي ، المطبعة المركزية ، جامعة ديالى ، العراق.

6- حسام فتحي ابو طعيمه ، وزميلة :- الاعلان وسلوك المستهلك، بين النظرية والتطبيق ، ، دار الفاروق للنشر ، عمان، 2007 .

16 رافائيل غونزيلز وزميلة، معالجة الصور الرقمية، ترجمة ، معن عمار ، ط1، المركز العربي للتقريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق ، 1992.

7- ريجيس دوبري:- حياه الصورة وموتها ، ترجمة ، فريد الزاهي ، ط1 ، فريقيا الشرق،المعرب ، 2002.

17 سكوت، سكيلبي :- اسرار التصوير الرقمي ، ترجمة ، سامح خلف ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، لبنان ، 2007.

18 عبد الفتاح رياض ، وزميلة :- سحر التصوير ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2008.

19 العربي ، رمزي محمد :- التصميم الكرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 .

8- مارتن هيدجر :- كتاب التقنية . الحقيقة . الوجود ، ترجمه ، محمد سبيلا وزميلة، ط1 ،المركز الثقافي في العربي ،بيروت ،لبنان ،1958،

9- معتز عناد غزوان اسماعيل :- زمانية التصميم المعاصر ، ط1 ،نشر في دار دجلة ، المملكة الاردنية الهاشمية ،2007،

20 ناديا سعيد جارودي :- فوتوشوب للتصميم والأعلان ، ط1 ،الدار العربية للعلوم ، لبنان ، 2008.

21 هند رستم شعبان :- أساسيات معالجة الصور الرقمية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.

البحوث العلمية:-

1- - بدره كعسيس :- سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية ، جامعة فرحات عباس سطيف ، كلية الاداب والعلوم الاجتماعية ، الجزائر ، 2010.

2- الجبرتي ، ياسر سيد محمد نور :- برنامج مقترح لتنمية مهارات استخدام تكنولوجيا التصوير الرقمي لطلاب تكنولوجيا التعليم ، اطروحة دكتوراه ،جامعة عين الشمس ، كلية التربية النوعية ، 2008.

3- الحسيني ،حيدر هاشم محمود :- جماليات المتكون التصميمي الرقمي وتطبيقاته في الاقمشة الحديثة ،اطروحة دكتوراه ، قسم التصميم ،(غير منشورة) ، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، 2014

4- خليف محمود خليف الجبوري :- العلاقة بين التعدد الصوري والتنظيم المكاني في تصاميم الاعلانات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم التصميم الطباعي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005.

5- سامية علي محمد علي :- فعالية برنامج تطوير بعض كفايات تكنولوجيا التعليم لدى الطلاب كلية التربية النوعية في القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة عين شمس ، 1998

6- شيقر نادية :- سيميوطيقا الصورة البصرية الثابتة دراسة في الإعلان السياحي ،رسالة ماجستير ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر 2015.

7- شيماء كامل الوائلي ، العلاقة التصميمية ودورها في جذب الانتباه ، بحث منشور في مجله الاكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2005.

8- عباس فاضل عبد الرحمن :- برامج معالجة الصور الفضائية وكيفيات اشتغالها على الصور الرقمية للسينما والتلفزيون، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2010

9- عباس مصطفى صادق :- الصورة الرقمية كعنصر اساسي في بنية الاعلام الجديد ، رسالة ماجستير ، جامعة فيلادلفيا الاردنية ، كلية الاداب والفنون ، 2007.

10- عبدعلي كعيد فرحان :- تقنيات السيناريو للفلم السينمائي والمسلسل الدرامي التلفزيوني ، رسالة الماجستير ، قسم التلفزيون ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2015.

11- منير جباري علي :- المعالجات التقنية في التصميم الاكرافيكية الرقمية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2012

12- موسى كاظم محسن ، وزملائه :- تحسين الصورة الرقمية باستخدام معايير الجودة ، بحث منشور في مجلة جامعة بابل ، المجلد (23) ، العلوم الصرف والتطبيقية ، العدد (3) ، 2015 ، ص 409

13- نبيل احمد فؤاد ، وزميلته :- توظيف الصورة الرقمية في تصاميم الملصق الغذائي ، بحوث تصميم ، مجلة الاكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2011.

الشبكة الدولية للمعلومات الانترنت :-

3- معجم المعاني ، www.almaany.com

4- طه الليل :- الخطاب البصري وسلطة الصورة في الفن المعاصر ، مقالة منشور في صحيفة الالكترونية ، الصحافة اليوم ، 2011.

http://www.essahafa.tn/index.php?id=118&tx_ttnews%5Btt_news%5D=55807&tx_ttnews%5BbackPid%5D=33&cHash=443bf886bf

5- - معهد الجزيرة للاعلام :- معارف اعلامية

<http://institute.aljazeera.net/ar/whatwedo/2015/08/150830123109966.html>

6- مجلة فن التصوير ، مجلة الكترونية ، <http://www.fotoartbook.com/?p=13452>

7- قدوري عبد الله ثاني :- سيميائية التواصل في الرسالة الاشهارية ، الموقع من

www.altshkeely.com 12/03/2015.20:00

8- جميل ، حمداوي :- انواع الصور ، ص 11 <http://www.alukah.net/library/0/90103>

9- http://adh753am.blogspot.com/2013/07/blog-post_912.html انواع الطباعة في شركة

الدعايه والاعلان

اعتبارات وضوحه الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية

أ.م.د. محمد جار الله توفيق

كلية الفنون التطبيقية – الجامعة التقنية الوسطى

ملخص البحث

لقد عبّر مفهوم الهوية عن موقع الريادة والاهتمام لما له من أهمية عند المصممين والمعماريين المسلمين، لكونها تمثل مركز إشعاع تصميمي ذات طابع روحي وفكري وعقائدي ، فضلاً عن كونها من أهم الشواهد الحضارية معبرين بذلك عن عمق إيمانهم وصفاء عقيدتهم وقوة الإسلام وعظمته.

وبذلك نجد بروز العديد من تصاميم الفضاءات الداخلية المعاصرة التي عبرت عن الروعة والجمال لمفهوم الهوية بسبب ما شهدته الفترات التاريخية المتعاقبة عدداً من عمليات التطوير والتوسع استجابة لمتطلبات العصر، وقد عزز ذلك بما يملكه المصمم الداخلي المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة ، و لكونها أيضاً شكلت منعطفاً هاماً وجديداً في الصياغة التصميمية ذات الطابع الجمالي والتعبيري ، كما عبرت أيضاً عن خصوصية الحضارة الإسلامية المرتبطة بالأفكار المتطلعة الى الأبداء والابتكار لخدمة الرسالة الإسلامية وقيمتها الروحية والاخلاقية ضمن اطار يتسم بوضوحه التصميم الداخلي ،لذلك تعد الدراسة الموضوعية لمفهوم الهوية وأهميتها بالنسبة للفضاءات الداخلية المعاصرة امر مهم في التصميم الداخلي وذلك لكونها تمثل سمة مميزة، كما انها تُعبر عن الثقافة الفنية للشعب المسلم، ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور من خلال ما طرأ من تغيرات نتيجة للتطور التصميم الداخلي خلال الفترات الماضية، ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:- ماهي الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية؟ لذلك سعى الباحث بأهمية دراسة هذا الموضوع من اجل المحافظة على اصالة التراث الاسلامي، وعلى ضوء ذلك ركز الباحث هدف البحث في الكشف عن الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية ، كما وستضمن الدراسة البحثية أيضاً كلاً من(حدود البحث، الاطار النظري ، اجراءات البحث) وصولاً الى نتائج الدراسة البحثية والتي كان من أهمها:1- اظهر المصمم الداخلي في تصميميه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية وليعبر عن تصنيف النتائج التصميمي على انه نتاج فني إبداعى لتشكل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذجين 2- ارتقت وضوحه المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية

صادقة عن ماهية مستوها التصميمي ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لإظهار نتائج معاصر للأنموذج رقم (1)،(2). كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية.

Abstract

The concept of identity has taken the place of leadership and attention because of its importance to Muslim designers and architects, because it represents a center of radiance of a spiritual, intellectual and ideological design, as well as being one of the most important cultural evidences, expressing the depth of their faith and the purity of their faith and the strength and greatness of Islam. Thus, we find the emergence of many designs of contemporary interior spaces, which expressed the magnificence and beauty of the concept of identity because of the successive historical periods of a number of processes of development and expansion in response to the requirements of the era, and reinforced by what the Muslim interior designer of a sophisticated mind has its own capabilities. As it also constituted an important and new turning point in the design formulation of aesthetic and expressive nature. It also expressed the specificity of Islamic civilization associated with ideas that aspire to creativity and innovation in order to serve the Islamic message and its spiritual and moral values. Therefore, the objective study of the concept of identity and its importance for contemporary interior spaces is important in interior design because it is a distinctive feature, it expresses the artistic culture of the Muslim people, and the interior designer can touch the aspects of this development through the changes due to the evolution of interior design during Past periods, and to the importance of this subject, the researcher wanted to formulate the problem of research by asking the following: - **What are the considerations on which to base and reveal identity in the designs of internal spaces?** Therefore, the researcher sought the importance of studying this subject in order to preserve the authenticity of the Islamic heritage. In this light, the researcher focused on the purpose of research in uncovering the considerations that underlie it and revealing its identity in the designs of internal spaces. Research procedures) to the results of the research study. Which was the most important of which: 1 - show the internal designer in his design on the basis of continuity and continuity of design configurations through the study of multiple levels within the horizontal and vertical directions without losing their independence and privacy to reach a certain integration of the design configurations and to express the design product as a creative product to form a turn As one of the considerations on which to base and reveal the identity in the design of the interior space of the models. 2 - The design features and design within the design fabric as a means of expressive material and honest about what the level of design, and perhaps this communication achieved through the evolution T interaction formulas with the past to show the product of a contemporary. Of Model (1), (2). One of the considerations on which to base his identity

(الفصل الاول)

1-1 مشكلة البحث:

لقد عبّر مفهوم الهوية عن موقع الريادة والاهتمام لما له من أهمية عند المصممين والمعماريين المسلمين، لكونها تمثل مركز إشعاع تصميمي ذات طابع روحي وفكري وعقائدي، فضلاً عن كونها من أهم الشواهد الحضارية معبرين بذلك عن عمق

ايمانهم وصفاء عقيدتهم وقوة الاسلام وعظمته، وبذلك نجد بروز العديد من تصاميم الفضاءات الداخلية المعاصرة التي عبرت عن الروعة والجمال لمفهوم الهوية بسبب ما شهدته الفترات التاريخية المتعاقبة عدداً من عمليات التطوير والتوسع استجابة لمتطلبات العصر، وقد عزز ذلك بما يملكه المصمم الداخلي المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة ، ولكونها أيضاً شكلت منعطفاً هاماً وجديداً في الصياغة التصميمية ذات الطابع الجمالي والتعبيري ، كما عبرت أيضاً عن خصوصية الحضارة الإسلامية المرتبطة بالأفكار المتطلعة الى الأبداع والابتكار لخدمة الرسالة الإسلامية وقيمتها الروحية والاخلاقية ضمن اطار يتسم بوضوحه التصميم الداخلي ،لذلك تعد الدراسة الموضوعية لمفهوم الهوية وأهميتها بالنسبة للفضاءات الداخلية المعاصرة امر مهم في التصميم الداخلي وذلك لكونها تمثل سمة مميزة، كما انها تُعبر عن الثقافة الفنية للشعب المسلم، ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور من خلال ما طرأ من تغيرات نتيجة لتطور التصميم الداخلي خلال الفترات الماضية، ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:- ماهي الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية؟.

1-2 أهمية البحث : تكمن أهمية البحث من خلال الاتي :

- 1- تعزيز وضوح الرؤية التصميمية بأهمية دراسة هذا الموضوع من اجل المحافظة على اصالة التراث الاسلامي من خلال اثراء واغناء الفضاءات الداخلية جمالياً ، مع الاخذ بنظر الاعتبار مراعاة وضوحه الجانب التعبيري من خلال ما تعكسه من رموز ذات معاني واضحة.
- 2- يسلط الضوء على أهمية عمق مفهوم وضوح الهوية المدروس في القرار الذاتي بالنسبة للمصمم الداخلي لكل مرحلة من مراحل العملية التصميمية ،مع إيضاح المعاني الفلسفية المرتبطة بالمكان من خلال دراسة المواقف الفعلية الواقعية لما لها من قيمة نوعية ضمن الفضاءات الداخلية وقد عزز ذلك بما يملكه المصمم الداخلي المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة

1-3 هدف البحث :

يركز هدف البحث في الكشف عن الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية وذلك من خلال دراسة أولاً: الابعاد الفكرية لوضوح الهوية وثانياً: اعتبارات وضوحه الهوية

1-4 حدود البحث:

- 1- الحد الموضوعي : اعتبارات وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية.
- 2- الحد المكاني : الفضاءات الداخلية المعاصرة والمتمثلة بقاعات المجالس الفخمة لاستضافة الزائرين في الدول العربية .
- 3- الحد الزمني: للفترة 2016-2018

1-5 تحديد المصطلحات :

الاعتبارات : (وهي من المفعول (معتبر ، اعتبر ، اعتباراً) لتشير التأكيد على الاهميات، فضلاً عن ذلك يأتي معنى الاعتبار بالإشارة الى التأمّل والتدبّر والاستدلال ، كما يدل بذلك على عِظَم القدرة وبديع الصَّنعة . أي بمعنى فُكّر به ووضعه في حسابه)، (المعجم العربي ، 2015، ص230)

الوضوحية: (وهي بمعنى وَضَحَ (و ض ح)، أي بالإشارة بانه بمعنى أصبح بَيِّنًا، ويقال استوضحَ ما خوذ عن فعل يستوضح، استيضاحًا، فهو مُستوضح، ولا بد من الإشارة الى ان كلمة مُستوضح يشير بمعنى ان يبيِّن ويظهره، ويقال أيضاً استوضح فلان عن الأمر اي بحث واستفسر عنه)، (معجم اللغة العربية المعاصرة ، 2016، ص409).

الهوية: (هي حقيقة الشيء المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية)، (المنجد ، 1965، ص888)، (بوصفها وجوداً منفرداً متميزاً عن غيرها)، (الموسوعة الفلسفية العربية، 1997، ص821).

وضوحية الهوية

التعريف الإجرائي

تعبير مادي عن معنى التشخص والخصوصية التي تميز مجتمعاً أو بيئة بعينها، وهي تظهر إلى الوجود بصفة معالم مادية مقروءة ومدركة بكيفية معينة، لتعبر عن صفات وخصائص وحقيقته وجودية بحيث تميزها كهوية عن غيرها وهذه المعالم إذا ما تغيرت قراءتها تغير معنى هذه الهوية .

التصميم: (هو من الفعل "صَمَّمَ" ويقال صَمَّمَ على الأمر ومضى على رأيه فيه ، والتصميم جَمَعها تصاميم كان يكون رسم أو مُخطَّط لبناء أو تقسيم موضوع من المواضيع أو مشروع من المشاريع العلمية)، (المنجد ، 1965، ص434). (وَعُرف بأنه الإدراك الواسع والوعي بلا حدود لكافة التفاصيل التصميمية، بما يتضمنه من دراسة المواد وخصائصها وكيفية توظيفها)، (عدي محمد، 2011، ص61).

الفضاء الداخلي: (عرف بأنه العنصر الاساسي في لائحة المصمم الداخلي، كما يتشكل من خلال دراسة العلاقة ما بين العناصر المكونة لها وهذا يعتمد على دراسة سماته الجمالية والحسية مما يساهم الى كيفية إدراكنا له) (ching، 1987، p:10-11).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

1-2 الابعاد الفكرية لوضوحية الهوية:

تعد وضوحية من النقاط الأساسية التي تأخذ بنظر الاعتبار عند المماريين والمصممين الداخليين، لذلك فأن هناك العديد من المدن اكتسبت خصوصيتها من خلال تميزها بهوية معمارية واضحة وجاذبة، (حيث نلاحظ أن الكثير من مدن العالم تميزت بهذه الصفة حيث اكتست بروح و هوية معمارية خاصة بها ميزتها عن باقي المدن بل وأعطتها طابعاً عمرانياً مميزاً. لذلك تعددت مصادر التحديات التي تواجه الهوية ،ولكن المصدر الأساس الذي يأتي منه التحدي الأكبر لهوية الأمم والشعوب كافة، يكمن في التوجهات الجديدة التي تسود العالم اليوم، والتي ترمى إلى تعليم البشر ضمن القيم والمفاهيم على وفق معاييرها الجديدة، بل وتسعى إلى صياغة هوية شمولية تفرضها على الواقع الإنساني، لذلك إن فهمنا للهوية ينبني على تراثنا الحضاري المعبر عن هوية ثقافتنا العربية الإسلامية) ، (التويجري، نت).

لقد أصبحت الهوية ذات أهمية ملموسة وعلمية في العلاقات القائمة ما بين الشعوب والدول ،(رغم ما يكشف الموقف عنها من إشكاليات فإلى جانب كونها أداة للتعريف بالبشر ،فأنها أداة للتمييز فيما بين البشر أيضاً.)، (الجنابي، نت)، (وهذا يدل الى أن وضوحية الهوية هي ثمرة لمجموعة من التفاعلات الاجتماعية والمادية ،و التي تتشكل منها صورة المجتمع لذلك فأن مجرد التفكير الواعي في الهوية يجعل منها مُعطى جاهزاً محدد المعالم، فضلاً عن ذلك أن وضوحية الهوية لا تعني الظواهر العابرة و

المتغيرات العارضة أو الحالات الظرفية، في بحث موضوع الهوية ، ذلك لأننا نبحث عن الجوهر أو الصفات الرئيسية وهذه الصفات قد تظهر لها تعبيرات متعددة أو متغيرة دون تغيير الأصل)،(غادة موسى ، 1998، ص27).

كما تتمثل وضوحه الهوية بأنها ليست شيئاً جامداً ، بل هي تتحول مع الزمن فهي أذن ديناميكية، لكونها تمثل شيئاً موجوداً ملموساً، ولكونها أيضاً ترتبط بالأثر الذي تركته الحضارة عبر الإسلام، و نجدها من خلال فهم أنفسنا و بينتنا، لذلك فلا بد من فهم المبادئ والمضامين ومن ثم تطبيقها في محيطها ضمن مجموعة متكاملة من العادات و التقاليد باعتبارها من العوامل المهمة في ولادة الهوية ،لذلك نجد أن وضوحه الهوية وبمفهومها العام ما هي إلا انعكاس لواقع الأمة ،حيث أنها تجد في الحاضر وما ينتج من مظاهر معبراً عن هويتها بصدق وشفافية بينما يكون الماضي هو جزء من التاريخ ويمكن أن يكون جزء من هويتها التاريخية، بل رافداً أساسياً لبناء الهوية الحاضرة وبأسلوب مشابه أو مغاير عن ما هو موجود في السابق، لذلك فمن المستحيل أن يبنى كياناً حضارياً متجرداً من خلفيته التاريخية الواضحة خالياً من مدلولاته الحضارية القديمة التي أكتسبها عبر قرونٍ من التجربة والمحاولة لتخرج بالنتيجة بخزين كمي هائل يعطي صورته الواضحة والمهيمنة على الهوية الحضارية للأمة ،كما ترتبط وضوحه الهوية بخصائص شكلية ورموز، لتعبر عن المعاني الجوهرية، والقيم الثقافية السابقة لذلك يقول (شولز)،(ان الجوهر الذي يكمن في معنى الهوية)،(Lynch p61، 1960)،،و يرى (عكاش)) ان لمفهوم الهوية أثراً كبيراً في تحديد طريقة إدراكنا للمحيط العمراني الذي نعيش فيه)، (سامر عكاش، 1998، ص1).

في حين يرى (الجادرجي)،(أن هوية الفرد تتألف من المقومات الفكرية التي كانت و لم تزل أداة للتعبير عن هويته، باعتبارها كأداة ملموسة)،(الجاد رجي، 2000، ص4)، بينما أشار (كيفن لينج)،(أن أدراك المعنى وفهمه وظيفة نفسية مرتبطة بصورة مباشرة مع تعريف الهوية المكانية التي هي بحد ذاتها مؤشر للتمييز والخصوصية)،(Lynch، 1960، p68)،لذلك من المؤكد أن (العمارة بما تتضمنه من فضاءات داخلية هي من أهم الأدلة الواقعية لوضوحه الهوية الموروثة للبشرية باعتبارها تمثل السجل الذي يستمد منه تأريخ الأقدمين بما فيه من تقدم و ازدهار أو تدهور و تخلف، ومن المفترض أنها قد سجلت لنا تأريخ الدول المتعاقبة، فضلا عن كونها أعطت صورة صادقة عن منشئها)، (أحمد راشد. نت).

أن الدراسة العميقة لوضوحه العمارة بما تتضمنه من فضاءات داخلية و مستجداتها تنطوي على أهمية بالغة في فهم العمارة والتصميم الداخلي بما تعتمد من مضامينها الفكرية، (لذلك ان معرفة قيم وأساليب المماريين الذين أنتجوا هذه الأبنية بحسب خلفياتها فضل عن التتابع الزمني في صياغة مختلف الابنية بحيث أنها تكون أداة للمساهمة في صنع هوية الحضارة التي تترسخ بدورها أصالة و ثراء المخزون الحضاري بأبعاده السياسية و الثقافية و الاقتصادية)،(راسكن، جون ، نت) ،أما من وجهة نظر الابعاد الفكرية للعمارة الإسلامية بما تتضمنه من فضاءات داخلية فإن العمارة بما تتضمنه من فضاءات داخلية لم تغفل عن إعطاء البيئة و المحيط الحضري القدر الكافي من التميز حيث أصبح النسيج الحضري بحد ذاته للمدينة الإسلامية يشكل بعداً جديداً ليعبر عن معاني التكامل والوحدة بتلقائية و سلاسة مما أتاح المزيد من التجسيد الفعلي لوضوحه معاني الإسلام.

كما عبر (Habraken) في دراسته (Support: An Alternative to Mass Housing، 1972) عن مفهوم الهوية،(بمعنى الامتلاك او الحيازة ، والذي يتم من خلال منح الطابع الشخصي على وضوحه المكان ، وذلك باعتبار إن المساكن القديمة التي تركت لنا من الماضي، تقدم شاهداً واضحاً على هذا الأمر)،(أحمد راشد يحيى،نت).

بينما عبر (Becker) عن أسلوب منح الطابع الشخصي على المكان للتعبير عن هوية الفرد وهوية المجتمع، من خلال الإشارة إلى الرموز التي يعتمد عليها الساكن للتعبير عن قيمه الخاصة حيث يقول(نحن عادة لا نبني أي سياق للبيت، نحن نبني

الذي نحب، وبالطريقة التي تعكس قيمنا الخاصة بالهوية) (Becker، 1977، pp13-59)، في حين يرى (Schulz). (إن علاقات المرء بالمكان هي أكثر من مجرد القدرة على توجيه الذات خلال المحيط كما أنها تعبير عن عمليات أكثر عمقاً في سبيل تعريف الهوية وهذا يعني اختيار الطابع والشكل التصميمي الذي يتلاءم مع الصورة الذاتية لهوية الإنسان، على أن يتطابق الفضاء المعماري مع أنظمة الفضاء الوجودي باعتبار أن هذه المقومات (الأنظمة) هي خصائص مغروسة في كيان الإنسان) (Schulz، 1980، pp 159-215)، بينما يُعبر (Abel)، (عن الهوية بأنها طريقة للتعبير عن وضوحه كيان الإنسان، ويشير أيضاً بأن معنى الهوية هو حسيطة للعلاقة الداخلية بين العمليات الإدراكية والفعاليات الاجتماعية وكذلك الصفات الفيزيائية)، (Abel، 1997، pp 152-159)، بينما تمثلت طروحات (الجاذبي) عن الفن والعمارة عامة، والهوية خاصة في مجموعة دراسات، منها على سبيل المثال: (الهوية والخصوصية في الفن والعمارة 1996)، حيث يرى ضرورة توفر شرطين في سبيل التعبير عن وضوحه الهوية:

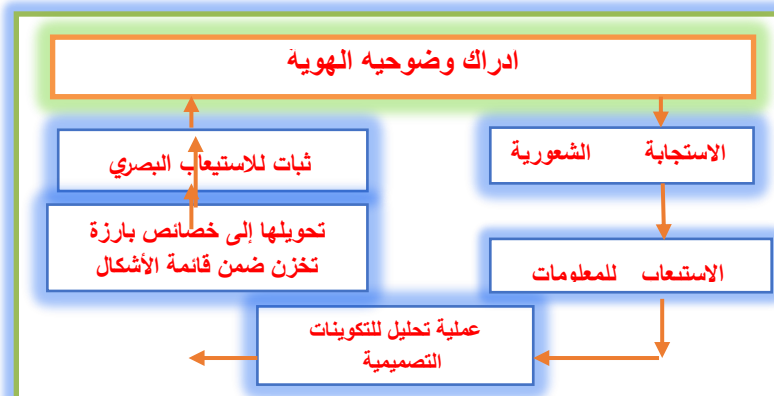
1- أن يتم إدراك مقومات وضوحية الهوية (من خلال ما يتم من فعل ونتاج للتعبير)، ويشير إلى إن هذه المقومات بالرغم من تطور وتنوع البيانات فهي ثابتة لأنها متأصلة في طبيعة تكوين الإنسان.

2- تفعيل لغة الحوار، وهنا لا بد من توفر دراسة ظروف المرجع الفكري المشترك بين المؤدي (المرسل) والمستجيب (المتلقي)، لضمان التواصل في التعبير عن مقومات هذه الهوية)، (الهسيناني، 2002، ص 60)

وبذلك يرى (الجاذبي) في دراسته و عبر تبنيه المفهوم البنيوي في معالجة مسألة وضوحية الهوية إلى ضرورة وجود إدراك لمقومات الهوية مع وجود لغة حوار مشتركة بين المصمم و المتلقي لغرض إدراك الرسالة المقصودة لفهم و ترجمة معانيها بغية الوصول إلى مفرداتها العميقة من أجل بناء لغة حوار مشتركة تدرك بموجبها وضوحه الهوية.

في حين يؤكد (العابدي)، (إلى أن وضوحه الهوية تساهم في بناء الموروث المحلي و المرجعية التاريخية ذات الجذور العميقة مما ينتج عنها عمارة متمسكة بسماتها الشكلية و المعنوية و الذي أدى بدوره إلى ظهور هوية حضارية واضحة المعالم والمضمون). (العابدي، 1998، ص 17)، بينما أشارت (غاده)، (عن أسلوب استيعاب للهوية والتعبير عنها في الحقبة المتميزة التي شهدت ازدهار العمارة العربية الإسلامية، بالمقارنة مع دور المصمم المعماري المعاصر)، (غادة موسى، 1998، ص 29)

لذلك فإن نتاج وضوحه التعبير يمثل نوعاً من النسق النظامي في علاقاتها الظاهرة، ولعل هذا التعبير الواقعي يحمل صفة الإجمالية طالما أنه يكون حالة لتمثيل القيمة الكلية لاسيما أن له نتاجاً معيناً دون غيره معرّفاً بالزمان والمكان، ولكن متى أنتقل إلى ذهن الإنسان المقابل فإنه يقوم بإظهار وضوحه أفاق إدراك و استيعاب القيم الكلية بمدياتها الفكرية ذات السمات المعنوية الجوهرية، وهنا يستند دور الإدراك البصري إلى عملية تحليل للصور المتكونة بصرياً وتحويلها إلى خصائص بارزة تخزن ضمن قائمة الأشكال وعند رؤية شيئاً جديداً تحصل حالة مقارنة بين ما مخزون من تلك الخصائص، أما حالة المطابقة فتحصل عندما يكون هنالك وضوحه وتطابق متقارب بينها وبين خصائص المثير الجديد، ويتضح ذلك في المخطط (1)



مخطط (1) يوضح أدراك وضوحه الهوية (تخطيط الباحث)

أن وضوحه الهوية يجب أن يتم تناولها على وفق متغيرات الزمن و التاريخ، مع الأخذ بنظر الاعتبار دور الزمن و الحقب التاريخية المتتالية على تلك الهوية، بموجب مفهوم التعبير الذي ينقل الهوية الحضارية بصفاتها الجوهرية إلى عقول و أذهان الناس، والمتجسد بصورة واضحة في العمارة الإسلامية التي نجحت في توصيل تلك المعاني الجوهرية إلى العالم لتصبح أصدق معبر عن تلك الهوية الحضارية، بينما أعتمد (البارودي)، (بالإشارة الى وضوحه الهوية بانها تركز على الجانب أو البعد الفكري للعمارة، حيث يجد إن قيام هوية معمارية أصيلة تتم بالاعتماد على فكر و مضمون العمارة العربية، أي بمعنى الاستناد الى فلسفة الإسلام الذي يركز على الجانب العاطفي الذاتي للعمارة العربية الإسلامية المتضمنة موروث العقيدة و البيئة و الإنسان)، (البارودي، 1998، ص76)، في حين اعتمدت (المالكي) في دراستها لوضوحه الهوية المعمارية المعاصرة في العالم الإسلامي على البعد المكاني و الزماني في تحليلها لمعطيات العمارة، حيث تناولت (المالكي) البحث عن دور التكنولوجيا العصرية وانعكاساتها على هوية العمارة العربية المعاصرة لكونها وليدة الطلب الاجتماعي والتقنية المعاصرة، و اللتان تسهمان في تجسيد و إظهار وضوحه الشكل المادي و المعنوي للعمارة و بالتالي تساهم في صياغتها لهوية شعوب الحضارات)، (المالكي ، 1998 ، ص89،93،94)، (أي إن عملية البناء يجب أن تتم على وفق أسس تاريخية، مع التماس الحداثة في معطياتها)، (الجابري ، 1998 ، ص14) ، في حين ربط كل من (شواي ولانك)، بين وضوحية هوية المكان وهوية الإنسان والمعاني والرموز والدلالات التي يمتلكها المكان، إذ يرى (شواي)، أن هوية المكان تمثل انعكاسا لهوية الإنسان وللرموز والدلالات التي تظهر في المكان بفعل الإنسان فذكر أن من شأن الإنسان أن ينجح إلى تحويل هذا الكون على صورته ومثاله بل وتكييفه على حسب أبعاده الخاصة إذا أراد أن يشعر بأنه في مكانه في هذا الكون)، (الحيدري، 1996، ص49-50) في حين توصل لانك (Lang)، إلى أهمية الجمال الرمزي في تعريف هوية المكان والشعور بالانتماء إليه، حيث ربط ذلك بالمعاني المتداعية للبيئة الفيزيائية، والتي يتم إدراكها من قبل المتلقي بشكل واع)، (الحيدري، 1996، ص49-50)

بينما أشار (فون أيكاردت) إلى أهمية خاصة هوية المكان في الشعور بالانتماء المكاني، من خلال تميزها الشخصي و هويتها، كما ربط بين هوية المكان و الإحساس به فذكر (أن مكان معيشة الإنسان الجيد، هو في وضوحه المكان الذي يمتلك هوية معرفة ويوفر إحساسا بها)، أما (الكسندر) فقد أكد على (حاجة الإنسان إلى وحدة فضائية متميزة ذات هوية معرفة لغرض الإحساس بشعور الانتماء إلى المكان)، (الحيدري، 1996، ص49-50)، لذلك يركز مفهوم إحدى مستويات وضوحه الهوية في التصميم الداخلي على مبدأ اختيار أساليب التفكير والمعتقدات الدينية لمتطلبات المكان، فضلاً عن المبادئ الأخلاقية ذات القيم الاجتماعية والتي تركز ضمن حلقات الانتماء المتعاقبة والمتداخلة في أن واحد، مع الأخذ بنظر الاعتبار اختيار مستوى الطابع التصميمي الذي يتلاءم مع صورة المتطلبات المكانية لهوية المتلقي والتي تركز على أساس تصورات ذهنية متمثلة بمستوى بناء الشخصية ضمن النظام الاجتماعي والنظام الثقافي ، ولعل هذه الأنظمة هي خصائص مغروسة في كيان الإنسان مع ضرورة وجود مستوى من لغة النقاش المشتركة بين المصمم الداخلي والمتلقي لغرض إدراك الرسالة المقصودة مع فهم و ترجمة معانيها بغية الوصول إلى مفرداتها العميقة، كما يبنى مستوى وضوحية الهوية ضمن الموروث المحلي والذي يؤدي بدوره إلى ظهور هوية حضارية واضحة المعالم والمضمون. ويتضح ذلك في المخطط رقم (2).



مخطط (2) يوضح مستويات وضوح الهوية في التصميم الداخلي
(تخطيط الباحث)

2-2-2 الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية:

تعتبر عملية استيعاب الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية مصدراً للإلهام والاستلهام ومعطيةً في الوقت ذاته قدراً على التواصل المستمر مع العصر، أي بمعنى أن يكون التفاعل مع الماضي جزءاً من التطلع إلى المستقبل، مما يجعل العمل التصميمي المعاصر مبدعاً في تنظيمه أصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجدداً في صيغته المعاصرة، ومن هذا الاستيضاح فان معنى وضوح الهوية تمثل أهمية كبيرة في اعطاء روحية جديدة للمبنى بما يتضمنه من الفضاءات الداخلية من أجل الحفاظ على الروحية التاريخية فيه مهما كان التغير في نوعه وحجمه، فضلاً عن ذلك تستند وضوح الهوية على أحياء الجانب الوظيفي من خلال احياء وظيفتها القديمة او أقامه وظيفة جديدة حسب متطلبات العصر، كما تهدف وضوح الهوية للإبقاء على الهوية التراثية والذي يكون أساساً ردف الفكر التخطيطي التصميمي في زمن ظهرت فيه التقنية الحديثة والاتصالات والتطور المعلوماتي حيث ظهرت الحاجة الماسة للحفاظ على التراث لمواصلته مع المتطلبات المعاصرة مما يشكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة، لذلك أن عملية الحفاظ على وضوح الهوية هي عملية مشابهة في الأهمية لعملية إعادة التأهيل، وهنا يبرز دور وأهمية عملية الحفاظ في إظهار الهوية التراثية المعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر ولعل من الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية هي كالاتي :

* (ان وضوح المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي هي وسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية المستوى التصميمي، وان هذا التواصل لا يتحقق الا عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لإظهار النتائج المعاصرة.

* الاقتباس من اشكال الارث التصميمي مع اعطاء الروحية الجديدة له، لكونها عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها .

* تفسير التقاليد والإرث الحضاري على انها نتاج فكري يعكس الماضي ، أي انه بالإمكان تطويع التراث وتكييفه مع مستجدات العصر من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة بحيث يمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم ، وأساس هذا المنهج هو التعايش مع الحاضر المرتبط مع فكر الماضي المسير باتجاه المستقبل، من خلال استحداث الاشكال للحفاظ على

رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة)، (Chadirji p14،1986)

* (المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة وان هذا التفاعل يمثل حالة صحيحة حيث ان بعض النتاجات المعاصرة تفتقد شيئاً هاماً وهو الهوية)، (عبد الباقي ، 1994 ص 120)، وهذا يعني أن الافكار المعاصرة لا ينبغي ان تنسينا ماضيها الذي هو جزء من حياتنا وان صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصالة الحضرية والهوية المعاصرة)، (عبد الباقي ، 1994 ص 120)، (مع الاعتماد على الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة متعلقة للحقب التاريخية)، (راسم بدران ، 75، ص 1987)، وهذا يدل على أن النسيج التراثي يمثل صورة واضحة للبيئة الثقافية للمجتمع وهي بالتالي تلعب دوراً بارزاً في احياء الفعاليات الثقافية من اجل العمل على ابراز الثقافية التصميمية المحلية وبأسلوب معاصر بحيث تعمل على الربط بين السمات التراثية والتوجهات المعاصرة وبما يحقق اصالة النسيج القديم، وهذا يعني ان وضوحية الهوية هو اعادة الفعالية والحيوية للنسيج القديم مع اضافة روحية جديدة له ملائمة لمتطلبات العصر فضلاً عن العمل للحفاظ على ملامحه وشخصية التراثية وبما يحقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة.

* (التركيز أو التشديد على السمة الشكلية (خاصية الجشالت) لعنصر الكتلة بصورة عامة من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية ولهذا غالباً ما تحدد الأركان لمعاني التأويل والتفسير لشكل الكتلة. Norberg-Schulz، 1981، p.134 & p.135)، (فضلاً عن إن كلاً من الإضاءة واللون واللمس تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوحية عنصر الكتلة، كما إن عنصر الكتلة يميز من خلال شكله الطوبولوجي الهندسي، مع الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي يمكن أن يستكشفها المصمم من خلال قياس الكتلة، لذلك تؤكد الجشالية على ذلك من خلال المعاني لتمثل أمراً حاسماً، ومن خلال ذلك فإن سمة أي عنصر ما تتحدد من خلال درجة تمرّكه أو من خلال قابليته على ربطه بعناصر أخرى)، (Norberg-Schulz، 1981، p.135 & p.136)

* (الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي.

* ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف وضوحية الكتل والفضاءات في وقت واحد. كما يؤدي السطح دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم الشكلي وقد يحتوي على خصائص النقش البارز)، (عدلي محمد، 2011، ص 51).

* يمكن تأكيد وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاءات الداخلية من خلال العوامل الاتية:

- 1- (الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي سيؤكد الفردية التصميمية
 - 2- السمة الشكلية التي تتأكد أكثر من خلال عزل العنصر التصميمي
 - 3- التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية)، (Norberg-Schulz، 1981، p.p.138/139)
- * (الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية التي تكون ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاءات الداخلية من خلال الاتي :
- 1- اختيار التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال.
 - 2- دراسة التكوينات التصميمية التي تكون خلفية لهذه الاشكال.
- لذلك فطريقة استيعاب التكوينات التصميمية تعتمد على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها التصميمي الخاص بها)، (Ching، 1996، p.94)

* (الاختيار مع تحليل التكوينات الشكلية بالاعتماد على سمة العناصر من حيث كون العنصر التصميمي محدداً تشكيمياً).

(اذ توصف بعض العناصر بصورة شكلها)،(Leupen&et.al،1997،p.24)، (لتحديد وضوحه هوية الاماكن)،(Unwin،1997، p.19).

* (الاعتماد على العلاقات التي تستند على مفهوم الطوبولوجية والتي تتضمن:

1-التقاربية : بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر وقد تنشأ العلاقة التقاربية اذا ما جرى تجميع عدد من العناصر بصورة متقاربة من بعضها بشكل اكثر دقة.

2-من المهم ان تكون المسافات بين التكوينات التصميمية متساوية بشكل واضح.

3-الاحتواء: حيث أنه من الممكن ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء وفي الوقت نفسه محاطة بتكوينات تصميمية أخرى مما يزيد من التماسك لها.

4-تحتل علاقة التداخل دوراً مميزاً بوصفها علاقة تنظيم وترتيب ومن الجدير بالذكر، ان جميع الانماط الاساسية للتكوينات التصميمية يمكن ان تتداخل)،(Norberg-Schulz،1981،p.140/141).

* (التأكيد على التعاقب والاستمرارية كعلاقات ذات خصائص محددة ذلك إن علاقة التعاقب تكون صفوف لها بداية ونهاية، وربما اتجاهاً محدداً، كما ان علاقة الاستمرارية اساسية للصفوف من اجل عرض اندماج معين للتكوينات التصميمية).

* اعتماد علاقات التقسيم الثانوي على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل التصميمي)، (Norberg-Schulz،1981،p.141/142)، (مع بيان ان التشابه و اللاتشابه يمكن ان يستخدم لتشكيل علاقات من خلال التكرار، التضاد ، الهيمنة ،فضلاً عن ان اللون والملبس والهيئة والحجم والتوجيه تساهم في تحقيق وضوحية هذه العلاقات (Ching،1996،p.86).

* (اعتماد نظام التنسيق بإبعادا واتجاهات محددة في كل مكان ضمن الفضاءات الداخلية، وعلى العموم فان نظام التنسيق يتضمن خطوطاً منتظمة في اتجاهات عدة)،(عدلي محمد،2011،ص55).

*دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تتأثر وفقاً لمجموعة من(العوامل)، يمكن تصنيف اهمها :

أ- (درجة التشكيل (للهيكل البنوي التصميمي) ويمكن توضيح درجة التشكيل بدورها وفقاً لاعتبارات تتعلق بـ:

1-قابلية الاضافة او الحذف للتكوينات التصميمية

2-استقلالية التكوينات التصميمية)، (Ching،1996،p.44)

ب- (طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة

ج- تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة)، (Abel،1997،p.149،،

ح- (استقلاليته التكوينات التصميمية بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية ويمكن ان نطلق عليها المبدأ

التكميلي للشكل التصميمي)،(Norberg-Schulz،1981،p.150-p.153).

* (توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية ، من خلال الاتي:

- الاستناد الى التوافق بين المفردات التراثية الذي عُرف بدلالة التوافق الشكلي

-الربط بين المفردات التراثية التي عُرفت بدلالة المزج ضمن سياق معين.

-انتمائية المفردة التراثية الزمانية والمكانية بوصفها مصادر لإلهام المصمم ضمن الاطار الزماني والمكاني،التي تُعرفها الدراسة بدلالة الانتماء التاريخي.

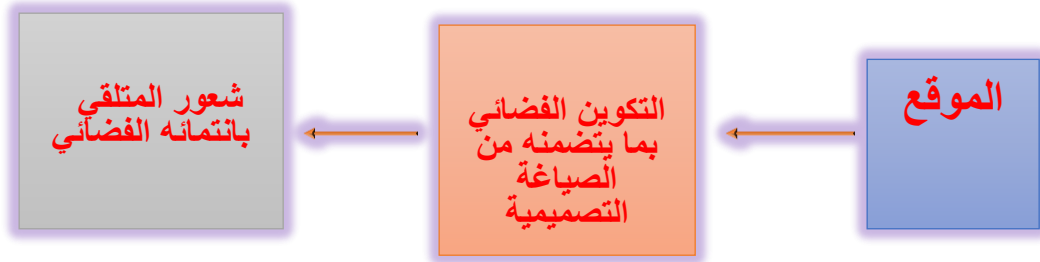
-هندسية المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية غير هندسية.

نوع المفردة التراثية التي وصفت بأنها سهلة الفهم.

-تعددية المفردات التراثية التي تقودنا إلى الجانب المعرفي المتمثل بطريقة الربط بين المفردات التراثية المتمثلة بطريقة الدمج)،(الجادرجي، 1995، ص245).

* (التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات التي تعزز الوصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة . والنحت والخط باعتبارها كإحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوحية الهوية ضمن تصاميم الفضاءات الداخلية)،(عدلي محمد، 2011، ص55).

* (يتحدد طبيعة وضوحية الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية لذلك فإن المتلقي يشعر بانتمائه الفضائي عن طريق معرفة الهوية الفضائية وتأثيره بالقوى الفاعلة وما تعكسه من اعتبارات وإحاعات)،(عدلي محمد، 2011، ص56). ويتضح ذلك في المخطط رقم (3).



**مخطط (3) يوضح القوى الفاعلة وما تعكسه من اعتبارات وإحاعات طبيعة لوضوحية الهوية
(تخطيط الباحث)**

الفصل الثالث (منهجية البحث واجراءاته)

3-1 منهجية البحث

نظراً لطبيعة البحث فقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي(تحليل محتوى) ،وهو احد مناهج البحث العلمي وذلك للتعرف على الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية ،ذلك لان دراسة هذه الاعتبارات تتطلب معرفة بكافة تفاصيلها معتمداً بالدرجة الاساس على الاطار النظري وصولاً الى تحقيق شامل لهدف البحث.

3-2 مجتمع البحث

بما ان الدراسة تبحث عن الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية ، فقد حدد الباحث مجتمع البحث باعتماد الاسلوب الانتقائي القصدي ، أما عينته فقد كانت متمثلةً بالفضاءات الداخلية المعاصرة والمتمثلة بقاعات المجالس الفخمة لاستضافة الزائرين في الدول العربية حيث كانت عينة البحث تتكون من الاتي :

الانموذج الاول :الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في المغرب العربي

الانموذج الثاني : الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في قطر

وقد تم اختيار عينة البحث القصدية وفقاً للمبررات الاتية :

- 1- تم اختيار العينة بالاعتماد على دراسة اساس هوية النماذج المنتخبة من خلال العلاقة المترابطة بين التناسق والوضوح لشخصية المكان لهذه النماذج المتوافقة مع البيئة المحيطة بالإضافة الى دراسة الاستحضار التصميمي في حدود إطارها التخصصي وما يتحقق من اثر هذه العملية من الإحياءات التعبيرية لخاصيات مقروءة ومدركة عن تلك المفردات والتكوينات التصميمية التي تتضمنها الفضاءات الداخلية .
- 2- تم اختيار العينة بالاعتماد على اختيار فاعلية التنوع التصميمي المظهري المبني على التناوب بحسب المساحة المراد اشغالها بالتكوينات التصميمية ذات الابعاد القياسية المدروسة لكل مستوى من مستويات المحددات الداخلية وما تتضمنه من تحقيق غاية لوجودها، فضلاً عن اختيار الحرفة المستندة على المهارات العملية للنماذج المنتخبة.
- 3- اعتماد التنوع في اختيار الموقع الجغرافي للنماذج المقدمة حرصاً على تجنب التوافقات التصميمية المتأثرة بالمتغيرات المشتركة التي قد تقضي الى صياغات تصميمية متشابهة.

3-3-3 النموذج الاول/ الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في المغرب :

لقد برز تأثير عملية فهم الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس معبرة عن مصدر الالهام ذات التواصل المستمر مع العصر، مما جعل التصميم الداخلي لأنموذج قاعة المجلس المعاصر مبدعاً في تنظيمه اصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجديداً في صيغته المعاصرة، ومن هذا التوضيح فان معنى وضوحية الهوية أضاف أهمية كبيرة في اعطاء روحية تاريخية جديدة للفضاء الداخلي ذات الروحية التاريخية، مما شكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة المعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر، كما ارتقت وضوحية المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستوياتها التصميمية، ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لتكوين نتاج معاصر، لتمثل إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، وبالتالي فان تنوع قراءة وضوحية الهوية لأنموذج قاعة المجلس تركزت على عوامل ذات سمات فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة (كالأقواس العباسية) ضمن مستويات الجدران والزخرفة الاسلامية بالنسبة للسقف والارضية وبالتالي فان الاقتباس من اشكال الارث التصميمي أضاف الروحية الجديدة لها، ليشكل عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها، وفي هذا المضمار برز تفسير وضوحية التقاليد والإرث الحضاري لأنموذج قاعة المجلس على انها نتاج فكري يعكس الماضي من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة والمتمثلة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس والسقف بحيث أمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم من خلال استحداث الاشكال مع الحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة، لتمثل بدورها إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما عمد المصمم الداخلي في المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة ذلك أن صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة، وبالتالي أتسع الحجم الدلالي لوضوحية الهوية بالنسبة لأنموذج قاعة المجلس إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، باعتبار ان الشكل التصميمي لمستويات السقوف والجدران والارضيه برزت كرسالة موجهة للمتلقي حيث يستلم المتلقي حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلامية، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اعتماد الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة ومتعلقة للحقب التاريخية، مما اضاف روحية جديدة ملائمة لمتطلبات العصر مع الحفاظ على ملامحها

وشخصيتها التراثية مما حقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة. ،فضلاً عن التركيز أو التشديد على السمة الشكلية لعنصر الكتلة بصورة عامة للمحددات الداخلية لأنموذج قاعة المجلس من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية، فضلاً عن دور كلاً من الإضاءة واللون والملبس ، لكونها تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوح عنصر الكتل من خلال شكلها التوبولوجي الهندسي، مع الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي أكتشفها المصمم من خلال قياس الكتل، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي ،كما ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي بالنسبة لمستويات الاقواس والاشكال الهندسية بالنسبة للسقف، مع التأكيد على مبدأ ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف الكتل ضمن الفضاءات الداخلية في وقت واحد. والقصد هنا دراسة المصمم الداخلي الى أن سطوح مستويات الجدران والسقف لأنموذج قاعة المجلس شكلت دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم من خلال التأكيد على خصائص النقش البارز والتخريم ، وتأكدت وضوحه السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس من خلال الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي يؤكد على الفردية التصميمية ،فضلاً عن السمة الشكلية التي تأكدت أكثر من خلال عزل التكوينات التصميمية ضمن مستويات متناسقة وكذلك عن التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية لها، ليعبر عن وضوحية نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة ذات التعبير عن الشكل والمضمون للفكر التصميمي الاسلامي ، وكذلك برز أيضاً الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس من خلال دراسة وضوحية التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة بحيث شكلت خلفية لهذه الاشكال، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اختيار طريقة استيعاب التكوينات التصميمية التي أعتمدت على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقها الخاص وقد انعكس ذلك على اختيار التكوينات الشكلية بالاعتماد على السمة العنصرية من حيث كون العنصر التصميمي لكل تكوين تصميمي محدداً تشكيليًا لتساهم بدورها في تحديد وضوحية هوية الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس .

هذا بالإضافة الى تحقيق العلاقات ضمن المحددات الداخلية التي تستند على مفهوم التوبولوجية متضمنةً التقاربية بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر من خلال تجميع عدد من العناصر بصورة متقاربة من بعضها بشكل أكثر دقة، مع مراعاة المسافات بين التكوينات التصميمية والتي كانت متساوية بشكل واضح، كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الاحتواء مستنداً على ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء من خلال أحاطتها بتكوينات التصميمية أخرى مما زاد من تماسكها، وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولاً بدوره عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار ذات التفكير التصميمي، هذا فضلاً عن اعتماد علاقة التداخل بوصفها تمثل دوراً مميزاً ضمن علاقة التنظيم للتكوينات التصميمية، ولتمثل مجمل هذه السمات من الاعتبارات التي تستند عليها وضوح الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما اظهر المصمم الداخلي في تصميمه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية وليعبر عن تصنيف الناتج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي،

فضلاً عن دراسة التسلسل في حجم علاقات التقسيم الثانوي المبني على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل التصميمي لانموذج قاعة المجلس، مع بيان ان التشابه يمكن ان يستعمل لتشكيل علاقات من خلال التكرار المعتمده على اختيار (اللون، الملمس، الهيئة، الحجم) مما أسهمت في تحقيق وضوحية هذه العلاقات، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في تحقيق الصيغة التوسعية من خلال اختيار نظام التنسيق متضمنة خطوطاً منتظمة بأبعاداً واتجاهات محددة ضمن الفضاء الداخلي، مع الأخذ بنظر الاعتبار دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تأثرت وفقاً لمجموعة من العوامل ولعل من أهمها درجة التشكيل (الهيكل البنوي التصميمي) وفقاً لاعتبارات تتعلق باستقلالية التكوينات التصميمية، فضلاً عن طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة وكذلك تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة، فضلاً عن اعتماد وضوحية الهوية لانموذج قاعة المجلس من خلال استقلالية التكوينات التصميمية، بوصفها مسألة أساسية للقواعد الشكلية مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة. وكذلك من السمات التي أعتمدها وضوحية الهوية كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس هو بروز المعنى الترابطي من خلال توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية بالاستناد الى التوافق بين المفردات التصميمية التراثية بدلالة التوافق الشكلي مع الربط بين تلك المفردات بدلالة وضوحية المزج ضمن سياق تراثي معين المبني على انتمائها الزماني والمكاني بوصفها مصادر لإلهام المصمم بدلالة الانتماء التاريخي مما يدل على وضوحية النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني، فضلاً عن وضوحية نوع تصميم المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية وغير هندسية التي وصفت بانها سهلة الفهم. ونلاحظ أيضاً اعتماد المصمم الداخلي عدة مستويات من خلال التركيز على الاختيار المدروس ل ماهية العمليات مما عززت التواصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة للمحددات الداخلية والنحت بالنسبة لاعمده، باعتبارها كاحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوح الهوية ضمن تصاميم الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس، وهنا تبرز قدرة المصمم ومهارته في التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم الداخلي، كما تحددت طبيعة وضوح الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم ولتمثل هذه السمات جميعاً من الاعتبارات التي تعتمدها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي.



الفضاء الداخلي (قاعة مجلس استضافة الزائرين في المغرب العربي)

المصدر:

<https://twitter.com/saedalkanber/status/818508932926869507>

3-4 النموذج الثاني/ الفضاء الداخلي والمتمثلة بقاعة مجلس استضافة الزائرين في دولة قطر

برزت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اختيار طريقة استيعاب التكوينات التصميمية والتي أعتمد فيها على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها الخاص، وقد انعكس ذلك على اختيار التكوينات الشكلية بالاعتماد على السمة العنصرية من حيث كون العنصر التصميمي لكل تكوين تصميمي محدد تشكيليا لتساهم بدورها في تحديد وضوحه هوية الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس، ونلاحظ أيضاً اعتماد المصمم الداخلي عدة مستويات من خلال التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات التي عززت التواصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة والنحت بالنسبة للاقواس والاعمدة باعتبارها كاحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوحية الهوية ضمن تصاميم الفضاء الداخلي لأنموذج قاعة المجلس، وهنا تبرز قدرة المصمم ومهارته في التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم، كما أستند المصمم الداخلي إلى اعتماد توقعات ضمن تصميم الفضاء الداخلي وقد عملت هذه التوقعات على تحفيز فعل التأويل لدى المتلقي وبالتالي أتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم ولتمثل هذه السمات جميعاً من الاعتبار التي تعتمدها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما تحددت طبيعة وضوحية الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات بالنسبة للجدران والسقف، بينما كانت (متحققة نسبياً) بالنسبة للأرضية، كما ارتقت وضوحية المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستوها التصميمي، ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لتكون نتاج معاصر كاحدى الاعتبار التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، وبالتالي فإن تنوع قراءة وضوحية الهوية لأنموذج قاعة المجلس تركزت على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي لأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة (كالاقواس العباسية) ضمن مستويات الجدران، بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة للسقف والارضية، كما عمد المصمم الداخلي في المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة ذلك أن صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة وبالتالي أتسع الحجم الدلالي بالنسبة لوضوحية الهوية لأنموذج قاعة المجلس إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، باعتبار ان الشكل التصميمي لمستويات الجدران برزت كرسالة موجهة للمتلقي حيث يستلم المتلقي حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلامية. بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة للسقف والارضية، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اعتماد الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة ومتعلقة للحقب التاريخية مما اضاف روحية جديدة له ملائمة لمتطلبات العصر مع الحفاظ على ملامحه وشخصيتها التراثية مباحق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة، فضلاً عن التركيز أو التشديد على السمة الشكلية لعنصر الكتلة بصورة عامة للمحددات الداخلية لأنموذج قاعة المجلس من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية، فضلاً عن دور كلاً من الإضاءة واللون والملبس ، لكونهما تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوحية عنصر الكتل من خلال شكلها التوبولوجي الهندسي، فضلاً عن الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي أستكشفها المصمم من خلال قياس الكتل لتمثل بدورها كاحدى

الاعتبارات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، كما أن من السمات التي اعتمدتها وضوحية الهوية كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس هو بروز المعنى الترابطي من خلال توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية بالاستناد الى التوافق بين المفردات التصميمية التراثية بدلالة التوافق الشكلي مع الربط بين تلك المفردات بدلالة وضوحية المزج ضمن سياق تراثي معين المبنية على انتماها الزماني والمكاني بوصفها مصادر لإلهام المصمم بدلالة الانتماء التاريخي مما يدل على وضوحية النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني، كما ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي كمستويات الاقواس، بينما كانت (متحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة للسقف والارضيه، وتأكدت وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس ، من خلال الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي يؤكد على الفردية التصميمية، فضلاً عن السمة الشكلية التي تأكدت أكثر من خلال عزل التكوينات التصميمية ضمن مستويات متناسقة، وكذلك عن التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية لها، ليعبر عن وضوحه نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي الاسلامي، وكذلك برز أيضاً الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس من خلال دراسة وضوحية التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال، وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة بحيث شكلت خلفية لهذه الاشكال، لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، مع التأكيد على مبدأ ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف الكتل والفضاءات في وقت واحد. والقصد هنا دراسة المصمم الداخلي الى أن سطوح مستويات الجدران والسقف لأنموذج قاعة المجلس شكلت دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم من خلال التأكيد على خصائص النقش البارز والتخريم، هذا بالإضافة الى تحقيق العلاقات ضمن المحددات الداخلية التي تستند على مفهوم الطوبولوجية متضمنةً التقاربية بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر من خلال تجميع عدد من العناصر بصورة مقاربة من بعضها بشكل أكثر دقة، مع مراعاة المسافات بين التكوينات التصميمية والتي كانت متساوية بشكل واضح، كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الاحتواء مستندةً على ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء من خلال أحاطتها بتكوينات التصميمية أخرى مما زاد من تماسكها وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولاً بدوره عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار ذات تفكير تصميمي، هذا فضلاً عن اعتماد العلاقة التداخل بوصفها تمثل دوراً مميزاً ضمن علاقة التنظيم للتكوينات التصميمية ولتمثل مجمل هذه السمات من الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي، فضلاً عن دراسة التسلسل في حجم علاقات التقسيم الثانوي المبني على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل التصميمي لانموذج قاعة المجلس مع بيان ان التشابه يمكن ان يستعمل لتشكيل علاقات من خلال التكرار المعتمده على اختيار اللون والملبس وكذلك الهيئة والحجم مما أسهمت في تحقيق وضوحية هذه العلاقات، وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في تحقيق الصيغة التوسعية من خلال اختيار نظام التنسيق متضمنةً خطوطاً منتظمةً بابعاداً واتجاهات محددة ضمن الفضاء الداخلي، مع الاخذ بنظر الاعتبار دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تأثرت وفقاً لمجموعة من العوامل ولعل من اهمها درجة التشكيل الهيكل البنيوي التصميمي وفقاً لاعتبارات تتعلق باستقلالية التكوينات

التصميمية، فضلاً عن طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة وكذلك تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة، فضلاً عن اعتماد وضوحية الهوية لانموذج قاعة المجلس من خلال استقلالية التكوينات التصميمية بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة، كما اظهر المصمم الداخلي في تصميمه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليته وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية، وليعبر في الوقت ذاته عن تصنيف الناتج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي، فضلاً عن وضوحية نوع تصميم المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية غير هندسية. التي وصفت بانها سهلة الفهم، كما برز تأثير عملية فهم الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية ضمن الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس معبرة عن مصدرها للإلهام والاستلهم معطية قدرأ على التواصل المستمر مع العصر. وبالتالي فإن الاقتباس من اشكال الارث التصميمي أضاف الروحية الجديدة لها، ليشكل عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها، مما جعل التصميم الداخلي لانموذج قاعة المجلس المعاصر مبدعاً في تنظيمه اصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجديداً في صيغه المعاصرة، ومن هذا التوضيح فان معنى وضوحية الهوية اهمية كبيرة في اعطاء روحية تاريخية جديدة للفضاء الداخلي، مما شكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة والمعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر، وفي هذا المضمار برز تفسير وضوحية التقاليد والإرث الحضاري لأنموذج قاعة المجلس على انها نتاج فكري يعكس الماضي من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة والمتمثلة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس بينما كانت (متحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة للسقف بحيث أمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم من خلال استحداث الاشكال مع الحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة لتمثل بدورها إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي لانموذج قاعة المجلس.



الفضاء الداخلي (قاعة مجلس استضافة الزائرين في دولة قطر)

المصدر: <https://www.hiamag.com>

النتائج :

في ضوء ما وضعت الدراسة البحثية من هدف ،وما تمخض عنه الإطار النظري وكذلك ما اعتمد من إجراءات وتحليلات لتحقيق الهدف، برزت النتائج لتوضح أهم الاستنتاجات التي تستند عليها وضوحه الهوية في تصاميم الفضاءات الداخلية وهي كالآتي:

1- انعكس اختيار التكوينات الشكلية بالاعتماد على السمة العنصرية من حيث كون العنصر التصميمي لكل تكوين تصميمي محددا تشكيليا مع اعتماد المصمم الداخلي عدة مستويات من خلال التركيز على الاختيار المدروس لماهية العمليات التي عززت التواصل للتكوينات التصميمية كاعتماد الزخرفة الاسلامية والنحت باعتبارها كاحدى الخصائص الظاهرية والجوهرية في وضوحية الهوية ضمن تصاميم الفضاء الداخلي للانموذج رقم (1)،(2) وهنا تبرز قدرة المصمم الداخلي ومهارته في التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم الداخلي.

2- تحددت طبيعة وضوحية الهوية على اساس اختيار الموقع والتكوين الفضائي بما يتضمنه من الصياغة التصميمية وما تعكسه من اعتبارات وإيحاءات ضمن المحددات الداخلية للانموذج رقم (1) وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم الداخلي وكذلك في تصاميم الجدران والسقف للانموذج رقم (2) بينما كانت (متحققة نسبياً) بالنسبة لأرضية الانموذج رقم (2) .

3- ارتقت وضوحية المعالم التصميمية ضمن النسيج التصميمي كوسيلة مادية تعبيرية صادقة عن ماهية مستوها التصميمي ، ولعل هذا التواصل تحقق عن طريق تطوير صيغ التفاعل مع الماضي لظهور نتاج معاصر للأنموذج رقم (1)،(2). لتمثل إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية.

4- تنوعت قراءة وضوحية الهوية للانموذج رقم (1) لكونها تركزت على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي للأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة (كالأقواس العباسية) ضمن مستويات الجدران والزخرفة الاسلامية بالنسبة للسقف والارضية بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة لسقف وأرضية الانموذج رقم (2) .

5- عمد المصمم الداخلي في المحافظة على وضوحية الطابع المحلي التراثي مع الاخذ بنظر الاعتبار متطلبات المعاصرة ذلك أن صيغة التفاعل بين التراث والمعاصرة حالة ضرورية لتحقيق الاصاله الحضريه والهوية المعاصرة وبالتالي أتسع الحجم الدلالي لوضوحية الهوية للانموذج رقم (1) إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي، باعتبار ان الشكل التصميمي لمستويات السقوف والجدران والارضيه برزت كرسالة موجهة للمتلقي لتشكل بدورها حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلامية. بينما كانت (متحققة الى حدما) بالنسبة لسقف وأرضية الانموذج رقم (2) .

6- برزت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اعتماد الافكار التصميمية من خلال مراجعة شاملة ومتعلقة للحقب التاريخية مما اضاف روحية جديدة له ملائمة لمتطلبات العصر مع الحفاظ على ملامحه وشخصية التراثية مماحقق عملية الموازنة بين التراث والمعاصرة.فضلاً عن التركيز أو التشديد على السمة الشكلية لعنصر الكتلة بصورة عامة للمحددات الداخلية لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي

للأنموذج رقم (1)،(2) من خلال جعلها منسجمة مع المبادئ والقوانين الهندسية فضلاً عن دور كلاً من الإضاءة واللون والملبس ، لكونها تعد وسائل أخرى مهمة لتحديد وضوحية عنصر الكتل من خلال شكلها التوبولوجي الهندسي، فضلاً عن الأخذ بالحسبان العلاقات العددية التي يمكن أن أستكشفها المصمم الداخلي من خلال قياس الكتل للأنموذجين.

7- من السمات التي أعتمدتها وضوحية الهوية كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2) هو بروز المعنى الترابطي من خلال توظيف ماهية المفردات التصميمية التراثية ضمن التكوينات التصميمية بالاستناد الى التوافق بين المفردات التصميمية التراثية بدلالة التوافق الشكلي مع الربط بين تلك المفردات بدلالة وضوحية المزج ضمن سياق تراثي معين،المبنيه على انتمائها الزماني والمكاني بوصفها مصادر لإلهام المصمم بدلالة الانتماء التاريخي ،مما يدل على وضوحية النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني.

8- ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الاعتماد على دراسة نسق العناصر الثانوية للسطح المحدد ضمن التكوين التصميمي لمستويات الاقواس والاشكال المربعة بالنسبة للسقف ضمن الأنموذج رقم (1)،اما بالنسبة للأنموذج رقم (2) كانت متحققة بلنسبة لمستويات الاقواس (ومتحققة نسبياً) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة بالنسبة لسقف وأرضية الانموذج رقم (2).

9- اظهرت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في اختيار طريقة استيعاب التكوينات التصميمية والتي أعتمدت على كيفية تأويل التفاعلات البصرية ما بين العناصر ضمن حقلها الخاص، إذ عمد المصمم الداخلي إلى اعتماد توقعات ضمن تصميم الفضاء الداخلي وقد عملت هذه التوقعات على تحفيز فعل التأويل لدى المتلقي وبالتالي أتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة متضمنة حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي لتشكل بمجملها كإحدى الاعتبارات التي تعتمد عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2).

10- تأكدت وضوحية السمة الشكلية للعناصر التصميمية ضمن الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2) من خلال الحل البسيط، المتناظر او الهندسي الذي يؤكد على الفردية التصميمية، فضلاً عن السمة الشكلية التي تأكدت أكثر من خلال عزل التكوينات التصميمية ضمن مستويات متناسقة وكذلك عن التكرار الذي يؤكد خصائص السمة الشكلية لها،ليعبر عن وضوحية نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي الاسلامي.

11- الاعتماد على دراسة علاقة الشكل مع الخلفية ضمن مجموعتين لتؤدي دوراً في عملية وضوحية الاستيعاب والادراك الجيد للشكل ضمن الفضاء الداخلي للأنموذج رقم (1)،(2) من خلال دراسة وضوحية التكوينات التصميمية التي تدرك وتستوعب بوصفها شواخص او اشكال،وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة بحيث شكلت خلفية لهذه الاشكال،لتمثل بدورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذجين.

12- التأكيد على مبدأ ان السطوح المحددة غالباً ما يكون لديها وظيفة مزدوجة في تعريف الكتل والفضاءات الداخليه في وقت واحد. والقصد هنا دراسة المصمم الداخلي الى سطوح مستويات الجدران والسقف للأنموذج رقم (1)،(2) بحيث شكلت دوراً قيادياً ومستقلاً في التنظيم من خلال التأكيد على خصائص النقش البارز والتخريم.

13- تحققت العلاقات ضمن المحددات الداخلية التي تستند على مفهوم التوبولوجية متضمنة التقاربية بوصفها المبدأ الأكثر تنسيقاً وتنظيماً للعناصر من خلال تجميع عدد من العناصر بصورة مقاربة من بعضها بشكل أكثر دقة، مع مراعاة المسافات بين التكوينات التصميمية والتي كانت متساوية بشكل واضح، كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الاحتواء مستنداً على ان تكون التكوينات التصميمية مرتبة تبعاً لعلاقة الاحتواء من خلال أحاطتها بتكوينات التصميمية أخرى مما زاد من تماسكها وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولاً بدوره عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار ذات تفكير تصميمي، هذا فضلاً عن اعتماد علاقة التداخل بوصفها تمثل دوراً مميزاً ضمن علاقة التنظيم للتكوينات التصميمية لتمثل مجمل هذه السمات من الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للانموذج رقم (1)، (2).

14- دراسة التسلسل في حجم علاقات التقسيم الثانوي المبني على اساس ان التقسيم هو طريقة لتحقيق التشكيل للانموذج رقم (1)، (2)، مع بيان ان التشابه يمكن ان يستعمل لتشكيل علاقات من خلال التكرار المعتمدة على اختيار (اللون، الملمس، الهيئة والحجم) مما أسهمت في تحقيق وضوحية هذه العلاقات للانموذجين .

15- برزت قدرة المصمم الداخلي ومهارته في تحقيق الصيغة التوسعية من خلال اختيار نظام التنسيق متضمنة خطوطاً منتظمة بابعاداً واتجاهات محددة ضمن الفضاء الداخلي للانموذج رقم (1)، (2) .

16- اعتماد دراسة خصائص وضوحية البنية الشكلية التي تأثرت وفقاً لمجموعة من العوامل ولعل من أهمها درجة تشكيل الهيكل البنوي التصميمي وفقاً لاعتبارات تتعلق باستقلالية التكوينات التصميمية للانموذج رقم (1)، (2)، فضلاً عن طبيعة العلاقة للتكوينات التصميمية من حيث كونها بسيطة او مركبة، وكذلك تنوع التكوينات التصميمية من حيث كونها متشابهة او غير متشابهة، فضلاً عن اعتماد وضوحية الهوية من خلال استقلالية التكوينات التصميمية ، بوصفها مسألة اساسية للقواعد الشكلية مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة.

17- اظهر المصمم الداخلي في تصميمه على ارتكاز التعاقب والاستمرارية للتكوينات التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة ضمن الاتجاهين الأفقي والعمودي دون أن تفقد استقلاليته وخصوصيتها للوصول الى اندماج معين للتكوينات التصميمية وليعبر عن تصنيف الناتج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي لتشكل دورها كإحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية في تصميم الفضاء الداخلي للانموذجين .

18- برز تأثير عملية فهم الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية ضمن الفضاء الداخلي للانموذجين (1)، (2) معبرة عن مصدرراً للإلهام والاستلهم معطية قدرأ على التواصل المستمر مع العصر فضلاً عن وضوحية نوع تصميم المفردة التراثية التي عرفت بدلالة مفردات هندسية وغير هندسية والتي وصفت بانها سهلة الفهم للنموذجين.

19- أضاف الاقتباس من اشكال الارث التصميمي للانموذجين (1)، (2) الروحية الجديدة لها، ليشكل عملية تكرار لما حدث في الماضي بحسب هويتها الجديدة المميزة لها، مما جعل التصميم الداخلي لانموذج قاعة المجلس (1)، (2) المعاصر مبدعاً في تنظيمه اصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجدداً في صيغه المعاصرة ومن هذا التوضيح فان معنى وضوحية الهوية اهمية كبيرة في اعطاء روحية تاريخية جديدة للفضاء الداخلي ذات الروحية التاريخية، مما شكل حلقة ربط بين التراث والمعاصرة والمعبرة عن الشخصية المميزة للتصميم الداخلي المعاصر .

20- برز تفسير وضوحية التقاليد والإرث الحضاري للنموذج رقم(1) على انها نتاج فكري يعكس الماضي من خلال الاعتماد على الامكانيات التقنية الموجودة والمتمثلة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس والسقف بحيث أمكن تطويعها بما يتلاءم مع الفكر التراثي القديم لتمثل إحدى الاعتبارات التي تستند عليها وضوحية الهوية من خلال استحداث الاشكال مع الحفاظ على رمزية وروح الماضي ليشكل النسيج التراثي صورة جديدة للماضي وبروحية معاصرة بينما كانت (متحققة نسبيا) ضمن الاشكال المربعة بالنسبة للسقف ومتحققة بتقنية التخريم للجزء الاعلى من الاقواس للنموذج رقم(2)

المصادر:

- 1- أحمد راشد يحيى :التعليم المعماري بين الحفاظ على الهوية و البعد السياسي، بحث منشور في الإنترنت www.arch-arab-eng.org.
- 2- البارودي محمد:المورثات الحية و تفعيل دورها في تحقيق هوية العمارة العربية، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.
- 3- التويجري، د. عبد العزيز بن عثمان:الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية في إطار الرؤية المتكاملة، بحث منشور في الإنترنت www.islamtoday.net/w-e-di/p-9.htm
- 4- الجابري، محمد عابد :العولمة والهوية الثقافية" المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، العدد (228)، السنة (20)، شباط، 1998.
- 5- الجادرجي، رفعت: العمارة المقدسة ، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، العدد 251، السنة 22، 2000.
- 6- الجادرجي، رفعت، حوار في بنىوية الفن والعمارة ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن- قبرص، 1995
- 7- الجناحي، ميثم:حول مفهوم الهوية، الحلقة الأولى. 2001 بحث منشور في الإنترنت.
www.iraqiwriter-com/discD/general-Articles/aaa2/aaa_iraqi_writer_general_article_get217
- 8- الحيدري، سناء ساطع:الانتماء المكاني في التجمعات السكنية.رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة التكنولوجية، 1996.
- 9- راسكن، جون:البعد الإنساني في العمارة.بحث منشور في الإنترنت .
www.alhandasa.net/forum/printthread.php?t=49820
- 10-راسم بدران: دراسة تحليل للعمارة العربية، مشروح المسجد الجامع، منظمة مقدر لحكم، مجلة البناء، العدد (36) ذو القعدة ذو الحجة 1407 هـ اغسطس- اب 1987.
- 11-سامر عكاش:الثقافة وخطاب الهوية،بحث منشور في المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998
- 12-العابدي، وضاح:العمارة العربية الإسلامية-إشكالية الهوية، بحث مقدم في المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.
- 13- عبد الباقي ابراهيم: المنظور الاسلامي للنظرية المعمارية، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، 1994.
- 14- عدلي محمد عبد الهادي، ومحمد عبد الله: قواعد وأسس التصميم الداخلي السكني والتجاري ، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2011.

15- غادة موسى: التعبير عن هوية العمارة العربية الإسلامية المعاصرة، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.

16- الكفوي، أبو البقاء: الكليات، تحقيق د. عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1995 .

17- المالكي، قبيلة: العمارة المعاصرة في العالم الإسلامي_ هويتها و أثر التكنولوجيا (التقانة) فيها، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، 1998.

18- المعجم العربي ، مطبعة الشروق ، سوريا ، 2015.

19- معجم اللغة العربية المعاصرة ، دار النشر العربي ، بيروت 2016.

20- المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط18، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.

21- الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول، مطبعة العرب ، 1997.

22- الهسينياني، ناجح محمد: الهوية الحضارية للإطار العمراني، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز التخطيط الحضري و الإقليمي للدراسات العليا، جامعة بغداد، 2002.

23- Abel, Chris, Architecture As Identity, Plenum Press; NEW YORK, 1981, "Architecture and identity" Toward a global eco-culture; Architectural Press; An imprint of Batterworth-Heinemann, first published; 1997.

24- Becker, F.d., "Personalization" In "Housing Message "Community Development series, vol .30, USA, Dowden-Hutchinson and Ross, INC Chadirji, Rifat; Concepts and Influence KPI; 1986

25- Ching, Francis , " Architectural Form ,Space and Order", second edition, Van Nostrand Reinhold, New York, 1987.

26- Ching, Francis D.K, "Architecture: Form, Space, & Order", Second Edition, Van Nostrand Reinhold, New York, 1996

27- Lynch, Kevin. , "The Image of the City "، Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, London 1960.

28- Norberg -Schulz, Christian, "Intention in Architectre", Sixth Printing, M.I.T. Press, London, 1981.

29- Schulz ,Chistain Nobreg, Genius Loci-Toward a Phenomenology in Architecture, 1980

30- <https://twitter.com/saedalkanber/status/81850893292686950>

31- <https://www.hiamag.com>

تداولية الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر

أ.م.د عليه يونس ثجيل

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

ملخص البحث:

تعد الحروفية العربية رافداً مهماً من روافد الفن العربي الإسلامي، فقد استنهض الفنانين الحرفيين العرب خلال فترة أربعينيات القرن العشرين بعد الانفتاح والاطلاع على تجارب الفنانين العالمين في مختلف الاتجاهات والتيارات والحركات الفنية العالمية، حيث برز عدد غير قليل من الفنانين العرب في اتجاه تيار الحروفية العربية، وظهرت بوادر الأسلوب الحروفي في بداية الخمسينيات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق عندما قامت كل من الفنانة (مديحة عمر والفنان جميل حمودي) بتضمين لوحاتهم التشكيلية حروفاً عربية، ومنها انتشرت في باقي الدول العربية إذ استلهم الفنان العربي من الحروف مادة للوحاته، والمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي، فالأولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائماً ولا تعنيها القواعد الموزونة للحرف وانها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحرفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون ان تحمل بالضرورة معان لغوية (وهذا الاتجاه يأخذ مساره من دائرة الفن التشكيلي)⁴⁸³.

ودون ان يكون الفنان ملزماً برسم الحروف وفق نوع من انواع الخط العربي، وليس ملزماً ان يكتبها بالشكل الكامل او المقروء، (وقد اعتبرت الحروفية عند بعض الفنانين حينها هجمة على تخريب اصول الخط العربي)⁴⁸⁴. والحرفيون لهم اختلاف جوهري في التعامل مع الحروفية هو سبب كاف لإضفاء صبغة (المدرسية) على الاتجاه الحروفي، بالكلمة العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع فنية تنهض بها دراسة لها فرادتها من الجودة والأبداع والتميز انطلاقاً من (جماعه البعد الواحد)⁴⁸⁵ لتنتشر بعد ذلك الى أرجاء الوطن العربي⁴⁸⁶.

ان الحرف العربي بوصفه رمزاً اسلامياً له وجوده وكيانه يقدم تجربته كقيمة شكلية وقيمة جمالية تتعاقب وخاماته لتكسبها بعداً نفسياً متفرداً، فمن الناحية التعبيرية فإن لكل تقنية خصوصية متميزة سواء تمثلت هذه بالبنية التركيبية الشكلية من لون وملمس، او بالنظام الشكلي المستدعي، وتلك العلاقات الخاضعة لمتغيرات الاداء الوظيفي كما هو الحال مع التكوينات الحروفية المقروءة، هناك تكوينات ذات طابع زخرفي، وهناك معد في تصميمية استجابة لمتغيرات وظيفية، كان تكون ساحات او اعلانات، وهذا ما حصل في فن الخزف، هذه الرؤيا تقودنا الى ان الاستخدامات المعاصرة لجميع انواع الخطوط العربية والتي لم تعد ملتزمة بأستخداماتها التاريخية بل اصبحت مجالاً للاداء الفني المتنوع بما تحققة من قيمة جمالية، وهذا ما شاهدناه في ساحات ومباني كثيرة لتداولها في بغداد والمحافظات متمثلاً بأعمال الفنانة (سهام السعودي) في ساحات معرض بغداد الدولي الفنان (غازي السعودي) وعلى واجهة مدينة الزوراء وجدارية في مدينة الطب، وواجهة مبنى التسجيل العقاري في الصالحية، حاول الفنان الخزاف الجمع بين تراث أمته وعصرنة محيطه الحالي، انها لغة الحياة والعصر

⁴⁸³ الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ادهام محمد حنش، ط1، كتبة الأمراء للنشر والدعاية، 1990 ص77

⁴⁸⁴ الدوري، فالح حسن، مسيرة الخط العربي، مطبعة سطور، 2013، ص30

⁴⁸⁵ تأسست سنة 1971 وتظم كل من (شاكر حسن آل سعيد، جميل حمودي، محمد غني حكمت - وآخرون)

⁴⁸⁶ آل سعيد، شاكر حسن، الخط العربي جمالاً وحضارياً (مجلة المورد، العدد 4، 1986، ص59)

(برموزها وإنسانها الجديد تحمل روح الاقتحام ، روح التمرد المفرقة لكل شئ لكي نعود من رحلتنا حاملين الرؤيا الجديدة)⁴⁸⁷

Abstract

Arabic script is regarded as the most important source for Islamic Arab Art.

The Arabic Calligraphers have revived during the four ties of twentieth century after dealing with experiences of international artists in various world artistic trends, movements and schools. Many Arab artists have emergent in the trend of Arabic Script.

The signs of calligraphic style have begun at the fall of fifers decade of twentieth century in Arab states, specifically in Iraq when Madiha Omer and Jamil Hamoudi have included their paintings with Arabic letters. Later ,this style has expanded in other Arab states. The Arab artist has inspired from letters topics for his painting.

The calligraphic school differs from traditional Arabic calligraphy in its dealing with partial text and using various techniques which are totally plastic. Moreover, it doesn't care about balanced rules of letters.

The letters for this school have plastic value without linguistic meanings.

(This trend belongs to the field of plastic Art)⁴⁸⁸

The artist doesn't have to draw letters according to any type of Arabic Calligraphy.

He also doesn't care about writing letters in complete or readable shape.

(The script is regarded as movement that tries to destroy the origins of Arabic Calligraphy for some artists).

The script school has essential difference in dealing with letters. The featured Arabic word in its ability to change the content within various artistic spaces enables it to have uniqueness in creativity and significance starting with (Group of one Dimension)⁴⁸⁹ towards settings to other Arab states⁴⁹⁰ .

Treating Arabic letter as an Islamic symbol that has its existence and entity, can present it as an aesthetic and figurative value that links with its raw materials to add a unique psychological dimension. According to expressive side, each technique has a distinctive feature either in figurative structure as color and texture , or in inspired figurative system. These relations can be changed according to circumstances of functional performance as in readable calligraphic formations, the constructions of ornamented style, and others that are made as a response to functional changes such as a response to fictional changes such as squares or advertisements.

All this happens in Pottery, these visions lead us to affect that contemporary uses of all Arabic scripts which do not depend on historical context, pave the way for various performance with aesthetic value.

⁴⁸⁷ نزار سليم , الفن العراقي المعاصر , فن التصوير , ج 1 , ميلانو ايطاليا , 1977 , ص 183
⁴⁸⁸ Arabic Calligraphy and problem of artistic Criticism (1990) Mohammed Ahnnesh. AL-Oumra'a press P.77

⁴⁸⁹ It is established in 1971. It in clouded (Shakir Hassan AL- saeed Jamil Hamoudi, Mouhammed Ghani Hikmet,ental)

⁴⁹⁰ Al-Saeed , Shakir Hassan, Arabic script(Aesthetically &Historically,AL-Mawrid Magazine.vo.4,1986,p.59

We can watch this in many buildings and squares in Baghdad & other governorates such as artworks of (Shuham AL-Saudi) in Baghdad International Fair, (Ghazi AL-Saudi) in the Gate of AL-Zouwraa Park, Gate of City of Medicine "Makinef AL-Tibb", Gate of real Estate Registration in AL-Salihia. The potter tries to link between the heritage of his nation and his contemporary age. It is the Language of life an age(in its symbols new man) that carry the soul of revaluation and adventure with new vision⁴⁹¹.

The problem

The functioning of Arabic letter in buildings and squares and artworks (painting or pottery), and the inspiration of folklore enables artist and architect enables artist and architect to create symmetry between architecture and pottery and give it unique local style away from modernism sometimes and closing to modality in some occasions through the use of modern techniques, shapes and symbols. Ttere, the problem of functioning and artistic and technical distribution arises. The artist will face the problem of selecting types and shapes of letters that have mode to cope with cognitive and ceramic trend, the artist also faces an obstacle in choosing symbols and metaphors for artistic formation in a way that is suitable for the space he uses. According to what have mentioned, the following question can be submitted:

- 1- What is the problem that the artist faces in functioning and deliberating Arabic letter in his artworks (building or paintings)?
- 2- What are styles and techniques of functioning?

Significance & Importance of the research

The current – research focuses on ceramic artworks and functioning letters and deliberating them in artistic achievement, building and squares. It also deals with the artistic discourse that the artist tries to share with his audiences and the mechanism of its dealing with and focusing on his techniques uses and deliberation.

The research tries to find out the degree of acceptance that functioning and deliberating letters has in artistic field .

The importance of the research lies on the fact that letters need specific time & location to present their valuable use.

The researchers and scholars can benefit from the elements of this type of art and of art and its deliberated and aesthetic experience.

Aim of the research

The research aims at:

- 1- Finding out factors of functioning Arabic letter in buildings and artworks.
- 2- Finding out the importance if deliberating & functioning Arabic letter in artworks, buildings & squares.

Methodological framework: the researcher uses descriptive analytic framework.

Conclusions

⁴⁹¹ - Saleem Nizer (1977) Iraqi contemporary Art , Art of photography (part 1). Italy : Milan p.183.

- 1- Achieving artworks that Arabic letters are functioned in them. These works have been inspired from Mesopotamian heritage and tradition.
- 2- Functioning Arabic letter is a kind of revival of history in Islamic Arts which have special touch in Iraqi cultural, social and pioneering environment.
- 3- The Abstract style has appeared in formation of letters to symmetries with Islamic Arts through simplification of shape and functioning it in artistic achievement.

مشكلة البحث:

ان توظيف الحرف العربي على واجهات المباني والساحات واعمال الفنانين سواء في اللوحة او في القطعة الخزفية واستلهموا من الموروث الحضاري، بدأ الفنان والمعماري بخلق نوع من التقابل بين العمارة وفن الخزف واعطاءها الطابع المحلي المتفرد الابتعاد عن اتجاهات الحداثة احياناً، وفي احيان اخرى يحاول التقرب من التحديث باستخدام تقنيات حديثة وبعض الاشكال والرموز لمواكبة العصر ، هنا تبدأ اشكاليه التوظيف والتوزيع الفني والتقني في الفضاءات ، وماهي انواع واشكال الحروف التي اسست لهذا المد المعرفي والخزفي، والاستعارة والرموز التي تداولها الفنان في التشكيل الفني سواء اكان خزف ام رسم وبما يتلائم والفضاء ووفق ذلك يمكن وضع التساؤل الآتي:-

1- ما المشكلة التي واجهت الفنان في توظيف وتداول الحرف العربي في اعماله الفنية سواء اكانت واجهات مباني او لوحة فنية.

2- ما التقنية والاسلوب المتبع في التوظيف.

اهمية البحث والحاجة اليه:

البحث الحالي يسلط الضوء على الأعمال الفنية الخزفية وتوظيف الحروف وتداولها في المنجز الفني وواجهات المباني والساحات ، ما هو الخطاب الفني الذي يحاول الفنان بثه للمتلقين وكيفية اشتغاله والوقوف على تطبيقاته واستخداماته وتداوله ، وهل هناك تقبل لتوظيف الحرف وتداوله هذا ما يعطي للبحث اهمية في الوصول لكيفية اشتغال الحرف في البيئة من مكان وزمان، ويفيد الدارسين والباحثين في مفاصل هذا الفن وتجربته الجمالية والتداولية.

1- الكشف عن عوامل توظيف الحرف العربي في الواجهات والأعمال الفنية.

2- الكشف عن اهمية تداول الحرف العربي وتوظيفه في أعمال الفنانين وواجهات المباني والساحات .

المنهج المتبع: وصفي تحليلي

المبحث الأول

الخزف العراقي نشأته، تطوره:-

بعد تعالق نظام الاشكال الخزفية مع الفنون التشكيلية الأخرى (كالرسم والنحت والكرافيك والعمارة) أدى ذلك الى الانفتاح والتحول في الهيئة الشكلية للخزف، من خلال المفاهيم العلمية وتلك التوجهات (السايكلوجية) وفلسفة العلم والتجريد لهذا الفن اثر ذلك وبشكل كبير على مجمل النتاجات الخزفية للفنانين فقد استثمر العلم والعمارة بشكل فني فهي في جدل مع الجدار العماري، نحن هنا بصدد قراءة مبسطة لتلك التداولية لفن الخزف مع الفنون المجاورة فلو بدأنا بالمقدمة من خلال

ما شهده فن الخزف العراقي في تاريخه الطويل من تحولات كثيرة جاءت في مراحل زمنية بصورة بطيئة، لقد شهد الفن القديم ومنذ بداياته تحولات لم تكن متسارعة ، كونها تواكب مستوى التطور الفكري للإنسان بصورة تدريجية لأتاحة الفرصة للتمعن وإدراك ذلك التحول وبشكل غير متسارع ، في حين جاءت التحولات في مراحل أخرى بصورة أسرع، وهو ما حدث في تطور وتحول الفن الحديث باتجاهاته الكثيرة، التي أدت إلى ظهور حركات فنية جديدة ومتنوعة، إذ أن " اعظم مصدر للتنوع هو خلق اتجاهات متعددة لإنجاز الأعمال وتنوع الطروحات الفكرية"⁴⁹² فالعمل الفني هو حصيلته ناتجة لمسببات وحقائق حضارية نتيجة التجارب والخبرة والاطلاع على الآخر، وتتداخل فيه عناصر خيالية وفكرية وجمالية، ومع التحول الحاصل عبر مراحل مختلفة من العصور، وما سبقه من تحولات سريعة على كل المستويات والجوانب ومنها الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية والفنية، لم تعد بذلك القطعة الخزفية تحدد بوظيفتها النفعية بل أصبحت تتسم بدلالاتها الفنية ووفق رؤى الفنان وتفكيره العلمي والتجريبي ، و جاءت بدايات ذلك التحول من مدرسة (البواهاوس) في المانيا التي شجعت على استخدام الفن والتصميم، وقد قام به الخزافين البريطانيون وعلى رأسهم (برنارد ليچ) والفرنسيين (كلود فارلان وكلود شامين) كذلك لدى العديد من الخزافين الأوربيين ، والرسامين والنحاتين ممن قاموا بتأثيرات كبيرة في مجال فن الخزف والعمارة، كما يذكرهم الباحث (طه حسن) أمثال (بول كوكان وبراك وراؤل دوفي) ويصف بأنه (أصالة تجاربهم على صعيد الأشكال والألوان في ميدان الخزف).

و تلك التجارب الفنية ذات تأثير كبير للتحول في الخصائص الفنية لفن الخزف العراقي المعاصر نحو أشكال جديدة يهدف الفنان فيها لإظهار القيم الجمالية والفنية.

وهذه (جعلت سمات الحركة الفنية الجديدة تتبين عندما) افتتح معهد الفنون الجميلة... وأسست جمعية أصدقاء الفن عام 1941، فضمت عدداً من الرسامين والهواة يسرت لهم عرض نتاجاتهم ، وأرسلت قسم منهم إلى بعثات فنية أخرى متزايدة...⁴⁹³

وظهرت الجماعات الفنية، جماعة الرواد ومؤسسها فائق حسن عام 1950 ، وجماعة بغداد للفن الحديث عام 1951 ورئيسها جواد سليم، وجماعة الانطباعيين التي أرادت فناً مأخوذاً من الطبيعة والهواء الطلق برئاسة الفنان حافظ الدروبي عام 1952، وكان الفنان الدروبي قد افتتح مرسماً حراً عام 1942، وكان من المقرر له ان يكون نواة لشغل فني كبير إلا انه هذه المحاولة لم يكتب لها النجاح بسبب تكوين العلاقات الاجتماعية وطبيعتها اليومية، فالمرسم الحر يلزم الفنان بالعمل داخله من جو أكثر صرامة وضغطاً على حريته، في حين كان ميل الفنانين آنذاك نحو التحرر والخروج إلى ضواحي المدن من الحقل والارياف والمرتفعات والجبال⁴⁹⁴ . و ظهرت جمعية الفنانين العراقيين عام 1956 وفي الستينات الى جانب معهد الفنون الجميلة، تأسست أكاديمية الفنون الجميلة لتنظم لجامعة بغداد ، وتضاعف عدد الموفدين إلى الخارج لدراسة فنون الرسم والنحت والخزف.

و المشهد التشكيلي العراقي خلال القرن الماضي لا يختلف عن المشهد التشكيلي العربي من بلدان مثل مصر وسوريا والمغرب العربي في بلورة ملامحه البنيوية والاسلوبية والتداولية، فالتحديث والحدثة بعد ذلك من الفن العراقي ارتبط بحالتين:-

⁴⁹² ابريل، جان كلود، الإبداعية الجماعية، تر: محمد بلحسن، مجلة البيان، لندن، لسنة 15، العدد 156، 2000، ص 147

⁴⁹³ جبرا ابراهيم جبرا/ (الفن العراقي المعاصر) وزارة الاعلام، بغداد، 1972، المقدمة

⁴⁹⁴ شوكت الربيعي (لوحان وأفكار) الجمهورية العراقية، بغداد، 1976، ص 29

الأولى: محاكاة الفن الأوروبي والأخذ من تجاربهم وتقديم أعمال فنية مشابهة متأثرة بالفن الأوروبي.
والثانية: محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهم التراث الحضاري المحلي والعربي وصولاً إلى ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة من الفن.⁴⁹⁵

في عصر التحولات حدثت إشكالية دفعت بالمغامرة الإبداعية نحو التجريب ، ونحو الرؤيا الفلسفية لجماليات تواكب طبيعة العالم وتقلصه الى مساحات مرئية ، على صعيد الماضي او بفعل الخيال نحو المستقبل، بدل التوقف عن الثوابت او التكرار.

لم تتقاطع قضية البحث الفني في التشكيل العراقي المعاصر مع البيئة والموروث الشعبي والحياة بتنوعها الاجتماعي وغيانها السياسي ، وفي ذات الوقت كانت العلاقات مع الأبداع الإنساني واقعاً عميقاً للحوار الحضاري، ولعل جذور الفكر الديمقراطي في ماضيها السومري لم تتبلور كما تبلورت في خمسينيات القرن الماضي وأثرت صياغات تشكيله مازالت حجر الأساس في معمار الحركة التشكيلية عامة.⁴⁹⁶

للدكتور (بهنام أبو الصوف) دراسة رائدة في فن الخزف العراقي القديم تكون قد تزامنت مع البدايات العملية لهذا الفن، فيقول (أبو الصوف) انه اختار مادة الفخار موضوعاً لدراسته ، لأن الفخار في حضارات ما قبل التاريخ (حضارة ما قبل التدوين) تعتبر مادة أساسية وحيوية لتقدير عمر الموقع الأثري او العصر بأكمله.⁴⁹⁷

فالتقاليد الى جانب الموروث والتراث شكلت منحى تجريبياً في الأعمال الخزفية وهناك نزعتان تتداخلان في بلورة الشكل الخزفي في ماضيه القديم وفي التجديدات التي حصلت منذ أواسط القرن العشرين .

ويذكر ان الفنان فريد محمد صالح هو اول من راجع وسعى الى قيام فرع لفن الخزف في معهد الفنون الجميلة.⁴⁹⁸
فالعصور الحضارية المتقدمة ورغم الفارق الزمين بينها تلك التي كان الفن فيها لا ينفصل عن المعتقدات ومجمل التاريخ الاجتماعي، والعصر الحديث الذي حاول فيه الفنان تقمص امتعة الماضي، دفعت بالفنان إلى ابتكار معالجات لا تنفصل عن التنوع والاختلاف والأنظمة الفنية والأبعاد الجمالية لغايات الفنون الحديثة.

بالرغم من التحولات الاجتماعية إلا إن اثر المادة الفنية والبيئية والرؤية الإبداعية كلها دخلت في سياق بلورة الشخصية الفنية الحديثة، كالمكتشفات الأثرية إعادتنا لتسلسل الزمن لحضارات وادي الرافدين ، وعمقت مفهوم النمو غير المباشر بالأسلوب.

ويذكر الفنان جواد الزبيدي (والى ما قبل أعوام قلائل لم يكن ما يطلق عليه تشكيمياً اسم الخزف الفني عدا وجود معامل للفخار الشعبي البسيط والذي استمر يكرر نفسه من مشربيات وجرار وأواني الاستعمال وتبريد الماء ، وكذلك معامل الخزف الفاشاني في المدن المقدسة مثل كربلاء والكاظمية).⁴⁹⁹

وبتأسيس معهد الفنون الجميلة، وظهور عدد من الأساتذة المختصين كأن لابد من تأسيس فرع لفن الخزف، فكان عام 1954 البداية الفعلية في هذا المجال... (فقد طلب من الخزاف البريطاني (أيان اولد) تأسيس فرع لدراسة فن الخزف في المعهد ، وفي عام 1955 تم فتح اول شعبة للدراسة في الفرع الجديد، وهكذا حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد كل

⁴⁹⁵ شاكر حسن آل سعيد، (فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق) الجزء الأول، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، ص9

⁴⁹⁶ عادل كامل (الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق-مرحلة الرواد) وزارة الثقافة والاعلام، 1980، ص7

⁴⁹⁷ مقابلة تلفزيونية مع العلامة الدكتور بهنام أبو الصوف عام 2009

⁴⁹⁸ جواد الزبيدي ، مجلة أسفار، العدد3، عام 1988.

⁴⁹⁹ دواد الزبيدي، بداية الخزف العراقي المعاصر، مجلة أسفار، العدد3

وعود المستقبل) وفي احتفال بسيط حضره الفنان (جواد سليم وزيد محمد صالح، وفائق حسن) وآخرون خرجت أول أنية خزفية من القرن.⁵⁰⁰ وخلال عام 1957 ، انتدب لإدارة فرع السيراميك في المعهد خزاف شاب



تخرج حديثاً من المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن، وهو الخزاف القبرصي المولد (فالنتينوس كارالامبوس) وبقي فيه حتى عام 1968، حيث انتقل الى أكاديمية الفنون الجميلة، وبقي الخزف في معهد الفنون برعاية أساتذة آخرين ممن تخرجوا أصلاً منه او من أكاديمية الفنون.كانت تأثيرات الخزاف (فالنتينوس) واضحة في أساليب الخزف الجديد، فكان الشكل الخزفي (الفورم) والدقة في المحافظة على التناسق الجديد في النسب بين الفوهة والرقبة والجسم والقاعدة واختيار النقشات، كل ذلك من تأثيرات الفنان القبرصي (فالنتينوس) في البداية.

ان حضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الإسلامية فرضت شخصيتها بعد مرحلة البداية بقليل ، وكذلك على أسلوب الفنان (فالنتينوس) نفسه، يقول جواد الزبيدي(وهكذا ما أن مر بعض الوقت حتى بدأ هذا الماضي الحضاري للوطن العربي ولوادي الرافدين يفرض نفسه على تفكير واعمال وأسلوب خزافينا الشباب)⁵⁰¹.

تأسس دار التراث الشعبي عام 1970 باسم (مركز التدريب الحرفي) ليؤكد أهمية نقل خبرات (الاسطوانات) الى الجيل الجديد، وكان لقسم الخزف والفخار دوره في استقطاب الأساتذة و تدريب الطلاب، إلى جانب هذا المركز في الحفاظ على التقاليد الشعبية والمحلية، فإن أثر الموروث الشعبي كان واضحاً من رسم معالم الخزف المعاصر في العراق. الخزاف اخذ (الفورم) من الموضوعات الشعبية والا سطورية والرمزية ، كما كانت لهذا التأثير ملامحه في بلورة الهوية الفنية، يظهر هذا من تجارب الخزاف (سعد شاكر) ومن تجارب الخزافة (عبلة العزاوي، نهى الراضي ، سهام السعودي ، ساجدة المشايخي).



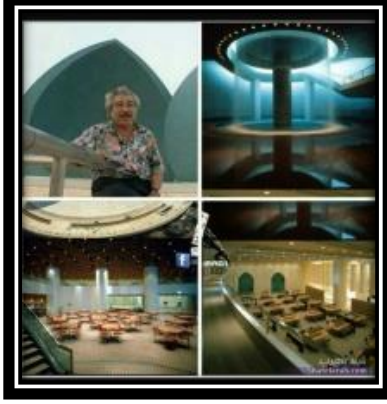
ومنذ تأسيس قسم خاص للخزف وبعد انتشار مراكز الخزف والمشاغل والمحترفات قيماً إبداعية تكمن في هذا الفن القديم/ الحديث، فقد أثر الفنان (سعد شاكر) في مسار الخزف العراقي باتجاه التقنيات المتقدمة ، بينما كان دور الفنان (إسماعيل فتاح الترك) يكمن في مجال النحت الفخاري ،الذي قام بتدريسه في اكاديمية الفنون الجميلة، والى جانب القواعد والأسس في فن

⁵⁰⁰ جواد الزبيدي، الخزف الفني المعاصر في العراق ، الموسوعة الصغيرة (227) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986، ص43

⁵⁰¹ المصدر السابق/ص24

الخزف، تداخل هذا الفن بالنحت على نحو خاص ، وهو جزء من إعطاء الخزف بعده التعبيري والجمالي ومنها تنفيذه وتصميمه لأعلى نصب في العالم (نصب الشهيد).

ومن التجارب الرائدة والتي في مقدمتها تجربة الفنان (سعد شاكر) بعد تجاوز الفنان للشكل الخزفي الاعتيادي ذي القيمة



الاستهلاكية، البدايات ،أخذ يركز على القيم الجمالية في اعماله و كتب الناقد البريطاني (دان أباید) في دليل معرض الفنان عام 1964 (ان خزفياته تكشف عن تحفظ واع من جانبه في تعامله مع المادة التي يستعملها ،وتكشف ايضاً عن هيمنته على فنون صناعته وثقته ومعالجته غير المعقدة للمشاكل الجمالية الخاصة بفن الفخار) ويضيف (هذه الهيمنة المخلصة على مايعمله ومايريد تنفيذه ، درس رائع في الإخلاص، فالفنان الحقيقي يعبر دائماً عما يجول بذهنه،حتى لو أدى به الامر الى ان يطيح بشتى الآراء الذائعة وهو بهذا يعطي للآخرين درساً في الحقيقة)⁵⁰² الناقد (محمد الجزائري) كتب بهذا الصدد (اذا كانت رحلة التجربة الخزفية لدى

الفنان (سعد شاكر) قد عمقت لديه الإفادة من الشكل وتحرير المضمون من قيمته الانتفاعية الضيقة والخروج ،الى قيمة تعبيرية تستثمر عناصر الطبيعة والنبات .. فإنه جذر علاقته بالإنسان وقضاياها الطرفية ضمن وعي فني للقضية وذلك بالانتفاع من الخزف وتحويل قيمة المضمونية تعبيرياً الى مدلولات سياسية ظرفية.. ففي فترة ما كان الفنان (سعد شاكر) يجد في الاصداف والنباتات البحرية والقواقع المتحجرة مصدراً ثرياً للإلهام .. ثم تحول وهو يعمل الصلصال بعيداً عن العجلة يبدع ويرتفع الى تحقيقات تشكيلية ذات صفات نصيبية رائعة)⁵⁰³.

(فالنتينوس) قال (اشكال سعد شاكر مجردات مستقاة من المحار او الصببر او الجسم الإنساني ، انها في معظم الحالات تأليف من العناصر المتباينة، المتضادة، يجمعها معاً ليخلق منها وحدة عضوية، (فسعد شاكر) يتمتع بذكاء و غريزة ودقة في الانجاز الأمر الذي جعل مغامراته محسوبة ومقنعة.. انه استطاع ان يضع لطلابه اساسات الإتقان والمثابرة والإخلاص لمكانه الخزف الكبيرة بين الفنون الأخرى)⁵⁰⁴.

الخزافة (عبله العزاوي) درست فن الخزف في بغداد وباريس، لا تكف عن ابتكار اشكالها على الرغم من اسلوبها المتكرر. ونجد عند (طارق إبراهيم) رغبة في العودة الى المدن والقرى القديمة فهو يستلهم العابد والبيوت الطينية والاثار ويعيد صياغتها كرموز دينامية في سياقات مفهومة للحدثة ، انه يجمع بين القديم من سحره والحدثة من تنويعاتها المعاصرة، لكنه في الغالب يختزل اعماله الى ضربات مكثفة للمعاني بعيداً عن بهرجة الألوان وتعقيدات الاشكال ، كما لم يهمل الخزاف المعالجات الأكثر صلة بخطاب التجارب الحديثة، لمفهوم الخزف في خصائصه البنيوية بعيداً عن الوظائف الاستهلاكية التقليدية.



⁵⁰² الخزف الفني المعاصر في العراق مصدر سابق، ص 34-75

⁵⁰³ مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والاعلام، العدد 5 ، ص 15

⁵⁰⁴ المصدر السابق، ص 15

هي مولعة بأسرار خامة الطين، الامر الذي جعل تجاربها الفنية تنتمي بصورة متواصلة للمدن الإسلامية والاشكال المستلهمه من أعماق التاريخ، فأعمالها لا تكف تروي الحكايات المنقوشة فوق اعمالها الجدارية متأثرة بالمعمار الديني الإسلامي وبالأشكال الحروفية والا ساطير الشعبية، مع انها في تجاربها الأخيرة راحت تختزل الألوان وتمارس الحذف والاختزال محاولة منها لمنح فن الخزف لغة جمالية تعتمد التكوين والتكنيك والایماءات الخاصة التي لم تغادر عالمها المشحون بالاسرار تلك هي الخزافة سهام السعودي.



بأسلوب (الراكو). ومنذ 1980 عمل بهذه الطريقة اليابانية القديمة .. التي تعتمد على الحرق المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الاوكسجين داخل الفرن، ومن خصائصها الألوان الجميلة البراقة ، ان الفنان شنيار عبد الله) خزاف لم يكف عن استثمار خبراته المعرفية بالموروث الشعبي الى جانب دراسته العلمية للتقنيات الحديثة في الولايات المتحدة الامريكية، بحثاً عن توازنات بين اصالة الاشكال القديمة ودلالات التحديث في عصر تتحطم فيه التقاليد والثوابت، فجعل من الرموز الشرقية والبيئية والحروف والتكوينات النحتية الجدارية مفردات متداخلة بمعالجات منحت الخزف مغزاه الدلالي والجمالي كبعد له علاقته بالتحويلات المعرفية والاجتماعية، فكانت نصوصه والاضافات ذات الصلة بالفنون المجاورة كالرسم والنحت، وقد كتب الناقد التونسي(خليل قويعة): ان اعمال الفنان شنيار

عبد الله قابلة لان نقبلها من حيث كيانها التشكيلي الخالص ونتدبرها بعيداً عن الشحنات الرمزية التي تحتملها القراءة، فيما يفترضها الأثر لامحالة، فتمكن من الطينة الخام وخبرته بالطلاء والاكاسيد واستشرافة لتحويلات اللون في الفرن وانفتاحه على المتوقع واللا متوقع التي تهديه له الصدفة، لهي ظواهر جعلت من معاشرته للخزف لعباً مثمرأ وذلك يعتمد ما يشترطه هذا اللعب⁵⁰⁵.



الاشكال الخزفية النحتية تأخذ سياق الأسطورة المعاصرة ، فعلى الرغم من انه بدأ من الرقم الطينية المعروفة بعمقها الزمني ، الا انه يفصح عن انتماء لعصرنا ، فقد مزج بين الموروثات القديمة وآثارها ودلالاتها الرمزية ، مع إمكانات عمل الخيال في مواجهة إشكاليات الحداثة وتنويعاتها الاسلوبية ،إن منطق عمله التركيبي، والمراحل التي مر بها عمقت رؤيته في منح الخزف لغة تجاور المشكلات الفلسفية لفنون الرسم والمعمار والنحت، فالخزاف ماهر السامرائي بتأثره النفسي بعمل المخفيات والدوافع الروحية –

⁵⁰⁵ خليل قويعة (اشواق الخزف.. نبض الأرض) دليل الخزاف , تونس, 2002

الصوفية تحديداً، جعلت من معالجاته الحديثة تحدياً للمعاني الاستهلاكية والنفعية، بحثاً عن الشفافية والصفاء والتطهر الذي يمثله الفن عامه وفن الخزف بشكل خاص.

هناك علاقه مزدوجة بين الرسم والخزف من جانب وعلاقة جدلية بين النفعي والجمالي من الجانب الآخر . فأنجزت مجموعة من الاعمال التقليدية على صعيد الاشكال، الى جوار بحثها عن اعادة صياغة الاشكال الشعبية والتراثية بأسلوب المقاربة من التحديثات الحاصلة في الخزف العراقي تلك هي الخزافة ساجدة المشايخي.

الخزاف محمد عريبي/ مستثمر خبرته الطويلة في اكتشاف علاقات تجاور بين الخزف والرسم وبين الخزف والنحت، حيث استثمر التجريد الهندسي والاشكال الحديثة للمجسمات والعلاقات التركيبية والرمزية في سياق بناء تجاربه الخزفية وما تمثله كنصوص تمتلك خصائصها الخزفية الجديدة.

ضمن جيل ظهر بعد مرحلة الريادة المتمثلة بالرائد (سعد شاكر) يعمل وفق سياق التجريب، فقد ادرك الصعوبات التي تواجه الخزف الحديث وما يمثله قياساً بالمشكلات الفنية والبحث عن توازنات بين القديم الأصيل ومغامرات التحديث.. هو الذي جعله يدرك بعمق إن الاستقرار على أسلوب محدد قد يعني موت الخزف من ناحية وإدراك أن هذا الاستقرار قد يتطلب بدائية من نوع خاص، ومن ناحية ثانية هو الذي جعله يعبر بحرية تجريبية تتوخى الصدق في مرحلة كاملة في التشكيل المعاصر في العراق. تلك تمثيلات الخزاف تركي حسين.



شكلت ملامح فن الخزف العراقي الحديث، بالاستناد الى محفزات التحديث العامة في التشكيل كالرسم والنحت، وصولاً الى الحداثة وما تمثله من اشكاليات على صعيد المعاني أو على صعيد التقنيات، فضلاً عن دراسة المرجعيات المتمثلة بالتراث الخزفي العراقي القديم ودراسة الموروث الاسلامي والشعبي بما يمتلكه من احياءات ورموز لا يمكن فصلها عن الابتكارات والمعالجات المعاصرة، الى جانب المؤثرات المعرفية كالجانب الثقافي والواقع الاجتماعي والسياسي، وتأمل البنية وخصائصها البنيوية والتداولية. تضافرت عبر مراحل خضعت للتجريب والمغامرات بحثاً عن مسار واساليب لا يتكرر فيها الماضي بما يمتلك من قواعد وتقاليد وأنظمة صاغت عوامله الفلسفية والاجتماعية والفنية والحرفية، فالحداثة لا تكون فقط اقنعه واستنساخات لأنظمة لها ضوابطها الحضارية، بل العمل على أن يمتلك فن الخزف خطابه الفني بما يتضمنه من عناصر بنائية وتركيبية ومستويات تقنية تتوازن والابعاد الجمالية والتداولية لرسالة الفن عامة وفن الخزف خاصة في سياق ابتكار اساليب لا تغادر روح العصر وعلاماته الدلالية.

المبحث الثاني

الحروفية وتداولها في الخزف العراقي المعاصر:

من روافد الفن العربي الإسلامي هي الحروفية العربية بما تحمله من معاني ودلالات فقد اقدم الفنانين الحروفيين العرب خلال فترة القرن العشرين بعد الانفتاح على تجارب الفنانين العالميين في مختلف الاتجاهات والتيارات والحركات الفنية العالمية، برز عدد غير قليل من الفنانين العرب في اتجاه تيار الحروفية العربية، في بداية الخمسينيات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق، عندما قامت الفنانة (مديحه عمر) والفنان (جميل حمودي) بتضمين لوحاتهم التشكيلية حروفاً عربية، وكذلك انتشرت في بقية الدول العربية، والمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي من أن

الاولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائماً، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف وأنها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معان لغوية، (وهذا الاتجاه يأخذ مساره من دائرة الفن التشكيلي)⁵⁰⁶.

(وقد اعتبرت الحروفية عند بعض الفنانين حينها هجمة على تخريب (اصول الخط العربي)⁵⁰⁷. فهم على اختلاف جوهري في التعامل مع الحروف، وهذا سبب كاف لاضفاء صبغه (المدرسية) على الاتجاه الحروفي فالكلمة العربية المتميزة. لقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواضع فنية تنهض بها دراسة لها فرادتها في الجودة والابداع والتميز انطلاقاً من (جماعة البعد الواحد)*، لينتشر بعد ذلك الى ارجاء الوطن العربي)⁵⁰⁸.

الحرف العربي اكتسب عصره الحديث كرمز اسلامي له وجوده وكيانه، يقدم تجربته كقيمة شكلية وكقيمة جمالية، تتعاقب وخاماته لتكسبها بعداً نفسياً متفرداً، فمن الناحية التعبيرية فإن لكل تقنية خصوصية متميزة سواء تمثلت هذه التقنية بالبنية التركيبية الشكلية من لون وملمس، أم تمثلت بالنظام الشكلي المستدعي، علاوة على العلاقات الخاضعة لمتغيرات الاداء الوظيفي كما هو الحال مع التكوينات الحروفية المقروءة، فهناك تكوينات ذات طابع زخرفي، وهناك ما هو معد من تصميمه استجابة لمتغيرات وظيفيه، كأن تكون ساحات أو اعلانات... الخ، وهذا بالذات ما تحدده القيمة التعبيرية، ((فالمضمون التعبيري لأي عمل فني لا يكون على ما هو الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوع، والفرق يكون هنا في فن الخط المميز له))⁵⁰⁹.

إن هذه الرؤية تقودنا الى أن الاستعمالات المعاصرة لجميع انواع الخطوط العربية والتي لم تعد ملتزمة باستعمالاتها التاريخية بل اصبحت مجالاً للأداء الفني المتنوع بما تحققة من قيمة جمالية، وبعد ما أدراك الفنانين ثراء الحرف وتميزه كقيمة تعبيرية على الرغم من حداثة الحركة التشكيلية في العراق، الا أن الفنان المعاصر استطاع أن يثبت اصالته وصدقه، فالتصاق المعاصر بمحيطه مكنه من الجمع بين تراثه وبين عصره محيطه الحالي، أنها لغة الحياة الجديدة ((برموزها بإنسانها الجديد تحمل روح الا قحام، روح التحرر لكل شيء، لكي نعود من رحلتنا حاملين الرؤية الجديدة))⁵¹⁰.

هي في التحرر من كل تقليد تفرضها الرتابة المتحفية ومثل هذا التحرر للحرف، والتي جاءت مع جماعة البعد الواحد في مضممار التصوير (أن ممارسة الحرف هو وسيلة لغوية بحتة من فنون التشكيل تبدأ مع الفنان الحديث كمنورة ادبية لتكوين مناخ جديد زاهر بإمكانيات رمزية وزخرفية معاً وهو ما يضيف على الفن بعداً جديداً لم يكن قد ألم به سابقاً، وأن مشكلة الحرف تفرضها قيمته الشكلية البحتة وليس كبناء موضوعي مجرد، بل أن حركته تقتضي افتعال حركة ذهنية يفيض بكل معطيات الفن في الحضارة المعاصرة)⁵¹¹.

(جاءت حروفيات (شاكر حسن آل سعيد) في سعيه لتحقيق القوام الحقيقي للحرف من حركة واتجاه... فهو يبحث في الوحدة والتلاشي والتجديد)⁵¹².

506 - ادهام محمد حنش، الخط العربي واشكاله النقد الفني، مكتبة الاسراء للنشر والدعاية، ط2، 1990، ص77.

507 - الدوري، فالح حسن، مسيرة الخط العربي، مطبعة سطور، 2013، ص30.

*- تأسست عام 1971 وتضم كل من (شاكر حسين آل سعيد، جميل حمودي، محمد غني حكمت). وآخرون

508 - آل سعيد، شاكر حسن، الخط العربي جمالاً وحضارياً، مجلة المورود، العدد 4، 1986، ص 59.

509 - بهيه، عبد الرضا، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة الدكتوراه، جامعه بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص60.

510 - نزار سليم الفن العراقي المعاصر في التصوير، ج1، ميلانو، ايطاليا، 1977، ص183.

511 - نزار سليم، المصدر السابق، ص203.

512 - الصراف، عباس، افاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص23.

ساهمت في بحث الحرف العربي عبر الفن التشكيلي عن طاقاته الإبداعية كبعد واحد وكرمز حياتي خاصة في استخدام الحرف الكوفي، فأهميتها في البحث تعود الى كونها من الرواد الاوائل لوضع الحرف في محله الملائم كأحد عناصر الابداع في الفكر المعاصر⁵¹³، وذلك بعد أن تعلمت الكثير من الامور عن تاريخ الخط العربي تبينت أهمية في اثناء دراستها في امريكا. الفنانة مديحة عمر.

من خلال تحويلاته للحروفية لمنحها شكلاً مغايراً لم يكن مألوفاً كما في الشكل، تميزت تكويناته الحروفية التي هي عبارة عن خطوط متقاطعة تنتج عنها رسوم مختلفة لتتلك على الحضارة والتراث والدين والاشكال الأدمية بحروف مملوءة باللون الازرق الغالب على سطح اللوحة، كذلك فإن الحروف والكلمات معظمها ممثلة بالاقواس الدائرية والشائكة بحركاتها وباتجاهاتها تعطى القراءات اللغوية والشكلية للصورة المعبرة عن فكرة الموضوع، كذلك كتابة الايات القرآنية بتقاطعات خطوط الكتابات وبتشكيلات خطية على سطح لوني بتدرجاته وتضاداته وانسجامه مع ارضية اللوحة محيطه المساحة التصويرية بتكويناتها الحروفية، لذلك فإن التكوينات الخطية الواضحة المعالم للفنان (جميل حمودي) قد اكتسبها نتيجة خبره والدراسة والثقافة والاطلاع على ثقافة الاخر، وهما اللذان اوصلا لوحاته للصورة النهائية المتجددة على مستوى اللوحة المعاصرة، كذلك فإن من بين التكوينات الناتجة منها تشكيلات الجوامع والعمائر والمحاريب والشمس والكائنات والاشكال الحيوانية والنباتية، تكويناته المعبرة عن روح الحروف العربية وايماءاتها التراثية والحضارية لغرض تجسيد فكرة الموضوع التكويني بحدثة معاصرة وذا جمالية، لتكون اعماله فناً وابداعاً... يقول جرداق ((العمل سيدهور وينحط عندما يعتبر سلعة استهلاكية ترفيحية))⁵¹⁴.

من آراء النقاد والباحثين في فن (جميل حمودي) حيث قال (لويس ماسنون) ((لقد اتاح لنا هذا المعرض أن ندرس الاتجاهات الجديدة للفن التجريدي وهي ليست مجرد تأثيرات اوروبية، بل أنها محاولة لإعادة التحسس بالامكانيات التاريخية للتعبير عن استلهم الخط العربي كمنطق احياء))⁵¹⁵

إن الحروف العربية الغنية بمعطياتها الفنية تلهم الفنانين إبداعاتهم، فالحروف تنضوي على عبقرية، أما من حيث المضمون أو من حيث الشكل، اعتمد الفنانون التشكيليون في الوقت الحاضر على عناصر الحرف العربي في النتائج الفنية العربية المعاصرة بوصفها ظاهرة جمالية وفنية تأخذ مكانها بين عوالم الفنون التشكيلية اصبح الحرف العربي محور اهتمام الفنان وحاول ان يزيده بعداً حضارياً جديداً عن طريق تنفيذه على العمل الفني، فأصبحت الحروف عنصراً تشكلياً لتحقيق ايقاعات جمالية في النتائج الفنية، ولم تقتصر الحروفية على المصورين فقط بل اعتمدها النحاتين والخزافين، حيث جعلوا منها فكراً تجريبياً من خلال اتخاذهم الحروف والاعداد وسيلة لا غاية لغوية، فلجأوا الى تحويله وتكييفه نحو التجريد الحروفي مفترقه احياناً عن المعاني الملازمه له ((وقد استعمل الحرف العربي في الكثير من الاعمال الفنية كعنصر من عناصر التشكيل في اللوحة أو المنحوت أو العمل الخزفي وقد وجد ذلك في اعمال الفنانين العراقيين منهم (شاكر حسن آل سعيد، محمد غني حكمت، سعد شاكر، ماهر السامرائي، تركي حسين وآخرون) حيث مزجوا الحروف الكتابية بالشكل الهندسي المجرد))⁵¹⁶. المقرب احياناً من الخط الكوفي والذي يعود الى مرجعيات مرتبطة بالموروث الاسلامي والذي اعتمد

513 - نزار سليم، مصدر سبق ذكره، ص204.

514 - جرداق، حليم، تحولات الخط واللون، بيروت، دار النهار للنشر، 1975، ص111.

515 - جميل حمودي، دار اليونسكو، باريس، 1987، ص4 من فولدر لمعرض.

516 - مجلة فنون عربية، العدد 3، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1980، ص102.

فيه المحاكاة للأشكال الحروفية المنفذه على المنائر والقباب الاسلامية حيث استطاع الفنان احالة الحروف العربية الى نظام شكلي جمالي يتفق مع الرؤية الجمالية المعاصرة، يستطيع الفنان ايصال افكاره من خلالها الى المتلقي ((وهنا جعل الفنان من الحرف فكراً تجريبياً متوتراً يصنع فكره للصراع من خلال الزخرفه الاسلاميه اذا فهو يتخذ من الحروف العربية صفتها اللفظية والتشكيلية اي أنه متأمل تشكيلي في تشكيل الحرف وبناءه واستلهامه))⁵¹⁷.

تمتع الخزف العراقي المعاصر بامتداده الزمني المتواصل وشهد ما شهدته الفنون الاخرى من تقدم ورقس لعدة احد الفروع المهمة من الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق كما وأن ((جزءاً من اهميته تكمن في قيمته الذاتية والتي ترتبط مباشرة بطريقة تنفيذه كعمل فني له مميزات وقيم جعلته فناً صعباً لا يقبل تغير مفرداته بسهولة))⁵¹⁸. فالحرف طرفاً تكميلياً في العمل الفني، من خلال تزيينه لسطح اللوحة ومنحها جمالية وشكل، لكنه تطور ليظهر في الكتل الخزفية كعمل فني متكامل في وحدته وحضوره لا يلغي اجتزائه أو وحدانيته أي معنى ايحائي وديناميكي للحرف ذاته، كان الفنان طارق ابراهيم قد اشتغل فيه طويلاً في الستينات في مشغل الخزف الصيني ابان دراسته الفنية هناك عند اطراف السور (عند اكمال دراسته في الصين) فقد ظل الفنان يضيق بحدود الخزف المرسومة ككتل استعمالية لها وظائف محدودة⁵¹⁹.

ففي عمل الفنان طارق ابراهيم كما في الشكل نجد أنه استخدم الحرف العربي حيث أنه اعطى الحرف قيمة جمالية فنية وليست على حد قوله من خلال دمج حرف أو حرفين في عمل فني ((الا أن الفنان في العصر حاول تقمص اقنعه الماضي وفي الوقت ذاته جعلها ذات طابع حديث))⁵²⁰.

فالخزاف المعاصر لم يجعل التراث مسيطراً على اعماله بحيث تبدو الاعمال وكأنها مستنسخة من التراث، بل لجأ الى نقل تراثه بألبه تحاكي المعاصر وهنا أصبحت مواشجة بين الماضي والحاضر فالعودة للحروفية لمواكبة المعاصرة من خلال مرجعيته الموروثة لم يستلهم الحروفية كدلاله توثيقية، بل جاءت استعارته مرتكزة على ربط ما هو جديد من افكار مع ما هو نافع من موروث، وعلى وفق مقولة (رودان)* من حديثه عن الجودة ((ان الفن الخفاق بالحياة لا يعيد اعمال الماضي ولكنه يكملها))⁵²¹.

الخزاف المعاصر نحى لعصره فنونه عبر اساليب وتقنيات مختلفة من خلال استنطاقه للموروث الحروفي، عبر اساليب التجريد والاختزال والتبسيط، وتحويل الهياكل الشكلية لحروفياته لهيئات لا شكلية بيد أن مشكلة الحرف كقيمة شكلية بحته وليس كبناء موضوعي مجرد هو هدف المعاصر لا غير⁵²². بالبعد التعبيري وظفت الموروث الحضاري (الرواق، الحرف السومري، الحرف العربي) بأسلوب متحرر من الواقعية لخلق اشكال تنشد الروحانيه⁵²³. تلك هي الخزافة عبله العزاوي بما تمتلك من أدوات مكنتها من ذلك.

وعليه فإن ما دأب عليه خزافونا المعاصرين (سعد شاكر، اشنيار عبد الله، محمد العريبي، ماهر السامرائي، عبله العزاوي، سهام السعود... وآخرون) هو استدعائهم للحروفية ضمن تكويناتهم الخزفية، فمنجزات (شنيار عبد الله) كلها

517 - الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في العراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص63.

518 - الزبيدي، جواد، الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، ص27.

519 - فاروق سلوم، مقالة عن الخزاف العراقي طارق ابراهيم، 2010.

520 - مجلة افاق عربية، العدد 5، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، ص104.

*- المسيو ((جورج جراب)) الناقد ومدير متحف (رودان) في باريس فقد كتب مقدمة معرض الفنان محمود مختار النحات المصري عام 1930.

521 - مجلة الدوحة / العدد 127، 1986.

522 - الصراف، عباس، افاق النقد التشكيلي، مصدر سابق، ص24.

523 - الموسوي، شوقي، التنقيب في سرائر الرمز (سعد شاكر) اصدارات قسم الثقافة الفنية، بغداد، 2003، ص9.

رمزيه ودلالات حروفه منفذه على الهيئات الطبيعية، و (ماهر السامرائي) (عندما اهتم بالنص القرآني مع بعض العناصر المعمارية في الفن الاسلامي وصاغه بنوع من الرؤية المعاصرة والمعتمدة على التقنيات الحديثة من اجل منح اشكاله ابعاداً جماليه)⁵²⁴. تجريداته التي تحمل الحروفيات، والتي تفضح عن خطاب بصري متخيل بهندسة التكوين وطبيعة الالوان فالمساحة التي تبديها الانساق الصوريه تندرج ضمن جذور تميل للبساطة ولا تلزمن بالتعريب والغموض بلوازمها البنائية، والهدف من استلهم الحروف لتحقيق قيمه جماليه لمواجهة الحضارة الغربية بالملاح الفنيه المعاصرة، فالاستخدامات المعاصرة لجميع انواع الخط العربي لم تعد مقيدة باستخداماته التاريخيه بل اصبحت مجالاً مفتوحاً للأداء التصميمي المتنوع⁵²⁵.



تحليل العينات

عينة رقم (1) / جدارية للخزافة سهام السعودي

ينبني العمل على ثلاث كتل ومستويات وزعت عليها الوحدات الشكلية عن التراث والموروث الحضاري العراقي القديم ، وبدأ الخزف يتحول من الوظيفة الى رؤيا جمالية ينطوي العمل على عدة دلالات رمزية وتعبيرية تحاول الفنانة طرحها من خلال التحكم في توزيع الكتل والوحدات بصورة تتناسب مع رؤية الخزافة للمكان والزمان والبناء المعماري المحكوم بأبعاد فكرية وتوظيف يعكس الاستلهم الفكري الذاتي والمؤثر والمتأثر من خلال صياغة شكلية وتوظيف نص لغوي لاحداث بناء جمالي عن طريق عكس الدلالات التأويلية والتكوين لبناء بصري يتخذ أسلوبية مميزة لانساق العمل والتي تركز في بناءها الموضوعي على مرجعية لحضارة وادي الرافدين.



فقد تضمن العمل إشارات بيئية لتلك الحضارة واستقدام مجموعة عناصر مرتبطة تضمن بالعقيدة الإسلامية متمثلة بأهله والحروف والآيات القرآنية والتي تحمل رموز ودلالات

معينة تتوافق مع رؤية الخزافة التي طرحتها بواقعية مشفرة تأويلاً لا تنتسب لزمن الحداثة مما جعلها خارج حدود الزمان والمكان فهي تصلح لكل الأزمنة والازمنة من خلال ربط المفردات التاريخية بأخرى معاصرة ، فهي حققت تواصل مع الوحدات وبمستويات تأخذ مديات مختلفة مرتبطة بنتائج العمل ، فالمساحات والفضاءات مترابطة ، متقاربة ، متداخلة . واستخدام اللون الأزرق مثل مركز استقطاب بصري ضمن محيط لوني مؤلف من درجات لونية باردة وداكنة ، بالإضافة الى

⁵²⁴ - بهيه، عبد الرزاق، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، مصدر سابق، ص91.

⁵²⁵ - المصدر السابق، ص91.

ما يحمله اللون من آثار نفسية ترتبط بالدين والتي تثير عند المتلقي احساس تولد تأويلات فكرية ترتبط بالإسلام والدين الإسلامي ، وتلك العلامات والرموز الشكلية تعبر عن مفاهيم بيئية معاصرة تمثلت بالنخلة السومرية والبيوت الطينية والاهلة، التي وزعت بشكل بناء معماري متداخل يحكي حكايا فالأقواس وامواج الماء جاءت بأشكال وبمستويات لونية مقسمة بشكل هندسي متناسق بألوان البيئة العراقية وأعطيت للحرف العربي مركز في بناء التشكيل والمساحة والفضاء وضمن نقطة مركزية تتناسب مع التكوين العام للجدارية، كما وبنيت الاشكال بمدلولات بيئية تؤكد الخصوصية العراقية والبناء المعماري وتلك الشناشيل من الموروث العراقي ، فكانت رموز نفذت بألوان لها تأثير نفسي واستعارة علامات ورموز تحاكي الواقع وبمختلف الازاحات الزمانية والمكانية.

عينة رقم (2) / عمل الخزاف اكرم ناجي



عمل جداري يبنّي العمل على مبدأ حروفي يتمثل بالخط العربي ، فالتكوين الشكلي للعمل يحيلنا للتشكيل الجداري بثلاثة قطع هندسية ، حاول الفنان المزاوجة بين القديم والحديث ، الماضي والحاضر بتوليفة فنية جدارية ، تلك المقاربة الشكلية بين الرسم والنحت والخزف جسدت وفق رؤيا الفنان بطريقة العرض (سنوغرافيا) وقد تعامل الخزاف مع الخامة والتي تؤثر قدرته على امتلاك ادواته

وتطويعه للمادة الخام وصقله للسطح بجرأة وبحرفنه ، حركة الحروف وتناسقها وانسيابيتها التي تتكلم عن حكايا وأسطورة واستدعاء اللون الأزرق (الشذري) لون القباب والمآذن والحاضنات الإسلامية، تلك المعطيات تؤثر هوية المكان وحضورا لتراث وربط التاريخ بالبيئة والمكان ، حاول الفنان صياغة رؤيته الجمالية وانتماؤه وحضوره داخل الحقل المعماري وإعادة صياغة التشكيل الخزفي برؤيا معاصرة وحداثية، تشكيل فيه مقاربات فنية بين المعمار والخزف وتلك التشكيلات الهندسية التي تؤثر بعداً جمالياً ونوعاً من التزيين القائم على استدعاء اشكال الحروف وتوظيفها بطريقة عصرية وإعادة انتاج المواد الخزفية بإنجاز بيئة معمارية تستدعي الموروث الحضاري وتمنح العمل خصوصية جمالية مقاربات شكلية، حاول الخزاف فيها التحرر من القيود بتشكيل الحروف برويا جديدة وتحريرها، فهو يعيد تنظيم الشكل الحروفي وفقاً لنسق غير مألوف ومؤسساً صورة وتشكيل جديد ليحكي قصة وحكاية ونقل تجربته الفنية في أبسط صورها واشكالها من خلال توظيف النص والحرف لبناء جمالي عن طريق عكس الدلالات التأويلية والتكوين في بناء بصري وتداولي يرتكز في بناء الموضوعي على مرجعية حضارية.

النتائج والاستنتاجات

- 1- في ضوء ما جرت به الأعمال الخزفية فإن اغلب الأعمال تستلهم من الموروث الرافديني وتوظيفه في أعمال جدارية وبتشكيل جمالي يعمل ضمن منظومة التشكيل.
- 2- وجود التكوين مركزي يحاول السيطرة على تشكيلات العمل داخل المنظومة الشكلية لجذب المشاهد والمتلقي لتوظيف الحروف العربية في البناء الجداري واللوحة الفنية والذي تعطيها نوع من الخصوصية.
- 3- كان للعمارة ورموزها حضور في التشكيل خلفي والذي منحها نوع من التقارب والتقابل على مستوى اللون والخامة والتشكيل وإنتاج أعمال تتماشى مع البيئة العراقية.

- 4- استقدام الحرف العربي وإعادة الذاكرة لتلك السياقات التي استخدمت في الفنون السلامية التي لها وجود وتمركز في الذائقة الواقعية على المستويين التلق والاستخدام سواء من قبل الخزاف او النحاس فالحرف له حضور من مجمل الأعمال الفنية
- 5- البيئة العراقية برموزها ونخلها وماءها هي شواخص تسجل على سطح التشكيل الفني بأعتبارها خصائص البيئة العراقية لتثبت خطابات اجتماعي بيئي يحكي قصص وحكايا بتوارثها الأجيال فتناولها الفنان ووظفها في المنجز الفني.
- 6- التجريد من الأشكال والحروف والذي يتماشى مع أسلوب الفنون الإسلامية بتجريدها للحروف والتبسيط لإنتاج اعمل فنية سهلة القراءة على المتلقي المثقف والبسيط.
- 7- لابد من التأثير والتأثير بالسياق العام لفنون العالم من خلال طرائق العرض على واجهات المباني والمؤسسات الحكومية والساحات العامة.
- 8- انجاز أعمال فنية وظفت فيها الحروف العربية والتي استلهمت من التراث والموروث الحضاري الرافديني.
- 9- توظيف الحرف العربي وهو نوع من اعادة التاريخ للفنون السلامية والتي لها حضورها في البيئة الثقافية والاجتماعية والذائقة العراقية.
- 10-ظهر أسلوب التجريد في تشكيل الحروف والذي يتماشى مع الفنون الإسلامية بتبسيطها للشكل وتوظيفه في المنجز الفني.

الاستنتاجات

- 1- الموروث الرافدين له سياق تداول مختلف عن عما عرفته ذاكرة المتلقي.
- 2- الحرف العربي اكتسب وظيفة وتداول آخر من خلال التقارب والتقابل بين فني العمارة وتكنيك الحرف العربي.
- 3- هناك توافق بين فن العمارة والتشكيل الخزفي من خلال خلق فضاء تواصل وتداخل بينها.
- 4- منحت التشكيلات الخزفية والجداريات ، هوية ثقافية للعمارة العراقية المعاصرة.

التنوع الشكلي وفلسفة وحدة تصميم التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية

د. عدي عبد الحميد مجيد

معهد الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

ملخص البحث:

تمثلت مشكلة البحث بتساؤل أساسي هو:

ما التنوع الشكلي في وحدة التكوينات الزخرفية الهندسية المعمارية ؟

ويهدف البحث إلى الإجابة عن التساؤل الوارد في المشكلة كما يتحدد البحث بالزخارف الهندسية وتنوعاتها الشكلية ضمن

وحدة التكوين على الواجهات المعمارية في بغداد عام (142هـ -1440هـ) (760 م- 2019م)

تكم اهمية البحث :

1. يكشف عن الاسس الفنية والتصميمية الموظفة في التكوينات الزخرفية الهندسية.

2. يسهم في توعية الجانب الفكري والتطبيقي لطلبة كلية الفنون الجميلة لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة وطلبة قسم التصميم .

3. يفيد القسم التزيين المعماري في كلية الهندسية والتصميم والتزيين المعماري في معهد الفنون التطبيقية. تتناول الإطار النظري الموضوعات الآتية؛ مقدمة تاريخية حول نشوء الزخرفة والعلاقات الرياضية لها والأشكال الهندسية المتداولة في العمائر وكذلك العناصر المفاهيمية – البصرية للشكل الهندسية، فضلا عن العناصر العلائقية له وتحولاته الهندسية ومنها العلاقة المكانية في الشكل الزخرفي الهندسي. اتبع الباحث في إجراءاته المنهج الوصفي التحليلي للتوصل إلى نتائج تحقق أهدافه وتحل مشكلته وتم اختيار العينة بطريقة قصدية حيث بلغ عدد العينات (3) عينة من مجموع (24) نموذج. وتصميم الأداة (الاستمارة) وعرضها على الخبراء للتأكد من صلاحيتها، وتحقيق الأهداف. وتوصل البحث إلى نتائج منها:

1- تعتمد الزخارف الهندسية في الدرجة الأساس على بناء الشبكة الأساسية في ضوء الفضاء المتاح ووفق تنوعات التكرار والأنسجام والتوازن في رسم الوحدات والمفردات الزخرفية أو توزيع مراكز تولد المفردة الزخرفية في مركز التصميم أو على جانبية .

2- الزخرفة الهندسية والمعمارية لها بنية رياضية وتعتبر الرياضيات نظام ونسق منطقي في تكوينات الزخارف الهندسية في العمارة الإسلامية إذا ان الزخرفة هي شكل مكتمل للفكر الرياضي. وأوصى الباحث بالإفادة من توصلاته ومفرداته في تعزيز وتفعيل المناهج الدراسية المعنية بالزخرفة الهندسية عموماً، وذلك في الأقسام المعنية ضمن الكليات والمعاهد الفنية. واقترح الباحث دراسة للخصائص الجمالية للأشكال والطرزات الزخرفية الهندسية في المعمارية الإسلامية الحديثة في العراق .

Research Summary:

The research problem was a fundamental question:

What is the formal diversity in the unit of decorative architectural formations?

The research aims to answer the question in the problem as the research is determined by the geometric decoration and its variations in the form of the unit on the architectural facades in Baghdad in (142 H- 1440 H) (760 m -2019)

The importance of research is:

- 1- Reveals the artistic and design foundations employed in the engineering decorative formations.
- 2- Contribute to the awareness of the intellectual and practical aspects of students of the Faculty of Fine Arts, especially the Department of Arabic calligraphy and decoration and students of the design department.
- 3- The Department of Architectural Decorates in the Faculty of Engineering, Design and Architectural Decoration at the Institute of Applied Arts.

The theoretical framework deals with the following subjects: a historical introduction about the emergence of the decoration and its mathematical relations, the geometric shapes of the buildings, as well as the conceptual-visual elements of the geometric shape, as well as its relational elements and geometrical transformations.

The researcher followed in his procedures descriptive analytical approach to reach the results of achieving its objectives and solve the problem and the sample was chosen in an intentional manner, where the number of samples (3) sample of the total (24) model. And design the tool (form) and presented to the experts to verify their validity, and achieve the objectives.

The research reached results, including -:

1- The geometric decoration in the base class depends on the construction of the basic network in the light of the available space and according to the variations of repetition, harmony and balance in the drawing of units and decorative vocabulary or the distribution of centers that generate the decorative element in the design center or on the side.

2- The architectural and architectural decoration has a mathematical structure. Mathematics is a logical system and layout in the formations of geometric decoration in Islamic architecture if decoration is a complete form of mathematical thought.

The researcher recommended to benefit from his findings and vocabulary in promoting and activating the curriculum of engineering decoration in general, in the relevant departments within the faculties and technical institutes.

The researcher proposed a study of the aesthetic characteristics of architectural forms and patterns in modern Islamic architecture in Iraq.

مشكلة البحث :-

عرف العالم الإسلامي إبداعاً كبيراً في مجال الزخارف عامة وفي مجال الزخارف الهندسية خاصة. إذ إن الزخارف الهندسية أعطت طابعاً إسلامياً فعالاً من خلال إبداعات الفنان العربي المسلم في هذا المجال . ويدخل في ذلك المجال الفني تأثير العقيدة الدينية في العالم الإسلامي من خلال الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع الإسلامي وذلك الواقع كان هناك تأثير إيجابي لازدهار الفنون وابتداع الكثير من الفنون على كافة المجالات وقد طرح الواقع الاجتماعي للمسلمين ظاهرة من أهم الظواهر الثقافية والتي كانت امتداداً لعصر الازدهار الفكري والسياسي ، وهي ظاهرة الإحياء الإسلامي* التي ساهمت في إبراز جوانب متعددة لمختلف النشاطات والميادين العلمية والثقافية والفنية حتى أصبح التراث العربي الإسلامي خزيناً كبيراً لمختلف الفنون والعلوم الاجتماعية والفنية.

تعتمد الزخارف الهندسية في الدرجة الأساس على بناء الشبكة الأساسية في ضوء الفضاء المتاح وفق تنوعات الإخراج كالتكرار والانسجام والتوازن في رسم الوحدات أو المفردات أو توزيع مراكز تولد المفردة الزخرفية سواء في

يطلق مصطلح الإحياء الإسلامي على التوسع الفكري والثقافي في البلاد التي كانت يحتلها جيش المسلمين وخاصة بلاد ماوراء النهر والاندلس ونقل* التراث العربي الإسلامي لتلك البلاد (عن عبد الخالق ، فريال داود الزخرفة بالعاج ، مجلة افاق عربية ، ع 18 ، 1980)

مركز التصميم أو على جانبيه ثم اختيار العناصر الأساسية وتوظيفها في ذلك الفضاء ومن ثم الإخراج النهائي الذي ينطوي على مفاهيم تستند الى الاختيار القسدي من خلال التوصيلات الهندسية للحصول على التأسيس النهائي للتصميم. ومن خلال اطلاع الباحث على كثير من التنوعات الزخرفية الهندسية التي تعتمد تنوعاتها كافة من خلال الشبكة الأساسية على عنصرين أساسيين هما المربع والدائرة.

ولكون أكثر الباحثين في هذا المجال لم يتعرضوا إلى سبل وكيفية التنوع الحاصل في الزخرفة الهندسية علما أنها معتمدة على عنصرين أو أكثر في عملية التركيب والبناء التصميمي لها كما أن من خلال تحليلها نجد أن إمكانية تطويرها يلزم في أسس ونسب حسابية ثابتة تتغير من خلال تنوع الشكل الزخرفي .

ومن خلال معرفة الجوانب التطبيقية في عملية الإخراج الهندسي وكيفية الوصول والتعرف على أساسيات هذا الفن حدد الباحث المشكلة بالتساؤل الآتي :

ما التنوع الشكلي في تصاميم الزخارف الهندسية ؟

اهمية البحث

تشكل الزخارف النباتية مضماراً ذا طابع فني له اهمية كبيرة في التراث العربي الاسلامي وكونها مجالاً فنياً رحباً للبحث والدراسة في العديد من المجالات الفنية الاخرى في البحث العلمي ، وبناءً على ذلك تكمن اهمية هذا البحث في :

1. يكشف عن الاسس الفنية والتصميمية الموظفة في التكوينات الزخرفية الهندسية.
2. يسهم في توعية الجانب الفكري والتطبيقي لطلبة كلية الفنون الجميلة لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة وطلبة قسم التصميم .
3. يفيد القسم المعماري في كلية الهندسية والتصميم الداخلي لفن العمارة .

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن : (التنوع الشكلي وفلسفة وحدة التصاميم الزخارف الهندسية المعمارية) .

حدود البحث

الحد الموضوعي : زخارف التصاميم الهندسية للعمارة الاسلامية في بغداد .

الحد المكاني : مدينة بغداد .

الحد الزماني : عام (142هـ -1440هـ) (760 م- 2019م).

تحديد المصطلحات

1 . التنوع

يعرفه (ابن منظور) بأنه (اخص من الجنس ، وهو أيضا الضرب من الشيء والتنوع ، التذبذب ، وتنوع الشيء أنواعا) (2 ، ص364) .

ويعرفه (رياض) بأنه (أمر مضاد للتماثل ينطوي على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف أصنافها) . (17 ، ص32) .

ويعرف الباحث التنوع إجرائيا بأنه :

(هو حصيلة تباين وتطابق بالنسب الخاصة بالعناصر البنائية للتكوينات الزخرفية الهندسية محققا إظهار صفات مختلفة شكليا في فضاء ثابت) .

2 . التصميم :

عرفه (سكوت) : بأنه العمل الخلاق الذي يحدد غرضه (20،ص5) . ويعرفه (عبو) : بأنه عملية تميز بالخطوط والأشكال الهندسية والزخرفية في إشغال المساحات الفارغة لأهداف معينة ومنها الأشكال الزخرفية ، إذ أن إشغال الفضاء أمر يستوجب التقنية العالية والذوق المرفه والوصول إلى المضمون بأقرب طريق وأبسط التعابير (27 ، ص328) . ويمكن للباحث أن يضع تعريفا إجرائياً للتصميم .

(وهو عبارة عن تنظيم للعلاقات والعناصر الأساسية المكونة للعمل الزخرفي الهندسي من خلال أسس ومعايير تصميمية لتحقيق الوظيفة والجمال مع وحدة الموضوع الفكري لتحقيق النتائج الفني) .

3 . الزخرفة :

عرفها (ابن منظور) (الزخرفة : الزينة) ثم (سمى كل زينة زخرفا ثم شبه محوه مزور به وبيت من خرق ، وزخرف البيت ، زخرفة ، زينة وأكملة) (2، ص123)

وعرفها (Jensen R.) : (بأنها ليست مكونا إنشائيا ولا وظيفيا بل هي شيء يضاف إلى ما هو إنشائي، أو وظيفي قد يكون غير مفيد تقنيا مع ذلك له غرض جعل الأشياء جميلة) (51، ص9).

أما (الجنابي) فيعرفها : الزينة أو النقش بطريقة فنية مرتبة بقياسات محددة سواء بالحفر، أو الرسم، في الأشياء المنقولة ، أو غير المنقولة مما ينتفع به عام أو خاص كالتحف والمباني (12، ص134) .

ويعرفها (ساقى) : الزينة التي تتكون عناصرها من تحويل الأشكال النباتية والهندسية والخطية إلى وحدات متكررة لتزيين قباب وأبواب الجوامع (18، ص6)

ويبنى الباحث تعريف الساقى للزخرفة لأنه يتفق مع أهداف بحثه .

4 . الزخرفة الهندسية :

عرفها (داود) : هي التراكيب الهندسية المحكمة التي تنشأ من تقاطع الخطوط الهندسية المستقيمة ، وغير المستقيمة والقابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية الأساسية التي يبنى بموجبها كل أنموذج من النماذج النجمية وغير النجمية (14، ص9) .

كما تعرفها (سليمة) : بأنها أشكال يستمدّها الفنان العربي المسلم من تشكيلات فنية متناسقة لملء الفضاء الذي أحدثه غياب الصور الأدمية ، وتقديما في اطر فنية تنسجم في طبيعة المواد المستخدمة في الأعمال الفنية كالطين، والحجر والأجر والعظم ، والمعادن ، والأخشاب (26 ، ص3) .

كما عرفها (الألفي) بأنها: عناصر وأشكال هندسية بسيطة مثل المثلثات والمربعات والعصاب والجداول المزدوجة والخطوط المنكسرة والخطوط المتشابكة (7 ، ص115) .

ويتبنى الباحث تعريف (داود) لأنه الأشمل تعبيرا للزخرفة الهندسية كونه يتناسب مع أهداف الباحث.

الفصل الثاني

مقدمة عن نشوء الزخرفة :

أخذت الزخارف الهندسية في ظل الحضارة العربية الإسلامية بأهمية خاصة وشخصية فريدة حتى أصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة في مجالات واسعة معمارية وفنية يعود ذلك إلى مرد الفنان العربي المسلم كونها تميل إلى التجريد.

كما يعتقد علماء الآثار بان الأشكال الزخرفية قد نشأت عند الإنسان القديم نتيجة التحويرات الكثيرة التي قام بها في أشكال الحيوانات والنباتات والأشكال الهندسية كالخطوط المتوازية والمستقيمة مكوناً منها وحدات زخرفية مبنية في تكوينات هندسية مختلفة (16 ، ص29) ومنذ فجر التاريخ الفنون الزخرفية موجودة ومتأصلة في الإنسان وتكاد تكون غريزية وأساسية كاحتياجاته الأخرى إلى الغذاء والكساء والمأوى (20 ، ص35) . وكان وراء ظهورها دوافع وحاجات جمالية فهي نوع قديم جدا من نشاط الإنسان الفني ظهر في أن واحد مع أقدم آثار الفن التشكيلي (رسم ونحت الصيادين الأوائل) ويرتبط أول ازدهار لها ارتباطا وثيقا بالبدايات الأولى للحرفة البدائية.

من جانب آخر فيما ساعد الزخارف الهندسية في التطور هو كونها بنية رمزية من خلال الفنان العربي المسلم وإشباع للألم الروحي فالبدائي يتأمل فوضى العالم حوله بخوف وشك ، والفاعلية الفنية عنده ذات اندفاع لتأسيس عالم آخر من القيم الإدراكية الحسية متحررا من كل استبدادية الحياة ، ولذلك أعاد صياغة ما كان حيا واستبداديا في انطباعاته البصرية الدائمة التقلب إلى رموز ثابتة من نوع تجريدي وحدسي (62 ، p17) . والفنان البدائي يزخرف قبل أن يصمم ، كما إن إثارة الحواس المنفصلة وارتباطات الابهه والغنى تسبق بكثير من الاهتمام بالتناسق الإدراكي بالشكل ، وهكذا فالفنون التشكيلية تبدأ إذا بالزخرف العرضي وبالرموز ، وترجع لذة الجمالية في البدائية إلى غنى المادة ووفرة الزخرفة (27 ، p116-117) .

إذ ينفرد المسلم بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها إلى خطوط ومنحنيات ، تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد إلى مالا نهاية ، حتى لا يكاد للناظر أن يحدد بدايتها أو نهايتها (7 ، ص129) .

أولا : فلسفة الزخرفة في العمارة

استعمل الإنسان الزخارف الهندسية منذ عصور ما قبل التاريخ إذ كان يرسم قبل أن يتمكن من القراءة والكتابة فالزخرفة كانت مترامنة مع وجود الإنسان فهو يزخرف أشياءه وكل أبنيته (29 ، ص153) والفنان البدائي كان يزخرف ليبعد عن نفسه شعور الخوف من الفراغ وهذا ما كان يفعله رجل العصر الحجري الحديث حينما كان يقوم بتجميل مصنوعاته وتعبئة المساحة الفارغة (12 ، ص146) ولذلك عُد الفن الزخرفي نوعا من الرياضيات التشكيلية لأنه ظهر قبل أن يعرف الإنسان العدد وكان تجسيدا للحساب في الفن (9، ص13) والأصل الأساس للزخارف أنها تستند إلى خيالات الطبيعة فمن الطبيعي يستمد المزخرف العناصر الأولى لفنه من ساحه نبات ، أو ورقة ، ثم ينظم الخيال الى الاساس في التناسب ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي (28، ص219) كذلك فن العمارة إذ أن عملها الفني أيضا يستند إلى مقاييس وأنظمة تبنى كلية التكوين (55، p101) والإنسان يبني النظام في عالمه من خلال العمارة (55 ، p109)، وللرياضيات مكانة كبيرة في الدين الإسلامي وبالأخص الهندسة والعدد ، لارتباطها بجوهر الرسالة إلا هو التوحيد إذ كان الرقم واحد في سلسلة الأعداد هو الرمز الفكري لأصل الكون (10 ، ص37) وكانت فكرة التوحيد كعقيدة وراء استخدام الفنان المسلم الأشكال الهندسية وتنظيماتها (47 ، المقدمة) وقد جسد في تصاميم تكويناته الزخرفية من خلال عملية التنظيم والتجريد والتكرار والخصائص

التعبيرية الجمالية عن فكرة التوحيد (36 ، ص369) إيمانه بان الله خلق الكون تبعاً لقوانين رياضية (18 ، ص31) وانه قد أعطى الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة (35، ص508)، حيث استخدم الفنان المسلم نوعاً من الحسابات في تنظيم إبداعاته الزخرفية المعمارية وبالأخص أشكال الطبيعة برموز هندسية (13 ، ص 30) وقد طور الفن الإسلامي هذه الزخارف إلى حد مذهب (14 ، ص105) وما قدمه من أعمال فنية في العمارة الإسلامية خير مثال على كيف قدراته في استخدام النظم الرياضية وسلاسل العدد المتكررة على الزخارف وإنشاء الأبنية (10 ، ص 33) والتي تظهر مهارته في تنظيم العلاقات الرياضية للأبعاد والاحجام والأشكال بين الأجسام (4 ، ص130).

فالعمارة هي نتاج الفكر (32 ، ص131)، كما إن الزخرف هي شكل مكتمل للفكر الرياضي (8 ، ص 63) فالزخرفة هي تغطية للسطوح المعمارية بتكويناتها المنظمة على رغم مكن تعقيدها وتنوعها الثري إذ إنها تنطوي على أشكال ومنحنيات وصور هندسية وبناء هندسي (46 ، p229) والهندسة هي التي تحل مشكلة النظام في العمل الفني فهي جزء جوهري في الإنتاج الحر (56، p11) والعمارة غالباً تنزع نحو الكمال الهندسي (37 ، p160) والكمال موضوع رياضي عددي (23 ، ص22)، والشكل المعماري والزخرفي من الأشكال المعقدة والمتنوعة تحتاج إلى عدد كبير من أنظمة الرموز المختلفة لوصفها (55 ، p57).

إذ إن العمل الفني المعماري والزخرفي ينجزه المزخرف المعماري في ترتيب منظم للأجزاء طبقاً لمبادئ تنظيمية (48، p174)، ومبدأ التنظيم هو أساس العمارة (32 ، ص131) والزخرف الهندسية بطبيعة الحال متعلقة بمظهر العمارة فهي الجمال الكيفي لها (33 ، ص47)، ففي الشكل الزخرفي والمعماري تسيطر العلاقة الرياضية في بناء الجزء حتى ولو كان شكلاً منفرداً واحداً كذلك تسيطر على بنيتها التي تنظم من خلال كل الأجزاء المتعاقبة (34 ، ص 17) فتكون الرياضيات العنصر الرابط المشترك بين العمارة والزخرفة (10، ص42) لان الزخرفة والعمارة في الأساس هما نمطان بنيويان لهما تجليات بصرية (35، ص509).

ان الأشكال الزخرفية والمعمارية المنظمة التي تؤسس على المعادلات الرياضية تبلغ غاية الكمال الوظيفي في النتائج الفنية الأكثر تعقيداً كما أنها تعطيها وتمنحها قصد ومعنى جمالياً (5 ، ص55-56).

ولان الرياضيات تتعامل مع الكم أي الجوانب التي تقبل القياس والعدد (22 ، ص30) فهي تسهم بشكل فعال في الوصول إلى كيف الجمالي إذ يتعزز في التنظيم الكمي للشكل أكثر مما نجده في وصفه الكيفي (12 ، ص67) ولكون مشكلة الشكل في الزخرفة والعمارة ذات طبيعة هندسية فان عملها الغني يكون مسالة رياضية (55 ، p92) وهي مضمون للأشكال والكشف عن سرها يكمن في تحليل بنيتها التي تحكمها الرياضيات (8 ، ص52-53) وان كل ما هو وذو معنى ودال في العمارة والزخرفة فانه يأتي من الرياضيات في اختيار المناسب للأبعاد والتناسبات (43 ، p304).

ثانياً : الشكل الهندسي والزخرفة الهندسية المعمارية

الأشكال الهندسية في زخرفة العمارة يؤسس بناؤها الشكلي على عدة عناصر تصميمية من أبرزها عناصر تصميم مفاهيمية – بصرية والمتمثلة في عناصر تكوين الشكل الهندسي وهي النقطة ، والخط ، والسطح ، والكتلة 0 فضلاً عن عناصر تصميم علائقية تتحكم في التوزيع المكاني للعناصر البصرية من ناحية الموقع والخير والاتجاه والجاذبية ، وعناصر تصميم عملية تتركز على عدة جوانب منها الجانب التعبيري الزخرفي والذي قد يكون واقعياً او طرازياً أو تجريدياً وعلى

الجانب الدلالي والوظيفي بهدف تحقيق هدفين ، هدف معماري لتخفيف وطأة نقل البناء للعمارة وآخر هدف زخرفي بإيصال فكرة الموضوع الفني للزخرفة الهندسية بأسلوب ديناميكي وعرض جمالي يبهج النفس ويبعث الراحة (11 ، ص 33).

للعناصر التصميمية للأشكال الزخرفية الهندسية :

1- العناصر العلائقية للشكل الهندسي :

بناء هيئة ما لأي شكل هندسي يعني دخول عنصر الشكل على عنصر الفضاء كل بصفاته الخاصة وقواه البانية التي تتعارض مع صفات أو قوى أخرى (24 ، ص 36 - 37) فالفضاء والشكل الهندسي عنصران أساسيان في تصميم الزخرفة الهندسية المعمارية فالفضاء الأساسي يتميز بقوى توحد وتعادل وبدخول الشكل عليه يفقده هذا التميز وذلك بتأثير قوى الشكل وقد يرتقي احد هذين العنصرين على الآخر ويكون هذا الارتقاء بمثابة محصلة لتفاعل قواهما (p16, 58) إذ أن علاقات الارتباط بينهما هي علاقة إزاحة احلالية استبدالية بانية تفسر قواها من خلال العلاقة المكانية في المجالات الفضائية بين الحدود والمحيط بالفضاء الأساس والحدود المحيطة بالشكل (الحيز الذي يشغله) تبعا لتنظيم العناصر العلائقية لهيئة الشكل (الموضع ، الاتجاه ، الحيز ، الجاذبية) وهذه العناصر هي التي تتحكم بمواقع العلاقات المكانية بين فضاءات الشكل الزخرفي الهندسي وفضاءات الأساس الحاضنة له أو الحاوية له كأرضية إذ إن أي شكل من الأشكال الهندسية الزخرفية الداخلة على الفضاء الأساس تكون قوته بانية وفي ذات الوقت تكون منشأ لمجالات فضائية مشحونة بقوى توتر موجهة تتفاوت مقاديرها بتأثيرات علاقة موضعها بمركز الفضاء الأساس (p58-59,41)، إلا أن بعض هذه العناصر العلائقية يدرك كالموضع والاتجاه والآخر يشعر به كالحيز والجاذبية (الوزن)، فالاتجاه لا يمكن رويته مجردا فهو دائما ما يكون مرتبطا بعنصر أو واصفا له إذ ان اتجاه أي شكل هندسي زخرفي يعتمد على كيفية ربطه بمجال الروية والى الفضاء الأساسي الذي يضمه أو إلى الأشكال الهندسية الأخرى القريبة منه أو المجاورة له أو المتداخلة به والمرتبطة به بعلاقات شكلية (p278-279,60) اما عنصر الموضع للشكل فهو محكوم بعلاقته بالفضاء الأساس او ببنيته والعنصران الآخران هما الحيز والجاذبية إذ ان لكل شكل حيزاً يشغله في فضاء الأساس وهذا الحيز قد يأخذ وجهين اما ان يكون موجبا (مشغولا) او يكون سالبا (خاليا) وأيضا قد يكون مسطحاً او مجسماً

2- العناصر المفاهيمية – البصرية للشكل الهندسي .

العناصر المفاهيمية لهيئة أي شكل هندسي تكون غير مرئية للعيان ولكنها مدركة في الذهن فهناك نقطة ما عند زاوية الشكل وخط ما يحدد شكله وسطح ما يحيط به وكتلته تشغل فضاءً (p7,61) وحينما النقاط والخطوط والسطوح والكتل لهيئات الأشكال تتحول عملياً وذلك بتجسيدها بصرياً وملمسياً تصبح عناصر لها مدلولات مرئية واقعية فيكون عنصر النقطة لبداية ونهاية خط أو تقاطع أو تلاقي خطوط في الشكل الهندسي أما عنصر الخط يكون مسار اتجاهياً من تحرك النقطة له موقع معين في هيئة الشكل ، ومن مسارات الخطوط يتكون سطح الشكل وهذا السطح المتكون له موقع واتجاه ضمن هيئة الشكل الذي به تحدد نهايات كتلة الشكل ومن تشكل مسارات الأسطح تتكون كتلته والتي تتحدد بعدد أسطح الشكل وان لكل سطح (مستو) موقعا في الفضاء

(p7-5, 61) ففي تصميم البعدين للأشكال الهندسية ندرك كتلتها بإدراك العمق البصري أي إيهاما بصريا، وفي تصاميم الأبعاد الثلاثة تجسد وتجسم بطبيعة مادية أي يصبح لها شكل وحجم ولون وملمس فالعناصر البصرية لهيئة أي شكل هندسي تتحدد في التالي :

- أ. عنصر الشكل : الذي يحدد هوية المظهر للشكل.
- ب. عنصر الحجم : يوضح القياس الطبيعي والنسبي لهيئة الشكل.
- ج. عنصر اللون : الصفة المميزة للشكل عن محيطه.
- د. عنصر الملمس : إظهار السمات السطحية للأشكال وقد تكون سطوحاً مستوية أو زخرفية أو بارزة بقدر ما . فهئية الشكل الهندسي ليست فقط شكلا مرئيا وإنما هي شكل محدد بالحجم واللون والملمس (p7,61).

ثالثا : الشكل الزخرفي وتحولاته الهندسية

الأشكال الزخرفية تعطي إشارة تنعكس من خلال ثلاثة جوانب الأول منها هو العناصر ذاتها والثاني يرتبط بترتيب نسق العناصر وتركيبها والثالث هو المعنى ومدى تأثير الشكل للرأي (10، ص74).

وان الأشكال الزخرفية الهندسية الإسلامية تبنى على أساس حسابي (10، ص75) وان جميع هذه الأشكال تحتفظ بدلالاتها الخاصة (20، ص74) فالشكل الزخرفي الهندسي المبنى بناء رياضيا يتطلب نشاطا عقليا يكشف عن أسرارهِ ويمسك بثراه وتعقيده ففدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الأشكال الهندسية ذات بنية خطوط مستقيمة وذات بنية خطوط منحنية ، فالخط الهندسي بنوعيه المستقيم والمنحني كليهما له جمال رياضي يستشعره العقل والمزاوجة بين تنوع خطوط الأشكال الهندسية يعطي محصلة جمالية رائعة (10 ، ص83).

حيث يكون الشكل في الهيئة الزخرفية في علاقة تبادلية مع المادة والأسلوب الفني الذي يستخدمه المزخرف المعماري وأسلوبه الشخصي في استغلال واستخدام وتوظيف المواد والوسائل والأدوات في انجازهِ للهيئة الزخرفية المعمارية (10، ص54).

ويصار الى جعل الشكل الهندسي جامعا للجانب الرمزي والجانب العملي وتكون الوظيفة الفعلية لموضوع الزخرفة الهندسية بالإمكان إشباعها بمدى واسع من الأشكال الهندسية والهيئات الزخرفية المعمارية (10، ص68)، كالأشكال الهندسية الأساسية للزخارف المعمارية مثل الدائرة ، والمربع ، والمضلع ، والمثلث التي تعد مصدر إنتاج الكثير من الهيئات والموضوعات الزخرفية الهندسية المعمارية أما باقي الأشكال فهي محتواة في هذه الهيئات ومشتقة منها (15، ص77) ، لذلك تتخذ الأشكال في الفن الزخرفي الإسلامي أهمية فلسفية كبيرة (10 ، ص38).

والعمل الفني الزخرفي لهذه الأشكال الهندسية لا يكون شيئا في ذاته بل ما تكشفه وما تضيف عليه من معنى (p206,50) اذ اكتشف المعمار المسلم في المقرنصات والافاريز والأقواس قدرتها على إضفاء سمه زخرفية على الكتلة المعمارية (p136-137,53) كما ان الزخرفة في العمارة الإسلامية ليست محددة بتغطية السطوح إنما تساعد في تحويل الفضاء (p83-84,45) فالشكل الزخرفي يحضى بالمعنى ضمن نظام علاقة الجزء والكل فأجزاء التكوين الزخرفي من خلاله تبدو وكأنها ترتبط معا بطريقة اذ ان المعنى في الكل او معنى الكل يعتمد على أسلوب ربط أجزائه (p67,45) والبناء الزخرفي

الهندسي يتم من خلال تقنيات بنائية أساسية هي :

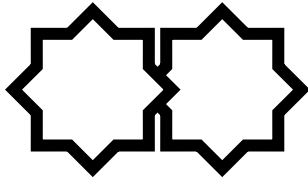
- أ. النقل موضعي للشكل من مكان الى آخر للشكل .
- ب. التدوير الشكلي حول موضع او نقطة ارتكاز معينة .
- ج. الانعكاس الشكلي بتناظر مرآتي .

د. الانقلاب (القلب) الشكل وذلك بتكراره بحيث يتناظر حول محور وسطي له.

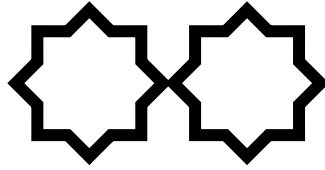
رابعاً : العلاقة المكانية في الشكل الزخرفي الهندسي

الزخرفة الهندسية هي بحد ذاتها نظام من العلاقات الشكلية (30 ، ص 9) فليس هناك شكل إلا وهو نسيج علاقات (12 ، ص 146) فالعلاقات بين العناصر الزخرفية لها أهمية كبيرة إذ يشتق العنصر من علاقاته الداخلية ومن ذلك يصبح الكل أكثر أهمية من الأجزاء (p42,54) وان هذه العلاقات هي التي توصل الى الجمال الشكلي المحض (15، ص105) ومن ابرز طرق العلاقات البنائية والتنظيمية في تشكيل الهياكل الزخرفية الهندسية العمارة هي : (p12,61)

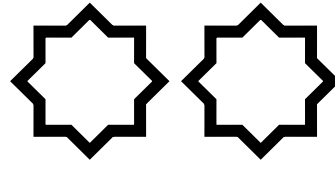
- 1- التمرکز الذاتي للشكل اي علاقة العزل بين الأشكال بفاصلة حيزية صغيرة نسبيا كما في الشكل (1) .
- 2- علاقة التلامس (التماس) : تماس شكلين بنقطة واحدة او بعدة مواضع بدون فاصلة فضائية بينهما . كما في الشكل رقم (2) .
- 3- علاقة التراكب تجعل شكل يغطي جزءاً من شكل آخر بحيث يكون الشكل المتقدم الى الأعلى والشكل الخلفي الى الأسفل . كما في الشكل رقم (3)
- 4- علاقة الاختراق تكون الأشكال المترابكة مع بعضها البعض ولكن بوضوح شفاف وان خطوط كفافهما تبقى مرئية كلياً . كما في الشكل رقم (4) .
- 5- التوحد (الاتحاد) : تراكب أشكال ويكون شكلاً واحداً اذا تتوحد خطوط كفافهما معا . كما في الشكل رقم (5) .
- 6- علاقة الإسقاط (الطرح) تراكب شكلين واحد سالب وآخر موجب إذ إن جزء الشكل المرئي يغطي شكلاً غير مرئي . كما في الشكل رقم (6) .
- 7- علاقة التقاطع هو نوع من الاختراق بين شكلين والجزء المتكون من التقاطع هو الذي يكون مرئياً . كما في الشكل رقم (7) .



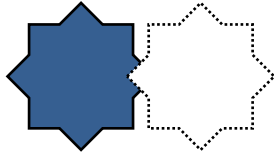
الشكل (3)



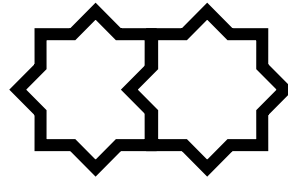
الشكل (2)



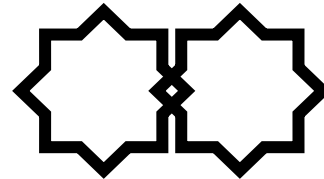
الشكل (1)



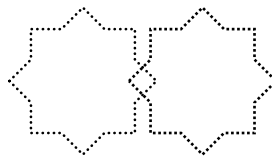
الشكل (6)



الشكل (5)



الشكل (4)



الشكل (7)

خامساً : البنية والنظام للزخرفة المعمارية

كل بنية لها نظام والبنية ما هي إلا منظومة علاقات (34، ص60) ، فالبنية هي التي تحدد العلاقات القائمة بين العناصر والعلاقات محكومة بقوانين وأنظمة تشكل فعلاً تحولياً وتحافظ في نفس الوقت على خصائص البنية فالنظام والعلاقات والتحول هي الأسس الذي تؤسس عليها البنية وكل بنية لها تتصف بثلاث حالات (الكلية والتحول والانتظام الذاتي) (16، ص 57) أما النظام فهو جوهر العمل الفني الزخرفي المعماري الذي من خلاله يقوم الفنان المسلم بالتحكم بتنسيق العلاقات البنائية بكلا نوعية الفضائي والشكلي وأحداث الترابطات والتجانسات بين المفردات الزخرفية سواء كانت أشكالاً أو ألواناً أو إجمالاً فالنظام يعبر عن الانسجام والتناسق والكمال الوظيفي في العلاقات البنائية بين المفردات بما يضيفي الشعور بالوحدة والإحساس بالهيكلية (39 ، p28)، ويرى الباحث بان النظام الزخرفي المعماري يعتمد على ثلاث خصائص اساسية بشكل عام هي :

1- **خاصية الانتظام** : فكل الأشكال الهندسية لها شكل معين ومحدد له بداية ونهاية وان جميع أجزائه مترابطة ومتصلة ببعضها وتتبع الواحدة الأخرى بانتظام (4 ، ص 42).

فالفنان المسلم كانت غايته العظمى السعي الى تحقيقها من خلال الأفكار او الأفعال في عالم متقلب ومعدد (4، ص18) فتميز في عمله الفني باستثمار واستغلال خاصية الانتظام اذ كانت هي مصدر الجمال في تشكيلاته الزخرفية المعمارية التي تكمن كلها في الكتل الهندسية المنتظمة التماثل والنوع والتي أضفت جمالا ثانياً على تكويناته الزخرفية المعمارية (43، p5).

2- **خاصية الهندسية** : كل نظام له ابعاد وهذه الأبعاد لها أشكال وبنيات هندسية تتمثل بالأشكال والخطوط الهندسية وتعد الخطوط الهندسية المستقيمة من الخطوط الانتظامية كخطوط الكفاف للأشكال الهندسية كالمثلث والمربع والمستقيم كذلك الخطوط الهندسية المنحنية هي أيضا من الخطوط الانتظامية كخطوط الأشكال الهندسية كالدائرة ومن توليداتها ومشنقاتها الأشكال البيضية والبيضاوي.

3- **خاصية المقياس** : التي يشير الى كيفية إدراك هيئات الأشكال بالنسبة للعناصر الإنشائية في العمارة وهناك نسقان من المقياس مقياس رياضي ومقياس هندسي يستخدمان في النظام الإنشائي المعماري ، المقياس الطبيعي الذي يقاس به حجم الشكل او الفضاء قياسا الى أشياء أخرى في بنية محيطية ومقياس اخر المقياس البشري الذي يقاس به حجم العنصر الزخرفي شبه الى أبعاد وتناسب حجم الإنسان الطبيعي (20 ، ص 28 ، 65).

سادساً: أنواع البنيات المستخدمة في الزخارف المعمارية

من ابرز البنيات المستخدمة في تصاميم الزخارف الهندسية المعمارية :

أ - **البنية الشكلية** : يتم إنشاؤها على هيئة شبكة من الخطوط المستقيمة المتعامدة توزع بفواصل متساوية أو أفقياً وعمودياً والأشكال الهندسية تنتظم فيها حسب حدود هذه التقسيمات ودرجة انتظامها والبنية الشكلية لها عدة أنماط:

1- **نمط البنية التكرارية** : بهذا النمط المساحة الكلية للزخرفة المعمارية تقسم الى تقسيمات ثانوية بنفس الشكل التام والقياس بدون إضافة فجوات او فواصل مكانية تترك بينها فالأشكال الهندسية توقع عليها بشكل منتظم يحيط كل منها حيز (فضاء) متساوي المقدار (كتقسيمات الخطوط البيانية) (61, p25)

2- **نمط البنية التدرجية** : في تكويناتها تماثل البنية التكرارية ماعدا تقسيماتها البنيوية التي تتغير في الشكل والحجم او بكليهما في نمط تدرجي (تتابعي) بشكل منتظم (61, p 39) .

3- **نمط البنية الشعاعية** : إنها نوع من أنواع البنى التكرارية ولكن تصمم على هيئة دائرية بحيث تكون خطوطها البنيوية تدور حول مركز بؤري .

ب- **البنية الشبة شكلية** : هذه البنية عادة ما تكون منتظمة الى حد ما لكن منها نمط من عدم الانتظام وقد تضم او لا تضم خطوطاً بنيوية لتحدد ترتيب الأشكال الهندسية الزخرفية ولها عدة أنماط :

1- **نمط البنية التشابهية** : فهي من البنيات التي ليس لها ثبات البنية التكرارية لكن صفة التشابه بعضها ببعض (61, p 33) .

3- **نمط البنية المركزية** : بهذا النمط الهياكل والأشكال الزخرفية تنظم بحرية لتحقيق اثر التمرکز من نقطة او خط إدراكي مشيد مسبق في التصميم المعماري اذ الكثافة القصوى تزدحم حول تلك النقطة او الخط وهذا يكون اما بتشابه منتظم او تشابه تبادلي (تناوب) او بتدرج إيهامي (61, p51) .

سابعاً: أسس توافق المستويات التصميمية للسطح الزخرفي المعماري

السطح الزخرفي المعماري يرتكز في بنائه على خاصية نوعية خاصة العرض الزخرفي المشيد او الإنشائي (الأجر – الطابوق – الجص – الحجارة) وخاصة التجهيز الأساسي للموضوع الفني الزخرفي الهندسي وأبعاد سطحه وهذا المرتكزان عاملان محكان في عملية التصميم الزخرفي المعماري لهيئة التكوين المادي والدلالي والجمالي لموضوع الزخرفة الهندسية وقد يتم التجهيز على هيئة قطع مجزأة او على هيئة سطوح او على هيئة نحت في أسطح الواجهات للمبنى او الجدران او الأعمدة او الأطواق او السقوف بما يتناسب ويتلاءم مع خصائصها الفيزيائية والكيميائية والميكانيكية فضلاً عن ذلك هناك المعيار البيئي الذي يتعلق بنوعية المكان المخصص للسطح الزخرفي ومحيطه البيئي الطبيعي وهذه المشكلات يهتم بها المصمم الزخرفي المعماري قبل الإنشاء والتجهيز لمكونات وعناصر بنية السطح الزخرفي الهندسي (P4-10,55) والبنية تؤسس على مبدأ التوافق بين مستويات التصميم الثلاثة المذكور انفاً وبالذات تنظيم الخصائص الفضائية الأساسية :

1- **خاصية التناسب** : التي لها دور مهم في عملية التساوق بين الهدف الوظيفي والغرض الجمالي للسطح الزخرفي المعماري فالمصمم يعالج درجات النسب بين الجزء والكل وينظم العلاقات بين أبعاد فضاء سطح الزخرفة وعناصر مكوناته هيكليته الزخرفية فالتناسب احد جوانب الجمالية التي تظهر كمالية تصميم السطح الزخرفي في معالجة العلاقات الحجمية والمساحية ودرجات الإيقاع للأشكال والفضاءات (P65,55).

2- **خاصية المقياس** : لهذه الخاصية الأثر الكبير في تنظيم جميع العلاقات الشكلية والفضائية لكل مكونات السطح الزخرفي المعماري اذ فيه ينظم المصمم العلاقة بين حجم فضاء السطح الزخرفي وبنيته ضمن مجال فضاء المبنى

وفضاء مجاله البصري وذلك بإتباع وحدة المقياس للتحكم بين فضاءات المبنى نفسه وفضاءات الرؤية لشكل السطح الزخرفي ويلعب دور المقياس البشري والهندسي في عملية المعالجة الإنشائية والزخرفية الهندسية من ناحية مقارنة الكبر والصغر للأشكال ودرجة قياسها ووضوحها للمشاهد لكل من عناصر المبنى وعناصر الزخرفة والأطر فحجم الإنسان في المقياس يشير بصورة خاصة الى حجم الشيء قياسا الى شيء قياسي معروف او انه يدرك لمعيار ومضاعفاته في ضبط قياس الحجم وعلاقته بالرؤية (5 ، ص 44) .

3- خاصية الانغلاق : اذ يهتم المصمم الزخرفي بالعناصر الفيزيائية (الطبيعية) للفضاء المبنى والاحتواءات المتداخلة بين العناصر الفيزيائية لهيئة وبنية السطح الزخرفي العماري مع مشهده فيما يخص الحواجز في أعاقه خصوصية الحركة والوظيفة (31 ، ص 18) .

ثامناً : علاقات البناء الزخرفي العماري

ان شكل او عنصر زخرف هندسي ما هو واحد وعندما يتكرر او يضاعف عددا في التكوين الزخرفي فانه يتحول الى عددية كمية متحركة (5 ، ص 46) وبذلك يفقد بعض خصائصه الشكلية والنوعية ولا تكون له خاصية عددية متوازنة إلا من خلال وجوده في علاقة عددية مثل التناظر او التكرار وبذلك يكون جزءا واحدا في متعدد من الأشكال المماثلة له ومن ابرز العلاقات المستخدمة في بناء الشكل الزخرفي التي تقسم بالعديدية :

1- التناظر

يعد عنصرا منظما فضائيا وجوهريا في الزخرفة الإسلامية (P53,47) يهدف منه منح التكوين الموضوعي الزخرفي مدى تناسق الأجزاء تناسقا مهاريا متزنا (5 ، ص 85) والتناظر مبدأ وفكرة زخرفية ذات تنظيم عالٍ (P54,58) فهو يحقق الوحدة والتوازن التام للأجزاء المتناظرة (P46, 40) والتناظر أداة للوحدة والأساس التي يقوم عليها تطبيقها في العمل الفني (P76-77,57) والتناظر في المكان هو بنية عددية (P353,52) ومن اشكال التناظر المستخدمة في الزخرفة:

- أ. التناظر الجانبي الذي يبرز بوصفه حالة أولى للفكرة الهندسية للتناظر ويكثر ظهوره في الأشرطة الزخرفية فيكون خطيا اتجاها او يكون أسلوبا لتنظيم مساحة مزخرفة على طرفي محور وسطي.
- ب. التناظر الشعاعي المنتظم او ما يطلق عليه بالدوراني اذ ترتب فيه الأجزاء حول نقطة مركزية ويمكن تكراره حول نقاط متعددة تتوزع على السطح الزخرفي فتتمثله كاملاً. لذلك يعد تناظراً سطحياً لا اتجاهاً والتناظر الموجود في الزخرفة هو تناظر سكوني غير حركي (19 ، ص 65-66).

2- التكرار

هو احد الوسائل المهمة في عمل الفنان المزخرف المسلم وعملية التكرار لا يعني بها المطابقة التامة للشكل او العنصر الهندسي او الوحدة الزخرفية وإنما أيضا المتشابهة او المقارنة بالصفات فالتكرار في الزخارف الهندسية يستخدم لإعادة تشديد او توكيد العنصر او الشكل او الوحدة الزخرفية مرة تلو الأخرى في نمط زخرفي مميز في العمل الفني (P15,61) والتكرار ثلاثة أنواع :

أ. التكرار التام : تكرار الشكل او العنصر الهندسي بكل صفاته الشكلية والقياسية بوتيرة واحدة ولكن باختلاف
ببعد واحد هو موضع الشكل او العنصر المتكرر في فضاء العمل الفني .

ب. التكرار ألتنوعي (المتغير) : يكرر الشكل او العنصر الهندسي بكل صفاته الشكلية والقياسية ولكن عدم
المطابقة لأحد الجوانب فيه

ج. التكرار الإيقاعي : يكرر الشكل او العنصر الهندسي بترددات منظمة وبوتيرة إيقاعية منسجمة تخلق نمطا
زخرفيا منسجما (3، ص18-23) (49,P71-73)

فالتكرار صيغة أساسية وعلاقة مهمة تبنى عليها المنظومة الزخرفية المعمارية تنتج من حركة العنصر او الشكل او
الوحدة الزخرفية ، فالتكرار هو ظاهرة عديدة (P94,54) فهو من الصيغ الزخرفية المتواصلة (33، ص 64) والتكرار
يخلق الإيقاع ، والإيقاع هو التنوع المنتظم للتغيرات (46, P148-150)، كما ان الإيقاع يشير الى الخاصية العلانقية
للتتابع(P125,54) فهو له أهمية بالغة خاصة في تصاميم الزخارف الهندسية المعمارية اذ يعطي البنية منفذا لمصادر
للاشعورية مهمة (5 ، ص 53) .

تاسعاً : جمالية التكوين الزخرفي الهندسي العماري

السطح الزخرفي الهندسي المشيد او المقام بأي من النظم المعمارية له قواعد وعلامات بنائية تركز في أساسياتها على
الرياضيات والهندسة خاص به والتي تتفاعل مع أساليب المصمم الزخرفي العماري الذي يوفر بهما عنصر التوازن بين
اجزاء تصميم السطح الزخرفي العماري. فبالعلاقات الرياضية بين الابعاد الوظيفية لهيئة السطح الزخرفي وفضاء هيئته الكلية
هي المنظومات التناسبية التي توائم بين أبعاد العناصر الإنشائية الثلاثة الطول ، العرض ، الارتفاع بحيث ترتبط بنسب مع
بعضها البعض اذ تكون مترابطة تناسبيا في الحيز الذي تشغله والفضاء الذي تشكله بمعنى آخر ان ما تقوم به هذه العلاقات
التناسبية هو خلق نظام توحيد بين تعددية العناصر والأشكال وذلك بجعل كل أجزائه تنتمي الى نفس التناسبات نفسها وبذلك
تكون الحس بالنظام بين العناصر في البناء البصري (P298,38).

فمعظم أشكال السطوح الزخرفية الهندسية المعمارية الجميلة أما ان تكون بهيئة مستطيل او مربع او دائرة او نصف دائرة
وان جماليتهأ أنتت من انسجام الشكل الكلي لهيئة السطح الزخرفي في علاقاته مع الأجزاء كذلك انسجام الأجزاء في علاقاتها
مع بعضها بنسب وذلك باستخدام المنظومات التناسبية او المتولدة من جذر الأعداد التي من خلال تجانساتها الرياضية
والهندسية تبرز أسس الجمال في التنظيم والتناظر والوحدة والتجانس (31، ص124-140) اذ ان الجمال الشكلي لهيئة
السطح الزخرفي العماري يشير الى كيفية وضع بناء هيئته بهذه الأسس الرياضية والهندسية والتي يتم التعامل بها من قبل
المصمم الزخرفي العماري في تصميم الأشكال الهندسية وتنظيم فضاءاتها بعلاقات جمالية كالإيقاع والتناغم والتماثل والتباين
والنظام والتماسك (P63,44) وهذه العلاقات الجمالية تعد المراكز الأساس في تنظيم العلاقات الجمالية للأشكال الزخرفية
الهندسية ولفضاء السطح الزخرفي العماري . فجمالية الزخرفة الهندسية المعمارية تنبع من خصائص الشكل ومدى بنائه في
السطح الزخرفي المتمثلة في خاصية التناسب والنسق والنظام فالأشكال الهندسية الزخرفية كالدائرة او المربع والمستطيل
والمضلعات المنتظمة تتنوع بتنوع العلاقات التناسبية بين أبعادها (P183-184,42) إضافة الى ذلك فان إدراك النموذج
البنائي لهذه الأشكال الهندسية يكون من خلال العناصر السطحية وعلاقاتها وخصائصها.

ان البناء البصري لهذه النماذج البنائية للأسطح الزخرفية الهندسية العمارة يستلزم مبدأ مهماً آخر إضافة الى ما ذكر في النظام الإنشائي لبنائها فضلاً عن مبدأ التناسب الا وهو مبدأ المقياس الذي يستخدمه المصمم الزخرفي العماري في معالجة قياس الحجوم للأشكال الهندسية بالنسبة للعناصر الإنشائية الأخرى فكل سطح زخرفي عماري مقياس معين وقد يكون له أكثر من مقياس واحد ويستعمل المصمم الزخرفي العماري نمطين او نسقين من المقياس في إنشاء هيئة السطح الزخرفي الهندسي فالأول المقياس الطبيعي العام الذي يقاس به حجم العناصر المشيدة او الفضاء نسبة الى عناصر أخرى في بنية محيطه ومقياس اخر ، المقياس البشري الذي سبق ذكره والذي يقاس به حجم العنصر البنائي او الفضاء في داخل بنية السطح الزخرفي العماري نسبة الى أبعاد وتناسب حجم الإنسان الطبيعي (P297-298,42)

لذلك نجد المصممين الزخرفيين المعماريين المسلمين امتازوا باستعمال هذين المبدأين واعدوهما ايضاً مقومين جماليين من مستلزمات التصميم الإنشائي للزخرفة العمارة بنوعها الكتلي والإنشائي فإيقاعات التناسب قد أعطوا العلاقات الصحيحة بين الكل والجزء وجعلوا الإيقاع التناسبي عنصراً بناءً في هندسة العلاقات الشكلية داخل بنية السطح الزخرفي العماري وهيكلته العمارة . اذ كان يتم تنسيق النسب بشكل إيقاعي منتظم للعناصر بالحيز والمسافة بهدف إحداث توازن في جميع أوضاع العناصر التكوينية للشكل الزخرفي وكمال التكوين الكلي للسطح الزخرفي العماري لان شكل تكوين الهيئة الزخرفية يعطي إشارة تنعكس من خلال العناصر الإنشائية ذاتها ومن ترتيبها وتركيبها مع بعضها ، كذلك من خلال تأثير ذلك الشكل في مشهده المكاني وفضائه للناظر (4، ص 23) كما ان حجوم وتناسبات العناصر الإنشائية لهيئة وبنية السطح الزخرفي ترتبط مباشرة مع المهام والوظائف الإنشائية والعمارة للمبنى المزخرف والتي بالإمكان ان تكون مؤشرات بصرية للحجم والمقياس والفضاءات (P73,59)

الأنماط الزخرفية الهندسية في التصميم الإسلامي وفكرة تكرار الوحدات

لابد من الإشارة أولاً الى انه لا توجد أية وثيقة قديمة باقية (قاومت الفناء) لترشدنا إلى نظرية الاستخدامات الهندسية في الفن الإسلامي. وعلى الرغم من ان هناك آخرين حاولوا وصف تكوين وإنشاء تلك الأنماط فان أعمالهم كانت تنقسم بعدم الكمال وتبريرات غير مقنعة . ومن وجهه نظرنا فان تلك الأعمال تعوزها المبادئ الأساسية على ما سنسميه لاحقاً وحدة التكرار في التصميم فالاستخدام المتكرر للتشكيلات الهندسية هو الذي يكون التصميم الكلي .

وفي العالم الإسلامي اليوم فان الحرفيين الذين يمارسون صناعة الأنماط الهندسية المنفذة على الخشب والسيراميك والمرمر والمعادن ... الخ ... فإنهم يستخدمون تلك الأدوات التقليدية المكونة من الفرجال والمسطرة ، وهذه الطرق الهندسية قد استخدمت وطورت وأتقنت من قبل أشخاص في الماضي غير معروفين وهذه الأدوات لم تعد قادرة على ابتكار أنماط وتصاميم جديدة بل تقوم بإعادة إنتاج الأنماط القديمة.

الدراسات السابقة

تأتي أهمية الدراسات السابقة كونها سندا علمياً للبحث وذلك من خلال الافادة من منهجيتها وتحديد بعض إجراءاتها او أساليبها ، فضلاً عن الوسائل الإحصائية والتعرف على المصادر ذات الصلة بالبحث ومعرفة النتائج التي توصل إليها الباحثون في بحوثهم . وعلى الرغم من تعدد الدراسات التاريخية والتحليلية لموضوع الزخارف والزخارف الهندسية ، فقد قام الباحث بوضع اربع دراسات واحدة تاريخية وثلاث وصفية تحليلية ، ذات صلة بميدان البحث ، ولكن هذه الدراسات أفادت البحث في بعض إجراءاته فقط .

وفي ما يأتي عرض لهذه الدراسات :

1- دراسة (سليمة) (الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ببغداد) 1980 *

هدفت هذه الدراسة الى التعرف على الأصول الفنية للزخارف الهندسية والنباتية والخطية والمنفذة على جدران القصر العباسي وقد هدفت ايضاً الى معرفة الاثر في استخدام هذه الوحدات وعمقها التاريخي والفكري في حضارة وادي الرافدين لا سيما في بغداد عاصمة الدولة العباسية .

وهي دراسة تحليلية وصفية اسفرت عن عدد من النتائج من أهمها :

(1) ان ابرز ما يميز بناية القصر العباسي زخرفة الاجر فيها ، حتى يبدو ان الاهمية الاساسية في المنشآت الإسلامية تقوم على هذه الزخرفة .

(2) تتركز الاعمال الزخرفية على الاجر في القصر العباسي في الوحدات البنائية الرئيسة كالإيوان ورواق المدخل فضلاً عن المقرنصات التي تتركز على سقوف و اعمدة الاروقة المحيطة في الساحة.

2- دراسة حميد (الزخارف المعمارية) 1985*

هدفت الدراسة الى تناول موضوع الزخارف المعمارية في الابنية والعناصر الدينية والمدنية وهي دراسة تاريخية بحثية ، وقامت بدراسة الاولويات والوصول الى منابع تطورها واصولها ومدى تأثيرها وتأثرها بالطرق السابقة واللاحقة لها .

وقسمت الدراسة الزخارف المعمارية الى ثلاثة مستويات او مباحث تناول الاول موضوع الزخرفة في الجص والثاني الزخرفة في الاجر في الرخام .

وقد اسفرت عن عدد من النتائج منها :

اولاً : الزخارف الجصية :

(1) احتلت زخرفة البناء عبر العصور المتلاحقة مكانة مرموقة عند قدماء العراقيين الذين كانوا بلا ادنى ريب رواداً

في الفن وقد وصلتنا ابنية تزيينها زخارف يرجع بعضها الى الالف الرابع قبل الميلاد

(2) وفي العصر الاموي زاد الاقبال على زخارف البناء زيادة كبيرة فلم يعد هناك تحرج كبير حتى في زخرفة المسجد .

3- دراسة داود (الاسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية) 1989 *

تهدف الرسالة الى تناول موضوع الزخارف الجدارية الهندسية والنباتية والخطية في المدرسة المستنصرية ، لانها مثلت الدرجة القصوى التي وصلت اليها الريادة العربية في الاجر . في دراية ومهارة عالية في مجال التصميم والابتكار والانشاء وتوزيع التكوينات الزخرفية بنسب محسوبة ، ورهافة تدل على ذوق فني رفيع ، واشارت الى مدى التقدم والتطور في مجال الفنون الزخرفية في القرن السابع الهجري . لاسيما في مادة الاجر ومميزاتها كخامة مطووعة ووضفوها لمختلف التطبيقات .

* عبد الرسول ، سليمة ، الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، 1984 م .

حميد ، عبد العزيز ، الزخرفة المعمارية ، بحث في موسوعة حضارة العراق ، ج9 ، دار حرية الطباعة 1985م *

* داود ، عبد الرضا بهية ، الاسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998م

وهي دراسة وصفية تحليلية وتحددت بالزخارف الجدارية للمدرسة المستنصرية ، سواء على الجدران الخارجية او المظلة على ساحتها من الداخل وكذلك المنفذة في بواطن سقوف الاواوين . وكان مجتمع البحث 887 شكلاً موزعاً على 122 لوحة .

وهي دراسة وصفية تحليلية وقد اسفرت عن عدد من النتائج :

(1) تنوع العناصر والوحدات الهندسية والنباتية سواء في الداخل او الخارج ، اذ يحاول الفنان العربي المسلم جمع كل هذه العناصر في اسلوب او تركيب واحد.

(2) مزج وتداخل الوحدات الهندسية كالمثلث والمسدس والشكل الخماسي مع بعضها وعلى الفضاءات الداخلية منها بالحشوات النباتية الكاسية والزهرية لاسيما الاشكال المنفذة بالحفر البارز.

الفصل الثالث

(الاجراءات)

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق اهداف بحثه من خلال تحليل العينات الممثلة لخصائص المجامع الاصلية من الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية – بغداد .

مجتمع البحث :

حدد مجتمع البحث بالأشكال الزخرفية الهندسية وبتنوعاتها المتعددة اذ تمثل عدد اشكال المجتمع الاصيل للبحث بـ (24) شكلاً زخرفياً هندسياً .

عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث باسلوب الانتقاء القسدي والقيام بتحليلها اذ بلغ عددها (3) عينة تمثل نماذج لوحات زخرفية هندسية تستجيب لخصائص المجتمع والتي تحقق اهداف البحث.

طرق جمع المعلومات :

- 1 . المكتبات الحكومية والاهلية بما في ذلك المكتبات الشخصية .
- 2 . الرسائل والاطاريح الجامعية والمصادر العلمية ذات الاختصاص .
- 3 . المصورات الفوتوغرافية مجتمع البحث .
- 4 . الدراسات السابقة المنجزة والمنشورة .
- 5 . خبرة الباحث .

اداة البحث :

من اجل تحقيق اهداف البحث قام الباحث بتصميم اداة بحثه (استمارة التحليل) التي شملت ما تمخض عنه الاطار النظري وارااء الخبراء المختصين * على وفق محاور متعددة بغية تحقيق اهداف البحث

* الخبراء هم :

1. أ. د عبد المنعم خيرى حسين / تدريسي متقاعد في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

صدق الاداة :

عرض الباحث الاداة (استمارة التحليل) على الخبراء ** لبيان مدى صلاحية الاداة وشمولها لتحقيق اهداف البحث من خلال ملاحظاتهم العلمية السديدة .

النتائج : تحقق الثبات* الذي يمثل موضوعية البحث اغراض الوصول الى النتائج المرجوه من خلال اعتماد محللين** وكانت نسبة الاتفاق كما يأتي :

1. نسبة اتفاق المحلل الاول مع الباحث 90% .

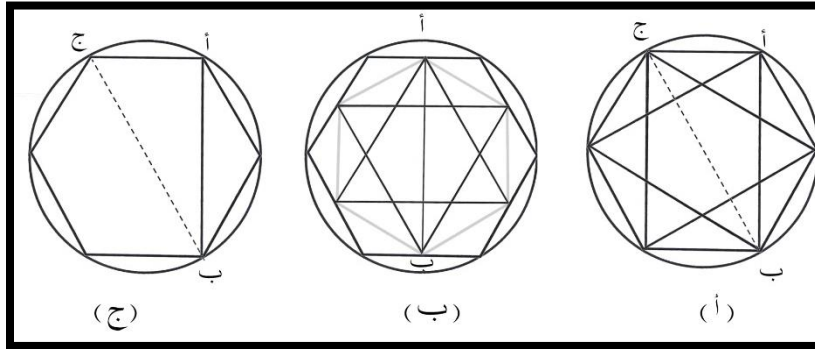
2. نسبة اتفاق المحلل الثاني مع الباحث 90% .

الفصل الرابع

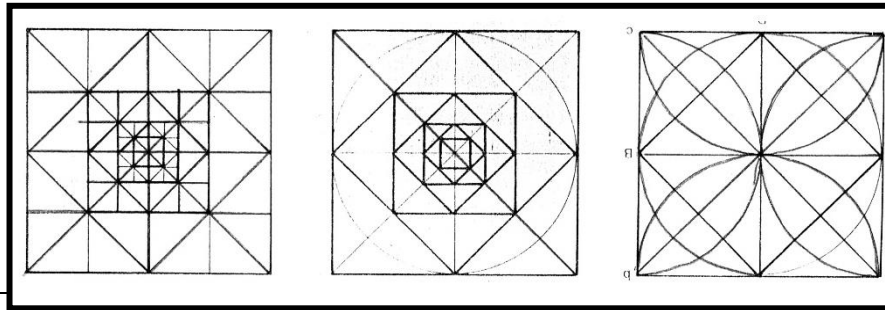
تحليل العينات:

نجد في الاساس ان الاعمال الزخرفية في العمارة الاسلامية تركز على ثلاثة نظم رياضية هندسية هي :

1 / النظام التناسبي المبني على (مربع الجذر 2) للأشكال الهندسية المنتظمة الاضلاع كالمربع والمستطيل ومضلعاتها الهندسية المشتقة منها كالمثلث ومضاعفاته كما في الشكل (8,9).



شكل (8)



شكل (9)

2. أ. م. د جمال حسن علي العتابي / تدريسي في معهد التار .
3. أ. م. د جواد مطر الحمد الموسوي / تدريسي في كلية التار .
** الخبراء انفسهم .

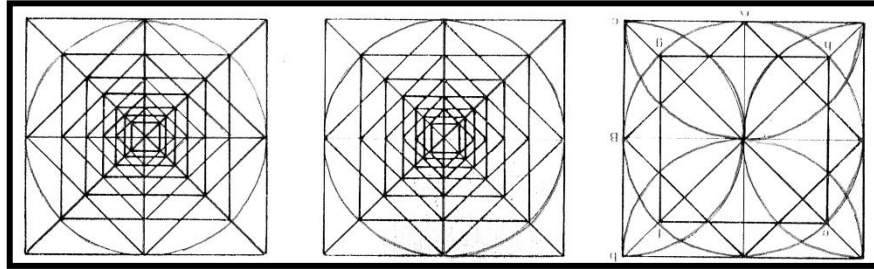
* نسبة الاتفاق = عدد مرات الاتفاق × عدد مرات عدم الاتفاق × 100

عدد مرات الاتفاق

** المحللون هم :

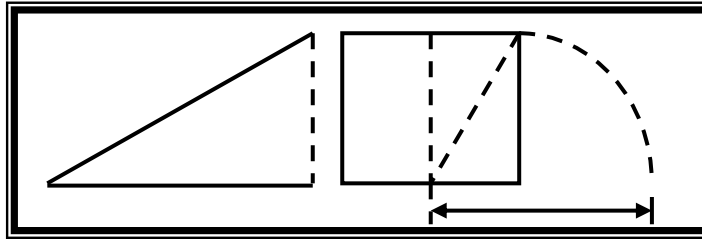
1. أ. م. د هشام عبد الستار / تدريسي متقاعد في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
2. أ. م. د جواد مطر الحمد الموسوي / تدريسي في كلية التربية / جامعة بغداد .

2 / النظام التناسبي المبني على (مربع جذر 3) وللأشكال الهندسية المنتظمة الاضلاع كالمثلثات والمضلعات الهندسية المشتقة منها كالمسدس ومضاعفاته كما في الشكل (10) .



شكل (10)

3 / النظام التناسبي المبني على القاعدة الذهبية او القطاع الذهبي ولجميع الاشكال الهندسية والمشتقة من الصيغة الرياضية كما في الشكل (11).



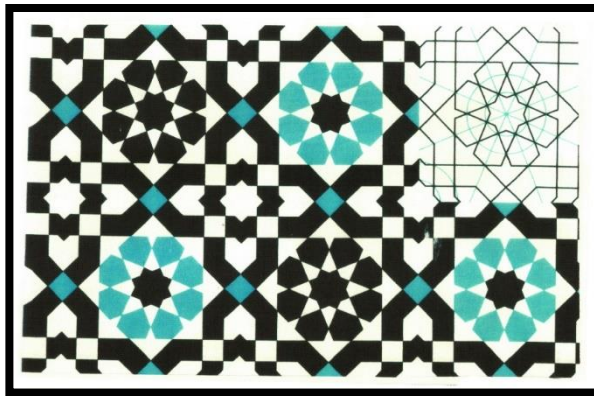
شكل (11)

وتتخذ اشكالاً من انماط الهيئات كالنمط الشعاعي والمركزي والعنقودي والشبكي والنمط الخطي ومن ذلك تمكن الباحث في تحديد اهم الاصناف الاساسية للتنويعات الشكلية الزخرفية الهندسية في تكوينات هذه الانماط :

- 1- **صنف الاشكال الهندسية الاساس** : وهي الاشكال المنتظمة بعلاقاتها الهندسية وثابتة ومنسجمة بالنظر والتي تم تحديدها بالنظام الشكلي للوحدتين الزخرفيتين الهندسيتين وهما شكل الدائرة وشكل المربع .
- 2- **صنف الاشكال الهندسية الثانوية** : وهي الاشكال الحرة والمركبة المنتظمة وغير المنتظمة والمشتقة من اشكال الصنف الاول والناجمة او المتولدة من نظام التكرار للشكل الهندسي كأشكال المضلعات المختلفة الانواع والقياس.

عينة رقم (1)

ومضلعات خماسية

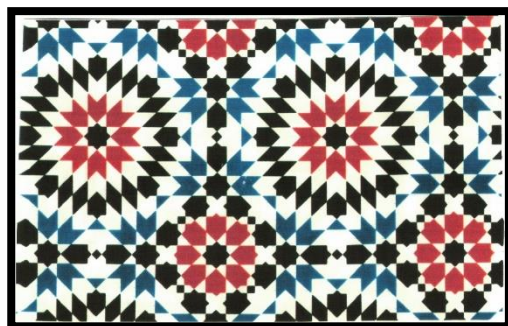


تنوعات شكلية نجوم ثمانية الرؤوس
غير منتظمة وتقاطع صلبان .

1. نظام بنية التكوين الزخرفي : شبكة مربعات وشبكة مثلثات متساوية الاضلاع والزوايا
2. خاصية الشكل الهندسي للوحدة الزخرفية : شكل المربع .
3. نمط التكرار للوحدة الزخرفية : تكرار شكلي تعاقبي للأشكال النجمية الثمانية والمضلعات والصلبان
4. نظام العلاقات البنائية للوحدة الزخرفية الاساسية : التراكب والاختراق للأشكال المربعة .
5. $\sqrt{2}$ نظام التناسبي : نسبة الجذر
6. نظام التنظيم الفضائي : هيئة شبكية خطية .
7. خاصية تباين للشكل والارضية : اشكال النجوم الثمانية ببيضاء وسوداء وتقاطع الصلبان اسود وابيض وازرق ، والمضلعات الخماسية غير المنتظمة باللون الازرق والاسود .

عينة رقم (2)

تنوعات اشكال نجمية شعاعية النمط .

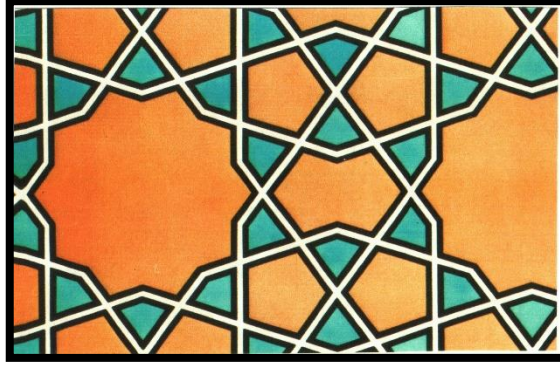


1. نظام بنية التكوين الزخرفي : شبكة ثنائية من المربعات بقياسين مختلفين اضلاع احدهما تعادل نصف اضلاع المربع المكرر والآخر اضلاعه تساوي ثلثية تترك فاصلة فضائية بينهما هي المحكمة في تشكيل التكوين .
2. خاصية الشكل الهندسي للوحدة الزخرفية : شكل المربع .
3. نمط التكرار للوحدة الزخرفية : تكرار شكلي تعاقبي ورتبي صفي .
4. $\sqrt{2}$ نظام العلاقات البنائية للوحدة الزخرفية الاساسية : التراكب والتداخل بين الوحدات اشكال المكرر .
5. نظام التناسبي : نسبة الجذر.
6. نظام التنظيم الفضائي : هيئة مركزية وشعاعية .

7. خاصية تباين للشكل والارضية : الارضية بيضاء ، والنجوم سوداء والاشكال المضلعة المنتظمة وغير المنتظمة المحيطة بالنجوم بثلاثية الاسود والازرق والاحمر .

عينة رقم (3)

تنوعات اشكال النجمة ذو العشرة رؤوس .



1. نظام بنية التكوين الزخرفي : شبكة من المضلعات المنتظمة ذات العشرة اضلاع تتلامس مع بعضها بأربعة جوانب وشبكة ثانوية بنيت من مراكز النقاط في اضلاع مضلع الشبكة الاولى حيث تتقاطع خطوطها بزوايا 72 وتتسع الى الداخل بتشكيل النجمة المعشرة .
2. خاصية الشكل الهندسي للوحدة الزخرفية : مضلع منتظم بعشرة اضلاع.
3. نمط التكرار للوحدة الزخرفية : تكرار تعاقبي وتبادلي .
4. نظام العلاقات البنائية للوحدة الزخرفية الاساسية : تماس اربع جوانب من وحدات الشكل المكرر $\frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$ (المضلع) .
5. نظام التناسبي : نسبة التقاطع الذهبي.
6. نظام التنظيم الفضائي : هيئة شبكية من المضلعات .
7. خاصية تباين للشكل والارضية : المضلعات الخماسية والنجمة اللون البرتقالي ، والمضلعات الرباعية غير المنتظمة باللون الازرق وخطوط الكفاف للاشكال الهندسية باللون الاسود والابيض.

النتائج

- 1- الزخرفة الهندسية والعمارية لها بنية رياضية وتعتبر الرياضيات نظام ونسق منطقي في تكوينات الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية اذا ان الزخرفة هي شكل مكتمل للفكر الرياضي .
- 2- اخذت الزخارف الهندسية الاسلامية مجالاتها العمارية والفنية الى حد مذهل ساعد الى تطويرها كبنية رمزية بوحدها الشكلية الهندسية او تجريدية غاية في التحرر

- 3- تعتمد الزخارف الهندسية في الدرجة الاساس على بناء الشبكة الاساسية في ضوء الفضاء المتاح ووفق تنوعات التكرار والانسجام والتوازن في رسم الوحدات والمفردات الزخرفية او توزيع مراكز تولد المفردة الزخرفية في مركز التصميم او على جانبية .
- 4- التنوعات الشكلية الهندسية في التكوينات الزخرفية المعمارية تعتمد على عنصرين اساسيين من الوحدات والمفردات الهندسية شكل المربع وشكل الدائرة .
- 5- عنصر الرياضيات كان الرابط المشترك الاساس في مبدأ تنظيم الزخرفة الهندسية فالهندسة والعدد كانت مرتبطت بجوهر رسالة الوحدات والرقم واحد هو الرمز الفكري لأصل الكون .
- 6- الاشكال الزخرفية الهندسية في العمارة الاسلامية تعطي اشارة تنعكس من خلال ثلاثة جوانب منها العناصر الشكلية ذاتها والثاني يرتبط بترتيب العناصر الشكلية وتركيبها في التكوين الزخرفي والثالث المعنى ومدى تأثير التكوين الزخرفي على مستوى الكل .
- 7- العمل الفني الزخرفي لتنوع الاشكال الهندسية لم يكن شيئاً في ذاته وانما ما يضيف عليه من معنى كما انها ليس محددة بتغطية السطوح وانما ايضاً تساعد في تحويل الفضاء .
- 8- البناء الزخرفي الهندسي في العمارة كان يتم من خلال تقنيات اساسية يمكن انتاج اشكال زخرفية متنوعة واكثر تعقيداً ومن ابرزها تقنية النقل ، وتقنية التدوير ، وتقنية الانعكاس ، وتقنية القلب .
- 9- تنوع اشكال الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية من خلال نظام النسيج العلاقات الشكلية على مستوى الجزء او الكل وهذه العلاقات هي التي توصل الى الجمال الشكلي المحض .
- 10- استخدم المصمم الزخرفي الهندسي عدة طرق من العلاقات البنائية في تشكيل موضوعات الفنية الزخرفية ذات الدلالة الوظيفية والجمالية وتأثيرات المكانية السطحية والعمقية في فضاءات العمارة او المبنى الاسلامي .

التوصيات

يوصي الباحث :

- 1 . وضع دراسة مقارنة توضح أثر تنوع البنيات والتنظيم الفضائي على خصائص العناصر الشكلية للوحدات الزخرفية الاساس شكل المربع والدائرة بتقنية الحاسوب باستخدام برامج رسم حديثة .
- 2 . تقويم للمورث التنوع الشكلي للزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية في تقدير القيم الجمالية للتكوينات الزخرفية والمتعلقة بالخصائص الشكلية للمفردة الزخرفية الاساس المربع والدائرة .
- 3 . أثر التنوع اللوني الزخرفي للأشكال والخطوط الزخرفية في التكوينات الزخرفية الهندسية في العمارة الاسلامية وأدائها الوظيفي والجمالي .

المقترحات

- 1 . دراسة خصوصية كل شكل هندسي ومديات بناءه وتنظيم عناصره الشكلية وابعاده على مستوى المقياس البصري والطبيعي والبشري في العمارة الاسلامية الحديثة مقارنة بالوروث الزخرفي العماري

المصادر

القرآن الكريم

- 1- ابراهيم ، عبد الباقي : المنظور الاسلامي للنظرية المعمارية ، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1979م
- 2- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، ج 12
- 3- الاسدي ، اسعد غالب حسين : الزخرفة في العمارة الاسلامية ، دراسة في رياضيات الشكل الزخرفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الهندسة جامعة بغداد ، 1990 .
- 4- اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت 1974 م .
- 5- اشبنفلر ، اسوالر ، تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة : احمد الشيباني دار مكتبة الحياة ، بيروت 1964م.
- 6- الاعظمي ، خالد خليل حمودي ، الزخارف الجدارية في اثار بغداد دار الرشيد للنشر ، 1983
- 7- الالفى ، ابو صالح : الفن الاسلامي اصوله وفلسفته ، دار المعارف القاهرة ، 1996م
- 8- باشلار ، غاستون : الفكر العلمي الجديد ، ترجمة : عادل العوا وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، دمشق 1969م
- 9- بهنسي ، عفيف: جمالية الفن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، 1969م
- 10- ——— : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب للنشر ، اليونسكو ، 1980م
- 11- بياجة ، جان : البنيوية ، ترجمة : عارف منيمية وبشير اوبري منشورات عويدات ، بيروت 1971م
- 12- الجنابي ، كاظم ، مدرسة بغداد في الزخرفة المعمارية ، مجلة التراث والحضارة ، عدد 14 ، 1991م
- 13- حميد ، عبد العزيز ، الزخرفة المعمارية ، بحث في موسوعة حضارة العراق ، ج9 ، دار حرية الطباعة 1985م.
- 14- الحيدري ، سناء ساطع : الانتماء في التجمعات السكنية اطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم الهندسة المعمارية الجامعة التكنولوجية 1996 م .
- 15- داود ، عبد الرضا بهية : الاسس الفنية للزخرفة في المدرسة المستنصرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، 1989م
- 16- رايسر ، دولف : بين الفن والعلم ، ترجمة : د. سلمان الواسطي دار المامون ، بغداد ، 1986م
- 17- رسل ، برتراند : مقدمة للفلسفة الرياضية ، ترجمة : محمد موسى احمد ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة 1962م
- 18- رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1987م
- 19- ساقى ، حسين محمد علي : الوحدات الزخرفية في جوامع مدينة بغداد وامكانية استخدامها في الاشكال اليدوية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998م
- 20- السرياقوي ، محمد احمد مصطفى : المنهج الرياضي بين المنطق والحدس دار الثقافة ، القاهرة ، 1982م
- 21- سكوت ، روبرت جيلام : اسس التصميم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1980م
- 22- شافعي ، فريد : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1970م

- 23- طارق مصطفى ابو بكر : العلاقات البنائية دلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2002م
- 24- طالو ، محي الدين ، الزخرفة الاسلامية ، دار دمشق للنشر 2000م
- 25- عبد الأمير ، وسام كامل. "أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية"، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2003م.
- 26- عبد الخالق ، فريال داود الزخرفة بالعاج ، مجلة افاق عربية ، ع 18 ، 1980
- 27- عبد الرسول ، سليمة : الاصول الفنية لزخارف القصر العباسي وزارة الثقافة والاعلام ، المؤسسة العامة للآثار والتراث .
- 28- عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ج 1 – 2 ، 1982م
- 29- عكاشة ، ثروت : التصوير الاسلامي بين الحضر والاباحة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد عدد 2 ، الكويت 1975م
- 30- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة : اسعد حلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1971م
- 31- كويلر ، جورج : نشات الفنون الانسانية ، ترجمة : عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت 1965م
- 32- لبنى ، اسعد عبد الرزاق : الاسس التصميمية لاثاث الشارع في مدينة بغداد ، اطروحة دكتوراه غير منشورة، قسم التصميم الصناعي كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد 1999م
- 33- لوكور بوزييه : درس في العمارة ، ترجمة : سعاد عبد علي مهدي مجلة افاق عربية ، عدد 3 ، 1984م
- 34- المرزوقي ، ابو يعرب : الرياضيات القديمة ونظرية العلم والفلسفة ، الدار التونسية للنشر ، 1985م
- 35- هويغ ، رينه : الفن تاويلية وسبيلة ، ترجمة : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ج 1 – 2 ، دمشق ، 1978م
- 36- هيد ، وايت : مقدمة للرياضيات ، ترجمة : محي الدين يوسف شركة الرابطة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1952م
- 37- يونغ ، كارل غوستاف وجماعة من العلماء : الانسان ورموزه ترجمة : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1984م.
- 38- Arnheim , R. , : Visual thinking , University of Colifornia press , Ltd. , London , 1968
- 39- The Dynamic of Archetetural Form , University of Colifornia press , ltd . , London , 1977
- 40- The split and structure , University of Colifornia press , ltd London , 1996
- 41- Black well , w. , : Geometry in Architecture , John wiley and sons , Inc. , u.s.a , 1984.
- 42- Borissavlievitch , M., : the Golden Number and scientifics of Architecture , London , 1958.

- 43- Ching , F., : Architecture form , space , order and form , Norstrand Reinhold , London , 1979.
- 44- Chmelnizkij , S. , : Method of construction Geometric Ornamented systems in Alhambra Muqarnas , Annual of Islamic Art and Architecture vol. , 6 , 1989
- 45- Comez , Al. , : **Architecture and Crisis of Modern science the mit press** , Cambridge , u.s.a , 1990
- 46- Derek ,H , and Oley , G. , : Islamic Architecture and its Decoration , farber and farber , London , 1964.
- 47- Dewey , J. , : Art as Experience , aapricorn Books , New York , 1958.
- 48- Elsaid I. , and Ayse , p. , : Geometric concepts , world of islam festival publishing co. , Ltd. , London , 1976.
- 49- Ghyka , M. , : the Geometry of Art and life , sheed and world , new york 1962.
- 50- Gombrich , E , H. , : the sense of Order , A study in the psychology of Decorative Art , cornell University press , Ithaca, new york , 1909.
- 51- Graber , O. , : the formation of Islamic Art , new Haven , London , 1973.
- 52- Jensen R. , and Conway , p. , : Ornamentalism , Clarkson N. patten , Inc. , new york , 1982.
- 53- koptsik , v.A. , : symmetry in science and Art , plenum press , new york , 1977.
- 54- Le corbusier , : the Modulor , part 1 , translated by petter De francia and Anne Bostons , faber and faber Ltd. , London .
- 55- March , L. , and Steadman , p. , : the Geometry of Environment , Methuen and co. , Ltd . , Canada , 1971.
- 56- Norberg – schulz , : Intension in Architecture , Universitets forlaget , Roma , 1963.
- 57- Outdoor Advertising Association of America Inc., plant operation Guide , Lines sign , structure , Fall , 1998 .
- 58- Pedoe ,D.,:Geometry and Liberal Art, penguin Book ,1976 .
- 59- Santayana , G , The sense of Beauty , collier Book , new york , 1961.
- 60- Saumarez , M , The Dynamics of Visual form , lewis , J , ed , van nostrand Reinold , 1964 .
- 61- Scenic America . Billboard An Action Guide for citizen and public official , 1999.
- 62- scott , G , The Architecture of Humanism ,Methuen , London , 1961.

63- Wong , W , principles of two Dimen sional Dessign , new york , 1972.

64- Worringer , W , Form in Gothic , London , 1957.

الرياسة المعمارية الإسلامية وانعكاسها على هوية الفضاءات الداخلية لعمارة مسلمي القرم

م.د. وسام حسن هاشم

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

خلاصة البحث

مع إختلاف الآراء حول مرجعيات العمارة الإسلامية وبداياتها الحقيقية الا ان الذي لايقبل الشك ان المسلمين اسسوا لرياسة خاصة بهم تتعامل مع الموجودات البيئية من مواد خام من جهة والتكيف البيئي من جهة اخرى , اذ تعد العمارة في كل زمان ومكان هي نتاج استخدام تراكمات فكرية وخبرات تتمازج مع كل ثورة فكرية وحضارية جديدة بحيث يكون من الصعب ان تحدد تبعية اي عمارة في مكان ما دون ان نرى تأثير مجاوراتها من الحضارات ومقدار التأثير والتاثر كل واحدة بالآخرى.

تعد عمارة القرم مزيج بين طرز معمارية جلبها الفاتحون الجدد من مواطنهم الاصلي ومتطلبات المستحدثة والمتطلبات البيئية كان نتاجها عمارة المساجد ذات رياسة معمارية متقنة من المساجد فضلا عن التكيات الصوفية ومدارس العلم والقصور الذي كان اشهرها بقعة سراي قصر الحكم لاسرة كايي .

يتكون البحث الحالي من مقدمة البحث من ذلك تبرز مشكلة البحث الحالي بالاجابة عن التساؤل التالي: ماعلاقة الدين الاسلامي في تصميم الفضاءات الداخلية لقصور خانات القرم, تتدرج اهمية البحث في انه يخوض في النتاج الحضاري لمسلمي القرم من خلال النتاج المعماري وفق طابع اسلامي خاص وابرز التأثيرات الزمانية والمكانية, فضلا عن اسهامه في بيان مفهوم تصاميم (الرياسة المعمارية) بالنسبة للدارسين والباحثين في حقل التصميم الداخلي والمعماري , يهدف البحث الحالي الى: التعرف على الطرز الاسلامية بصورة عامة فضلا عن التعرف على خصوصية العمارة في جزيرة القرم ومرجعياتها, كما يتحدد البحث الحالي موضوعيا بالرياسة الاسلامية, مكانيا في شبه جزيرة القرم , و زمانيا منذ القرن الثالث عشر الى القرن الثامن عشر, استخدم الباحث المنهج التاريخي فضلا عن المنهج الوصفي في إجراءات بحثه, ويشمل البحث الحالي على ثلاث مباحث المبحث الاول: مرجعيات العمارة الاسلامية, المبحث الثاني: نظريات فن الرياسة المعمارية والمبحث الثالث: الرياسة المعمارية الإسلامية ودورها التصميمي في الفضاء الداخلي

ومن خلال مسار البحث توصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات اهمها:1. ترتبط العمارة والتصميم الداخلي في جزيرة القرم بالدين الاسلامي الحنيف ارتباطا عضويا,2. العمارة الاسلامية ومنذ نقطة الشروع استفادت من الحضارات السابقة ووظفتها بما يتلاءم الدين الاسلامي. كمايوصي الباحث بالاهتمام بالعمارة الإسلامية في القرم وتوثيقها,فضلا عن دراسة عمارة القرم دراسة تحليلية تفصيله تساهم بالحفاظ وتوثيق التراث الإسلامي في جزيرة القرم.

Search Summary

With different views on the references of Islamic architecture and its real beginnings, but that there is no doubt that the Muslims founded their own Deals with the environmental assets of raw materials on

the one hand and environmental adjustment on the other hand, Architecture at all times and places is the result of the use of intellectual accumulations and experiences that combine with every new intellectual and cultural revolution So that it is difficult to determine the dependence of any building in a place without seeing the impact of their neighborhoods of civilizations and the amount of influence and influence each other.

The Crimean architecture is a combination of architectural styles The new conquerors brought them from their native land Updated requirements and environmental requirements Was the result of the construction of mosques with a remarkable architectural renaissance of mosques as well as Sufi Sufism and schools of science and palaces, which was the most famous (Bajja Sarai) Palace of Government of the family of Kay.

The current research consists of the introduction to the research The question is: What is the religion of Islam in the design of the interior spaces of the palaces of the Crimea,

The importance of research is that: Is engaged in the cultural output of the Muslims of the Crimea through the production of architecture according to a special Islamic character and the most prominent temporal and spatial effects, As well as his contribution to the statement of the concept of designs (architectural arts) for students and researchers in the field of interior design and architecture, The current research aims to: Identify the Islamic models in general As well as to identify the privacy of architecture in the Crimea and its references,

The present research is also determined objectively by Islamic preaching, Locally in the Crimea, From the 13th to the 18th century, The researcher used the historical approach as well as the descriptive approach in his research procedures, The current research consists of three topics: first: the references of Islamic architecture, the second topic: the theories of the art of renaissance And the third topic: Islamic architecture and its design role in the interior space Through the research path, the researcher reached a number of arguments, the most important of which are:

1. Architecture and interior design in the Crimean island is linked to the Islamic religion,
2. Islamic architecture and since the point of embarkation benefited from previous civilizations and its function in accordance with the Islamic religion.

As the researcher recommends taking care of the Islamic architecture in Crimea and documenting it, In addition to studying the architecture of Crimea, a detailed analytical study contributes to the preservation and documentation of Islamic heritage in Crimea.

المقدمة

تعد العمارة في كل زمان ومكان هي نتاج استخدام تراكمات فكرية وخبرات تتمازج مع كل ثورة فكرية وحضارية جديدة بحيث يكون من الصعب ان تحدد تبعية اي عمارة في مكان ما دون ان نرى تأثير مجاوراتها من الحضارات ومقدار التأثير والتأثر كل واحدة بالآخرى.

يعد المسجد الذي بناه النبي محمد(صلى الله عليه وسلم) في المدينة المنورة نقطة الشروع والبداية الحقيقية لعمارة المساجد خاصة والعمارة الاسلامية عامة، ومع توسع الاسلام شرقا وغربا وفتحه الامصار المختلفة حضاريا واثنيا بدأت تتضح معالم

العمارة الإسلامية اختلفت زمانياً ومكانياً ونتاج عنها طرزاً معمارية خاصة غاية في الروعة والانتقان تختلف في أشكالها وتقنيات بنائها تبعاً للمكان وتتفق بالإجمال بكل ما تحمله من نواحي الشرعية وفلسفية.

تعد عمارة القرم مزيج بين طرز معمارية جلبها الفاتحون الجدد من مواطنهم الأصلي ومتطلبات المستحدثة والمتطلبات البيئية كان نتاجها عمارة المساجد ذات ربازة معمارية متفتحة حيث وصل عددها يربو عددها عن 1500 مسجد فضلاً عن التكيات الصوفية ومدارس العلم والقصور الذي كان اشهرها بقجة سراي قصر الحكم لاسرة كايي.

أن العقيدة الإسلامية لها تأثير ملموس على الواقع الاجتماعي والأنساني ، وذلك لكونها قد قضت على العديد من الفوارق الناشئة بين مختلف الاجناس والتقاليد , كما أنها أهتمت بتوجيه شؤون الفكر والآداب في مختلف البلدان ، فكان ذلك في مقدمة العوامل التي ادت الى ظهور وازدهار كثير من الفنون، وقد كان من بين ذلك بروز الفن الاسلامي بأنواعه ليأخذ موقعه البارز في تأريخ الفنون العالمية ، وقد عزز من ذلك بما يملكه الإنسان المسلم من عقل متطور له قدراته الخاصة , إذ انه شكل منعطفاً هاماً وجديداً في الصياغة الجمالية والتعبيرية ، كما عبر ايضاً عن خصوصية الحضارة الإسلامية المرتبطة بالافكار المتطلعة الى الأبداع والابتكار لخدمة الرسالة وقيمتها الروحية والاخلاقية ضمن اطار جمالي.

لقد تمتع هذا الفن ليشمل الفكر الجمالي المعبر عن النكهة الحسية للتأمل والتخيل ، كما كان له الاسبقية في التعبير عن التجريد, فضلاً عن كونه يمثل فناً يبحث عن الجمال المطلق وذلك لكونه عنصراً مهماً واساسياً في اعطاء الأشكال أكثر مضموناً وعمقاً في المعنى التعبيري والجمالي وقد كان بروزه' واضحاً في عمارة المساجد الاسلامية.

تندرج اهمية البحث ضمن النقاط التالية:

1. يخوض البحث في النتاج الحضاري لمسلمي القرم من خلال النتاج المعماري وفق طابع اسلامي خاص وابرز التأثيرات الزمانية والمكانية.

2. يسهم البحث في بيان مفهوم تصاميم (الربازة العمارية) بالنسبة للدارسين والباحثين في حقل التصميم الداخلي والمعماري ومالها في دور جمالي على المحددات الداخلية .

3. من الممكن ان تسهم هذه الدراسة في بلورة الوعي الجمالي للمصممين والحرفيين من خلال التعرف على انواع تصاميم الربازة العمارية ومدى ارتباطها مع باقي محددات التصميم في كونه مرتكزاً اساسياً له تأثيره المباشر على المتلقي بغية الوصول الى تصميم متكامل .

4. ان الدراسة الحالية تدعم ثقافتنا الفنية كما وتعزز من صلتنا بتراث الفن الاسلامي هذا فضلاً عن كونها إضافة الى ذلك فأن مكتبتنا بحاجة ماسة الى دراسة شاملة ، لننتعرف من خلالها على جمالية تصاميم الربازة المعمارية.

5. يسهم البحث في توعية الجانب الفكري والتطبيقي وتوثيق الارث الحضاري وذلك بالاعتماد على المؤسسات التعليمية ذات العلاقة من خلال اعداد كوادر متخصصة من الحرفيين والفنيين. التعرض على منطقة جغرافية في العالم الاسلامي غاية في الاهمية في منطقة تعتبر محورية فيه.

3.اهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

1. التعرف على خصوصية العمارة في جزيرة القرم ومرجعياتها.
2. الكشف عن علاقة الدين الاسلامي بالربازة بصورة عامة والتصميم الداخلي خاصة

4. حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي ب موضوعيا: الريازة الاسلامية.

- مكانيا: قصر بقجة سراي في شبه جزيرة القرم
- زمانيا: منذ القرن الثالث عشر الى القرن الثامن عشر

منهجية البحث :

استخدم الباحث المنهج التاريخي فضلا عن المنهج الوصفي في إجراءات بحثه.

5. تحديد المصطلحات:

في تحديد المصطلحات سيتعرض الباحث الى كل من المصطلحات التالية لغة واصطلاحا:

الريازة لغة :-

يعرفه معجم المعاني الجامع :راز: (اسم) ,الجمع : رَاَزَةٌ ,الرَّازُ : رئيسُ البَنّائين ، أو رئيس كل صناعة ، (وأصله : رائز (والجمع : رَاَزَةٌ ,ريازة: (اسم) ,الرِّيَازَةُ : جِرْفَةُ الرَّازِ (526) .

عرفها حسن وأنها تُنسب. (الى اسلوب البناء المنظم)(527).

عرفها شاكِر بانها(الطرز الفنية المتنوعة برسوم نباتية وهندسية وكتابه والمنفذة على خامات ومواد عديدة كالاجر والرخام والخشب والجبس وغيرها ضمن عمارات المباني الاسلامية كالقصور والمساجد والمدارس). (528).

العمارة (لغة) :

هي من العمارة ، وعَمَر المنزل بأهله ، فهو عامر .. وكذلك هو المكان الذي يسكنه اهله فهو معمور (529).

وقد عرفت في موسوعة المورد: بانها فن تصميم وتشييد المباني وفق مبادئ تحددتها العوامل ((الوظيفية و الجمالية)) ، في وقت واحد ، وهذا يعتمد على طبيعة البلاد التي تنشأ فيها أضافةً الى طبيعة المعتقدات والشعوب التي ابتدعتها (530).

بينما عرفت(شيرين)بانها الفن الذي يتخذ من المادة وسيلة لتنفيذ المباني ، كما وانها تمثل تكوين المحيط البيئي للانسان ليمارس فيها مجمل نشاطاته الحياتية التي تفصله عن مؤثرات الطبيعة (531)

وعرف الباحث الريازة المعمارية (اجرائيا):بانها التصاميم المعبر عن اصالة الفن الاسلامي والمتمثلة بالفنون الاسلامية على اختلاف انواعها،و ضمن تكوينات المحددات الانشائية للعناصر المعمارية والمكونة من انواع (السقوف ، القباب ، الجدران، الأعمدة ، العقود .. الخ) والتي يتم تنفيذها بخامات ومواد متنوعة .

المبحث الاول: مرجعيات ونظريات الريازة الاسلامية.

تحتل الفنون الاسلامية موقعا بارزا في تأريخ الفنون العالمية ، إذ شكلت منعطفاً هاماً في الصياغة الجمالية والتعبيرية ،والتي شملت جميع الميادين الإبداعية.وقد برز من بينها فن تصاميم الريازة المعمارية, حيث عبر هذا الفن عن

(526) معجم المعاني الجامع <http://www.almaany.com/ar/dict>

(527) زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي، بغداد، 1955، ص32

(528) عبد الحميد شاكِر.، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مطابع الرسالة ، 1987، ص194.

(529) حسن باشا،التصوير في العصور الوسطى، القاهرة، 1959. ص146

(530) الحسيني ،هاشم،خصائص التذهيب في المنجز الخطي،مجلة الاكاديمي،بحث منشور ،العدد11، 2011.ص145

(531) شيرزاد ،شيرين إحسان، مباني فن العمارة مكتبة البقعة العربية، 1984، ص17

مستوى رقي الفنان المسلم ضمن حدوده المكانية والزمانية والتي ارتبطت بروح الأمة الإسلامية النابعة من أفكار وتعاليم القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، فضلاً لما يمثله من إبعاد فلسفية لدى المفكرين المسلمين الأوائل، يعد فن الرياسة من النتاجات الإنسانية الأولى التي تميزت بالإبداع والعبقرية، حيث تعود محاولاته الأولى الى رسم على جدران الكهوف أنواع الصور، فضلاً عن محاولاته لرسم الأشكال الهندسية البسيطة كالخطوط بشكل حزوز أو نقوش، واستخدمها كفن جمالي⁽⁵³²⁾.

لقد انفرد العرب المسلمون بميزة ذات طابع فني، وذلك لأن فكرهم المتفتح امتزج فيه طابع التأمل بالعمل الحرفي، والذي يمثل بدوره خلاصة انعكاس الشخصية العربية المتصلة بالقيم والتعبير الفني، كما كان للدين الإسلامي دور مهم في أن يكون مبعثاً للنهضة الفكرية، والتي انعكست بصورة واضحة على الصياغة الجمالية والتعبيرية، وبما يتلاءم مع المجتمع الجديد الذي أسسه على الوجدانية المطلقة⁽⁵³³⁾، لذلك فقد استطاع المعمار والحرفي المسلم، أن يبرز هذا التفاعل الفني من خلال استخدام مختلف الخامات التي أجاد في صياغتها بأسلوب إبداعي وفني جمالي، لاسيما في الجانب الذي يتعلق ببناء المساجد ودور الامارة والقصور⁽⁵³⁴⁾، لذلك فقد اتسمت العمان الإسلامية على ضوء ذلك بمفهوم ذي ثلاثة مستويات والتي أثرت على نتاج تصاميم الرياسة ضمن التصميم المعماري والداخلي لها وهي:

1- العقيدة :- والتي تمثل صلة الإنسان بالخالق

2- الشريعة :- وهي القواعد التي تربط الإنسان بالمجتمع والبيئة.

3- السلوك :- وهو الطابع التي يمثل الالتزام في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، أي علاقة الإنسان بنفسه وبالأخرين⁽⁵³⁵⁾.

تصاميم العناصر العمرانية للمساجد والقصور.

يعد اندفاع الفنان المسلم لأبتكار الكثير من مظاهر الرياسة وذلك باستعمال أنواع الخامات البسيطة كالخشب والنحاس والفضة والزجاج والأقمشة والمواد البنائية كالجص والأجر والطابوق. وتحويلها إلى وتحف جميلة، كما نجد ذلك في مسجد البصرة (14هـ -635م) ومسجد الكوفة (17هـ -638م). في حين شهد العصر الأموي ازدهاراً للفنون الإسلامية بأنواعها وقد ساهم الفنان المسلم في تطويرها وتحديداً فيما يتعلق بفنون العمائر الدينية حيث اعتمد في بنائها على الفنيين والصناع من داخل البلاد وخارجها، فكان ولادة حقيقة لفنون ريابة المساجد كما في ريابة مسجد قبة الصخرة (72هـ -691م) (بالفسيفساء) مع ريابة تيجان اعمدتها وعقودها بأنواع الأغصان النباتية ذات التفرعات الحلزونية⁽⁵³⁶⁾، كما استخدم الفنان المسلم أنواعاً من فنون الريابة مثل فن التطعيم الزخرفي، وقد ازدهرت هذه الحرفة خلال فترة العصر العباسي، وقد وصلت إلى درجة من الرقي والاتقان، حيث استخدمت فيها أنواع من الخامات مثل الذهب والفضة والبرونز والعاج، كما أتخذ الحرفي المسلم أساليب الطرق على المعادن⁽⁵³⁷⁾، هذا فضلاً عما ابتكره من أشكال هندسية جديدة كأحد أساليب الريابة

⁽⁵³²⁾ المصدر السابق ص 10.

⁽⁵³³⁾ الحسيني، إياذ عبد الله، فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق، ج1، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، الامارات العربية المتحدة

2008، ص16.

⁽⁵³⁴⁾ الاغا، وسماء حسن : التكوين و عناصره التشكيلية و الجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

2000، ص12

⁽⁵³⁵⁾ نفس المصدر السابق ص 141.

⁽⁵³⁶⁾ أن ايديو، ميشال اريفية وآخرون، السيميائية الأصول القواعد والتاريخ، ت رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين منصرة، دار مجدلاوي للنشر، 1،

2008، ص118

⁽⁵³⁷⁾ سوزان لانجر، الاهمية الحضارية للفن، ت راضي حكيم، مجلة افاق عربية، ع3، بغداد، 1984، ص354.

معتمداً على استخدام أشكال المربع والمستطيل و المثلث والتي نفذت العديد منها على خامات (الأجر، الخشب، الجبس) ضمن تكوينات هندسية ، مما يدل على تطور الخبرة الفنية لدى المعمار والفنان المسلم ، على ضوء ذلك يتضح أن فن الريادة المعمارية في فكر المسلم هو فن مرتبط بخصوصية البيئة المحيطة اذ برز هناك تنوعاً في نتائج الريادة المعمارية للمساجد الإسلامية ، والتي أظهرت من خلالها فناً يعبر عن تراكم الخبرات والمهارات بمستوى إبداعي ابتكاري لأنواع فنون الخط والزخرفة مع التأكيد على مبدأ التجريد بكل ما تحتويه من رموز.

نظريات فن الريادة المعمارية

1. **نظرية الحرفة:** لقد حاول الفنان المسلم أن يعكس طاقته الفنية ومحاكاته للطبيعة عن طريق الفن الريادي اذ برز كعمل يدوي يأتي نتيجة العلم والفكر والموهبة .كما (انه يمثل الإبداع الذي يرجع إلى الطبيعة الإنسانية بالدرجة الأولى والتي تصقل بالممارسة المبكرة تنشأ وتتطور مع نشأت الانسان وتفاعله مع البيئة المحيطة ,والمبنية على العلم والمعرفة وذلك وفق أساسيات وضوابط صحيحة لكي تحقق تكاملاً فكرياً وفنياً ينعكس بالتالي على صناعة هذه الحرفة المبنية على اساس التجريد والمحاكاة (538)، ولهذا فإن (انسجام فكر الفنان المسلم بالحدائق والتجريد يعود إلى طبيعة الجمع بين الدين والدنيا .. كما أنه يمثل تعبيراً عن علاقة إدراك الإنسان لهذا الكون ... وخروج ما في النفس البشرية للفنان من فعل عملي نتيجة لهذا الإدراك) (539) ، ولذلك شكّل فن الريادة المعمارية حرفة تجمع بين الفكر العلمي والعملية.

2. **نظرية الأصول :** تشير هذه النظرية إلى أن جميع عناصر (فن الريادة) كانت معروفة قبل الفتوحات الإسلامية إذ، استمدت مصادرها من الفنون السابقة للإسلام كالحضارات (السومرية، الأكديّة، الآشورية، البابلية) فضلاً عن الجزيرة العربية والتي كانت من المصادر الرئيسية للعديد من الفنون (540).

3. **نظرية الاستنباط والابتكار:** تشير هذه النظرية الى أن أسباب الحضارة والعمران، دفعت العرب المسلمين منذ العصور الإسلامية الأولى إلى استخدام ملكاتهم الفكرية في حل مسائل (هندسية فنية وجمالية) والتي اتسمت بالابتكار بل وتعددت لتمثل ارتباطاً وثيقاً بظروف الحياة المختلفة (الدينية، السياسية، الاجتماعية) (541).

وعلى ضوء هذه المقترضيات (اعتمد الفنان المسلم في عملية الاستنباط الفكري على ملكات الحس في "الشعور والخيال والإدراك" فضلاً عن الاستنباط المبني على عمليتي الاشتقاق والاقتباس ، وهما بالنسبة للحرفيين نوعاً من الابتكار)، (542).

4. **نظرية التطور:** تطرح هذه النظرية مسألة مهمة هو أن الحرفيين العرب المسلمين بعد اقتباسهم للصناعات الفنية اشتقوا وأضافوا عناصر جديدة أخرى ابتكروها، وبالتالي تكونت من كل ذلك مجموعة من الأساليب الفنية. لكن هذا الأساليب لم تستقر على حالها المقتبس والمبتكر بل واعتمدت أيضاً على التطور، كما أنها جسدت التفاعل الفني والفكري للفنان المسلم في تطوير واقع الأشكال، كما في التطور الواضح في طرز سامراء (543) وما تبعه من تطور واضح في تصاميم الريادة المعمارية والمتمثلة بتصاميم القباب والعقود والأعمدة، الخ خلال الفترات التاريخية الإسلامية، كما (أن نظرية التطور قد

(538) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، جامعة الاسكندرية ، 1987.ص55
(539) جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978.ص42
(540) بشر، فارس، سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1952.ص25
(541) عباس، راوية عبد المنعم: مصدر سابق ، 1987.ص406
(542) الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م، ص37
(543) أيتنغهاوزن، التصوير عند العرب : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، 1974.ص38

ارتبطت إلى حد كبير بالدوافع الذاتية للفنان المسلم تبعاً للظروف البيئية والاجتماعية , وهذا ما يفسره التطور الفني المتواصل من حضارة إلى أخرى (544).

الرياسة المعمارية الإسلامية ودورها التصميمي في الفضاء الداخلي

يعتبر الفن في حياة الشعوب قلبها النابض بالحياة ويمثل ايضاً المرآة التي تعكس تكوينها الداخلي ، وتشكيلها الوجداني ، وقد كان الفن على مدى العصور من اصدق وسائل التعبير عن حياة الأمم كما أنه يمثل مقياساً دقيقاً لدرجة رقيها وتحضرها , وفي حضارة العرب المسلمين كان الفن يشكل مرتكزاً حضارياً أصيلاً لم تخل منه معظم جوانب الحياة الإسلامية في العمارة والتصميم الداخلي , وقد تجلّى ذلك في الإبداع العربي المسلم لأشكال ونماذج فريدة ومتطورة تركت أثراً واضحاً فيما تبعها من ثقافات , لذلك فقد بلغ الفن العربي الإسلامي أوجه ذروته في هندسة رياسة العناصر والأشكال المعمارية حتى أصبحت هذه العناصر والأشكال الرمز بالنسبة للفن الإسلامي التي وضفت في الفضاء الداخلي لتلبي حاجات ومتطلبات شاغليه (545)



الشكل رقم (1) يبين الواجهة الامامية من قصر بقجة سراي (الباحث)

لعل من أهم ما يميز الفن الإسلامي عن سائر الفنون الأخرى هو تنوع البيئات الجغرافية والمراحل التاريخية التي تطور وتجدّد فيها على مر العصور ، مما اتاح للمسلمين فرصة الاستفادة من الطرز المحلية المتنوعة حسب كل بيئة جغرافية واخراجها فناً بشكل مبتكر نابع من قيم الدين الإسلامي ومبادئه (546) وهذا ما أنعكس بشكل مباشر على تصاميم العناصر والأشكال المعمارية الإسلامية وأظهارها بالطابع الجمالي ذات التأمل المتميز للفكر العربي الإسلامي , كما أنه يمثل الجمال المفعم لكل شكل وخط ولون إبداعه الفنان المسلم من نقوش زخرفية وخط لآيات قرآنية .

(544) الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996. ص 204

(545) Grube. Ernest & others, Architecture of the Islamic world, edited by Gorge Michell, 1984 p76.

(546) Grube. Ernest & others, Architecture of the Islamic world, edited by Gorge Michell, 1984 p77



الشكل رقم (2) يبين استخدام الخط العربي والزخرفة الاسلامية مدخل قاعة الحكم (الباحث)

لذلك مهما ذكر من تحليل لهذه العناصر والأشكال المعمارية فأنها تبقى عند المسلم المتأمل شيئاً آخر، ولأجل التعرف على جمالية هذه العناصر والأشكال لابد أن نشير الى أن هذا الفن هو تعبير عن واقع اجتماعي وتطور حضاري وكذلك يمثل تشكيل لمعطيات محددة ضمن الفضاءات الداخلية بحيث أنها تعبر عن وظيفة المكان مع إظهار التكامل مع غيرها من العناصر والأشكال المعمارية الخارجية (547).



الشكل رقم (3) استراحة القصر يستخدمها الخان وضيوفه (الباحث)

ولهذا فقد أنجز المعماريون المسلمون اعمالاً إبداعية تحمل قيمةً فنيةً بحيث أنها انسجمت مع الطابع العام للمجتمع الإسلامي، ويتبين لنا مما سبق أن المعمار والمصمم المسلم استطاع أن يحقق في تصميمها المعماري والداخلي بشكل خاص فناً إبداعياً يتناسب وعظمه الدين الإسلامي وقديسيته، إذ دفع المعمار والمصمم إلى التفكير الأعرق من خلال ما أنجزه من

(547) عبد فيدوح، القادر، البنية الذهنية للجمالية العربية، مجلة افاق ثقافية، العدد 17، دبي، الامارات العربية، 1997، ص 146

إبداع متميز لأنواع تصاميم الريادة المعمارية بما تتضمنه من نقوش نباتية وهندسية وخطية, كما أنه يمثل الجمال الذي اعتمد على مبدأ التجريد في أسسه الإبداعية بكل ما تحتويه من رموز.

مدينة بقجة سراي Bakhchisarai

يعود تاريخ المدينة الى نهاية القرن الخامس عشر وبنيت على اطلال مدينة صغيرة سبق وان شيدت في القرن



الثالث عشر فتحها الخان (نوكاي) بعد معارك اخضع المدينة اسوة بمدن غرب الجزيرة (548), وتعني باللغة التركية, "حديقة القصر", الشكل رقم (1), وعلى مدى أكثر من 350 عاما حكم خانات القرم من سلالة كايي, قبل ان تصبح العاصمة الادارية لتتار القرم اشتهرت المدينة بزراعة الكروم حيث سميت (بمدينة العنب) و(المدينة السعيدة) حوت المدينة على (20000) منزل وسكنها حوالي 250000 الف نسمة.



الشكل رقم(5) قصر لفة سراي من داخل حديقة القصر(الباحث)

بنيت المدينة على اطراف الجداول الصخرية حيث تكون عصية على من يهاجمها. ضمت المدينة القصر الكبير وكافة مرفقاته فضلا عن مقبرة للعائلة الحاكمة من سلالة كايي, والمدينة مسورة تحوي على شبكة طرق رئيسة وازقة



(548) Nicholas. NV. Bakhchisarai and its surroundings. Simferopol, 1927.

داخلية تنتشر على جوانبها المنازل التي تخرج منها شرفات صغيرة في الاسفل وتكاد تلنقي من الاعلى فضلا المحال التجارية والورش والاسواق والمقاهي بينما يتوسطها تقريبا قصر الخان وتنتشر الابار في ارجاء المدينة فضلا عن مرافق خدمية مثل الحمامات والخانات والنافورات المقابلة لمسجد القصر الموجود في مدخل القصر , و تشتهر بارتفاع اسوارها التي يصل الى 8م وسمكها الى 5م ومجهزة بابراج دفاعية , اما ابواب المدينة فللمدينة خمسة ابواب اكبرها (اودرن بارا) الباب الوحيد الباقي الى اليوم والبقية دمرت عام 1950 , كما وتعلو الاسوار اربع ابراج يصل ارتفاعها الى 30 مترا يمكن رؤية المدينة بكاملها من هذه الابراج⁽⁵⁴⁹⁾, والتي اشتهرت بجمال عمارتها ذات الطراز العثماني , واشتهرت بينبوع يسمى بينبوع دموع" وتتوسطه نافورات جميلة ويتعبر من اجمل تقنيات القصر وريازته.

الشكل رقم(6) نافورة (بينبوع الدموع) تتوسك حديقة القصر (الباحث)

الاستنتاجات:

من خلال مسار البحث توصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات:

1. ترتبط العمارة في الاسلام بالدين الاسلامي الحنيف ارتباطا عضويا.
2. العمارة الاسلامية ومنذ نقطة الشروع استفادت من الحضارات السابقة ووظفتها بما يتلاءم الدين الاسلامي.
3. ارتبط التطور في العمارة الاسلامية بنظرية الحرفة تارة وبنظرية الأصول تارة وبنظرية الاستنباط والابتكار تارة اخرى.
4. ترتبط عمارة الأرض بتقنيات مختلفة فيها ما يتعلق بتصميم المدينة الاسلامية وفي الخدمات فيها والتقنيات المستخدمة في تنفيذها.
5. تقسم التقنيات في العمارة الاسلامية الى تقنيات انشائية واخرى تزيينية وهنا تدخل الريازة في كل منها من ضمن التكوين الانشائي او على شكل منمنمات تضاف الى البناء.
6. استفادت العمارة الاسلامية من البيئة المحيطة وتوظيفها مكوناتها كما في قصر بقجة سراي في القرم اذ أستفيد من طبيعة الارض وتوظيف الموقع في بناء مدينة محصنة.
7. أبدع المسلمون في تقنيات التهوية والصوتيات فكانوا الرواد فيها
8. تفنن المسلمون في تصميم وتنفيذ القباب بطريقة هندسية مبتكرة وبأنواع مختلفة.
9. حققت الريازة المعمارية الإسلامية تنوعا بحكم الزمان والمكان مميزا ومميزا لتوثيق حصر وحقبة زمنية عرفت بطرازها.
10. تأثرت العمارة في جزيرة القرم بالعمارة العثمانية تأثرا واضحا وتبنت عمارتها وطرازها بشكل كامل.
11. استخدم المسلمون الخامات المتوفرة في البيئة فكانت من الطوب المفخور او الحجر بمختلف انواعه وعولج تقنيا كل حسب نوعه.
12. أستخدمت المواد الرابطة بالبناء وحسب مواد البناء المستخدم مثل النورة والجص والقار.

⁵⁴⁹(Martianov GP Last emigration of Tatars from Crimea i // SL. 1887. №45-46.

13. شرع التتار في بناء مدنهم في جزيرة القرم منذ دخولهم الجزيرة في القرن الثالث عشر وبشكل بسيط ثم تطور بشكل كبير وسريع ابان حكم الخان حاجي كاري, اذا شهدت التطور العمراني في عهده قفزة كبيرة, واتسعت المدن وكثر سكانها ونشاطاتهم التجارية.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي:

1. الإهتمام بالعمارة الإسلامية في القرم وتوثيقها.
2. دراسة عمارة القرم دراسة تحليلية تفصيلية تساهم بالحفاظ وتوثيق التراث الإسلامي في جزيرة القرم.
3. تُفرد دراسة متخصصة لتصميم الداخلي للبيت الإسلامي.

المصادر

1. الاغا ، وسماء حسن : التكوين و عناصره التشكيلية و الجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000.
2. أن ايدو ،ميشال اريفية واخرون، السيميائية الأصول القواعد والتاريخ، ت رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين مناصرة،دار مجدلاوي للنشر ط1، 2008.
3. أيتنغهاوزن، التصوير عند العرب : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، 1974.
4. بشر، فارس، سر الزخرفة الاسلاميه ، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1952.
5. الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م.
6. جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978.
7. حسن باشا،التصوير في العصور الوسطى،القاهرة،1959.
8. الحسيني ،اياد عبد الله، فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق، ج1، دائرة الثقافة والاعلام ،الشارقة، الامارات العربية المتحدة، 2008.
9. الحسيني ،هاشم،خصائص التذهيب في المنجز الخطي ،مجلة الاكاديمي،بحث منشور ،العدد11، 2011.
10. الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996.
11. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر ، مكتبة مصر ، ب ت .
12. سوزان لانجر، الاهمية الحضارية للفن ،ت راضي حكيم ،مجلة افاق عربية،ع3،بغداد،1984.
13. شيرزاد ،شيرين إحسان، مبادئ فن العمارة ، مكتبة اليقظة العربية، 1984.
14. عباس، راوية عبد المنعم ،القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، جامعة الاسكندرية ، 1987.
15. عبد الحميد شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مطابع الرسالة، 1987.
16. عبد فيدوح ،القادر ،البنية الذهنية للجمالية العربية،مجلة افاق ثقافية،العدد17،دبي،الامارات العربية، 1997 .

17. محمد صفا حمودي، مفهوم التعبير الفني، منتدى الشام الثقافي، 2008.

18. Grube. Ernest & others, **Architecture of the Islamic world**, edited by Gorge Michell, 1984 .

19. Nicholas. NV. **Bakhchisarai and its surroundings**. Simferopol, 1927.

20. Martianov GP .**Last emigration of Tatars from Crimea**. SL. 1887.

الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية

م.د.منى كاظم عبد

كلية الفنون الجميله - جامعة بغداد

م.م.هنادي سالم محمد

الكلية التقنية الادارية - الجامعة التقنية الشمالية – الموصل

ملخص البحث

لقد كان للزخرفة حضورا واضحا قبل ظهور الخط العربي وتطوره فشكلت عنصرا تزيينيا هاما في الاثار المنقولة وغير المنقولة، فضلا عن ادخالها في فن العمارة والتي اضيفت اليها طابعا فنيا خاصا، لذا عني المسلمون بالمخطوطات عناية كبيرة لكونها السبيل الوحيد للحفاظ على ما انتجه العقل العربي الاسلامي والتي كانت موضوعاتها كتاب الله الكريم واحاديث الرسول او ما يتعلق بأمرهما، اذ سرعان ما وجدت الزخارف طريقها في تزيين القران الكريم فبدات تدخل الى المصاحف لتتخذ اماكنها في الصفحات الاولى والاخيرة وفي فواصل بين الايات والسور في نهايه الايات ومواقع علامات التغيير، واتخذت شكل أطر وجداول زخرفية جديدة تحيط بالحيز المكاني ضمن نصوص الصفحة وبمرور الزمن شملت الزخارف الصفحة كلها متخذة شكل تفرعات غصنية وسيقان ووريقات نباتية مختلفة. شهدت المصاحف تطورا كبيرا من حيث دقة زخارفها المذهبة والوانها وجمال خطها ورشاققتها، مما دفع الفنان لاظهار مهارته وخبرته الفنية المستندة في توظيفات زخرفية من حيث تنظيمها المكاني ومعالجتها اللونية في اخراج هذه الزخارف بما يتلاءم مع خصوصية المصحف من ناحيته القدسية من جهة وارتباط الذوق والموروث الاسلامي من جهة اخرى ،لذا فليس من اليسير تحديد تاريخ دقيق لظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف التي كتبت في اوائل القرن الاول الهجري والتي كانت خالية من اي اضافة على نص القران الكريم ويمكن الاشارة الى اقد الزخارف القرانية هي النقاط السوداء الثلاث التي كانت توضع للفصل بين ايات القران ثم تطورت على شكل ورود صغيرة وبعدها بدات زخرفة فواصل السور والايات ومقدمة وخاتمة الصفحات. اذ تم تنظيمها على وفق تصميم موحد يعبر عن العقائد الفكرية والتقاليد الاصلية الموظفة ضمن المصاحف بفعل انها تنطوي على التقسيم المساحي واشغالها بزخارف نباتية متعددة من نوع او نوعيين فضلا عن الجانب التنظيمي لها من حركات غصنية مختلفة كيفت حسب مقتضيات المساحة الاساسية الى جانب التنوع في بنية المفردات والوحدات الزخرفية وتنوع تكرارها الموظفة ضمنا مع التصميم ومثلت المعالجات اللونية دورا بارزا في اصفاء الطابع الجمالي (العمل النهائي) للتصميم الزخرفي. ومن خلال ذلك برز للباحثان التساؤل الاتي: ماهي الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية؟

الكلمات المفتاحية: البعد الجمالي، الزخارف النباتية.

مشكلة البحث

لقد كان للفن الزخرفي حضورا قبل ظهور الخط العربي وتطوره ،فشكلت عنصرا تزيينيا هاما في الاثار المنقولة وغير منقولة فضلا عن ادخالها في العمارة والتي اضافت اليها طابعا فنيا خاصا، فعرف هذا الفن في بلاد الرافدين (الحضارة السومرية والحضارة البابلية والاشورية) قبل خمسة الاف سنة. وبدات بالتطور بتطور البلدان والثقافات وتقدم تقنيات التنفيذ وازدياد مجالات التوظيف التزييني، ولكن بظهور الاسلام ونزول القران الكريم حدث تغيرا في مجال الفن ولاسيما البلدان

المعتنقة للدين الاسلامي وذلك بادخال العنصر الزخرفي في تزيين المخطوطات محاولة منه ايجاد البدائل للتعبير بعيدا عن التصوير الذي ظل الكثير يتجنبونه بسبب اختلاف في الاراء ،لذا عُنِيَ المسلمون بالمخطوطات عناية كبيرة لكونها السبيل الوحيد للحفاظ على ما انتجه العقل العربي والاسلامي والتي كانت موضوعاتها كتاب الله الكريم واحاديث الرسول(ص) او مايتعلق بأمرهما،اذ سرعان ماوجدت الزخارف طريقها في تزيين القران الكريم فبدات تدخل الى المصاحف لتتخذ اماكنها في الصفحات الاولى والاخيرة وفي فواصل الايات والسور وغيرها ومواقع علامات التغيير ،وفي القرن الخامس الهجري اتخذت شكل اطر وجداول زخرفية جديدة تحيط بالحيز المكاني ضمن نصوص الصفحة وبمرور الزمن شملت الزخارف الصفحة كلها متخذة شكل تفرعات غصنية وسيقان ووريات نباتية مختلفة ،اذ شهدت المصاحف تطورا بشكل لم يسبق له مثيل في فن من الفنون الاخرى من حيث الدقة والالوان والتذهيب مما دفع الفنان لظهار مهارته وخبرتهالفنية في توظيفات زخرفية متنوعة من حيث التنظيم المكاني ومعالجتها اللونية في اخراج الزخارف بما يتلاءم مع خصوصية المصحف من التاحية القدسية من جهة وارتباط الذوق والموروث الاسلامي من جهة اخرى، لذا ليس من اليسير تحديد تاريخ دقيق لظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف التي كتبت في اوائل القرن الاول الهجري والتي كانت خالية من اي اضافة على النص القراني فقد وجود اشارات الى اقدم الزخارف هي النقاط السوداء الثلاث التي كانت توضع بين ايات القران ثم تطورت فيما بعد لتصبح على شكل ورود صغيرة وبعدها بدات الزخرفة (فواصل السور والايات ومقدمة وخاتمة الصفحات).اذ تم تنظيمها على وفق تصميم موحد يعبر عن العقائد الفكرية والتقاليد الفنية الاصيلة الموظفة ضمن المصاحف بفعل انها تنطوي على ابعاد اكتسبت التفرد في مفرداتها وانشائها الزخرفي من حيث التقسيم المساحي واشغالها بزخارف نباتية متعددة من نوع او نوعين فضلا عن الجانب التنظيمي وحسب مقتضيات المساحة الاساسية الى جانب التنوع في بنية المفردات والوحدات الزخرفية وتنوع تكرارها مع التصميم اما المعالجات اللونية دورا بارزا في اضاء الطابع الجمالي للعمل النهائي للتصميم الزخرفي .ومن خلال دراستنا عن الزخارف النباتية للمصاحف برز للباحثين التساؤل الاتي: ماهي الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية؟.

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث الحالي بـ:

1. يمكن ان يشكل اطلالة وافية للمراحل التطورية التي قطعتها زخارف المصاحف عبر حقبة المتعددة ووضع اللبنة الاولى في دراسته في مجال اختصاص الخط العربي والزخرفة.
2. يسهم البحث في تحديد البعد الجمالي للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية.
3. يرفد الجانب التعليمي لاسيما الكليات والمعاهد التي تدخل الزخارف النباتية في مفرداتها الدراسية للاقسام المستفيدة منها.

اهداف البحث

الكشف عن الابعاد الجمالية للزخارف النباتية في المصاحف العثمانية من خلال:

1. التنظيم المكاني للمكونات الزخرفية .
2. المعالجات اللونية لزخرفة المصاحف العثمانية.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: الزخارف النباتية (الكاسية، الزهرية، الغصنية)

الحد المكاني: المصاحف العثمانية الموجودة في المكتبة العلوية (ع) في النجف الاشرف.

الحد الزمني: في القرن 10هـ/16م، إلا أن هنالك مبررات أخذت بالحسبان عند اختيار الحدود الموضوعية المتمثلة بالزخارف المصاحف العثمانية لأنها تعد مصدر استقطاب جهود الفنانين في زخرفتها، أما الزمانية فهي عدت البدايات الأولى في تنفيذها مروراً بمراحل التطور الفني الذي شهدتها المصاحف في تلك الفترة التي شهدت حركة فنية في الابداع والاتقان الجمالي.

مصطلحات البحث:

البعد الجمالي: عرفة نعيم: "بأنه هو التواصل بين مكونات الجمال وقيمه الروحية والحسية والتغيرات الفكرية المتباينة بين الافراد وتنوعاتهم والشعوب واختلافاتهم"⁵⁵⁰، وبهذا قامت الباحثتان بتعريف اجرائياً: هو ترتيب المكونات الزخرفية على وفق معطيات مفهومة ومؤثرة (الاسس والعناصر) ولها القدرة الفاعلة على الاداء الوظيفي لخلق حالة جمالية للتصميم الكلي (الزخرفي) مرتبطة بابعاد ثقافية وتاريخية متلازمة مع التطور والتغيير في الجانب المظهري.

الزخارف النباتية: عرفة (عبد الرضا): "بأنها تكوينات فنية مرتبطة تتشكل من حركة غصن نباتي أو غصنيين أو أكثر مع تحويلاتها الملحقة بها بأسلوب تجريدي"⁵⁵¹، وعرفة وسام: "بأنها تكوينات فنية قريبة من المظهر الواقعي للنبات ومحورة عنه متكونة من مفردات عديدة بانشاء نوع أو نوعيين زخرفيين ممتزجين بعضهما ببعض في ضوء تنظيم مكاني لمكوناتها بغية اشغال الفضاء المتاح على وفق اسلوب تصميمي يكفل اخراجها النهائي"⁵⁵².

الفصل الثاني

نبذة تاريخية عن نشأة زخرفة المصاحف وتطورها

إن المصحف الشريف أعظم كتاب أنزله الله سبحانه وتعالى، لأنه كلامه إلى عباده وخلقه وأنزل بالحق وبالحق نزل، فهو كتاب الله للثقلين بمختلف ألوانها ولغاتها وأوطانها وثقافتها ومعارفها، وهو كتاب العلم الأول الحاوي للعلم الإلهي المنزه عن أي قصور أو خلل؛ لذا برزت إبداعات الفنان المسلم في اخراج حليته التي انصرف بالعمل فيها بكل طاقته الفنية وامكانياته المادية والجسدية، وبذل غاية الجهد والوقت في تزيين صفحاته الشريفة بأنواع التكوينات الزخرفية وليكون آية من آيات (الله) عز وجل لخلقه بأناملهم المبدعة، قال تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ (سورة الحجر الآية/9)، كما وتؤكد حقيقة فنية وعلمية لطالما أخذت جانباً مهماً من الاهتمام والدراسة والتفسير الإبداعي والجمالي. وأهمية الأبداع في إطار الحضارة الإسلامية يمثل إطلاقاً لطاقت الخلق والاجتهاد...، وإن روح ثقافتنا الأصيلة قد أضافت خاصية أخرى للعمل الإبداعي لكي يكون ملائماً، تتمثل في دعم القيم الإنسانية.

فالأبداع والجمال؛ من الثنائيات الحيوية التي تنصوي تحت مظلة الفقه الحضاري للفن الإسلامي، وهما بالتالي يمثلان أهم ركائز المجتمعات المتقدمة والحديثة، فبواسطتهما تتطور المنظومة الحياتية بمختلف جوانبها الفنية والعلمية والعملية، فضلاً عن الفكرية والفلسفية والثقافية، كما ويفرضان خصوصية حضارية وواقعاً شمولياً متميزاً على الفنون

⁵⁵⁰ نعيم عباس، البعد الجمالي للتصميم الطباعي، مجلة الاكاديمي، 2010، ص6

⁵⁵¹ عبد الصا بهية، اسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الاجر المزج، مجلة الاكاديمي، ع 14، 1996، ص6.

⁵⁵² وسام كامل عبد الامير، اساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003، (سالة ماجستير غير منشورة)، ص9.

الزخرفية الإسلامية بصفة عامة وزخرفة صفحات المصحف الشريف بصفة خاصة، كما إنهما يفترضان في الوقت نفسه تعزيز خصوصية وملامح المنتج الفني الإسلامي.

ومن الجدير بالذكر والتأكيد على أن مفهوم الجمال؛ بالتلازم مع الأبداع يمثلان الأداة الافتراضية والرئيسية للبحث والتحليل والدراسة في أغلب فنون الحضارات المتقدمة، ومع ذلك نجد عدداً من القطاعات الفنية ومن بينها الفنون الزخرفية الإسلامية، والتي لم ينالها قسط من هذه الدراسات التي تحاول تسليط الضوء على التكوينات الزخرفية التي تستجيب بعمق متحول ورثيا مغايرة عن المنحى التقليدي ونمطي للزخارف التي سادت عصر من العصور الإسلامية. كما ان موضوع زخرفة المصحف الشريف بقي موضوعا هامشيا بالقياس إلى موضوع الخط. لم تصل المعلومات الدقيقة لتعين تاريخ ظهور العناصر الزخرفية على صفحات المصاحف، ربما يعود ذلك لانشغال اول الامر بخط القران وصفحاته، ويبدو ان المصاحف التي كتبت في عهد الخليفين ابي بكر وعثمان (رضى الله عنهما) خالية من اي اضافات زخرفية، يعتبر المصحف(*) الشريف من أول المخطوطات الدينية التي وجهت إليها العناية والاهتمام، حيث خصّه الفنانون المسلمون بجهود فائقة من أجل تجميل صفحاته وزخرفتها.

ويظهر أن اعتناء المزخرفين بالمصحف الشريف كان اعتزازاً بكتاب الله تعالى، مما شحذ الهمم على أن يعتنوا به ويسعون فيه الى الكمال. و(لم تكن المصاحف التي كتبت في عهد عثمان بن عفان (رض)، خالية من النقط والشكل فقط، بل كانت أيضاً خالية من التحلية والتذهيب، والتعشير(**)، وعلامات الفصل بين السور، ولم تعرف الزخرفة وتحلية المصاحف إلا في العصر العباسي، وكانت الصفحات الأولى والأخيرة وعناوين السور تحظى بعناية أكثر في تذهيبها وزخرفتها، وربما اشترك أكثر من واحد في زخرفة آيات المصحف الشريف وتذهيبها وكتابتها، وربما استغرقوا في ذلك أكثر من عام)553، ولذلك فإن، الزخرفة فيما يبدو أنها كانت قد ظهرت بعد فترة من تدوين المصاحف المبكرة اي في نهاية القرن الأول الهجري وما تلاه.

كما لعبت الزخرفة دورها في المصحف بمواضع مختلفة منه: في فواصل الآيات وفي فواصل السور، وفي الهوامش الجانبية، فضلاً عن الصفحات التي تسبق النص القرآني والتي تأتي بعد نهايته وفي فاتحة وخاتمة المصحف. وكان طبيعياً أن يبدأ فن الزخرفة في المصحف الشريف بدايات متواضعة، فكانت توضع في نهايات الفصول فواصل زخرفية بسيطة كأن تكون صفوف أو ضفائر من النقط أو شريطاً رفيعاً بداخله خط أو بضعة خطوط متعرجة أو اشكال هندسية بسيطة وعادة ما يحاط النص القرآني في الصفحة بإطار مزخرف تتنوع أشكاله بتنوع أشكال المصحف وباختلاف أماكن كتابته واختلاف عصوره554.

وكانت أول الزخارف المستخدمة عبارة عن أشكال زهرية تدخل على النص لفصل مجموعات آيات كل سورة وهي إضافة وظيفية بحتة555، ثم ظهرت الشرائط الزخرفية على البسملة في أول السور ولكنها كانت خالية من الكتابة في بداية الأمر.

(ترجع كلمة (المصحف) التي أطلقت على القران الكريم بعد أن جمع في صُحف. وقد كان الصحابي سالم بن مقل (ت:12هـ) هو أول من أطلق *) هذه الكلمة التي نقلها العرب الأحباش. انظر المصدر: (السيد، 1997م، ص325).

وسمي المصحف مصحفاً لجمعه الصُحف. انظر المصدر: (قلقشندي، 1915، ص475).

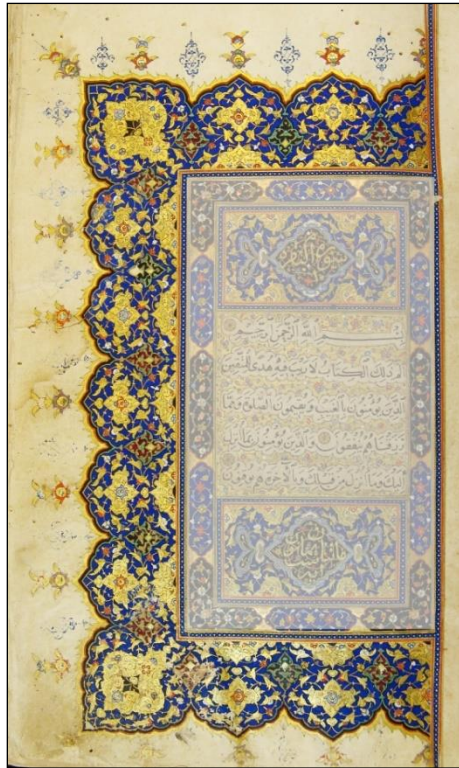
(**) اصطلاحا التعشير: هو جعل العواشر في المصحف، أي جعلها عشرة عشر، والعاشرة: هي الحلقة في المصحف عند منتهى كل عشر آيات، والعاشرة أيضاً: الآية التي تَمُّ بها العشر. المصدر: للاستزادة؛ المصدر: (الموسوعة الفقهية، ج12، ص290).

553 بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979م، ص232-235.

554 الحلوجي، عبد الستار. المخطوط العربي، مكتبة مصباح، ط2، المملكة العربية السعودية، 1989م، ص203.

555 السيد، أيمن فؤاد. الكتابات العربية المخطوطة وعلم المخطوطات، ج2، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م، ص325.

وتلا ذلك في القرن السادس الهجري ظهور عناوين السور مزخرفة، وأضيفت إلى جانب العنوان أوراق كاسية طويلة هامشية تكاد تكون دائماً مصطبغة بالصبغة الذهبية أو اللون البني الغامق أو الأزرق، ثم زاد الاهتمام بالزخارف الهامشية خلال القرن نفسه⁵⁵⁶، وأضيفت إلى الأوراق الكاسية الطويلة؛ زخارف تدل على نهايات كل خمس وكل عشر آيات وعلى مواضع السجود ومختلف مواضع تقسيم المصحف إلى سبعة أو إلى ثلاثين أو إلى ستين جزءاً⁵⁵⁷.



ولم تظهر زخرفة الصفحات الكاملة للمصحف إلا في القرن الرابع الهجري⁵⁵⁸، وتتكون هذه الزخارف دائماً من مستطيلات مقسمة إلى عدد معين من الخانات و الأشرطة ومزينة بنقط وأغصان صغيرة مكررة⁵⁵⁹. وإن جزءاً من صفحات المصحف الشريف عادة ما تزينها تكوينات زخرفية (نباتية أو هندسية) بصورة مستقلة بصفة رئيسية دون مشاركة النصوص القرآنية، في حين هناك صفحات أخرى تشغلها نصوص قرآنية كصفة أساسية فضلاً عن تزينها بتكوينات زخرفية متنوعة كصفة ثانوية. فضلاً عن استخدام الذهب والفضة في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجريين في زخرفة المصاحف⁵⁶⁰.

إذ بدأ المزخرفون أولاً بزخارف بدايات السور، والصفحتين الأولى وثانية من المصحف، وفواصل السور، وزخرفوها بماء الذهب وقد أكتمل هذا الفن قبل نهاية القرن الثاني الهجري⁵⁶¹، فضلاً عن (هوامش باقي الصفحات من المخطوطات، تزخرف وتزين بذوق رفيع، بأشكال من الزخارف النباتية)⁵⁶².

ويمكن اجمال عناصر الزخرفة الإسلامية في المصحف تحت ثلاثة عناصر متداخلة بعضها ببعض وتتمثل في الزخرفة النباتية والهندسية والتلوين والتذهيب، ومن الصعوبة فصل هذه العناصر عن بعضها لإخضاعها للدراسة بشكل منفصل، لذلك سوف اتناولها بشكل مجمل ومتداخل.

المبحث الثاني

المكونات الزخرفية في المصاحف العثمانية

(الاطر الزخرفية)

⁵⁵⁶ السيد، نفس المصدر، ص325.

⁵⁵⁷ Rice, D.S, "The Oldest illustrated Arabic Manuscripts" BSOA 22, 1959.p.3

⁵⁵⁸ السيد، إيمان، المصدر السابق، ص236.

⁵⁵⁹ (Rice, 1959, p.3)

⁵⁶⁰ النقشبندی، أسامة ناصر، وآخرون. حضارة العراق، ج9، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، 1985م، ص460-461. طباع، إيداد خالد. المخطوطات الدمشقية- المخطوط العربي منذ النشأة حتى انتشاره في بلاد الشام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دط، سورية، 2009م، ص188.

⁵⁶² آباء، أوقطاي، ياصلان. فنون الترك وعمايرهم. ترجمة احمد محمد عيسى، مطبعة رنكلر، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسكا)، إسطنبول، 1978م، ص314.

عبارة عن تكوين زخرفي تحيط بالمساحة [للتكوين الزخرفية] وتحتضنها من جميع جوانبها مكونة إطاراً يحدد المساحة الزخرفية ويعمق من القيمة الجمالية الكلية للتفاصيل⁽⁵⁶³⁾، تظهر بوحدة بنائية مترابطة. وهناك طريقتان يمكن فيها إنشاء وتكوين مساحة الإطار، وذلك إما عن طريق تقسيمها إلى أربعة أقسام (أرباع)، إذ يتم إنشاء ربع زخرفي واحد على شكل الحرف (L) وتكراره على تلك الأرباع. أو عن طريق تقسيم المساحة إلى وحدات مربعة أو مستطيلة، وبعد تصميم وحدة التكرار الأساسية، يتم تكرارها بطريقة التقلب لتكوّن مجموعها شريط واحد متكامل. وغالباً ما يكون قياس مفردات الأشرطة الزخرفية أكبر من المفردات الموظفة داخل التكوينات الزخرفية الأخرى في التصميم، ويرجع ذلك لكبر قياس مساحة الإطار نسبة لمساحة تلك التكوينات، كما تكون هذه المفردات مشتقة من المفردات الداخلية للمساحة الأساسية أو العكس فضلاً عن ألوانها التي يفترض تنسيقها مع ألوان المساحات الزخرفية الداخلية⁽⁵⁶⁴⁾.

(الصفائر):

خطوط لونية بسيطة تتوسطها أشرطة ملونة لا يتجاوز عرضها عن (1سم)، تمتد بصورة عمودية وأفقية، تتخللها زخارف نباتية أو زخارف هندسية بهيئة صفائر تتصافر فيها الخطوط، وتتكون من خطين أو أربعة خطوط أو أكثر. وظيفتها تحديد وفصل التكوينات الزخرفية بعضها عن بعضها الآخر، فضلاً عن فصل التكوينات الزخرفية المركزية عن الأفاريز والأشرطة المحيطة بها، وغالباً ما ترتبط هذه الخطوط بعلاقات لونية مع وحدات الشريط الخارجي والوحدات الداخلية.



الأهداب الزخرفية (التيغ - Tig) (*):

خطوط بسيطة أو مفردات زخرفية بسيطة (كاسية أو زهرية) تشبه الأهداب الخيطية في السجاد، تتكرر بصورة إيقاعية محيطة بالإطار الخارجي وتكون إما منفصلة أو متصلة بنهاياته، (تبدأ من الحافات الزخرفية وتنطلق خارجاً بموازية حافة الصفحة وتتخذ شكلاً لأسهم رفيعة)⁽⁵⁶⁵⁾، وتكون مفرداتها أصغر وأدق من مفردات التصميم الأخرى، وتمتاز بألوان متضادة مع ألوان الفضاء الذي يحتويها. يكمن دورها الوظيفي في إشغال الفضاءات التي تحيط بالتصميم، إذ (إن موقعها نهاية الأشكال الزخرفية يعد معبراً من المساحة الزخرفية إلى الفضاء)⁽⁵⁶⁶⁾، مما يشكل مرحلة انتقال بصري بين العناصر الزخرفية والفضاء الخارجي للتصميم.

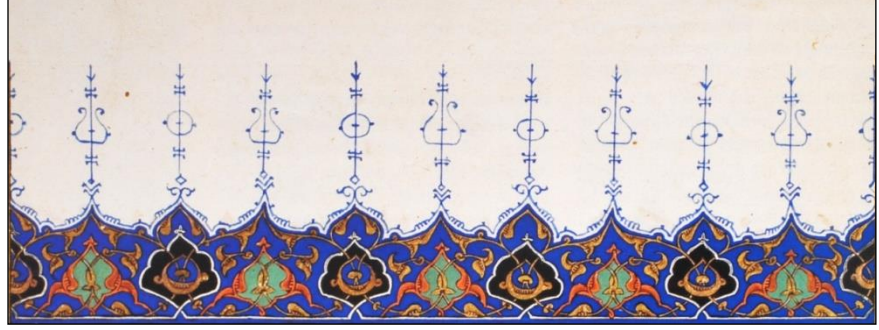
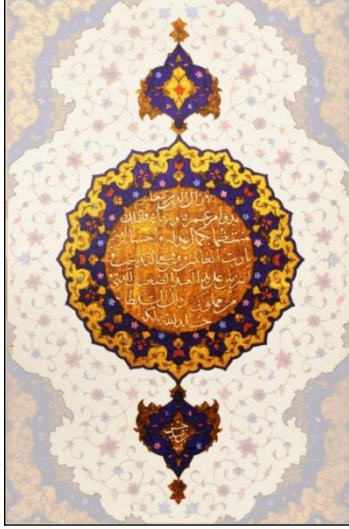
⁵⁶³ عبد الرضا بهية داود. المصدر نفسه، ص 71.

⁵⁶⁴ العبيدي، مهند جواد. العلاقات التصميمية في اللوحة الخطية الجامعة. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، 2004 م، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص 100-101.

* (تيغ): كلمة فارسية تعني السيف، وعنها أخذت التسمية التركية (تيغ).

⁵⁶⁵ Akar, A. & Cahide Keskiner. Orament and Design in Turkish Decorative Arts. Tercuman Oazetesi, Istanbul, 1978, p16.

⁵⁶⁶ فاطمة جيجك درمان. جمال الزخرفة، مجلة حروف عربية، العدد 14، كانون الثاني 2005 م، ص 52.



الحليات الوسطية:

تكوينات زخرفية تتخلل المساحات التي تحيط بالقلوب الزخرفية من جهة وبالزوايا من جهة ثانية، وتكون هيئاتها الخارجية خاضعة لنوع تنظيم القلوب والزوايا وما تقرره الحدود الخارجية لكل منهما، ولهذا تكون ذات هيئات متنوعة غير خاضعة لشكل هندسي. مما يتطلب في إنشاء مساحة وحدتها الأساسية بالاعتماد على أسلوب الإنشاء الحر، ومن ثم يتم تكرارها بأسلوب التناظر المحوري (الثنائي أو الرباعي)، وأحيانا تترك هذه المساحات خالية من دون زخرفة.

وتعد الحليات الوسطية مرحلة الانتقال البصري، وحلقة الوصل ما بين المركز البؤري (القلب الزخرفي)، والزوايا الزخرفية المحيطة به. وهذه الزوايا تكون متكونة على الاغلب من زخارف زهرية أو كأسية أو مختلطة، تظهر محيطة بالقلوب الزخرفية أو بالزخارف الوسطية - إن وجدت بالتصميم-. وتتمثل تكويناتها بنوعين:



النوع الأول: تكوينات زخرفية ذات تنظيم محوري متناظر بشكل ثنائي، كما في المساحات شبه المثلثة ذات الصلع المقوس والزاوية القائمة، التي تظهر محيطة بالقلوب الزخرفية ذات الهيئات الدائرية أو المساحات الخطية الدائرية أو القوسية، إذ تنبثق فيها الأغصان من المحور المنصف الذي يقسم المساحة إلى جزأين متشابهين ومتقابلين.

النوع الثاني: ويتمثل بتكوينات زخرفية غير متناظرة، إذ أن زخرفتها تكون بأسلوب حر لا يعتمد على نظام التكرار للوحدات، أي في حال افتراض تنصيف شكلها لا نحصل على تشابه بين جزئي التكوين. تظهر محيطة بالزخارف البيئية المحيطة بالقلوب الزخرفية ذات الهيئات اللوزية أو القلوب التي تحتوي على التوابع الزخرفية.

الحليات الجانبية:

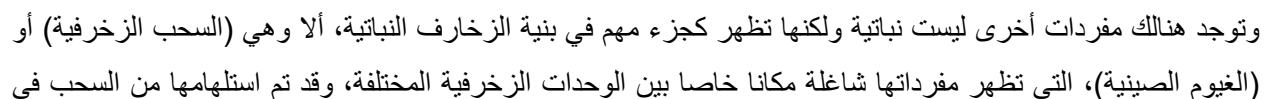
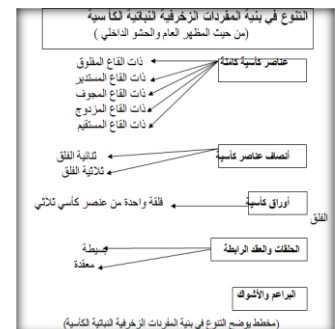
بنية تصميمية متنوعة الهيئة منها الدائري ومنها البيضوي واللوزي والى غي ذلك وتتسم بالحشو النباتي والهندسي وفي اطرافها العليا والسفلى ذوابتان وقد وجدت لتؤدي عرضا وظيفيا وجماليا للافادة منها في تزيين اغلفة المصاحف وبعض

تتمثل فواصل الايات في بادىء الامر بترك فراغ بين كل اية واخرى تزيد عن مساحة الفراغ الذي يترك بين الكلمة والاخرى ،واستخدام الفراغ المتروك بين الايات برسم نقطة على هيئة مثلث تم بدلت برسم فوق بعضها البعض واحيطت بالنقاط ،وبعدها ظهرت النقاط بمظهر دائري غير منتظم او هندسي دقيق ثم تطورت واصبحت على شكل ورود مجردة او مفرغة من الوسط ،ومع تقدم الاهتمام بزخرفة المصاحف لما له من قدسية وجمالية عمد المصمم بتطويرها وظهرت على اشكال نجمية او اوراد او دائرة تحيطها ورود ويكتب بداخلها رقم الاية.

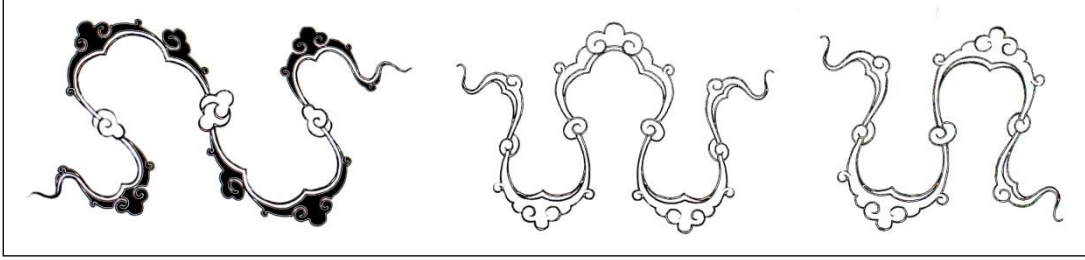
المكونات الزخرفية في المصاحف العثمانية

المفردات الكاسية

الزخارف الغصنية



السماء التي تظهر بحركة دائمة وبأشكال متنوعة في الفن الصيني، وكما هو حالها في التصميم الزخرفية، وقد كانت أكثر انتشاراً في القرن 16م و17م، وبعد ذلك بدأت تختفي من التزيينات التركيبية⁽⁵⁶⁷⁾.



المبحث الرابع

المعالجات اللونية وأساليب التذهيب:

المعالجات اللونية للزخارف النباتية

استخدم الفنان المسلم اللون وبشكل فعال في تزيين منجزاته الفنية ولاسيما المصحف الشريف، نظراً لجماليته العالية وقدرته التعبيرية على الاحالة لمواضيع شتى. ويعد اللون في الفن ذي البعدين وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى. فالشكل لا يمكن أن يوجد بغير اللون، حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التصاد بين الأبيض والأسود في وجوده. فلا شكل يمكن تكوينه دون أن يتسم بلون ما ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان موجوداً على لون ما⁵⁶⁸. وقد استخدموا مواد مختلفة في صناعتها، وسميت الألوان حسب المادة التي أنتجت منها ومن هذه الألوان، هي:

الألوان المعدنية: وكانت هذه الألوان تُحضّر بأن تسحق المعادن إلى أن تصير تراباً ناعماً ويتم ذلك عادة بوساطة حجر صلد صنع خصيصاً لهذا الغرض. وبعد ذلك تتخل بوساطة قماش رقيق جداً ثم تخلط بمحلول لزج وهو السائل الذي يستعين به المزخرف في تكوين الأصباغ بإضافة المعادن إليه. وقد فضل المزخرفون هذه الألوان لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة وتحفظ باللون ودرجته ولا تبرز بعضها ببعض مكونة ألواناً ثانوية. فإذا وضعنا لوناً أزرق فوق لون أصفر اختفى الأصفر وظل الأزرق أزرقاً⁽⁵⁶⁹⁾.

الألوان النباتية: وقد كانت تصنع من مصادر ومساحيق نباتية كالحناء والبن والأرز والورد والأزهار والعفص. ونظراً للشفافية التي تتميز بها هذه الألوان فقد كان بالإمكان مزج لونين للحصول على لون ثانوي آخر.

ألوان الأحجار الكريمة: تتميز الألوان المستخرجة من مساحيق الأحجار بأنها ألوان ثابتة لا تتغير بعامل الزمن، وكانت مساحيق هذه الأحجار تُخلط بالصمغ والماء المستخلص من الورد. ومن أهم الألوان التي كانت تُستخرج من مساحيق الأحجار اللونان الأخضر والأزرق اللذان كانا يُستخرجان من أحجار الفيروز النفيسة.

⁵⁶⁷ Akara, A. & Cahide Keskiner, Ornament and Design in Turkish Decorative Arts, Istanbul, 1978, p13.

⁵⁶⁸ ناتان نوبلر، المصدر السابق، ص 93.

⁵⁶⁹ الفن الفارسي، أدوات التصوير، من موقع صخر <http://art.sakhr.com/AdwatElTasweer.aspx?Link=4>.

الألوان الترابية: وتستخرج هذه الألوان من الأتربة بعد أن تُنخل وتُصقَى وتُشقق لتصبح كالكل ثم تخلط بالصمغ والماء حتى تصبح جاهزة لتحلية صفحات المخطوطات⁽⁵⁷⁰⁾.

الصبغات الذهبية: هي محاليل مكونة من برادة الذهب -الممزوجة بالماء- والصمغ وعصير الليمون، وتسمى بماء الذهب أو مداد الذهب كما يصفه الفلقشندي⁽⁵⁷¹⁾.

وقد استخدم الفنانون المسلمون عدة طرق في تلوين وتذهيب التكوينات الزخرفية النباتية، وكان يتم التلوين حسب النوع الزخرفي المعتمد في التصميم سواء كان كأسياً أو زهرياً أو مختلطاً. ومن أكثر الطرق الشائعة في تلوين هذه الزخارف هي التي يعتمد فيها على (تلوين الأرضية بلون غامق كالأسود أو البني أو الأزرق الداكن فيما تلون الأغصان على الأغلب بالذهبي أو الأخضر أو الأبيض)⁽⁵⁷²⁾،

وهناك طريقة أخرى تعتمد على توظيف التنوعات اللونية في تلوين المفردات الزخرفية والمساحات الناتجة من تقاطع الأغصان ومن تقاطع خطوط الهياكل الخارجية لمساحات الوحدات الزخرفية، مع الأخذ بنظر الاعتبار تنسيقها بصورة منسجمة، وعدم المبالغة فيها، وتتعدد إمكانيات توظيف اللون في التكوينات الزخرفية النباتية، عن طريق تنظيم الألوان عبر التباينات والانسجام والتناسب في قيمة اللون، مما يمنحها قيمةً جمالية تكون ذات سيادة مظهرية على بقية أجزاء التصميم الزخرفي. وذلك من خلال التنوعات اللونية للأغصان النباتية، وللمفردات الزخرفية النباتية (الزهرية والكأسية) وللوحدات الزخرفية، فضلاً عن التنوعات اللونية للأطر الزخرفية⁽⁵⁷³⁾.

أما بالنسبة لأساليب وطرق التذهيب(*)، فهي تختلف أيضاً حسب نوع الزخارف النباتية الموضوعة في التصميم وحسب المساحة المراد تزيينها. فقد استعمل الفنانون المسلمون في تزيين كتبهم صفائح الذهب وألصقوها وهي ساخنة ثم صقلوها بعد ذلك. كما استخدموا طريقة أخرى للتذهيب - لعلمهم ابتكروها - هي استعمال ماء الذهب باستخدام الفرشاة لتلوين الزخارف⁽⁵⁷⁴⁾. ولم يقتصر التذهيب على الزخارف فحسب بل كانت المساحات (الأرضيات) أيضاً تُذَهَّب وقد أُتُبعت طريقتان لتذهيبها، وهي⁽⁵⁷⁵⁾:-

التذهيب غير اللامع (المطفي): ويتم ذلك بوضع ورقة فوق المساحة المذهبة ثم تدلك بقطعة من المحار وبذلك يقل لمعان الذهب إضافة إلى تماسكه على الورق.

التذهيب اللامع: تجري نفس العملية إلا أنه بعد رفع الورقة التي يتم ذلك من فوقها تصقل المساحة المذهبة بمسطرة عاجية حتى تزيد في لمعان الذهب.

ومن أساليب التذهيب وتقنياته الفنية، هي⁽⁵⁷⁶⁾:-

⁵⁷⁰ أدوات المخطوط وتطورها، من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة، <http://mousou3a.educdz.com/>.
⁵⁷¹ الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م، ص270.
⁵⁷² عبدالرضا بهية داود. الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، بحث مطبوع، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص7.
⁵⁷³ النوري، أمين عبد الزهرة. تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، بغداد 2006م. (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص36.
^{*} التذهيب: هو فن قديم عرفه المصريون القدماء واستعمله أقباط مصر قبل الإسلام في زخرفة أغلفة الكتب إذ كانوا يزينوها بصفائح من الذهب غاية في الرقة. وهو الاسم الذي يطلق على التزيين الذي يتم باستخدام الألوان والذهب في المخطوطات في العصر الإسلامي.
⁵⁷⁴ محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص223.
⁵⁷⁵ الجبوري، سهيلة ياسين. الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق. المكتبة الأهلية، بغداد، 1962م، ص104.
⁵⁷⁶ ادهام محمد حنش. التذهيب الإسلامي المنطلقات التاريخية وأسس التصنيف، مجلة الأكاديمي، العدد (55)، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2010، ص210-211.

التزئيمك: ومعناه حبس الزخارف الذهبية وتحديدها بلون غير اللون الذي لونت به، ويتم الحبس بقلم دقيق جدا. ويكون التذهيب فيه على إحدى الحالتين، هي:

إما أن تكون الزخارف ملونة بمداد الذهب، ومؤطرة بخطوط محيطية دقيقة وملونة بألوان غير الذهب إذ تلون عادة بالمداد الأسود أو الأحمر. أو تكون الزخارف ملونة بألوان غير مداد الذهب، ولكنها تكون مؤطرة بمداد الذهب.

الترقيش(*) : وهو أسلوب يستخدم لتثبيت تألق الورقة بنثار الذهب الذي يشبه دقيق الرمل، ويسمى هذا الأسلوب بالترميل. الهلكاري أو الهلكاري (Halkari): وهي طريقة (التذهيب بالذهب الخالص إذ يخلط مسحوق الذهب مع مركب من الجلاتين والماء)⁽⁵⁷⁷⁾، وتتميز هذه الطريقة بالتدرجات اللونية للذهب المحلول، إذ يحدد الشكل بصبغة ذهبية براقية، ومن ثم يتم تمويهها في مكانات الظلال بالذهب المطفي⁽⁵⁷⁸⁾، والتي تتم بطريقة التظليل بواسطة الفرشاة، وكثيراً ما تستخدم هذه الطريقة على الأرضيات الغامقة الألوان، إما إذا كانت الأرضيات فاتحة الألوان فيستخدم عندئذ أسلوب الهلكاري المحرر أو الملون⁽⁵⁷⁹⁾. ويتفق الباحثان مع الرأي القائل بأن التذهيب يضفي قيمة على التصميم الزخرفي إلى قيمته وطاقته الجمالية والتعبيرية إذ يعد استخدامه دالة من دلائل العناية والتكريم والاعتزاز للمضمون والمخطوط خير ما يجسد ذلك المصاحف.

الفصل الثالث

منهجية البحث :

اتبع الباحثان المنهج الوصفي كونه الانسب في تلاؤمه مع طبيعة توجة البحث الحالي.

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الزخارف النباتية بكافة انواعها والمنفذة في المصاحف العثمانية على وفق هيئات شكلية منها (الحليات الوسطية، الحليات الجانبية، فواصل الايات، الاطر الزخرفية، الصفائر)، إذ شمل مجموع المصاحف (15) مصحفا وهي تشكل المجتمع الاصلي.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثان في اختيار عينتهما على اسلوب العينة القصدية غير الاحتمالية نظرا للتشابه في الانشاء الزخرفي والمكونات الزخرفية والتنظيم المكاني للاغصان والوحدات الزخرفية والمعالجات اللونية مع نظائرها من المجتمع الاصلي، إذ بلغ عدد العينات المنتقاة (3) عينات.

اداة البحث:

بغية تحقيق اهداف البحث قامت الباحثان بتصميم اداة لبحثهما (استمارة تحليل) في ضوء ادبيات التخصص وارااء الخبراء الذين بينوا شمولية وصلاحيه الاستمارة في التحليل وتحقيق الاهداف.

صدق الاداة:

* ظهر هذا الأسلوب، في حدود سنة 866هـ / 1460م، في إيران، ومن هناك أخذ المذهبون العثمانيون، وأطلقوا عليه اسم: الزارفشان zerefsan .

⁵⁷⁷ Ozen, M.E., Turkish Art Of Illumination, Gozen Kitapve Yayin Evi, Istanbul, 2003, p2.

⁵⁷⁸ Akara, A. & Cahide Keskiner, Ornament and Design in Turkish Decorative Arts, Istanbul, 1978, p15.

⁵⁷⁹ فاطمة جيجك درمان. جمال الزخرفة، مجلة حروف عربية، العدد 14، كانون الثاني 2005م، ص51.

ويعني الصدق ان الاداة المستخدمة بفقراتها قادرة على قياس ماخصصت لقياسه،اذ قامت الباحثتان باستخدام صدق دلفي المتضمن عدة جولات لاداة البحث على الخبراء¹الذين يعدون محكما خارجيا لصحة الاداة وفاعليتها في تحقيق الاهداف.

الثبات:

تحقيق الثبات* الذي يمثل موضوعية البحث لغرض الوصول الى النتائج المرجوة من خلال اعتماد محللين وكانت نسبة الاتفاق* هي:

نسبة الاتفاق المحلل الاول مع الباحثان 90% ، نسبة الاتفاق المحلل الثاني مع الباحثتان 90%

عينة رقم (1)

الوصف العام: مصحف عثماني*

سنة الانجاز: 972هـ.

مفردات الزخارف النباتية:

نظمت المفردات الزخرفية في التصميم العام لنوع زخرفي واحد (زهري)، تتخلله بعض العناصر الكاسية والتي تظهر كحلقات وعقد رابطة وظيفتها ربط الاغصان الزهرية والكاسية . فضلا عن توظيف السحب الزخرفية ، بغية تحقيق التنويع واثراء الشكل مظهريا. وتشكلت مفردات الزخارف الزهرية من مجموعة من الازهار البسيطة والمركبة ذات الصفات المظهرية المتغايرة والمتنوعة ، فمنها الخماسية والرابعة والثلاثية والثنائية ذوات اطراف مفصصة ومسننة الحواف . نظمت اغصانها بطريقة حلزونية متفرعة اثناء توزيعها بمساحات التصميم الكلي . وتميزت الاوراق باشكالها البسيطة كبراعم كالوريقات المدمجة بالازهار والبراعم جميعها متفرعة من الاغصان في حينوظفت بعض المفردات الكاسية في مناطق الالتقاء الغصني لتشكل الحلقات والع رابطة . ويمثل التقسيم الرباعي حول محورين متعامدين الذي نتج عنه تنظيم متكافئ للمكونات الزخرفية والذي حقق التوازن المحوري.

¹ الخبراء هم: ا.د. عبد الرضا بهية ، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة .
ا.م.د. هشام عبد الستار حلمي ، فنون اسلامية، كلية الفنون الجميلة .
ا.د. محمد سعدي لفقة، تكنولوجيا التعليم، كلية الفنون الجميلة .

* نسبة الاتفاق= عدد مرات الاتفاق x عدد مرات عد الاتفاق 100x

عدد مرات الاتفاق

** ا.د. عبد الرضا بهية داود ، تدريسي في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

ا.م.د. هشام عبد الستار حلمي، تدريسي في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

• مصحف موجود في العتبة العلوية المقدسة تسلسله 605 ، عدد الصفحات 836 ، عدد الاسطر 20 قياس 23/3×38/3 ، حالة المخطوط جيدة ، لون الورق ابيض ، نوع الخط نسخ وتعليق ، الناسخ: حسين الفخار .



المعالجات اللونية والتذهيب:

تمت معالجة فضاءات التصميم على وفق المغايرة اللونية، بتوظيف اللون الازرق والصبغة الذهبية التي عالجت بها مساحة القلب الزخرفي وتوابعه مما جعلها تستحوذ المركز السيادي على بقية التصميم، وذلك بسبب سعة المساحة التي تحتويها وكونها ارضية الكتابة التي تم انشاء التصميم لاجلها، فضلا عن تحقيقها التصادد اللوني الحاصل فيما بينها وبين المساحة الاساس التي تحيط بها.

اما الاغصان استخدم فيها الصبغة الذهبية لضمان عد تأثير الانشاء الزخرفي على وضوح الكتابة، اما الحلقات الوسطية شغلت باللون الازرق الداكن لتحقيق التصادد اللوني مع الارضية. وعولجت الازهار باستخدام (الاحمر، الاصفر، الازرق الفاتح) استنادا الى مبدأ التصادد والانسجام اللوني مع المساحات التي تحويها، فضلا عن معالجة السحب الزخرفية وذلك من خلال تلوينها باللون الازرق والوردي، بغية احداث الوضوح والتمايز عن باقي مفردات التصميم.

اما الاطر الزخرفية المحيطة بالتصميم والخطوط الفاصلة (الصفائر).

فقد تضمنت الالوان (الاسود، الازرق، الاحمر) للحفاظ على الوحدة اللونية فضلا عن ترصين القيم الجمالية للتصميم.

عينة رقم (2)

الوصف العام: مصحف عثماني*

سنه الانجاز: 968هـ للفترة العثمانية.

الزخارف النباتية ومفرداتها:

وظف في التصميم نوعان من الزخارف (الكاسية والزهرية)، وتم توزيع المفردات بأسلوب متجانس لكلا النوعين :
مفردات الزخارف الكاسية هي عبارة اشكال بسيطة تشغل مساحات محددة من التصميم اذ يظهر فيه اربع وحدات كاسية ذات تناظر ثنائي حول محور عمودي وتتكون مفرداتها من انصاف عناصر كاسية ذات حشو بسيط مع الاغصان التي تسير بشكل

* مصحف عثماني :تسلسل (429) يبلغ عدد الصفحات 771، وعدد الاسطر 11، قياس 22/5×33/8، حالة المخطوط كاملة ومزوق ،لون الورق اصفر،الناسخ عبد الخالق بن حبيب الهروي ،نوع الخط: النسخ،الثلاث.

دوراني فضلا عن وجود حلقات كاسية رابطة مركبة التكوين تنتشر في التصميم مطوقة الازهار التي تشكل نقاط التقاء وافتراق الاغصان في الزخارف الزهرية .

اما الزخارف الزهرية :تتكون من ازهار بسيطة ذات مواصفات مظهرية متنوعة شكليا ولونيا،فمنها السداسية الفصوص والخماسية والثلاثية،فضلا عن كون بعضها مسننة الحواف تتوزع بمواقع مختلفة منها يشكل مراكز لانطلاق حركة الغصن بعضها يتخلل مسارات الاغصان فضلا عن نهايتها.ومن المفردات الاخرى التي تظهر على شكل خطوط جديقة ومتفرعة مصمتة لونيا ذات استدارات حلزونية ومتموجة ومفصصة.اما الحلقات والعقد الرابطة تحققت من خلال توظيف بعض الازهار المحاطة بحلقات كاسية.

اما فواصل الايات ظهرت عبارة عن نقطة ذهبية فقط مغايرة للتصميم الكلي.



المعالجات اللونية والتذهيب: وظفت الالوان في منساحات ومفردات التصميم باسلوب منسجم عبر التناغمات اللونية بين المفردات والمساحات(الارضيات)التي تحتويها ،وقد هيمن اللون الازرق الغامق والصبغة الذهبية فضلا عن الالوان(الاسود،الازرق الفاتح)اذ اعتمد على اسلوب تلوين المساحات ومن ثم تنفيذ الزخارف بالالوان عليها.تميزت الزخارف الكاسية بالوانها الباردة (الازرق الفاتح اضافة الى اللون الاحمر)فضلا عن الصبغة الذهبية،والزهرية امتازت بالتنوع اللوني من خلال تلوين ازهارها (الاحمر والوردي والسماوي والاصفر)اما الاغصان تم تلوينها باسلوب التزميك بالصبغة الذهبية وحددت بقلد دقيق جدا لاعطاء هذه النتيجة ذات القيمة العالية في الدقة والتنظيم.

وظهرت الخطوط الفاصلة والضفائر بالوان منتقاة من الوان التكوينات الزخرفية (الذهبي والاسود والصبغة الذهبية والوان الورود الزاهية والازرق)،كما ان المعالجات اللونية ساعدت على اضعاء البعد الجمالي والحركي ،وتحقيق الوحدة البصرية وتوليد التنوع وتخطي الرتابة لعموم التصميم فضلا عن ابراز اشكال المفردات وتمييز وعزل المساحات التي تحويها.



العينة(3)

الوصف العام: مصحف عثماني*

سنة الانجاز: 999هـ للفترة العثمانية.

المفردات النباتية الزخرفية.

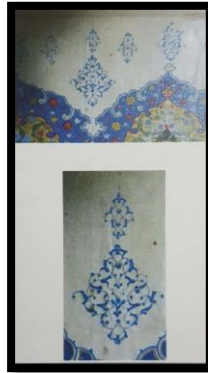
يتكون التصميم العام من المفردات الزهرية البسيطة والمركبة فضلا عن توظيف مفردات ووحدات زخرفية ذات انشاء مغاير مع الانشاء الزهري قصد منه اضافة التعبير والتنوع والحركة ضمن التصميم الكلي، اما الاغصان فهي حلزونية ومفصصة متفرعة اثناء توزيعها ومتفرعة اثناء التوزيع بالمساحة، اما الاوراق فظهرت باشكالها البسيطة وورقات مدمجة بالازهار ومتفرعة من الاغصان، اذ تكونت الكاسية من عناصر كاملة ومنصفة الكؤوس ذات حشو بسيط ومضاعف اغصانها ذات استدارات حلزونية ومفصصة فضلا عن كونها شكلت بعض الحلقات والعقد الرابطة بغية اثراء الشكل مظهرها فقد تم توظيف مجموعة من السحب الزخرفية في المساحة الاساس من التصميم. وجاءت الذوابات الزخرفية مغايرة من التصميم مستخدما التناظر الثنائي للوحدة الكاسية لاشغال المساحة المتبقية ولكن مع المغايرة في اخراج التصميم. واتصل من الاعلى والاسفل حليتان زخرفيتان تمثل التوابع وضعت بهدف اغناء الشكل انشائيا فضلا عن تعزيز التوازن وابرار القيم الجمالية للتصميم. اما الذوابات الزخرفية هنا جاءت مغايرة من التصميم مستخد التناظر الثنائي للوحدات الكاسية وذلك لاشغال المساحة المتبقية ولكن مع مغايرة في اخراج التصميم.

* مصحف عثماني: تسلسلة 421، صفحات 626، عدد الاسطر 11، قياس 31/6×48/6، حالة المخطوط كاملة لون الورق اصفر ومزوق، نوع الخط نسخ والثلاث.



المعالجات اللونية واساليب التذهيب:

عالجت المساحة الاساس من التصميم باستخدام اللون الازرق، وعولجت مساحة القلب الزخرفي باستخدام الصبغة الذهبية، بينما تم معالجة مساحة التوابع باستخدام الونيين نفسيهما، وقد استخدم اللون الاحمر في تحديد المساحات لتمييزها بعضها عن بعضها الاخر، اما المساحات للوحدات المتصلة بالشريط وتم تلوينه على وفق مبدأ التكرار اللوني المتناوب، لكن باستخدام الصبغة الذهبية بدرجة مغايرة للون المساحة الاساس ضمنا لاحداث التنوع اللوني والمظهري وازدادة الالوان للاوراد (السمائي والاحمر ودرجاته اللونية). وتم معالجة الزخارف الكاسية في التوابع باستخدام اللون الازرق وتحديدها بالسمائي والابيض، في حين تم معالجة اغصان الزخارف الزهرية باستخدام صبغة ذهبية ذات درجات مقاربة لدرجة ارضية المساحات المذهبة، مما اثر سلبي على وضوحها في هذه المساحات، الا انها تظهر واضحة في المساحات الزرق بسبب التضاد اللوني الحاصل بينهما. اما السحب الزخرفية فقد خلق المزخرف فوارق اسلوبية من خلال توظيف لونين في ان واحد في السحب وهم (السمائي والوردي) بغية اظهار تفاصيلها الشكلية كاملة. في حين نجد الشريط المحيط والخطوط الفاصلة تم معالجتها بالالوان (الازرق، الاحمر، البنفسجي، الاسود، الذهبي) من خلال استخدام التناوب اللوني للوحدة الزخرفية للاطار الزخرفي فظهر القلب الزخرفي بالابيض مرة واللون السمائي بهدف خلق الانسجام والوحدة بين مكونات التصميم.



الفصل الرابع

النتائج

1. ظهر اختلاف بسيط في توظيف المكونات التصميمية اذ ظهرت المكونات الزخرفية(الحليات الوسطية والجانبية والخطوط الفاصلة(الضفائر)والاطر والذابوات الزخرفية)من حيث تكوينها وتنظيمها المكاني.
2. توظيف عنصر زخرفي جديد على وفق هياك شكلية ملحقة بالزخارف النباتية وهي (السحب الزخرفية).
3. ظهرت العناصر الكاسية كاملة ومنصفة الرؤوس وبحشو بسيط مما يدل ان هذه الفترة لا تتميز بالحشو المضاعف للعناصر الكاسية.
4. ظهر تشابه في المفردات الزهرية ولكنها اختلفت في التفاصيل الدقيقة ،اذ ظهرت الازهار باشكالها البسيطة والمركبة المتعددة الفصوص (الثنائية والثلاثية والرباعية)بهيئات مفصصة ومسننة الحواف.
5. اعتمدت المعالجة اللونية على مبدا المغايرة والمقاربة اللونية بغية اظهار السيادة المظهرية واتخاذها كمراكز استقطاب بصري ضمن التصميم وكذلك ظهرت الوان مشتركة مثل(الازرق الصبغة الذهبية)وبرز لوان (الاحمر والازرق الفاتح)وظفا في بعض المفردات الزخرفية.اما اساليب التذهيب ظهرت متشابهة من خلال اعتمادها على اسلوب التزميك .

الاستنتاجات

1. استخدام اساليب انشائية متعددة الهدف منها اصفاء التغيير والتنوع والحركة ضمن التصميم.
2. ان توحيد المكونات التصميمية في اساليب التصميم الزخرفي النباتي يدل على توحيد الفكرة التصميمية السائدة في فنون العالم الاسلامي.
3. ان توحيد المكونات التصميمية في اساليب الاتصميم الزخرفي النباتي يدل على توحيد الفكرة التصميمية السائدة في فنون الفن الاسلامي.
4. التكرار اللوني الحاصل في اساليب الفن الاسلامي وخصوصا للونين الازرق الذهبي نتيجة لاعتبارات روحية وعقائدية سامية ناتجة من الفكر الديني الاسلامي.
5. اعتماد اسلوب التزميك في التذهيب يدل على ان اساليب التذهيب الاخرى كانا وليدا القرون السابقة وليس القرن السادس عشر الميلادي.

التوصيات:

مقارنة اساليب التصميم الزخرفي للمصاحف (العباسية والعثمانية)في القرون اللاحقة التي تلت القرن (10هـ/16م) وصولا الى القرن الراهن لتغطية جميع جوانب الموضوع الرئيس.

المقترحات:

استكمالا للفائدة للبحث تقترح الباحثان:

1. اجراء دراسة عن اساليب التذهيب وتقنياته التنفيذية على المصاحف.
2. دراسة اساليب التصاميم الزخرفية الموظفة في التصوير الاسلامي(المنمنمات).

المصادر

القران الكريم

1. آبا، اوقطاي، يآصلان. فنون الترك وعمائرهم. ترجمة احمد محمد عيسى، مطبعة رنكلر، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسىكا)، إسطنبول، 1978م.
2. ادهام محمد حنش. التذهيب الإسلامي المنطلقات التاريخية وأسس التصنيف، مجلة الأكاديمي، العدد (55)، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2010.
3. السيد، أيمن فواد. الكتابات العربية المخطوطة وعلم المخطوطات، ج2، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م.
4. الجبوري، سهيلة ياسين. الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق. المكتبة الأهلية، بغداد، 1962م.
5. الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م.
6. الحلوجي، عبد الستار. المخطوط العربي، مكتبة مصباح، ط2، المملكة العربية السعودية، 1989م.
7. بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979م.
8. طباع، إيداد خالد. المخطوطات الدمشقية- المخطوط العربي منذ النشأة حتى انتشاره في بلاد الشام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د.ط، سورية، 2009م.
9. عبد الرضا بهية، أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الاجر المزجج، مجلة الاكاديمي، ع 14، 1996.
10. ----، الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، بحث مطبوع، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996.
11. العبيدي، مهند جواد. العلاقات التصميمية في اللوحة الخطية الجامعة. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، 2004 م، (رسالة ماجستير غير منشورة).
12. فاطمة جيجك درمان. جمال الزخرفة، مجلة حروف عربية، العدد 14، كانون الثاني 2005 م.
13. محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
14. النقشبندى، أسامة ناصر، وآخرون. حضارة العراق، ج9، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، 1985م.
15. النوري، أمين عبد الزهرة. تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، بغداد 2006م. (رسالة ماجستير غير منشورة).
16. وسام كامل عبد الامير، اساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003، (سالة ماجستير غير منشورة).

18. Rice, D.S, "The Oldest illustrated Arabic Manuscripts" BSOA 22, 1959.
19. Ozen, M.E, "Turkish Art Of Illumination", Gozen Kitapve Yayin Evi, Istanbul, 2003.
20. الفن الفارسي، أدوات التصوير، من موقع صخر، <http://art.sakhr.com/AdwatElTasweer.aspx?Link=4>.
21. أدوات المخطوط وتطورها، من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة، <http://mousou3a.educdz.com/>.

المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد وسماته الدلالية (الوشم انموذجاً)

م. رائد فرحان

م.م فردوس بهنام

كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

ملخص البحث:

اتخذت تقنية الرسم على الجسد الانساني (الوشم) بعداً جمالياً وفنياً يذهب بها الى خلق مقاربات مهارية مع تقنيات الفن التشكيلي وهذا ما حدا بالباحثان الى تناول هذه الموضوعات والوقوف على ابعادها ومرجعياتها الموروثة والدلالية. وبناءً على ذلك قسم الباحثان موضوع البحث على اربعة فصول تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث المتلخصة بالتساؤل الاتي (ماهي المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم)؟ وماهي سماته الدلالية؟) ثم اهمية البحث المتجلية في تسليط الضوء على البنية العميقة للوشم وابعاده الثقافية وسماته الدلالية. اما الحاجة الى البحث كونه يفيد الباحثين بوصفه دراسة علمية واكاديمية في تخصص الموروث الشعبي بشكل عام والفنون التشكيلية على وجه الخصوص. كما تناول الفصل هدف البحث الذي يسعى الى: (تعرف المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم) وسماته الدلالية). يلي ذلك حدود البحث المتضمنة الحد الزمني: (نماذج مختارة لحقب زمنية متباعدة ما بين 1950-2018) والحد المكاني: (محافظة نينوى) والحد الموضوعي (المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد (الوشم، المرجع، السمة، الدلالة) لغة واصطلاحاً اجرائياً.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين: الاول: الابعاد الثقافية والتاريخية للوشم، والثاني: السمات الدلالية للوشم في الثقافات المتنوعة. ويختتم الباحثان الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري والدراسات السابقة.

ويتضمن الفصل الثالث (مجتمع البحث) الذي تحدد بمحافظة نينوى (واداة البحث) اذ اعتمد الباحثان المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها المعيار لقياس عينة البحث، اما (منهج البحث): فقد تم اعتماد المنهج (الوصفي التحليلي) لملائمته لهدف البحث، وعينة البحث (النماذج المختارة لثلاثة حقوب متباعدة)، لينتهي الفصل بتحليل العينات.

كما تناول الفصل الرابع نتائج البحث ومناقشتها، ثم الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات. يلي ذلك قائمة بثبت المصادر والمراجع والملاحق والصور.

Abstract

The technique of painting on the human body (tattoos) An aesthetic and artistic dimension goes out to Creating skillful approaches with art techniques and this is why researchers to address this set and stand on its dimensions and references inherited and features. accordingly ,the researchers divided the research into four chapters the first chapter deals with the problem of research ,which is summarized in

the following question (What are the cultural references to body painting (tattoos)? and what are its features? Then the importance of research is revealed in the spotlight on the deep structure of the tattoos and its cultural dimensions and its features features. The need for research is beneficial to researchers as a scientific and academic study in the field of folklore In general and plastic arts in particular. The chapter also addressed the objective of the research «which seeks to: (know cultural references painting on bodies (tattoo) and its attributes are features). The search limits included are followed Time Limit: (selected models and time periods spaced between 1950-2018) and Spatial Limit: (Nineva Governorate) Objective Limit (Cultural references to drawing on the body (tattoo «reference «attribute «significance) Language and procedural terms The second chapter (theoretical framework) included two topics First: the cultural and historical dimensions of the tattoo «The second: the semantic features of tattooing in diverse cultures. The researchers conclude the chapter with indicators which resulted from the theoretical framework and previous studies. Chapter III (Research Society) which is determined in the province of nineveh (And research tool) if adopted by the researchers the indicators that emerged from the theoretical framework as a standard for measuring sample research «The (research approach): The approach has been adopted (Analytical descriptive) For relevance to the search target «And the search sample (models selected for three spaced periods) «The chapter concludes by analyzing the samples. As discussed in chapter IV Research results and discussion «and then conclusions «Recommendations and proposals.

- 1- depend human (Artist «non-artist) On raw materials and simple means represent In the form of inscriptions or drawings.
- 2- The human body was the raw material and a means of producing aesthetic or suggestive forms.
- 3- depend human (Artist «non-artist) On configurations derived from the aesthetic or instinctive need or the environment to which the imprint belongs.

and presented a set of conclusions including:

- 1-The development of tattoo techniques and instruments in modern times has allowed tattoos to emerge from traditional subjects.
- 2-- Investigating the human body as a raw material and means of expression represent the rewording of vocabulary in a technical style to keep pace with contemporary stylistic developments.
- 3-The most common formations in the use of flattening are covered areas including arms «forearms and some parts of legs such as thighs or feet.

This is followed by a list of sources «references «appendices «and images.

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث

ارتبط الفن منذ بداياته الاولى بالثقافات الاجتماعية واستقى من موروثاتها الشعبية واشتبك بعاداتها وتقاليدها على كافة المستويات الدلالية والجمالية هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان الانسان بطبيعته ميال للتجميل والتخلي حتى بأبسط ما كان يمتلك من امكانيات، ومع تطور حياته الاجتماعية تطورت وسائل زينه واختلفت طرقها باختلاف البيئات والعصور حتى غدت تلج مجالات الفن وتخضع لقيمه الجمالية وهكذا اصبح التجميل فناً متكاملأ وغدا الجسد – جسد الرجل والمرأة- مادة اولية او

خامة فنية ضمن موضوعات الجمال. ومن هذه الفنون الرسم على الاجساد الذي ظهر مع اقدم الحضارات والحقب الزمنية وتواشج مع مقومات البيئة الاجتماعية، فضلاً عن انه تنوع بناءً على اختلافات الامكنة والازمنة والظروف، كما انه اختلف باختلاف الجنس في الزمن ذاته، اذ يتمظهر الموضوع الجمالي في تلك الرسومات على جسد المرأة، في حين تميل الموضوعات على اجساد الرجال الى الجانب الدلالي، كالتعبير عن القوة او السلطة. وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: (ماهي المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم)؟ وماهي سماته الدلالية؟)

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث بالكشف عن البنية العميقة للوشم، وربطه بين الماضي والحاضر، من خلال تحديد تاريخيته، وكيفية تحديثه واعادة تأهيله بطرق حديثة متزاوجة مع التكنولوجيا، ومخاطبة الحرف او الشكل على سطح او خامة بشرية تستمد صورتها من واقع الموضوع الذي تنتمي اليه، وكيفية معالجة الجسم البشري كخامة من خامات التعبير عن الابداع في الفن، وتحديداً الفن التشكيلي المعاصر على اعتبار ان الجسد هو خامة فاعلة في التعبير، تتميز عن غيرها من الخامات بكونها تملك خصائص منفردة تختلف عن الخامات المستخدمة في التعبير الفني.

اما الحاجة الى البحث: فإنه يفيد الدارسين في تخصص الفنون التشكيلية وتخصصات الثقافات والموروث الشعبي بوصفه دراسة علمية اكايدمية.

ثالثاً: هدف البحث (يهدف البحث الى: تعرف المرجعيات الثقافية للرسم على الاجساد (الوشم) وسماته الدلالية.)

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي زمانياً بنماذج مختارة لحقب زمنية متباعدة ما بين 1950-2018.

يتحدد البحث مكانياً بمحافظة نينوى.

اما الحد الموضوعي يكمن في المرجعيات الثقافية للرسم على الجسد (الوشم) وسماته الدلالية.

خامساً: تحديد مصطلحات.

المَرْجِعُ لُغَةً

يرى مصطفى انه من " الرجوع. و_ الاصل. و_ اسفل الظهر. و_ مايرجع اليه في علم او ادب، من عالم او كتاب.

(ج) مراجع. (580)

المَرْجِعُ اصطلاحاً

هو " القراءة السيميائية التي لا تكتفي بسرد الحالة المرجعية الى الاشياء التي يشخصها "النص" بل الى تأويل العلامة

ثقافياً. (581)

المَرْجِعُيات اجرائياً

هي الاسس والمنابع الثقافية والاجتماعية الاولى في الاماكن المختلفة التي انبثقت من خلالها ثقافة الرسم على الاجساد

580) مصطفى، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، دت)، ص360.
581) بن تومي، اليامين، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابو زيد"، (الرباط: دار الامان، 2012)، ص27.

والتي تعرف بـ (الوشم) سواء أكانت مرجعيات دينية مقدسة أو فنية أو اجتماعية.

السِّمة لغةً

يعرفها (الرازي) بأنها: " مشتقة من وَسَمَ، وسمته وسما وسمة، واتسم الرجل اي جعل لنفسه سمة يعرف بها، وفلان موسوم بالخير اي توسمت فيه الخير." (582)

السِّمة اصطلاحاً

يقول مونرو هي " خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني او اي معنى من معانيه الراسخة المستقرة، والسمة صفة مجردة لوجود لها بمعزل عن الشيء المحسوس ."(583)

السِّمة اجرائياً

مجموعة من العلامات والرموز التي يعتمدها الوشام على الجسد البشري للتعبير عن البيئة او الثقافة التي ينتمي اليها الموشوم او عن ذات وفكر الوشام.

الدلالة لغةً

تعرف بـ " دلل – (الدليل) مايستدل به والدليل الدال ايضاً وقد (دلَّه) على الطريق يدلّه بالضم (دلالة) بفتح الدال وكسرها، ويقال (أدل) فأَمَل، والاسم (الدالة)." (584)

الدلالة اصطلاحاً

يعرفها مذكور بأنها " شيء او معنى يفيد لفظ او رمز ما ومنه دلالة الكلمة والجملة، يقول: الجرجاني الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم بشيء آخر، والشيء الاول هو الدال، والشيء الثاني هو المدلول." (585)

الدلالة اجرائياً

هي كل ما يترشح عن الوشم من اشارات ورموز تشير الى المعنى المضموني الذي يبتغي الموشوم الدلالة عليه والتعبير عنه.

الوشم لغةً

يعرفه مصطفى بأنه " ما يكون من غرز الابرة في البدن وذر النيلج عليه حتى يزرق اثره او يخضر، و_ تغيير لون الجلد من ضربة او سقطة. و_ العلامة (ج) وشوم ووشام." (586)

الوشم اصطلاحاً

" هو الفن الذي يقوم بوضع لامة ثابتة في الجسم. يعتبر الوشم على الجسم كنوع من التعديل الجسماني والزخرفة، فالوشم ضرب من ضروب التزييق المهمة عند المرأة تحصل عليه عن طريق (غرز الابرة في البدن وذر مادة النيلج عليه) (587)

582 (الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، 1982)، ص722.
583 (مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج2، تر: محمد أبو درة وآخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص99.
584 (الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مصدر سابق، ص209.

585 (مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة للشؤون والمطابع الاميرية، 1982)، ص84.

586 (مصطفى، ابراهيم، وآخرون، مصدر سابق، ص1045.

587 (أبادي، الفيروزي، القاموس المحيط، ج4، 1980 الهيئة الحصرية العامة للكتاب، ص188

الوشم اجرائياً

هي مجموعة من الممارسات المترسخة في البنية العميقة لثقافات الشعوب، والتي تعتمد الى الرسم على مواضع متنوعة من الجسم، من خلال وسائل ومواد متنوعة (بدائية او معاصرة)، (محلية او عالمية) تتناسب وطبيعة لون البشرة، وتتم بطرق متنوعة سواء أكانت عبر الطلاء او وخز بالإبرة لإحداث شكل جمالي على الجسد البشري.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول: الابعاد الثقافية والتاريخية للوشم

ان الجسد هو فن لغة الطبيعة التي يولدها شعور الإنسان بقوة الحياة داخل جسده الذي يعمل وينتج ويحرك الوجود ويبنى الحضارة. كما أنه رمز الديمومة والاستمرار ورمز الحب ومثال الجمال الذي احتفى به الفن الإغريقي، والأوربي على طول مسار تاريخه، وكرس له الكثير من إبداعاته الخالدة " وإذا كان الجسد حسب عبارة ميرلوبونتي المنظومة الرمزية العامة للعالم، فالمجتمع هو الذي ينحت رموزه فيه عن طريق المؤسسات التربوية التي تجعل من أجساد الأفراد أجساداً خاصة، وأن كل مجتمع يطبع قوانينه في جسد المواطنين والذي يتم بطرق مختلفة باختلاف المجتمعات وباختلاف الأزمنة." (588) اي ان الجسد مسبب وغاية للجمال، وكذلك الفن، كما يمكن ان يكون خامة اصيلة وفريدة لتشييد وتوثيق مختلف الرموز بمجمل سماتها الدلالية بوصفه الرقعة التي تحوي العمل الفني، والتي تعبر من خلال الوشم والتوشيم عن ظاهرة اعتبرت منذ القدم ولا زالت فنية جمالية حتى وان نبذت من بعض المجتمعات والاديان.

تعددت اوجه الوشم منذ القرون السحيقة وفي مختلف انحاء العالم حيث ان لها جذرات عميقة في الثقافات القديمة في الشرق والغرب، كما انها تنقسم في كل موقع جغرافي بسمات ترتبط في البيئة المكونة لها من حيث موضع الوشم ومادته، وقد ترسخت بشكل جوهري في الشرقيتين آسيا وأفريقيا فإن " كالإينو، - السكان الأصليين لليابان- الذين كانوا يقومون بوشم الوجوه كنوع من العادات والتقاليد. وفي الوقت الحالي، الوشم متداول عند الأمازيغ والتاماغا شمال افريقيا، وعند الماوري في نيوزلندا، والهاوسا في شمال نيجيريا، والعرب في شرق تركيا، والبدو في سوريا " (589)

وكان للبعثات الاثارية والمنقبين دور بارز في اكتشاف مرجعيات ثقافية لوشوم مطمورة تتميز بسمات دلالية تعود الى اماكن متنوعة من العالم، حيث " قد تم اكتشاف مومياءات أخر تحمل الوشم والتي يعود تاريخها إلى نهاية الألف الثاني قبل الميلاد، مثل مومياء أمونيت في مصر القديمة ومومياءات بازيريك في هضبة أوكوك" (590).

ولم تقتصر ثقافة التوشيم على الشعوب الشرقية في آسيا وأفريقيا وانما كان لها صدى ايضاً في الثقافات الغربية، وبخاصة عند القبائل والتجمعات في تلك الاماكن سعياً لترسيخ قضية او مبدأ، فضلاً عن التعبير عن مسألة معينة ". إذ بالرغم من بعض المحرمات التي تحيط ب الوشم، الا أن الفن لا يزال يحظى بشعبية كبيرة في مناطق متعددة من العالم. فالتوشيم ممارسة طقسية مجتمعية لها ابعاد متنوعة تنتقل بين ما هو ديني قدسي وما هو علاجي ويحدد ذلك موضع الوشم من الجسم وبحسب الثقافة التي ينتمي اليها الواشم و الموشوم " فمومياء أوترتي التي تعود الى العصر النحاسي اي حوالي عام ٣٤٠٠ ق.م ، تم العثور عليها في وادي أوتز كان الوشم موجود على نطاق واسع عند الشعوب البولينية، وعند مجموعات قبلية

⁵⁸⁸ سعيد ، جلال الدين فلسفة الجسد ، دار أمية للنشر 1992، ط1، تونس، ص 92

⁵⁸⁹ savioli, Alberto, progetto beduini, trdusoni: frdos zora, 14/12/2018, ora12:00 am. ricerca: <http://www.beitshar.com/3.htm>

⁵⁹⁰ Ghosh, Pallab (1 March 2018). "Oldest tattoo' found on 5,000-year-old Egyptian mummies". BBC. Retrieved 8 March 2018.

معينة في تايوان والفلبين و بورنيو و جزر منتاواي و افريقيا و أمريكا الجنوبية و أمريكا الشمالية و أمريكا الوسطى و اوربا و اليابان و كمبوديا و نيوزلندا و مايكرونيزيا في جبال الألب وعليها ما يقارب الـ ٥٧ وشم كربوني تتكون من نقاط او خطوط بسيطة في العمود الفقري السفلي، وخلف الركبة اليسرى وعلى الكاحل الأيمن، و يعتقد بأن هذه الوشوم كانت شكلاً من أشكال العلاج بسبب موضعهم الذي يشابه الوخز ب الإبر" (591)

وقد اخذ الوشم مجاًلاً واسعاً للتعبير عن الطابع الديني والطقسي او ترسيخ فكر جماعة او توثيق روابط الافراد قديماً وحديثاً فهو في تلك الزاوية يقع ضمن حدود الفرز والتمييز، حيث ان " الوشم بثقافة الجسد يضعه في اطار: علاقة، صيغة طقوسية عبادية، او اجتماعية، او حياتية كالزواج والتقدم بالعمر والموت، وكرموز دينية وروحانية، وللتعبير عن الشجاعة، وللإثارة الجنسية وتعهدات الحب، وللعقاب والتمايم والتعويضات والحماية، وكدلالة على المنبذين والعبيد والمحكومين. فرمزية الوشم وتأثره يختلف باختلاف الأماكن والثقافات. (592)

من هنا يمكننا القول ان الوشم ومن خلال رموزه ومرجعياته وسماته الدلالية ينتقل بالوشوم الى بعد ميتافيزيقي اقرب الى التصوف الروحي وهكذا يغدو الوشم وسيلة اتصال ويتم ذلك الاتصال " عن طريق الحس و الانتماء من خلال العلامات والرموز الموضوعية عليه. ويؤرخ للجسد بلغته، ويغزو مقروءاً- معرفياً، حيث يعاد تركيب الجسد بطريقة جديدة الوشم يغدو هنا قادر على تحريك الجسد، على جغرافية مناطق، والاهتداء اليها خلال ايضاحاته البصرية، وفي ضوء ذلك يتجاوز الجسد به سكونه، ينقلب الى جسد حركي، وينشغل بما هو موشوم به فالوشم هو كتابة كونية ذات دلالة، وصورة مقروء عبر الجسد عارياً." (593)

وبحسب الباحثين في المجالات الأثرية والانثروبولوجيا والآركلوجية ايضاً فإن الشعوب البولينية هي المصدر الرئيس لظاهرة التوشيم في عموم الجزء الغربي، حيث تشير الدراسات الى ان جذوره تعود الى شعوب " بولنيز اللذين شرعوا في الابحار من جنوب شرق اسيا عبر المحيط الهادي معتمدين على معرفتهم بالطبيعة. هذه العادة البولينية أصبحت شائعة بين البحارة الاوربيين، قبل أن تنتشر في المجتمعات الغربية عموماً، هكذا وصف يوليوس قيصر تلك الوشوم في كتابه حروب الاغريق". (594) وكذلك تؤكد الباحثة الانثروبولوجيا في مجال الدين والثقافة الشعبية في المغرب فاطمة فائز ان " الوشم يدخل ضمن السلوك الاجتماعي، ويرتبط بالجسد الموشوم بحياته، ويموت بموته، كما يشكل جسراً للربط بين ما هو روحي ومادي في الجسد ذاته. وللوشم كذلك رمزية اجتماعية وسياسية قوية، فأساس الانتماء الاجتماعي وركيزة الاحساس بالانتماء الموحد، والشعور بالهوية المشتركة والتي ساهمت في ضمان حد كبير من التناغم بين كافة اطراف القبيلة. كما ان الوشم يحال الى هوية وضعه وانتمائه القبلي". (595) فمن الممكن احياء اي شكل من اشكال الفن عندما يكون في حالة وضع الاندثار لان

⁵⁹¹ Jones, "Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity", (in Journal of Roman Studies C. P. 1987), pp. 139-155

، Die Tätowierung bei den Katholiken Bosniens und der Hercegovina،1) Hoernes Dr.Moriz (published in Wissenschaftliche Mittheilungen Aus Bosnien und der Hercegovina) herausgegeben vom Bosnisch-Hercegovinischen Landesmuseum in Sarajevo ، Vierter Band،Wien،

(محمود، ابراهيم، وانما اجسادنا...ديالكتيك الحسد والجليد " دراسات مقارنة " (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧)، ص٤٥-٤٦. ⁵⁹³

savioli, Alberto, progetto beduin,translated by the autho,14/12/2018, time 12:00 am. Browse: <http://www.beitshar.com/3.htm>

⁵⁹⁵ فاطمة فائز، الوشم زينة المرأة وعنوان تمرد الشباب المغربي، تقرير وحوارات، 2018/10/1، الساعة 05:00 م.التصفح www.aljazeera.net/news.

الوشم الذي ينقش بعلامات ثابتة لا يمكن الاحتفاظ به في المتاحف كغيره من الفنون كالنحت والرسم لمحدودية حياة الانسان كما ويعتبر الجسد الموشوم متحف مرئي للعامة دون التقيد بالمكان او الزمان.

المبحث الثاني:

السمات الدلالية للوشم في الثقافات المتنوعة

يتفرد الوشم بسمات جوهرية تجعله على قدر جلي من الخصوصية على صعيد الدلالات الشكلية عامة ولغة الجسد الموشوم خاصة، من خلال معايير فكرية واخلاقية وثقافية، عبر مواصفات محددة، وعبر مستويات الوعي " فتتعدد اشكال وصور الوشم بألوانها واشكالها التي تتربع على الاجساد لتأخذ اشكالاً مختلفة".⁽⁵⁹⁶⁾

وقد كان الوشم ضمن اهتمامات أطباء الجامعة الامريكية للأمراض الجلدية الذين قسموه الى انواع، منها (وشم الجروح والاصابات، ووشم الهواة، والوشم الطبي، الوشم التجميلي)، ولكل نوع من هذه الانواع طرق ومسببات لوجوده فالنوع الاول ينشأ نتيجة حادث او كدمة مما يؤدي الى دخول بعض المواد داخل الجلد وهذا يمنحها لون وشكل مغاير عن لون الجلد الاصلي، اما عن وشم الهواة الذي يكون قصدياً من خلال وضع مادة الحبر او الرمد على الجلد، ومن ثم يتم وخزها بالإبر لتدخل جزئيات المادة الى الجلد لتعطي مضمون دلالي معبر صوري او كتابي، ويتسم هذا النوع بعدم الانتظام في شكله، وعن الوشم الطبي فإنه يستخدم في حالات استثنائية نادرة بهدف تحديد المكان الاشعاعي للمريض الذي يتم تكرار العلاج عنده على ذات المكان اكثر من مرة، ولذلك يعتمد الاطباء بالارتكاز على الوشم لتأشير مكان الجلد المصاب لتفادي توجيه الاشعاع على مناطق غير مصابة، اما الوشم التجميلي الذي يتم اعتماده كنوع من انواع المستحضرات التجميلية كالمكياج الدائم لإخفاء العيوب كالندوب والجروح او اضافة عناصر جديدة او تجميل منطقة كتعزيز الحاجبين او تحديد الشفاه، وهنا ينقسم الوشم التجميلي الى قسمين الاول: الوشم الظاهري المكشوف للرأي والذي يتم في المناطق الخارجية كالوجه واليدين، والقسم الثاني: الوشم المخفي كوشم الصدر او البطن او الظهر.⁽⁵⁹⁷⁾

لم يقتصر الوشم الظاهري (وشم الوجه، ووشم اليدين) على نوع معين او على مكان معين ولكنه شمل مناطق متعددة وكل منها حملت اسماً وشكلاً معينين في الوجه يظهر مثلاً وشم: (الذبان، الهلال، دك الحواجب، القمازي، في الزلاف، في التراجي، دكة أو شبيبية، دكة الوجنة، المخاطيات، دكات المغابل، دك الحنة) وهي تسميات تطلق باللهجة العامية لمستخدميها، وكذلك هو الحال مع وشم اليدين (دك الذراعين، وشم الزند او الزنداوي). اما عن الوشم المخفي فهو ينقسم بحسب الجميلي الى ثلاثة مناطق الاول: الوشم على القدمين وكذلك له انواع وتسميات ك (دك الحجل، دك الاخل)، الثاني: الوشم على الساق ك (السكركب، دك الزرور) الثالث: الوشم على الصدر والبطن مثل (الحداري، الزنجيل، دك الصدر، دك العشيرة).⁽⁵⁹⁸⁾

صورة رقم (3-4-5)

وكما اختلفت انواع الوشم واشكاله اختلفت الادوات المستخدمة في انشاءه، وتعتبر الإبرة الاداة الرئيسية الثابتة دائماً في مجمل الانواع وان تغيرت اشكالها، وهي في حقيقة الامر ليس إبرة واحدة ولكنها مجموعة ابر رفيعة جمعت بخطط والغرض من جمع عدة ابر ليكون الخط سميكا أثناء عملية الرسم. كما في الصور (1-6)، كما ان الكحل الاسود او كما يعرف

596)Terrence A.Cronin,Jr. "Tattos, Pierings, and Skin Adornments", DERMATOLOGY NURSING/ Octotber2001/Vol.13/No.5, translated by the author.

597) ibid.

⁵⁹⁸ ينظر: الجميلي، محمد عجاج، الوشم ظاهرة جمالية في الشرفاء، مجلة التراث الشعبي، العدد (٥)، (بغداد: ١٩٧٦)، ص 15.

(النيلج) المعد عن احتراق غاز الكربون واحداً من ادوات الوشم المؤقت، فضلاً عن استخدامه كمادة علاجية لرمد العيون. ويعد السماد (السمر) من اقدم المواد المستخدمة في الوشم، إذ انه كان يؤخذ من دخان مشاعل الضوء (اللاله، الفانوس) وله اكثر من طريقة في الاعداد كأن يعجن مع الحليب، او بالماء الدافئ قبل فرشته على الجلد. ومن الطرق البدائية في التوشيم استخدام (مرارة حيوان الجدي) بعد ان تدخل عدة مراحل من الاعداد والتحضير (التجفيف، الحرق، الغريلة) لتهيئة عجينة الوشم.⁽⁵⁹⁹⁾

ان الاختلاف الكبير بين الوشم بوصفه فناً تشكلياً وبين بقية انواع الرسم التشكيلي يكمن بالخامة الحية التي لا تتقبل الاعادة والتعديل، فلا مجال للخطأ، من هنا يتوجب على الوشام ان يكون على دراية وقدرة مهارية عالية في التصميم والتنفيذ منذ الشروع مما يضيق عليه مساحة التجريب والمحاولة، في حين أن " إن الفنانين الآخرين كالرسامين والنحاتين بإمكانهم إجراء التجارب والتدريب على الورقة أو الحجر إلا إن الوشام لا يمكنه أن يتدرب على جلد الإنسان بل يجب عليه قبل وشم زبائنه أن يكون خبيراً بحرفته ولا يكتفي أن يكون ملماً بالتصاميم التقليدية، بل عليه أيضاً أن ينمي قابليته الشخصية لكي يخلق نمطاً خاصاً به ولهذا يفضل البعض وشاماً معيناً على وشام آخر، كما على الوشام أن يكيف نفسه طبقاً لرغبات زبونه وتدريب محدودية تنفيذ المادة المطلوبة." ⁽⁶⁰⁰⁾

وكما هو الحال مع مختلف الثقافات والمجتمعات عالمياً وعربياً فقد كان للوشم حضوراً مهماً في حضارة وادي الرافدين وتعاقبت عبر العصور اشكاله وتحولت دلالاته وتطورت تقنياته في التصميم والتنفيذ، حيث سعى الوشام العراقي الى " اعادة تمثيل الشكل الخارجي للجسد الانساني مستفيداً من جمالية الوشم وطريقة اتقان الوشام في تحديد مواضع واشكال ورموز الوشوم المستخدمة في اماكن مختلفة من الجسد ليكُون ثقافة مرئية ولغة لا تصرف التمويه والخداع ويحمل نقوشاً وعلامات تثبت فيه على مواضع شتى في القسم الاكثر اهمية ولتأكيد انتماء اجتماعي"⁽⁶⁰¹⁾. وأن فنون ما بعد الحداثة التي قامت على استخدام اللامألوف والتغريب في الفن من خلال استخدام الجسد الإنساني كسطح ملائم للإبداع الفني. وإن استخدام الجسد الإنساني كخامة حاملة للصور والأشكال تمثل عملية توالد جدلي مشكل من سلسلة دوال بحثية تتقارب وتتعارض مع الرغبة الملحة في تحميل الجسد الإنساني طاقة تستجيب لتصورات الأنا والآخر باختيار ذاتي من قبل الفنان . وجعل إرادة الإنسان خاضعة لمقولات التداخل المفاهيمي للماهيات – ماهية الفكرة – وماهية الحب والكره – ماهية النفس .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- 1- تصاميم الوشم قائمة على نظم من العلاقات المتفاعلة داخل بنائية المحيط.
- 2- يعتمد الوشم على مدلولات (عناصر مرئية) عبارة عن خطوط والوان ومساحات واحجام ترتبط بمجموعة من العلاقات.
- 3- يندرج الوشم ضمن اطار البيئة او الثقافة ويعني هذا المبدأ ان ترتبط الوشوم الى قبيلة او عشيرة او جماعة لتكون كلاً واحداً.
- 4- يقسم الوشم الى نوعان منها الظاهر والمخفي.
- 5- اعتمد الوشام على ادوات تقنية متنوعة ومتطورة بحسب الحقب الزمنية المتواصلة.

(2) ينظر: المعموري، ناجح، الوشم عند الريفيات في الحلة، مجلة التراث الشعبي عدد (٢)، سنة (٣)، تشرين الاول (بغداد: ١٩٧١)، ص ٢٠.

(محمود، ابراهيم، مصدر سابق، ص 45. 600

(2012 ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة. 62) يوسف، ندى عائد، صورة المرأة في اعمال الفنان ماهود احمد، مجلة الاكاديمي العدد (601 ص11-28

6- حافظ الوشام على الاشكال الكلاسيكية والتقليدية لتحقيق البعد الثقافي الجمالي.

7- اعتمد الوشام على تقاليد ومسميات تضمنها خلفية اجتماعية.

الدراسات السابقة ومناقشتها

بعد اطلاع الباحثان على مجموعة الأطاريح والرسائل المنشورة وغير المنشورة لم يجد الباحث دراسة ماجستير أو دكتوراه تتشابه أو تتطابق مع أهداف البحث أو إجراءاته ونتائجه.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الحالي التصاميم المنفذة على الاجساد الحية في مدينة نينوى للفترة (1950 – 2018) واطلع الباحثان على ما منشور ومتوفر من مصورات للوشوم، لما لها من مواصفات تخدم هدف البحث .

ثانياً : أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار في تحليل نماذج البحث .

ثالثاً : عينة البحث

اعتمد الباحثان الطريقة القصدية في اختيار نماذج البحث ، لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث ، والبالغ عددها (3) أعمال فنية.

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي (التحليلي) ، من خلال وصف وتحليل نماذج عينة البحث سعياً لتحقيق هدف البحث .

خامساً تحليل النماذج

نموذج رقم 1

التحليل :



يشير هذا النموذج إلى استعارة الوشام مشهد من البيئة الطبيعية متمثلة بالطائر معتمد على القيمة الإيحائية التي يبتها الشكل، فالوشام اتجه نحو الجانب التقني ليؤسس بناء تعبيرى ليفصح عن تنظيم شكلاني يجسد مشهداً من البيئة الطبيعية بالاعتماد على القيمة الخطية ليؤسس للقيمة الشكلية التي تجسد مفردة الطائر من خلال حركة الخطوط المائلة والتموجة التي تغطي غالبية الشكل في ظل ملمس وقيمة لونية واحدة الا وهي اللون الازرق والاحمر بدرجات مختلفة.

نلاحظ أن تمثيل الوشام لمفردة الطائر بأسلوب بارز كقيمة رمزية لتوحي للمتلقي بطبيعة الموضوع المستعار فان الطريقة الأدائية المتبعة في التنفيذ جاءت بمثابة ترجمة للواقع المتمثل بالمشهد الطبيعي بأسلوب يعتمد على الجانب التقني بالدرجة الأساس في ظل مفهوم يدل على القوة والافتراس ضمن قانون الطبيعة الحيوانية.

كما تظهر السيادة في هذا الأنموذج لشكل الطائر بينما التوازن قد تحقق عبر القيمة اللونية بينما تحققت الوحدة من خلال الموضوع في ظل نوع من الإيقاع الحركي الحر الذي تجسد من خلال حركة الشكل والخامة. فالصياغات الفنية لهذا الأنموذج اتجهت نحو تجسيد مشهد من الطبيعة بدالة الخط واللون كوسيلة للتعبير عن مضمون داخلي ذاتي ووجداني لتؤسس بذلك خطاباً بصرياً ذات قيمة دلالية تعبر عن الثقافة التي ينتمي إليها الموشوم.



ومن خلال ما تقدم نجد أن الوشم في هذا الأنموذج قد تكون عبر استعارة الوشام لمصادر حسية من الطبيعة معتمد على القيمة الإيحائية التي يحملها المنجز في طياته محققاً بذلك الإحساس الناتج من التأمل بالمفردة الموزعة على الجسد البشري.

نموذج رقم 2

التحليل:

يشير هذا الانموذج وجه المرأة موشوم بأشكال متنوعة تعمل وفق بناء جرى تصميمه سلفاً من قبل الوشام. وجه المرأة موشوم بأشكال تشبه زخرفة بخطوط بسيطة بلون قريب للأسود، فهناك تأكيد على شكل الحاجبين من خلال النقاط التي احداثها الوشام فوق الحاجبين. أن فكرة الرسم مأخوذة من المجتمع البدوي ضمن القبيلة التي تنتمي إليها الموشومة بطريقة ايحائية للجانب الجمالي المراد ايصاله للمتلقي من خلال الرسوم او الزخرفة النباتية في بعض اجزاء الوجه، وهي محاكاة للخصائص الزخرفية في الحقل المرئي، وان عملية إعادة تلك الوحدات الزخرفية ذات خصوصية جاذبة للتشكيل الإدراكي .

والنص مفتوح لقراءات متعددة وذلك من خلال الأجزاء الفارغة التي تعمل كفضاءات تأويل تسمح بإضافة قراءة جديدة للنص الذي يوحي بأنه بني بالكامل على فكرة تكامل الجسد الأنثوي الذي يعد هنا الأساس البيولوجي في جسد الإنسان وما يعبر عنه من أحاسيس ومشاعر فهو نص الوجود الأصيل والواسع الذي يتسع لغيره من النصوص ويبيح أنواع القراءات والتصورات .

نموذج رقم 3

التحليل:

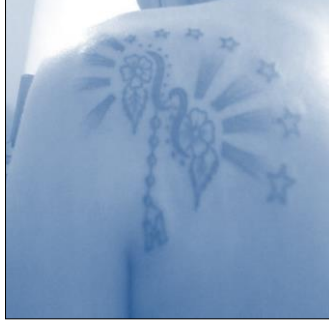
يشير هذا الأنموذج إلى نمط الاوشاوم التقليدية التي يتناولها الوشامون لغرض تجميل او لتخليد قصة معينة عاشها الموشوم وتحديد الذكور وغالباً ما تكون مرافقة وهكذا وشوم بعض الكتابات كنوع من الترجمة لطبيعة الحدث، فالمشهد يعبر عن امرأة بكامل انوثتها وريعان شبابها بيذا انها تظهر بصورة المتألم الذي اعتمدها الوشام معتمداً على القيمة الإيحائية التي يبتها الشكل من خلال ملامح وجهه الحزين والثعبان الملفت حول خصرها وقد فتح فاه باتجاه وجهه ولسانه قد امتد تعبيراً عن لحظة الاقتتاص والهجوم على الفريسة بعد اجهادها من شدة الاحتضان بعضلاته حول خصرها، فالوشام اتجه نحو الجانب التقني ليؤسس بناء تعبيرى ويفصح عن تنظيم شكلاني يجسد مشهد المرأة والثعبان بالاعتماد على القيمة الخطية ليؤسس للقيمة الشكلية في ظل ملمس وقيمة لونية واحدة الا وهي اللون الازرق بسمك خطي يتغير حسب موقعة ليكون



شيء من الظل ليبرز الشكل. و ربما اردا الوشام ايصال رسالة الى المتلقي عن حالة الانتحار او الرغبة في الموت، ومن جهة اخرى لربما تعتبر رمزا الى حالة الاضطهاد التي تعاني منه المرأة في المجتمع وخاصة في المجتمعات الشرقية ذات الاعراف والتقاليد او التعاليم القاسية التي لا تنصف المرأة.

نموذج رقم 4

التحليل:



صورة تمثل وشم على كتف امرأة، التكوين يوحي الى زخرفة منتظمة تجمع ما بين الوشوم القديمة والحديثة ان الوشام قد وظف الوشم ضمن المنطقة الموشومة الهدف منها ايصال مفهوم لصورة أيهاميه لشكل ما، استطاع الوشام ان يحيل كتف المرأة الى فضاء خاضع لمجموعة من الاشكال الزخرفية ما بين زخرفة النجوم المختلفة الاحجام والخطوط المنتظمة المنبثقة من الزخرفة النباتية التي هي على شكل ورد تحقيقاً لهدف الوحدة الشكلية ما بين الفراغ والكتلة او الشكل وفضاءه، ومن خلال العلاقة ما بين لون

البشرة ولون الوشم، لإيصال جمالية واحداث شكل جديد، وشكل الكتف جزء مهم من مساحة العمل الخاص بالوشام محيلاً الوحدات الزخرفية الى مقاربة لشكل الزخارف الشرقية.

شكل الجسد الوشام خامة قابلة للتطويع وفق المشهد ورغباته التعبيرية وقدرته في اخراج المشهد كما يشاء وبالكيفية التي يتشكل منها. ان الوشام قد صاغ الوشم على الجسد بأسلوب جديد ورؤيا تتماشى مع افق العصر الجمالية والتقنية الحديثة في انجاز المشهد لإحداث الدهشة لدى المتلقي.

الفصل الرابع : النتائج

- 1- اعتمد الانسان (الفنان، وغير الفنان) على خامات ووسائل بسيطة ومثلها على شكل نقوش او رسوم.
- 2- كان الجسد البشري الخامة الاساسية ووسيلة لإنتاج اشكال جمالية او ايحائية.
- 3- اعتمد الانسان (الفنان، وغير الفنان) على تكوينات مستمدة من الحاجة الجمالية او غرائزية او للبيئة التي ينتمي اليها الموشوم.

الاستنتاجات

- 1- تطور تقنيات وادوات الوشم في العصر الحديث اتاح للوشام الخروج من الموضوعات التقليدية.
- 2- استثمار الوشام الجسد البشري باعتباره خامة ووسيلة تعبيرية تمثل اعادة صياغة المفردات بأسلوب فني لتواكب التطورات الاسلوبية المعاصرة.
- 3- التكوينات الأكثر شيوعاً في استخدام الوشوم هو المناطق المغطاة ومنها الاذرع والساعد وبعض اجزاء من الارجل كالافخاذ او الاقدام وتختلف المناطق بحسب الجنس.

التوصيات :

ضرورة تسليط الضوء على أساليب التكوين الفني في الرسم على الجسد البشري كونه خامة لخلق أعمال فنية ذات قيمة جمالية .

المقترحات :

دراسة احصائية لأنواع الوشوم المستخدمة في العراق القديم والمعاصر وعلاقتها بالديانات القديمة.

المصادر

- (1) مصطفى، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)
- (2) بن تومي، اليامين، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابو زيد"، (الرباط: دار الامان، 2012)
- (3) محمود، ابراهيم، وانما اجسادنا...ديالكتيك الحسد والجليد " دراسات مقارنة " (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧)
- (4) مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج2، تر: محمد أبو درة وآخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972)
- (5) سعيد ، جلال الدين فلسفة الجسد ، دار أمية للنشر 1992، ط1، تونس
- (6) يوسف، ندى عائد، صورة المرأة في اعمال الفنان ماهد احمد، مجلة الاكاديمي العدد (62) 2012 ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

المصادر الاجنبية

- 1) Hoernes Dr.Moriz (published in ' Die Tätowierung bei den Katholiken Bosniens und der Hercegovina' herausgegeben vom Bosnisch-Wissenschaftliche Mittheilungen Aus Bosnien und der Hercegovina 'Wien' Vierter Band.Hercegovinischen Landesmuseum in Sarajevo
- 2) Terrence A.Cronin,Jr. "Tattos, Pierings, and Skin Adornments", DERMATOLOGY NURSING/ Octotber2001/Vol.13/No.5, translated by the author.
- 3) Jones , "Stigma: Tattoooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity", (in Journal of Roman Studies C. P. 1987) ,pp. 139-155

القواميس والمعاجم:

- (1) مصطفى، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
- (2) بن تومي، اليامين، "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد ابو زيد"، (الرباط: دار الامان، 2012.
- (3) الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح،(الكويت: دار الرسالة)،1982.
- (4) مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة للشؤون والمطابع الاميرية، 1982).
- (5) الرازي، محمد ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح،(الكويت: دار الرسالة،1982).
- (6) مذكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة للشؤون والمطابع الاميرية، 1982).
- (7) أبادي، الفيروزي، القاموس المحيط، ج4، 1980 الهيئة الحصرية العامة للكتاب.

المجلات:

- الجميل، محمد عجاج، الوشم ظاهرة جمالية في الشرقا، مجلة التراث الشعبي، العدد (٥)، (بغداد: ١٩٧٦).
- ينظر: المعموري، ناجح، الوشم عند الريفيات في الحلة، مجلة التراث الشعبي عدد (٢)، سنة (٣)، تشرين الاول (بغداد: ١٩٧١).

مواقع تصفح الانترنت

- (1) فاطة فائز، الوشم زينة المرأة وعنوان تمرد الشباب المغربي، تقرير وحوارات، 2018/10/1، الساعة 05:00 م.التصفح

www.aljazeera.net/news.

2) Alberto, savioli progetto beduin,translated by the autho,14/12/2018, time 12:00 am. Browse:

<http://www.beitschar.com/3.htm>.

3) Ghosh ,Pallab (1 March 2018). ["Oldest tattoo' found on 5,000-year-old Egyptian mummies"](http://www.bbc.com/news/health-43888888). [BBC](http://www.bbc.com/news/health-43888888).

Retrieved 8 March 2018.

الملحق:

		
صورة رقم 2	صورة رقم 1	
		
صورة رقم 5	صورة رقم 4	صورة رقم 3
		
صورة رقم 7	صورة رقم 6	

المعاني الدلالية العاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية

م.سمية عبدالوهاب محمد التكريتي

م.م. فهد كامل بطيخ الشمري

معهد الفنون التطبيقية - الجامعة التقنية الوسطى

الملخص

يهتم هذا البحث بأهمية المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية وذلك بما يعاني هذا الجانب من قصور معرفي ومعلوماتي في العملية التصميمية البنائية ، والتي يركز عليها البناء الهيكلي والجمالي للهئية العامة لتصميم المجوهرات التاريخية ، واحتوى البحث على ثلاثة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وهدفه فضلاً عن الكلمات المفتاحية ، وكانت مشكلة البحث والتي تجلت في ما مدى العلاقة الترابطية البنائية ما بين المعاني الدلالية والعاطفية و تصاميم المجوهرات التاريخية ؟ إذ كان من الممكن الكشف عن وجود معاني أخرى في تصميم المجوهرات التاريخية ودراسة إمكانية تطبيقها ، لذا لابد من التركيز على هذه المعاني ، فضلاً عن عدم وجود دراسة علمية سابقة عن المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة . وبرزت أهمية البحث : من خلال إبراز أهمية المعاني الدلالية والعاطفية الخاصة بتصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة ، فضلاً عن كونها إضافة معرفية لذوي الاختصاص في مجال تصميم المجوهرات التاريخية وتكشف عن أهميتها في النظام التصميمي المتبع في العملية التصميمية للمجوهرات . أما هدف البحث : التوصل الى مرتكز تصميمي يتحقق فيه توظيف المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية ، حدود البحث : تحدد البحث بدراسة تصاميم مجوهرات في الاسواق العراقية . الكلمات المفتاحية : المعاني _ الدلالية _ العاطفية وتناول الفصل الثاني في مبحثه الأول ماهية المعنى في تصميم المجوهرات ، في حين جاء المبحث الثاني حول الدلالية في تصميم المجوهرات التاريخية اما المبحث الثالث فقد تناول جمالية المعاني الدلالية العاطفية في تصميم المجوهرات أما الفصل الثالث فقد تضمن النتائج وكان اهمها:-

1. تبينت المعاني الدلالية رغبة المصمم الصناعي إلى التركيز على سمة القيمة التعبيرية في (3) من مجموع (5) والتركيز على سمة القيمة الاجتماعية في (1) من نفس المجموع .
2. كانت محددات القراءة التي تخص المعاني المقروء من ناحية انتماء الرمز إذ تم التركيز في (2) من مجموع (5) على الرمز المنتمي لغير التاريخي أبرزها أشكال الطبيعة.

أما أهم الإستنتاجات فهي :-

- 1- جمالية الترميز عملت في مستويين تركيبين يخص المصمم الصناعي ودلالي يخص المستخدم و المتلقي ومن ميزاتهما إن المصمم الصناعي هو أول متلقي قبل وبعد ولادة المنتج الصناعي فهو يعمل على المستوى الدلالي عند قراءته للرموز السابقة أولاً ، ثم يبحر باتجاه المستوى التركيبي عند خرقه للرمز المقروء، لذا اكتسب الترميز المتوى الدلالي والشكلي .
- 2- علاقة القيمة الرمزية للمنتج الصناعي مع وضوح قراءته من خلال طبيعة القيمة المستهدفة عرفاً اجتماعياً للمنتج الصناعي تكون مرتبطة عقائدياً وذو تراث في منظومة المجتمع كونه يتسم بالتعبيرية او سمة المجتمع.

Summary

This research is concerned with the importance of semantic and emotional meanings in the design of historical jewelry. This aspect suffers from cognitive and informational deficiencies in the structural design process, which is based on the structural and aesthetic structure of the General Organization for the design of historical jewelry. The research included three chapters, Research, importance and purpose as well as key words, and was the problem of research, which manifested in the extent of structural

interrelationship between the semantic and emotional meanings and designs of jewelry history? It was possible to reveal the existence of other meanings in the design of historical jewelry and study the possibility of application, so it is necessary to focus on these meanings, as well as the lack of a previous scientific study of the semantic and emotional meanings in the design of contemporary jewelry with a contemporary flavor. The importance of the research was highlighted by highlighting the importance of the semantic and emotional meanings of the design of contemporary jewelry with a contemporary flavor, as well as the addition of knowledge to the specialized people in the field of jewelry design and reveals its importance in the design system followed in the design process of jewelry. The aim of the research is to reach a design base that achieves the use of semantic and emotional meanings in the design of historical jewelry. The limits of research: Research is determined by studying jewelry designs in Iraqi markets. Keywords: meanings _treatment. The second chapter deals with the meaning of meaning in the design of jewelry, while the second topic about semantic in the design of historical jewelry. The third topic dealt with the aesthetics of emotional semantics in the design of jewelry, while the third chapter included the results and the most important:

Symbolic attributes demonstrated the desire of the industrial designer to focus on the expressive value attribute in (3) of the sum (5) and to focus on the social value attribute in (1) of the same total.

1. The reading determinants of the cryptographic coding in terms of symbol identity were the focus of (2) of the total (5) on the symbol belonging to the non-Assyrian, most notably the forms of nature. The most important conclusions are:

1 - The aesthetics of the coding worked in two levels of synthetic industrial designer and indicative of the user and the recipient and its features The industrial designer is the first recipient before and after the birth of the industrial product is working at the level of semantic when reading the previous symbols first, and then sailing towards the level of structural When breaking the readable symbol, it acquired semantic and formal coding.

2 - Relationship of the symbolic value of the industrial product with the clarity of its reading through the nature of the target value social custom of the industrial product is linked to the ideological and heritage in the community system because it is expressive or characteristic of society.

The most important recommendations were

1- The necessity of investing the general cultural aspect surrounding contemporary industrial products to provide a common information base for understanding through which the ideas that are intended to be delivered by the industrial designer will be presented to achieve contact with the user.

الفصل الاول

مشكلة البحث: تجلت المشكلة في ما مدى العلاقة الترابطية البنائية ما بين المعاني الدلالية والعاطفية وتصاميم المجوهرات التاريخية؟ إذ كان من الممكن الكشف عن وجود معاني أخرى في تصميم المجوهرات التاريخية

ودراسة إمكانية تطبيقها ، لذا لابد من التركيز على هذه المعاني ، فضلاً عن عدم وجود دراسة علمية سابقة عن المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة.

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث فيما يلي

1. إبراز المعاني الدلالية والعاطفية الخاصة بتصميم المجوهرات التاريخية بنكهة معاصرة .
 2. إضافة معرفية لذوي الاختصاص في مجال تصميم المجوهرات التاريخية بالكشف عن أهميتها في النظام التصميمي المتبع في العملية التصميمية للمجوهرات.
- هدف البحث:** التوصل الى مرتكز تصميمي يتحقق فيه توظيف المعاني الدلالية والعاطفية في تصميم المجوهرات التاريخية .
- حدود البحث :** تحدد البحث بدراسة تصاميم مجوهرات في الاسواق العراقية .
- منهج البحث :** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل النماذج المنتقاة وفق حدود البحث.
- مجتمع البحث:** يتضمن مجتمع البحث الحالي نماذج منتقاة من تصاميم المجوهرات والحلي المختلفة التي تتلاءم مع موضوع البحث وهدفه، وقد بلغ المجتمع (12) انموذجاً، تم انتقاء (3) نماذج منها أي بنسبة 25%.
- عينة البحث:** تم انتقاء ثلاثة نماذج قصدياً تحمل تلك السمات التي تضمنتها المفاهيم المتداولة في البحث ، وهي من ثلاثة دول هي (فرنسا، المانيا، أندنوسيا) والمصنعة أو المنتجة للعام 2016م.
- أداة البحث:** تم تحليل النماذج المنتقاة من مجتمع البحث استناداً إلى مؤشرات وأدبيات الإطار النظري.
- الكلمات المفتاحية :**

المعاني: المعنى هو المدلول الذي يمتاز بالأفكار القصيرة والبساطة النسبية والمفاهيم والأيدولوجيات إضافة إلى المدلولات غير الواعية والضمنية مثل التقاليد الاجتماعية ، المعطيات الانثروبولوجية والتقاربية والمسافات الفضائية والمعاني الاليقونية (602)

الفصل الثاني

المعنى في تصميم المجوهرات

يمثل المعنى الابتعاد عن المضامين التخيلية كونه التأثير الذي ينوي المعبر ان يخلقه في ذهن المؤول⁽⁶⁰³⁾ . وهو المدلول الذي يمتاز بالأفكار القصيرة والبساطة النسبية والمفاهيم والأيدولوجيات إضافة إلى المدلولات غير الواعية والضمنية مثل التقاليد الاجتماعية ، المعطيات الانثروبولوجية والتقابلية والمسافات الفضائية والمعاني الايقونية⁽⁶⁰⁴⁾

وإن من العبث أن يتساءل المستخدم عما كان يقصده المصمم فعلاً من وراء إنتاجه، فإن المصمم نفسه قد يجد في عمله معانٍ مختلفة في الأيام والساعات المختلفة .⁽⁶⁰⁵⁾

تصنيف المعاني في تصميم المجوهرات كما يلي:-

1. المعاني التقديمية والتي تتضمن ادراك الشكل والهيئة
2. المعاني المرجعية والذي يرتبط بالرموز .
3. المعاني التقييمية حيث يتم تقييم الأشياء من حيث كونها جديدة او رديئة .
4. المعاني التوجيهية او المألوفة إذ إن الفرق ما بين فكرة منح الفرصة وفكرة التوجيه هو ان التوجيه يتضمن درجة من التحديد لسلوك معين بسبب مكونات البيئة المحيطة ، اما المنح فيكون بوجود عدة احتمالات لسلوك معين ممكن ان يمنحه هيكل البيئة .

ويمكن الإيحاء بمعنى الشكلي بإعتماد العلاقة الفكرية مابين العناصر المكونة لشكل المنتج الصناعي قطعة المجوهرات وهذا ما يلاحظ في الشكل (1) ، أما الإيحاء بمعنى الطراز فهو المعنى الكلي للشكل الفيزياوي و الذي يدل على زمان ، و ان طراز الشكل هو طريقة الموصفة التي تترتب فيها السمات ضمن قواعد معينة ، لذا فأن كيفية اعطاء معاني زمانية او مكانية ترتبط بموصفة الشكل ضمن طراز معين وهذا ما يلاحظ في الشكل (2) .



شكل رقم 2



شكل رقم 1

لمعاني العاطفية يمكن ان تحدد من خلال ما يلي :-

1. الانجذاب
2. الحماس

603. It's the Effect Which the Utterer of a Sign Intends it to Produce on the Mind of the Interpreter (Broadbent, 1973, P 221)

604. Jencks ; 1991 : P75

605 . جون ديوى؛ "الفن خبرة"؛ ترجمة: زكريا إبراهيم؛ دار النهضة العربية؛ القاهرة؛ 1963م. (ص. 183-184)

3. الابتهاج

يرتبط الانجذاب مع مشاعر الحب و الكره ، والحماس ترتبط مع قوة جذب المنتج الصناعي (المجوهرات) واما الابتهاج ترتبط مع مشاعر الحرية في متعة مشاهدة المجوهرات وهذا ما في الشكل (3)



شكل رقم (3) يوضح متعة مشاهدة المجوهرات

المبحث الثاني

الدلالية في تصميم المجوهرات التاريخية

ذكر السيد الشريف الجرجاني (740-816هـ) فإنه يورد في تعريفاته كلاماً جامعاً عن الدلالة في الثقافة الاصولية فيقول الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدال ، والثاني هو المدلول ، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى بإصطلاح علماء الاصول محصورة في عبارة النص وإقتضاء النص⁽⁶⁰⁶⁾

المحاور الدلالية

يهتم الدالايون في هذا العلم بمجموعة من المحاور الرئيسية تتطلب ربطاً بجوانب من الدراسات اللغوية ثم تتفرع إلى وجهات تطبيقية وتحليلية يكثر فيها الاجتهاد ، وتتعدد الآراء

المحور الاول العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول: والمنعكسات الاجتماعية والنفسية والفكرية وهذا ما يلاحظ في الشكل (4) بتوظيف الورقة النباتية في تاج الملكة شبعاد(5) شكل في تاج معاصر .



شكل رقم (5) تاج الملكة شبعاد

شكل رقم (4) يوضح فيه تاج معاصر

المحور الثاني يدور حول التطور الدلالي : أسبابه وقوانينه والعلاقات السياقية والموقعية في الحياة والعلم والفن ونجده في الشكل (6) يمثل احد كنوز النمرود في حين الشكل (7) يوضح التطور الدلالي للعقد .

606 . الجرجاني (السيد الشريف) التعريفات 215، ط مصطفى البايي الحلبي القاهرة 1357 هـ / 1938م. وينظر ايضا في الكليات لأبي البقاء الكوفي 2/ 324، ط ، عدنان درويش ومحمد المصري و وزارة الثقافة بدمشق



شكل رقم (7)
يمثل عقد معاصر



شكل رقم (6)
يمثل احد كنوز النمرود

المحور الثالث يتصل بالمجاز وتطبيقاته الدلالية وصلاته الاسلوبية:

والشكل (8) يوضح الاسلوبية في تصميم المجوهرات .

وقد تم تحديد الأشياء المادية الحاضرة في العملية الدلالية ، أو الغائبة عن الحس والأفكار والمجردات وتمت الإشارة إلى المثيرات السمعية وإستحضارها لصور الأشياء ومعانيها وصنفت الرموز الدلالية ، وهي الألفاظ المثيرة ثم الكتابة التي تنوب عن اللفظ والصوت (607) ، كونها ترتبط بالمعاني و الدلالات الترابطية التي تعطي المتعة لمقتني المجوهرات ، فعملية الترميز للأشكال هي جوهرية لتحديد ما يرغب و ما لا يرغب له المقتني وصولا إلى القيم الجمالية وتكون كما يلي:

1. القيم الشكلية :- المعنى التعبيري الجمالي لمنتج صناعي (قطعة المجوهرات) ناتج من ارتباطات خاصة بالمقتني.
2. القيم الحسية :- المعنى الحسي المرتبط بالمقتني .
3. القيم التعبيرية :- ناتج من إيجاءات شكل المنتج الصناعي (قطعة المجوهرات) بأنه يعمل مع المعنى التعبيري السلبي فهو مرتبط بمتعة الخوف أو الايجابي متعة التملك .



شكل رقم (8)
يمثل الاسلوبية في تصميم المجوهرات

وقد تكون الخصائص الدلالية للمنتج الصناعي في العملية التصميمية الذهنية أو الروحية التي يكتسبها نتاج تأثره بالشكل والمعنى له ، فالشكل الدلالي عبارة عن تجريد لكل الخصائص التي يمتلكها الجسم أو المكان والمؤثرة في المعنى وذلك باستثناء تلك التي ليس لها تأثير. والشكل الدال لعمل من أعمال الفن هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل التصميمي والذي من شأنه أن يثير في المقتني انفعالاً وعاطفة ما.⁽⁶⁰⁸⁾ وهذا ما يلاحظ في الشكل (9) و شكل (10) إذ هذه التصاميم تثير عند المقتني عاطفة الانتماء التاريخي للمقتني .



شكل رقم (10)



شكل رقم (9)

كما إن إدراك الخصائص الحسية لابد أن يتبعه إدراك للخصائص الذهنية (الدلالية)، وان لم يحدث ذلك يكون الشكل المدرك خالي من الانفعالات والمثيرات ويتم بذلك إشارة إلى وسائل الاتصال وهي:-

المرسل.

الرسالة.

المستقبل.

فالمنتج الصناعي هو حصيلة تفاعل خصائصه والتي لها تأثيرات على المعنى من خلال الرمز ، الأيقونة ، المؤشر الإشارة وصولاً للمعنى المفسر من قبل المقتني فإذا كان حسي تمعن في الشكل ذاته ، أما إذا كان ذهني تمعن في المعنى الخاص وها ما يلاحظ في الشكل (11)



شكل رقم (11) يوضح فيه تأثيرات المعنى في المنتج الصناعي

ويكون التمييز ما بين الرمز والإشارة ، إذ إن المشار إليه بعلامة أبسط بكثير من الفكرة أو المعنى المشار إليه بالرمز، والرمز هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ليس بالمطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة معينة ، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد، ويشمل الرمز كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة مابين الأشياء بعضها ببعض ، أما الإشارة فليس لها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنوع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تموضع على دلالتها.(609)

وأن العلامة تتألف من الدال والمدلول وإن العلاقة بينهما تبنى على المواضعة والاتفاق.



شكل رقم (12) يوضح دلالية جمال المعاني العاطفية

ويرى هيجل أن هناك فرقاً جوهرياً ما بين الرمز والعلامة في حين أن الرمز يشتمل على التمثيل الذي يعبر عنه فالأسد مثلاً يستعمل رمزاً للقوة، والثعلب رمزاً للمكر لكن لا يجب أن يفهم من ذلك أن الرمز يطابق تمام المطابقة المدلول عليه، لأنه يحمل خصوصيات غير موجودة في المدلول عليه. لذا يرى هيجل في العلامة مثالية الفن، لأنها تعكس الواقع بحرفية واضحة(610)

المبحث الثالث

جمالية المعاني الدلالية العاطفية في تصميم المجوهرات

مما لا شك فيه إن الجمال الحقيقي حول تعيين دقيق لماهية الجمال لم يكن ذلك ممكناً إلا بالوصول إلى أسس صارمة تفصل مفهوم الجمال عن مفاهيم أخرى قريبة منه إذ من الممكن تداخلها معه مما يؤدي إلى تداخل المفاهيم والإبتعاد عن مفهوم الجمال عن مجاله الحقيقي ، ولابد من تعيين المفهوم الجمالي ثم فصله عن المفاهيم الباقية كون الجمال الحقيقي يتمثل في قيام الشيء بتمام وظيفته من منطلق موافقته لمفهومه الحقيقي ، مما لابد أن يؤدي إلى الخير بمعنى ان الجمال فعل وسلوك ، وبما أن الجمال سمة مدركة متمثلاً بتحقيقه أولاً ودرجته ثانياً .

وإن دلالية جمال المعاني العاطفية في تصميم المنتج الصناعي (قطعة المجوهرات) لابد أن تتجه كل تفاصيله وعناصره لخدمة وتقوية هذا المعاني وتجليه وأبرزه لضمان استجابة المقتني له وإن مفهوم الجمال لا تحدده الأذواق والأهواء بل هو حكم معياري للجمال في تصميم المنتج الصناعي بل هو المعنى الحقيقي له(611) وهذا ما يلاحظ في الشكل

609 . سيرنج، فليب؛ "الرموز في الفن - الألمان - الحياة"؛ ترجمة: عبد الهادي عباس؛ دار دمشق؛ الطبعة الأولى؛ دمشق؛ 1992م. (ص 5-6)

610 باداج، محمد؛ "اللغة"؛ <http://membres.lycos.fr/minbar/cours/langage.htm>

(11) يقول سانتاينا : وكما إن الحقيقة هي تضافر إدراكات الحسية أو تأزرها فإن الجمال أيضاً هو تضافر للذات وتضافر الإدراكات الحسية سبباً لتمييز الحقيقة عن غيرها التي لا وجود لها أو التي قد تدرك بحاسة واحدة فقط أو حاستين ، أما تضافر الذات فهي من ذات المنطلق كونها تميز للجمال الحقيقي عن المفاهيم الأخرى كأن يكون الشيء لذيداً فقط أو طيباً أو ذكي الرائحة أو حسن المنظر .

وتتم عملية الاستجابة الجمالية ينبغي دراسة تأثير المنبه الجمالي والعمليات التي يتضمنها التنبيه هي:

1. **الشعور:-** الشعور هو احد وظائف المخ ، وهو مرتبط بطرفين هما المتلقي والموضوع الجمالي وله ثلاث جوانب متداخلة هي: الجانب الادراكي (المعرفي) ، الجانب الوجداني (الانفعالات والعواطف) ، الجانب النزوعي (العمل التنفيذي)
 2. **الانتباه :** هو تركيز الشعور في شيء، وتهئية وتوجيه الحواس نحو استقبال مثيرات المحيط الخارجية . (612)
 3. **الاحساس:-** هو الاثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من تنبيه عضو حاس وتأثر مراكز الحس في الدماغ ، بعد توفر مثيرات مناسبة للحاسة المعنية وشدة كافية . (613)
 4. **الادراك:** عملية نفسية قوامها وعي الأشياء الخارجية وصفاتها وعلاقتها بما له صلة مباشرة بالعمليات الحسية ان الادراك هو العملية التي يفسر المتلقي عن طريقها المثيرات الحسية ، فالاحساس يسجل المثيرات البيئية ويفسرها الادراك ويصوغها في صور يمكن ان يفهمها المتلقي.
- الإنموذج (1):** عقد من الفضة مكان الصنع فرنسا سنة الصنع 2016م ، يمثل الإنموذج دائرة تتوسطها دواشر مكررة وصولاً الى زهرة نباتية آشورية زكان تكرار توزيع الدوائر الصغيرة بشكل دائري فضلاً عن أنه توكيد رمزي لخصوصية الآشورية لاسيما بوجود الزهرة وقربها للمجوهرات الآشورية.



شكل رقم (1) يمثل الإنموذج الاول

الإنموذج (2)

ميداليا من الفضة مكان الصنع المانيا سنة الصنع 2016م ، يمثل الإنموذج حجر كبير مثبت على بطانة من الفضة زينت حافته بنقوش رافدينية مكررة بشكل مدروس وأحتوى رمزي الخصوصية الرافديني لاسيما بوجود الحجر الكبير وقربها للمجوهرات الرافدينية.

ويتينج،ارنوف:مقدمة في علم النفس،ترجمة:عادل عز الدين الاشول،دارالمجروهيل للنشر، ص1983،104،612.

راجح ،احمد عزت:اصول علم النفس،المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، 1973، ص96،613.



شكل رقم (2) يمثل الإنموذج الثاني

الإنموذج (3): سوار من الذهب الاصفر، مكان الصنع أندونيسيا سنة الصنع 2016م ، يمثل الإنموذج قاعدتين عليا والثانية سفلى تستند عليها اعمدة أساسية مكررة بشكل مدروس قسمت المساحة ثلاثة اجزاء متساوية كل جزء احتوى على خمسة اعمدة مزينة بحبات الؤلؤ فضلا عن أنه تؤكد رمزي لخصوصية مجوهرات النمرود لاسيما بوجود الؤلؤ الطبيعي وقربها للكنوز النمرود.



شكل رقم (3) يمثل الإنموذج الثالث

النتائج .

1. تبينت المعاني الدلالية رغبة المصمم الصناعي إلى التركيز على سمة القيمة التعبيرية في (3) من مجموع (5) والتركيز على سمة القيمة الاجتماعية في (1) من نفس المجموع .
2. كانت محددات القراءة التي تخص المعاني المقروء من ناحية انتماء الرمز إذ تم التركيز في (2) من مجموع (5) على الرمز المنتمي لغير التاريخي أبرزها أشكال الطبيعة.
3. إن طبيعة قراءة المعاني الدلالية التاريخية في النماذج خرقت إنماط القراءة المعتمدة وهي (العلائقية والقراءة السياقية) وذلك سببه توظيف العلاقات الدلالية للقراءة مرتبطة مع نصوص أخرى.
4. أثبتت الدراسة العملية إن لجمالية القيمة المعنى للإنموذج(3) ذو قيمة مستهدفة (عرفاً اجتماعياً) في منظومة المجتمع العراقي بوساطة الخصائص الدلالية القرائية كالتناص والتضمين وإرتبطها مع قيمة العرف الاجتماعي دلاليّاً وصولاً للمماثلة ما بين تلك القيمة العقائدية أو التوارثية كعرف وبعدها يتم تضمينها في النسيج الفكري المؤسس ضمن مستوى قراءة الرمزية للإنموذج.
5. أثبتت الدراسة العملية وجود علاقة ما بين السمات القرائية ومحددات الخرق، إذ بينت النتائج في (1) من مجموع (3) انه في حالة كون سمات القراءة الانتقائية والقراءة المعاصرة هي المتبناة في قراءة المعاني التاريخية تكون محددات خرق جمالية وذلك ان المصمم الصناعي انتقى الإرث ما يتوافق مع الدلالة الرمزية المراد الوصول لها .

الإستنتاجات

- 1- جمالية السمات عملت في مستويين تركيبي يخصص المصمم الصناعي ودلالي يخصص المستخدم و المتلقي ومن ميزاتهما إن المصمم الصناعي هو أول متلقي قبل وبعد ولادة المنتج الصناعي فهو يعمل على المستوى الدلالي عند قراءته للرموز السابقة أولاً ، ثم يبحر باتجاه المستوى التركيبي عند خرقه للرمز المقروء، لذا اكتسب الترميز التاريخي المستوى الدلالي والشكلي .
- 2- علاقة القيمة الرمزية للمنتج الصناعي مع وضوح قرأته من خلال طبيعة القيمة المستهدفة عرفاً اجتماعياً للمنتج الصناعي تكون مرتبطة عقائدياً وذو تراث في منظومة المجتمع كونه يتسم بالتعبيرية او سمة المجتمع.
- 3- جمالية دلالة المعاني التاريخي قد تختفي بغية فتح المجال لتأويل دلالاته الجمالية من خلال المؤشر و الرمز، فالمؤشر إستجواب للذاكرة ذهن المتلقي، أما الرمز يكون رديف له .
- 4- تؤدي قراءة الترميز التاريخي إلى خلق أفق واسع ومشترك ما بين المصمم والمنتج الصناعي ضمن القراءات الدلالية الجديدة يعد المصمم أول متلق ومصدر للمعاني والقائمة على النهج المقروء فكرياً مع البيئة الاجتماعية عبر الزمن.
- 5- إن جمالية الفكرة المراد التعبير عنها بعد قراءة الترميز التاريخي التواصل الجديد من خلال حياكة خيوطها بما يخدم هذه المعاني الذي يسعى المصمم الصناعي التعبير عنه والإشارة إليه.

التوصيات

- 1- ضرورة إستثمار الجانب الثقافي العام المحيط بالمنتجات الصناعية (المجوهرات) المعاصرة من اجل توفير قاعدة معلوماتية مشتركة للفهم يتم من خلالها طرح الأفكار المراد إيصالها من قبل المصمم الصناعي ليحقق بها تواصل مع المستخدم.
- 2- التلاقح الحضاري مع الحضارات الأخرى لما توفره هذه الحقول من معرفة غنية في هذا المجال في التعامل مع الأفكار والأشكال.

الجهات المستفيدة من البحث:

- ذوي الخبرة والاختصاص

المصادر

1. التصور والذاكرة دورهما في العملية اللغوية والاتصال 13-17: ابن سسينا وشرحه للعملية الدلالية عند الغزالي وابن خلدون
2. الجرجاني (السبد الشريف) التعريفات 215، ط مصطفى الباي الحلبي القاهرة 1357 هـ / 1938م. وينظر ايضا في الكليات لأبي البقاء الكفوي 2/ 324، ط ، عدنان درويش ومحمد المصري و وزارة الثقافة بدمشق 1972م.
3. جون ديوى؛ "الفن خبرة"؛ ترجمة: زكريا إبراهيم؛ دار النهضة العربية؛ القاهرة؛ 1963م. (ص، 183-184)
4. راجح، احمد عزت: اصول علم النفس، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، 1973.
5. سيرنج، فليب؛ "الرموز في الفن- الأديان- الحياة"؛ ترجمة: عبد الهادي عباس؛ دار دمشق؛ الطبعة الأولى؛ دمشق؛ 1992م
6. عادل مصطفى؛ "دلالة الشكل: دراسة في الاستاطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن"؛ دار النهضة العربية؛ بيروت؛ 2001م.
7. عاقل ، فاخر :معجم علم النفس ، دار العلم للملايين ، ط (3) ، بيروت ، 1979.
8. النقد النفسي عند أ.أ. ريتشارد
9. ويتينج،ارنوف:مقدمة في علم النفس،ترجمة:عادل عز الدين الاشول، دارالمجروهيل للنشر، 1983.

1. Jencks, Charles "The Language of Post Modern Architecture" Academy Edition, London , 1991.

2. <http://membres.lycos.fr/minbar/cours/langage.htm>

جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية (الشاهنامة أنموذجاً)

م.م. ياسر إبراهيم حمادي

كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

الملخص

إن الاحساس بالجمال ونزوع الانسان نحوه ظاهرة إنسانية ارتبطت بالحياة , فإنه يحتاج الى الاشباع الوجداني , وكان الفن ومازال القناة التي يستلهم منها الانسان القيم الجمالية وحين يذكر الجمال فإنه يعني ذلك زمناً من الارتياح والتوازن يؤدي الى حالة من الرضا واللذة. إن الفن الإسلامي قد شغف بهذه الخاصية من البهجة والوجدان وسعى لتجسيد الجمال من خلال طروحاته , وكان الرسم الإسلامي قد شكل لنفسه أسلوباً ذا طابع جمالي وتكوين فني في محاكاة الطبيعة وتصوير القصص والاساطير الشرقية الساحرة من خلال رسوم المخطوطات التي تخلد الواقع بفلسفة ذات طابع روحي ونزعة صوفية. وفي بحثنا هذا حددنا مشكلة البحث من خلال طرح السؤال الآتي: هل ظهرت جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية من خلال رسوم ملحمة الشاهنامة؟ وتأتي أهمية البحث بأنه يسלט الضوء على جماليات التكوين في رسوم المخطوطات من خلال دراسة عناصر التكوين الجمالي والابعاد الفكرية والفلسفية وطريقة المحاكاة في رسوم الشاهنامة, واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث للوصول لهدف البحث الذي هو تعرف جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية/الشاهنامة أنموذجاً, فقد كان هذا يمثل الإطار المنهجي تناوله الفصل الاول , وجاء الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري بمبحثين الاول ضم مفهوم الجمال الإسلامي, ومفهوم التكوين, وقوانين التكوين وأسسها, أما المبحث الثاني وتناول المخطوطات الإسلامية ورسومها, ومخطوطة الشاهنامة, واسس الجمال والتكوين فيها, ثم الوصول الى مؤشرات الإطار النظري. وأخذ الفصل الثالث اجراءات البحث بدراسة مجتمع البحث واختيار نماذج عينة قصدياً بأداة أفادة من مؤشرات مأسفر عنة الإطار النظري للتحليل ودراسة الجمليات والتكوين والخروج بأبرز النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

Abstract

Sensing aesthetics and beauty and the resort of humankind to it is a humanitarian phenomenon related to life, because he needs to meet his emotions, and art was and still the main channel which inspires man with aesthetic values; and when he mentions beauty and aesthetics he refers to a time of relaxation and balance leads to satisfaction and fun. The Islamic art was very much concerned in happiness and emotions and sought to embodying beauty and aesthetics by its subjects. Islamic painting made an aesthetic style and an artistic composition through imitating nature and visualizing the magical eastern stories and legends presented in the paintings of the manuscripts that immortalize the reality with a philosophy characterized with spiritual feature and mystic tendency. In our study; we specified the problem of the study through asking the following question: Did the aesthetics of composition appear in the paintings of the Islamic manuscripts through Shahnama legend? The importance of the study lies in shedding the light on the aesthetics of composition in the paintings of the Islamic manuscripts through

studying the elements of the aesthetic composition, the ideological and philosophical dimensions, and the methods of imitation in the paintings of Shahnama. We used the analytical descriptive approach in analyzing the samples of the study in order to reach the aim of the study which is embodied in specifying the aesthetics of composition in the paintings of the Islamic manuscripts, Shahnama as a sample. This represented the approach which was dealt with in the first chapter. The second chapter which represented the theoretical frame presented in two sections; the first included the concept of Islamic aesthetics and the concept of composition and the rules and basics of composition. The second section dealt with the Islamic manuscripts and their paintings, the Shahnama and the basics of aesthetics and composition in it. Then we reached to the factors of the theoretical approach. As for the third chapter; it dealt with the procedures of the study, the community and choosing the samples of the study intentionally by means of tools which were beneficial in reaching at the factors of the theoretical approach and studying aesthetics and composition and conclusions.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

إنَّ تحقيقَ الجمال في الفن هو اسمى غاية يسعى لها الفن في كافة فروعها، وقد سعى الفن الإسلامي لتحقيق الجمال في رسوم المخطوطات الإسلامية وهذه الجماليات التكوينية المنتسبة للرسوم الإسلامية تتسم بتفرد نابع من رؤية فلسفية متصلة بالعقيدة الإسلامية ومتسقة معها، جاءت من خلال محاكاة الطبيعة وتصوير القصص والاساطير الشرقية الساحرة إذ أسس الفنان المسلم قواعد جمالية وعناصر تكوينية من خلال هذه الرسومات التي كانت خير معبر عن الحياة لدى الشعوب السالفة بألوان وتكوين فني ظهر بصورة جلية في رسوم المنمنات المصغرة داخل كتاب مخطوط بنزعة روحية وطابع صوفي. في هذا البحث سنقوم بتحديد مشكلة البحث من خلال صياغة سؤال:

هل ظهرت جماليات التكوين وفي رسوم المخطوطات الإسلامية؟ وما هذه القيم الجمالية التي أعطت صفة جمالية من خلال التكوين الفني لرسوم المخطوطات الإسلامية؟

وستكون الإجابة من خلال اتخاذ رسوم مخطوطة الشاهنامة ملحمة الملوك انموذجاً.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الإسلامية بصورة عامة، ومخطوطة الشاهنامة انموذجاً من خلال عناصر المشهد المكون للرسوم من الأبعاد الفكرية والفلسفية التي تقف وراء طريقة المحاكاة التي شكلت هذه الصورة ومن خلال المعطيات والبنية الجمالية التعبيرية للأعمال الفنية الإسلامية في المخطوطات الإسلامية.

الحاجة اليه:

1. يمكن أن يشكل هذا البحث اضافة علمية للمكتبات والمراكز التي تعنى بالفن الإسلامي.

2. يُسهم بتقديم الفائدة لكل من النقاد والدارسين والباحثين وطلبة المعاهد والكليات التي تعنى بدراسة الفن الاسلامي، وقد وجد الباحث أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة في تسليط الضوء على جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الاسلامية.

3. يعد عاملاً مساعداً في دراسة القيم الجمالية في تكوين المشهد للرسوم الاسلامية ورسوم ملحمة الشاهنامة.

ثالثاً: هدف البحث

تُعرف جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الاسلامية الشاهنامة انموذجاً.

رابعاً: حدود البحث

1. الحدود الزمانية: 1330-1540م / 730-946هـ

2. الحدود المكانية: بلاد فارس- إيران

3. الحدود الموضوعية: جماليات التكوين في رسوم المخطوطات الاسلامية الشاهنامة انموذجاً.

خامساً: تحديد المصطلحات

1- **الجمال لغة:** " جاء ذكر الجمال عند ابن منظور، بأنه: مصدر (جميل) والفعل: جمل"⁽⁶¹⁴⁾. وجاء في مختار الصحاح للرازي " (الجمال) هو الحسن وقد (جمل) الرجل (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد"⁽⁶¹⁵⁾.
الجمال اصطلاحاً: يرى افلاطون أن الجمال "يكن في التناسب والتناسق كقيمة تحقق النظام ذلك أن: التناسق والتماثل ينتقلان من كل مكان إلى الجمال والفضيلة"⁽⁶¹⁶⁾.

الجمالية اصطلاحاً (Aesthetics):

وردت في دائرة المعارف البريطانية بأنها: الدراسة النظرية لأنماط الفنون، وهي تعنى بفهم الجمال وتتقصى إشارة في الفن والطبيعة وما تمثله من اهمية في الحياة الإنسانية⁽⁶¹⁷⁾.

الجمالية اجرائياً: هي وحدة العلاقة بين الاشكال لأنماط الفنون على اختلاف انواعها وللفعاليات المتصلة بها التي تحمل السمات البنائية للصورة على وفق المعطى الدلالي للأثر المرسوم بها ويعكس نظامها التناسقي والتماثلي في تكوين جمالية في رسوم المخطوطات الاسلامية ورسوم الشاهنامة.

2- **التكوين لغة:** "كلمة مشتقة من الفعل ناقص كان يكون كوناً وكياناً، وكيونة الشيء: حدث ووجد وصار، وكون تكويناً الشيء أحدثه اوجده، جمع تكوين: تكاوين وتعني الصورة أو الهيئة"⁽⁶¹⁸⁾.

التكوين اصطلاحاً (Composition): هو "جمع العناصر التشكيلية في حيز معين ضمن مفاهيم ونظرة خاصة يعتمد عليها الفنان تستمد شكلها النهائي من علم الافكار التي صاغت هذه العناصر، وفق منهج جمالي معين"⁽⁶¹⁹⁾.

⁽⁶¹⁴⁾ ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، ج3، القاهرة، دت، ص 133.

⁽⁶¹⁵⁾ الرازي، محمد بن بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981م، ص 111..

⁽⁶¹⁶⁾ فريدريك كويلستون، تاريخ الفلسفة، المجلد الأول، ترجمة امام عبد الفتاح امام، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 351.

⁽⁶¹⁷⁾ ينظر: بنتون، وليم، الجمالية، ترجمة ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 94.

⁽⁶¹⁸⁾ لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، ط24، بيروت، 1986م، ص 704.

⁽⁶¹⁹⁾ عادل سعدي، خاصية التكرار في التكوينات الخطية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 2002، ص 8.

ويرى (سكوت) في تعريفه للتكوين بأنه: "كيان عضوي، متكامل في ذاته، لأنه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلفة التي تنتج ما يسمى (بالوحدة)"⁽⁶²⁰⁾.

التكوين اجرائياً: هي عناصر التشكيل مجتمعة معاً على مستوى الشكل من ملمس وخط ولون وفضاء وتوازن ونسب متناسقة والتي تشكل وحدة الكل ليجعل العمل جسداً واحداً بقوانين فنية بقالب يجعل المتلقي في راحة لتقبل العمل الفني ويحقق رؤية جمالية للتكوين على وفق رسوم المخطوطات الاسلامية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

مفهوم الجمال في الفن الإسلامي

إن مفهوم الجمال قد احتل مكانة مميزة في تاريخ الفكر الانساني منذ القدم، وكان له عدد من النظريات الجمالية الفلسفية، منها مثالية افلاطونية تجاوزت الحوار العقلي إلى الحدس والرؤية الميتافيزيقية⁽⁶²¹⁾، أو "عقلانية محكومة بالواقعية، والبعيدة عن المثالية المفارقة للعالم الارضي، التي ترى الجمال بتناسق وانسجام ووضوح"⁽⁶²²⁾. أو كما يرى الباحث من فلسفة محدثة في الادراك الحسي والحدسي وإلى ذلك من التيارات الفلسفية الحديثة.

إن فلسفة الجمال في الفن الاسلامي ارتبطت بالدين والعقيدة الاسلامية، بالاهتمام بالجواهر والمطلق، وحملت في طياتها روحاً صوفية تناغمت بين الانسان والالوهية بتوافق منسجم بروح جمالية⁽⁶²³⁾. "إن جمالية الفن الاسلامي تتحدر من رؤية فلسفية تشمل الانسان والطبيعة، وتستلهم في الوقت نفسه الرؤية الدينية الاسلامية"⁽⁶²⁴⁾.

وفي القرآن الكريم ذكر الجمال في ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾⁽⁶²⁵⁾ وفي آية أخرى ﴿ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْغَحِ الصَّغَحِ الْجَمِيلِ ﴾⁽⁶²⁶⁾.

وفي الحديث الشريف ذكر الجمال ((إن الله جميلٌ يُحِبُّ الجمال))⁽⁶²⁷⁾ وعند الفلاسفة المسلمون يرى الفارابي (950هـ/339م) الذي كان يسعى إلى التوفيق بين الدين والفلسفة فقد كان الجمال عنده "تحقيق القيم الخيرة في الاشياء الجميلة من خلال بنائها وترتيبها"⁽⁶²⁸⁾.

⁽⁶²⁰⁾ سكوت، روبرت جيلام، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار النهضة، القاهرة، د.ت، ص 28.

⁽⁶²¹⁾ ينظر: اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص 26.

⁽⁶²²⁾ عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، القاهرة، 1973م، ص 8.

⁽⁶²³⁾ ينظر: أنور فؤاد أبي خزام، الروح الصوفية في نظريات الجمالية العربية الإسلامية، دار الصداقة العربية، ط1، لبنان، 1995م، ص 1.

⁽⁶²⁴⁾ سمير الصائغ، الفن الاسلامي، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1988م، ص 155.

⁽⁶²⁵⁾ سورة النحل، الآية 16.

⁽⁶²⁶⁾ سورة الحجر، الآية 85.

⁽⁶²⁷⁾ حديث صحيح، رواه مسلم والترمذي، السيوطي، الجامع الصغير، دار الفكر، ج1، ص 263.

⁽⁶²⁸⁾ احمد الطيب، الجانب النقدي في فلسفة أبي البركات البغدادي، دار الشروق، القاهرة، 2010م، ص 64.

وقد اخذت فلسفة الجمال عند المسلمين منحىً صوفيّاً وركزت على الجانب الروحي، إذ يرى الغزالي (505هـ/1111م) الجمال بأنه: "كل ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك" وان "ادراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها"⁽⁶²⁹⁾. في حين يرى ابن عربي (648هـ/1240م) الجمال من منطلق صوفي بحث في كتابه الجلال والجمال، نظريات ما ورائية تركز على الباطن مثل الغزالي، متصلة بالتصوف وشرح الصلة بين الانسان والالوهية فيقول "الجمال نعوت الرحمة والألطف من الحضرة الالهية"⁽⁶³⁰⁾.

فالالوهية وصلتها بالخلق والطبيعة والانسان في المعتقدات الدينية والفلسفية والعلمية المختلفة والتي من بينها الديانات السماوية متقاربة مع الرؤية الكلية الاسلامية لهذا الموضوع المتمثل بـ (التوحيد)، إن علم الجمال الاسلامي يقوم على علاقة بين التوحيد والجمال؛ إذ إن التوحيد: مبدأ الجمال وهو العصب المعرفي لنظرية الجمال الاسلامية⁽⁶³¹⁾. و"إن الفلسفة الجمالية الاسلامية تحمل تفسيراً جمالياً من المعتقد، ومفهومة الجمال يكتسب قيمته بوصفه تعبيراً عن ارادة الله (جلالوعلا) وجسراً بين الإنسان والخالق الذي اتقن كل شيء فاحسن تقديره"⁽⁶³²⁾.

ان جماليات الفلسفة الاسلامية اتخذت جوانب ثلاثة: الجمال الفكري، والجمال الايماني، والجمال الفني، وأعطت بناءً فكرياً متكاملًا للمعرفة التي تقوم على نسق وعلاقة بين الفنان المسلم والسماء والأرض وتناغم بين العالم الروحي والمادي، ويستند الوعي الجمال الاسلامي إلى التوحيد والوحدة والحركة، وهذا اعطها وحدة متجانسة تندمج في نمط واحد⁽⁶³³⁾. ويرى الباحث ان الجمال الاسلامي قد أسس لنفسه فلسفة توفيقية ذات أسلوب نابع من العقيدة الاسلامية وخصوصية مميزة بالفكر والابداع.

مفهوم التكوين:

يُعد التكوين من وجهة نظر تشكيلية هو المسؤول النهائي عن تشكل العمل الفني من خلال العناصر المكونة للوحة التشكيلية الفنية، إن الفنون الانسانية هي فنون تجمع العناصر لإيجاد تكوين (composition) جديد، ولا يعدو دور الفنان أن يكون أداة لتنظيم هذه العناصر على وفق نمط أو نهج رآه معبراً عن ميوله وأحاسيسه، فالفنون لا تخلق إنما تشكل العناصر للتعبير عن عمل لا يعدو أن يكون تجميعاً على وفق تنظيم أو ترتيب معين⁽⁶³⁴⁾.

يعرف جون روسكين (J. Ruskin) التكوين بأنه هو "وضع عدد من العناصر والاشياء بترتيب بحيث تكون في النهاية عملاً واحداً، وكل هذه العناصر تساهم بتكوين العمل الفني النهائي المنتج الفني، وكل عنصر من هذه العناصر يؤدي دوراً فاعلاً مع المكون الآخر بنتساق"⁽⁶³⁵⁾. فتحقيق التكامل والوحدة في العمل الفني من خلال تألف وتوافق الخصائص

⁽⁶²⁹⁾ أبو حامد بن محمد الغزالي، احياء علوم الدين، المجلد الرابع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص 314-315.

⁽⁶³⁰⁾ ابن عربي، "وسائل ابن عربي"، الجزء الأول، الجلال والجمال، دائرة المعارف العثمانية، ط1، حيدر اباد الداكن، 1361هـ، ص 3، 6.

⁽⁶³¹⁾ ينظر: ادهم محسن حنش، نظرية الفن الاسلامي، المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ط1، فرجينيا، 2013م، ص 122، 123.

⁽⁶³²⁾ غياث الدين محمد رشيد، تأثر الفن العربي الاسلامي على فن التصوير الأوربي جمالياً، بحث منشور في مجلة العلوم الانسانية، جامعة بابل، المجلد 22، العدد 1، 2014م، ص 124.

⁽⁶³³⁾ ينظر: عياض عبد الرحمن أمين، اشكالية التأويل في الفن العربي الاسلامي (فن التصوير)، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009م، ص 167-168.

⁽⁶³⁴⁾ ينظر: عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط4، لبنان، 2000م، ص 11.

⁽⁶³⁵⁾ J. Ruskin, The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners, National Library Association, New York, 2009, P. 116.

الضرورة كالخط والمساحة واللون والضوء... الخ في أحداث تلخيص كلي تكون فيه العناصر التكوينية متفاعلة ومتناغمة في نمط واحد منسق⁽⁶³⁶⁾.

ويقول الفنان ديلاكروا: "إن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من الواقع الطبيعية". والفنان حين يحاكي الطبيعة يحذف ويضيف للوصول إلى تكوين فني متكامل من خياله الخصب⁽⁶³⁷⁾. ويقول الفنان سيزان "عملية التصوير الفني لا تعني تنقل نقلاً جامداً للطبيعة بل فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها في اللوحة على شكل سلم انغام في ذاته"⁽⁶³⁸⁾.
"إن عناصر التكوين للشكل يمكن تلخيصها في النقطة، والخط، والمساحة، والشكل، والفراغ، واللون، والملمس الضوء والظلام، وحدود الإطار"⁽⁶³⁹⁾. ومن خلال البحث والقراءة في كتب الانشاء والتصوير والتكوين وجد الباحث أن هناك عناصر كبرى ضابطة وأسس في بناء العمل الفني. يمكن اجمالها بما يلي:

قوانين بناء التكوين وأسسها:

- 1- التوازن: هو من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في تقسيم العمل الفني واثارة الاحاسيس براحة نفسية حين النظر اليه وهو يحقق اسس في توزيع المساحات والفضاءات والاشكال والكتل والحجوم⁽⁶⁴⁰⁾.
- 2- الوحدة: "هي ارتباط اجزاء العمل بصورة متضامنة من خلال عملية الجمع بين عناصر العمل الفني، بصورة متماسكة قائمة على وحدة العمل وتصميمه ككل"⁽⁶⁴¹⁾.
- 3- الابقاع: هو تكرار الكتل أو المساحات والالوان والخطوط تكراراً ينشأ عنه وحدة تكون متماثلة تماماً أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة ينشأ عنه ايقاع رتيب وابقاع غير رتيب وابقاع حر⁽⁶⁴²⁾.
- 4- الانسجام: "هو تآلف وتناغم الاشكال والالوان بحيث تجمعها علاقة واحدة مشتركة ومتجانسة"⁽⁶⁴³⁾.
- 5- النسب: عند جمع العناصر في اجراء الصورة يستلزم دراسة النسب الرياضية والهندسية ولغة التناسب والنسبة الذهبية والمربع والمستطيل والتوالي العددي وما إلى آخر هذه القياسات الرياضية⁽⁶⁴⁴⁾.
- 6- الحركة: "ومن المظاهر الديناميكية في الفن التشكيلي وتحرك المجرى البصري للأشكال وهي مثير للأشياء من خلال حركة الاشكال داخل المشهد الصوري"⁽⁶⁴⁵⁾.

⁽⁶³⁶⁾ ينظر: سلام حميد رشيد، جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري، بحث منشور في مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 24، العدد 1، 2016م، ص 327.

⁽⁶³⁷⁾ المصدر نفسه، ص 327.

⁽⁶³⁸⁾ محمد الكنان، أنظمة التكوين في رسوم الفنان جواد سليم دراسة تحليلية، بحث منشور في مجلة الاكاديميين، العدد 52، 2009م، ص 20.

⁽⁶³⁹⁾ عبد الفتاح رياض، المصدر السابق، ص 111.

⁽⁶⁴⁰⁾ المصدر نفسه، ص 189.

⁽⁶⁴¹⁾ سلام حميد رشيد، المصدر السابق، ص 330.

⁽⁶⁴²⁾ ينظر: عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 181-182.

⁽⁶⁴³⁾ J. Ruskin, P. 234-235.

⁽⁶⁴⁴⁾ ينظر: جيلام روبرت، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1968م، ص 65.

⁽⁶⁴⁵⁾ عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 103.

7- السيادة: هي الجزء المهم في العمل الفني، وهي عنصرٌ إيجابيٌّ أو فراغٌ سلبيٌّ، وهي سيطرة أحد عناصر العمل على باقي العناصر، وهي متعدد في العمل الفني، كالسيادة في الخطوط المرشدة وتباين الألوان والسيادة عن طريق الملمس وعن طريق اختلاف الشكل وعناصر تكوينه⁽⁶⁴⁶⁾.

المبحث الثاني

المخطوطات الإسلامية ورسومها

إن المخطوط الإسلامي الذي كتبه المؤلف يرتبط بعناصر مادية لهذا الكتاب المخطوط والمتمثلة في: الورق، والحبر، والمدا، والتذهيب، والتجليد وإيضاً حجم الكراسة والترقيم والتعقيبات وبمحتوى الأساليب الخطية أو الأشكال الزخرفية أو الرسوم الملونة ونص أدبي أو علمي⁽⁶⁴⁷⁾. "كلمة (مخطوطة) التي نستخدمها اليوم للدلالة على الكتب المكتوب بخط اليد والتي خلفها لنا القدماء، هي ترجمة لكلمة Manuscrit الفرنسية والتي لم تستخدم بهذا المعنى إلا في عام 1594م في مقابل كلمة "مطبوع"⁽⁶⁴⁸⁾.

وقد احتوت المخطوطات الإسلامية على رسوم تسمية "المنمنمات" وهي بمعنى التصوير الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط وهذه الكلمة مقابل الكلمة الانكليزية Miniature⁽⁶⁴⁹⁾. و"إن أقدم المخطوطات الإسلامية المزوقة بالصور الملونة يرجع إلى حوالي القرن (6هـ/12م) وهذا الفن سمية بفن التزويق، كما جاء في كتاب كليله ودمنة الذي ترجمه إلى اللغة العربية ابن المقفع في حوالي سنة (133هـ/750م) يحتوي على صور مرسومة بألوان على لسان الحيوانات"⁽⁶⁵⁰⁾.

للتصوير الإسلامي في المخطوطات نهج مختلف عن التصوير اليوناني والروماني لا يلجأ إلى الإيهام ويغفل قواعد المنظور التي ترمز إلى العمق والتي تظهر الأشياء ذات أبعاد ثلاثية على سطح اللوحة، وكان إهمال المصور الإسلامي لهذه القواعد قصداً؛ إذ لم يكن يؤمن كثيراً بالواقعية فهي تسعى إلى محاكاة الروح الصوفية والوصول إلى الجوهر وقد تأثرت بالفنون الوافدة من الصين والشرق عن طريق بلاد فارس وجسدت مآثر الشعوب من خلال فن التصوير الإسلامي⁽⁶⁵¹⁾.

ويرى الباحث أن المخطوطات الإسلامية كانت له تاريخ عظيم وماضٍ تليد في تجسيد الرسوم ذات الطابع المزوق في محاكاة القصص الشرقية والملاحم الأسطورية بروح ذات طابع جمالي وعناصر التكوين.

مخطوطة الشاهنامة (كتاب الملوك)

"الشاهنامة هي الملحمة القومية الفارسية التي تجسد مآثر أبطال التاريخ الفارسي القديم، وللشاهنامة عند الفرس مكانة جميلة فهي سجل تاريخهم وأناشيد أمجادهم وديوان لغتهم، حتى سماه ابن الأثير قرآن الفرس"⁽⁶⁵²⁾. والشاهنامة ملحمة شعرية متكونة من ستين ألف بيت من الشعر من تأليف الشاعر أبو القاسم الفردوسي الطوسي (ت 416هـ/1025م)، وتجمع

⁽⁶⁴⁶⁾ ينظر: وسما حسن الأغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م، ص 199.

⁽⁶⁴⁷⁾ ينظر: أيمن فؤاد سيد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، ج1، الدراسة المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م، ص 20.

⁽⁶⁴⁸⁾ المصدر نفسه، ص 120.

⁽⁶⁴⁹⁾ ينظر: بشير فارس، "صورة جديدة منمنمة من أسلوب التصوير البغدادي"، مجلة المجتمع العلمي المصري، عدد 28، (1945-1946)، ص 1.

⁽⁶⁵⁰⁾ أبو الحمد محمود فرعلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1991م، ص 79.

⁽⁶⁵¹⁾ ينظر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2001م، ص 24-25.

⁽⁶⁵²⁾ المصدر نفسه، ص 45.

الشاهنامة معظم ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم من أقدم العهود حتى الفتح الاسلامي وتجمع مشاهد الحرب والحب والعواطف الجامعة⁽⁶⁵³⁾.

لقد انتجت عدة نسخ من مخطوطة الشاهنامة في عدة عصور منذ بدء القرن الرابع عشر الميلادي/السابع الهجري، وأشهرها شاهنامة تبريز العظمى "يموط" (1330-1336م/730-764هـ) التي تفوق كل ما أمكنه تصويره من حركة درامية وثناء زخرفي وجمالي وتكوين، فضلاً عن نسخة أخرى من شاهنامة تبريز انتجت سنة (1370م/771هـ) في الحقة الجلائرية، ونسخة أخرى انتجت في العصر التيموري باسم شاهنامة القاهرة، (1393م/795هـ) محفوظة بدار الكتب المصرية تم نسخها في شیراز. وأخرى باسم شاهنامة بایسنقر في هراة (1439م)، ونسخة في العصر التيموري الثاني باسم شاهنامة شیراز في منتصف القرن الخامس عشر/الثامن الهجري، محفوظة في متحف بوسطن، وشاهنامة شاه طهماسب في اصفهان سنة (1522-1528م/928-934هـ) في العصر الصفوي⁽⁶⁵⁴⁾.

ويرى الباحث أن كل هذه النسخ من الشاهنامة قد جسدت الروح الجمالية والصوفية في الفن الاسلامي في سرد القصص والاساطير والمآثر لدى الشعوب وكل نسخة من هذه النسخ جاءت بروح العصر مع مراعاة المشاهد التي تجسد الطبيعة وجمالية المكان وعناصر التصوير الاسلامي من تكوين وفضاء وفراغ واللوان نابضة بالحياة. **أسس الجمال والتكوين في رسوم الشاهنامة:**

طرح الفنان المسلم رؤية وفرضاً جمالية وأسس تكوين شكلت المشهد في رسوم المخطوطات بصورة عامة وفي رسوم الشاهنامة بصورة خاصة. قام الباحث بحصرها بما يأتي:

1- المنظور الروحي:

يقول عفيف بهنسي إن الفنان المسلم شكل المشهد المكاني من خلال ما يسمى بالمنظور الروحي، الذي يتكون من رؤية شاملة لا تحدّها زاوية بصرية ضيقة، فهي رؤية من جميع الجوانب مندمجة في وحدة العمل الفني تتناول الاشياء يلتقطها الفنان ويكوّنها في اللوحة فتبدو في خلفية العمل كثيفة مسطحة وتفسر الوجود المترامي في البعد فتكون صورة شديدة الاندماج وعندها لا نرى مكان المشاهد من هذه الاشياء أهو في أقصى البعد عنها أو في اقصى القرب منها أو هو في أعماقها فتلتحم المسافات والفراغ في هذا الكون التصويري⁽⁶⁵⁵⁾.

2- منظور عين الطائر:

وذهبت أمل محمود نصر بالقول: "عالجت المنمنمات الفارسية المكان من خلال افتراض أن المتفرج انه يتطلع إلى المشهد المتعدد الزوايا والابعاد والاحجام من موقع مرتفع حتى لا يضطر الفنان إلى رسم الشخص أو الجماعات متراكبة بعضها فوق بعض"⁽⁶⁵⁶⁾. ويرى الباحث أن هذه قد أسهمت بجمالية المشهد في رسوم الشاهنامة.

3- البعد اللولبي (Spirale):

⁽⁶⁵³⁾ ينظر: شعبان ربيع طرطور، الدولة الجلائرية، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م، ص 148.
⁽⁶⁵⁴⁾ ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 150، 154، 160، 180، 218.
⁽⁶⁵⁵⁾ ينظر: عفيف بهنسي، جمالية الفن الاسلامي: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، ص 69.
⁽⁶⁵⁶⁾ أمل احمد محمود نصر، جماليات المنمنمة الاسلامية، بحث منشور في المؤتمر العالمي في الفكر الاسلامي، كلية العمارة والفنون الاسلامية، عمان، 2012م، ص 11-12.

فقد ناقش بابا دوبولو المنظور اللولبي إذ وجد من خلال تطبيقات على نماذج عدة من مخطوطات الواسطي حيث إن العين لا تنتظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيتها بحركة متصلة لولبية. ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الاشكال مثل: العين أو اليد، هنا المنظور اللولبي يوحى على الأقل باختراق البعد. وهذا يتماشى مع روح المنظور الاسلامي في الفن في الانتقال من العالم الخارجي (الملا الأعلى) إلى الأرض. مشدود بقوة الخالق وسحر المقدرة الالهية على خلق الكون⁽⁶⁵⁷⁾.

4- المستويات المتداخلة:

"استخدم الفنان المسلم في رسوم الشاهنامة طريقة المستويات المتداخلة للتعبير عن أبعاد المكان وبذلك لا يجذب العين خلال موقع محدد في الفراغ بل تجاه مجموعة من الخطوط والالوان التي توجه العين، حيث تعطي الاشكال تتحرك على مجموعة من المسطحات المتداخلة جزئياً الواحد تلو الآخر"⁽⁶⁵⁸⁾.

5- وحدة الحواف والخطوط والزخرفة المرافقة للصورة:

حقق الفنان المسلم وحدة زخرفية على اطراف وحواشي المخطوطات وحول الرسوم وعلى الحاشية وهي روح شرقية، والاداء الخطي والنص المرافق للرسوم وهي معزز جمالي وعنصر في تكوين رسوم المخطوطات الاسلامية بصورة عامة والشاهنامة بصورة خاصة وهذه العناصر الزخرفية والحواشي تكون السياق العام للمنمنمة وتجعله ذات ايقاع جمالي ووحدة زخرفية تشكل نظام ومن خلال التتابع المنتظم في بنيتها الشكلية⁽⁶⁵⁹⁾.

وهنا يرى الباحث أن الفنان المسلم قد استلهم كل العناصر الجمالية في تكوين اشكال الرسوم في المنمنمات، وأن التصوير في المخطوطات قد تجاوز وظيفتها الشارحة والمفسرة للنص الأدبي أو الديني أو الاسطوري الملحمي أو التاريخي ذو ابداع جمالي يحمل عناصر تكوين والوان وخطوط وزخارف واشكال جعلت هذا الفن ذا عناصر جمالية وتكوين محكم بخصوصية التصوير الاسلامي في المخطوطات.

مؤشرات الإطار النظري:

في ضوء ما تم تناوله من طروحات في الإطار النظري، خرج الباحث بجملته مؤشرات وهي:

1. إن الجمال في الفن نابع من روح صوفية ذات أسس قائمة على العقيدة تحلت بفلسفة الجمال الفكري والايماي والفني تناغمت بتجانس وخصوصية ابداعية فكرية.
2. إن التكوين الفني اعطى للفنان خصوصية في تنظيم عناصر العمل وتجميعها وتنظيمها وترتيبها بنسق يجعل العمل يخضع لأسس وقوانين ترتقي بالعمل إلى جمالية التكوين.
3. تميز المخطوط الاسلامي بخصوصية جعلتها تحمل طابعاً ابداعياً وروحاً جمالية وعناصر مهمة من خلال رسومها ودقة الالوان ونهج خاصة بها مختلف له فضل بتخليد المآثر والقصص الشرقية الساحرة.
4. تحلى كتاب الملوك الشاهنامة بخصوصية جعلته يصور الملاحم والقصص بطابع جمالي بالوان ذات بهجة غنائية هي لسان حال العصور السابقة.

⁽⁶⁵⁷⁾ الكسندر بابا دوبولو، التصوير في المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1982م، ص 17-18.

⁽⁶⁵⁸⁾ امل احمد محمود نصر، المصدر السابق، ص 12.

⁽⁶⁵⁹⁾ SIEGRIED, WICHMANN "GIAPPONISMO" Gruppo Edizionale Italy, 1981, P. 221.

5. كان للشاهنامة أسسٌ جمالية وتكوينية جعلت رسوم المخطوطة تتحلى بأسلوب يحمل قواعد تغني العمل من نواحي جمالية وعناصر تكوينية تميزها بخصوصية ابداعية.

الفصل الثالث (اجراءات البحث) :

أولاً: مجتمع البحث

من خلال الاطلاع والبحث والتقصي على رسوم المخطوطات الاسلامية وما هو متوافر في الكتب والمجلات والشبكة العنكبوتية العالمية (الانترنت) وجد الباحث عدداً من الاعمال والرسوم الخاصة برسوم الشاهنامة بلغت 20 لوحة منمنمة تمثل مجتمع البحث.

ثانياً: عينة البحث

ولتحقيق هدف البحث وتمثلاً لمجتمع البحث اختار الباحث أربعة نماذج بطريقة قصدية لغرض التحليل والدراسة تمثل أسس جمالية وتكوينية وضمن الفترة حدود البحث الزمانية وفق المسوغات الآتية:

1. اختيار الاعمال التي تحمل الطابع الجمالي في رسوم الشاهنامة.
2. توافرت فيها عناصر التكوين والأسس التي قامت عليه.
3. تنوعت المواضيع التي تسرد القصص والتي تحاكي موضوعات الشاهنامة الملحمية والقصة والطبيعة والأسلوب الفني.

ثالثاً: اداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن جمالية التكوين في رسوم المخطوطات الاسلامية افاد الباحث من الإطار النظري وما أسفر عنه في بناء بنود التحليل وابرار جماليات التكوين في رسوم الشاهنامة.

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينات البحث.

خامساً: تحليل العينة

نموذج رقم (1)

اسم المنمنمة: الاسكندر يبني سد يأجوج ومأجوج/ شاهنامة ديموت

المكان والتاريخ: ايران تبريز، المدرسة المغولية الإسلامية، 1330-1336م/ 730 هـ - 764 هـ

القياس: 32 × 34 سم

المصور: غير مستدل

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: متحف كاليفورنيا

يصور المشهد من مخطوطة الشاهنامة واقعة بناء سد يأجوج ومأجوج التي قام بها الملك المقدوني الاسكندر وهي من قصص القرآن الكريم، اذ يجسد المشهد حالة من العمل الدأوب والمتواصل في انشاء السد لمجموعة من العمال يعملون بجد ويقف الملك الاسكندر في الجهة اليسرى من اللوحة يركب فرساً، وقد ميزه الرسام بتاج وهالة حول الرأس ويتطلع العمال له في حالة من شد نظر المشاهد الى الشخصية المهمة في العمل.



لقد سعى الفنان المسلم في هذا العمل الى تجسيد الواقعة بثراء لوني وعناصر من التكوين التي لم تدع جزءاً من العمل الا وقد شغلته بمنظور يجمع وحدة العمل بصورة مندمجة وكثافة واندماج شديد، وحقق المستويات المتداخلة من الألوان والخطوط التي توجه عين المشاهد الى ان يتطلع الى العمل كوحدة متكاملة ومتداخلة، وجاء النص الخطي التلث في العنوان وخط النسخ في المتن في تفسير الحادثة او القصة مع حواف تميز به فن التصوير الإسلامي.

ومزاوجة الفنان بين الألوان الحارة والباردة بطريقة أعطت المشاهد انسجاماً هرمونياً فضلاً عن اللون الذهبي، الذي اغنى عناصر العمل وأعطى ثراءً لما لهذا اللون من قدسية إسلامية مرتبطة بالجنة والنعيم، نجح الفنان في جعل الملك الاسكندر محور مهم من خلال الألوان وتطلع العمال له لقد نجح الفنان المسلم في تكوين

مشهد بعناصر جمالية واساس من التكوين الفني القائم على أساس العقيدة الإسلامية بروح إبداعية وثراء فني ومخلداً لقصة من الشاهنامة وصلتنا عن طريق فن الرسم الذي كان له الدور الفاعل في تجسيد تاريخ ومآثر الشعوب.

نموذج رقم (2)

اسم المنمنمة: دق الضحاك الى صخرة المغارة/ شاهنامة بایسنقر

المكان والتاريخ: هرات، ايران المدرسة التيمورية/ 1430م / 833هـ

القياس: 29 × 23,3سم

المصور: احمد موسى

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: مكتبة قصر جولستان/ طهران



في هذه النمنمة من الشاهنامة التي تصور قصة الضحاك وهي أسطورة في الشاهنامة إذ يجسد الفنان المغارة في الجزء الأيسر من اللوحة بين جزئي النص ولونها باللون الأسود الداكن رامزاً للظلمات، وفي فتحها رسم الضحاك عارياً الا من سروال أبيض، وقد مد ذراعيه عن يمين ويسار وثمة مسمار اسود قد دق في كفه اليسرى ونشهد فارساً يقف في مستوى أدنى من الضحاك ليدق مسمارا في قدمه اليسرى، وقد ظهرت الطبيعة المتكونة من الصخور المرجانية الزرقاء والذهبية والبرتقالية حول المغارة، تتخللها الشجيرات والأشجار، أما السماء الذهبية الصافية، فقد افرد لها الفنان هامش اللوحة العلوي كله بعرض الصفحة، ورسم بها الأشجار فوق اطار النص العلوي كله بعرض الصفحة، ورسم بها الأشجار فوق اطار النص العلوي واطلق فيها الاطيار المحلقة البديعة

فضلاً عن النص الخطي المنقسم الى جزئين علوي وسفلي مع هوامش ذهبية وبخط نستعليق.

جاء التكوين الفني في هذه اللوحة معبراً عن المركز الأهم في العمل ألا وهو شخصية الضحاك فقد جعلها الرسام محور اللوحة، وأعطى اللون الأبيض خاصة جذب لعين المشاهد، علاوة على الرؤية الشاملة شديدة التفاصيل، وتحقيق المستويات المتداخلة على مستوى التكوين، وجاء اللون بتضادات وعمق لوني ليعطي العمل بريقاً لونياً سعى لتحقيق روية جذب للمشاهد بغنائية لونية ذات أساس محفزة لتحقيق الأساس المهمة التي قام عليه عناصر التكوين الفني في رسوم المخطوطات الإسلامية في رسوم الشاهنامة.

نموذج رقم (3)

اسم النمنمة: محكمة (حاشية جيومرت) // شاهنامة شاه طهماسب

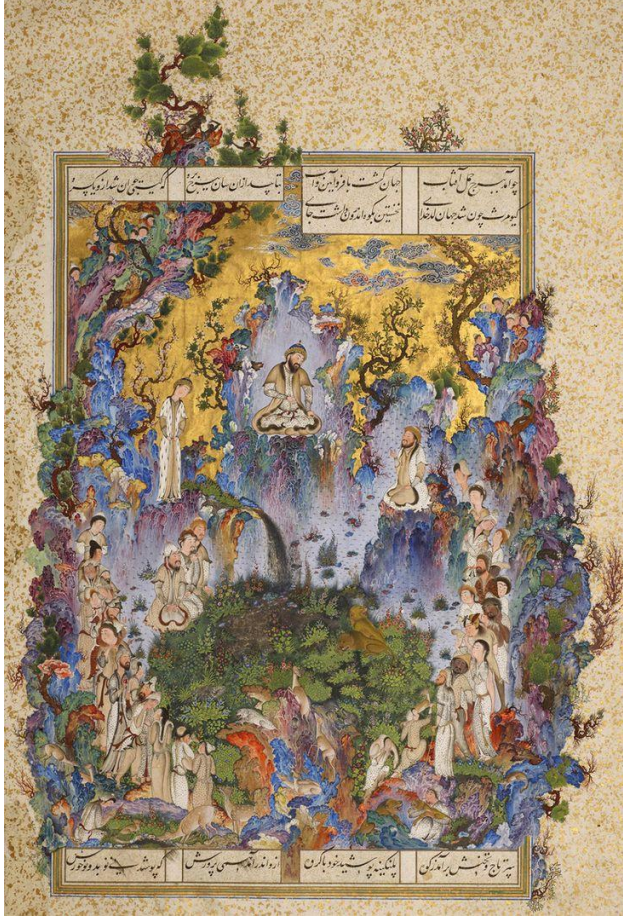
المكان والتاريخ: تبريز/ إيران، المدرسة الصفوية، 1522-1525م

القياس: 31.8 × 47 سم

المصور: سلطان محمد

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: متحف المتروبوليتان/ نيويورك



في هذه اللوحة من الشاهنامه يصور الفنان المبدع سلطان محمد الملك جيومرت في محكمة وهو يعتلي مكاناً مرتفعاً وابنه يجلس على يساره وحفيده يقف الى شماله، بوسط منظر من الطبيعة الخلابة حيث يجتمع البشر جنباً الى جنب مع الحيوانات من مختلف الأنواع والأشجار المورقة والازهار المتفتحة مع الصخور التي تشبه الشعب المرجانية والتي توحى بالوئام بين الانسان والنظام الطبيعي بدقة مع جموع من الشخصوس على جانبي اللوحة لا حصر لها بإنشاء دائري ومشهد أوسع وبمستوى تفاصيل شديد الاندماج قابل على استيعاب عناصر التكوين بمنظور روحي قد يَكُونُ رؤية شاملة شديدة التفاصيل والمستويات المتداخلة المعبرة عن أبعاد المكان وتحرك لعين المشاهد من مجموعة من المسطحات المتداخلة التي تعطي حركة إيقاعية تتدرج لدخول عين المتلقي من مقدمة اللوحة حتى تقرأ كل تفاصيل العمل.

وسعى الفنان المسلم الى الخروج عن حواشي

اللوحة الذهبية من خلال الخروج بالأشجار والصخور خارج الاطار، علاوة على استخدام اللون الذهبي في السماء لإطفاء عنصر الثراء والجمال وكانت الألوان ذات طابع شفاف ومعبرة عن أجواء أسطورية غلب عليها الألوان الباردة، فضلاً عن مرافقة الخطوط المتمثلة بالنستعليق التي أدت دوراً شارحاً للقصة، لقد حقق الرسام سلطان محمد في هذا العمل كل العناصر الجمالية وأسس التكوين الفني الذي تميز به رسوم المنمنمات الإسلامية وحقق تقدماً ملحوظاً في تصوير المشاهد والقصص الأسطورية في ملحمة الشاهنامه.

نموذج رقم (4)

اسم المنمنمة: هفتواذ والذودة/ شاهنامه شاه طهماسب

المكان والتاريخ: إيران، المدرسة الصفوية، 946-1540م

القياس: 31,8 × 47

المصور: دوست محمد

المادة: أحبار وألوان مائية وتذهيب على ورق

العائدية: متحف المتروبوليتان/ نيويورك

هذه الشاهنامة آخر منمنمة أضيفت الى مجموعة شاه طهماسب وتحكي قصة الدودة السحرية التي عثرت عليها ابنة



هفتواذ داخل تفاحة اعانتها على غزل كميات من الحرير تفوق ما تغزله زميلاتها. إذ تصور هذه اللوحة حياة المدينة بعد أن عاشت في رغد بسبب بركة الدودة إذ تصور هذه اللوحة مشهداً من غابة مورقة⁽⁶⁶⁰⁾ وقد جلست الفتيات يغزلن الحرير ويطهين الطعام، وانشغل الرجال بالأمر اليومية في نشاط واقبال، وتوسطت القلعة اللوحة بأبراجها المسننة وخلفها الحرس وفيه جامعها الأخضر ومنذنتها التي ينادي فيها مؤذن للصلاة، لقد احكم الرسام (دوست محمد) عناصر التكوين التي جاءت بمشهد طولي ذي تفاصيل شديدة العناصر بمستويات متعاقبة بمنظور عين الطائر وعناصر زخرفية ذات ثراء وبهجة وألوان براق باردة في الخلفية من التركوازي والاخضر والرصاصي، وأخذت ألوان الحارة الشخوص متمثلة بالألوان الأحمر والاصفر الذي أعطى نقطة جذب لعين المشاهد للأشخاص المحوريين في العمل لقد حقق الفنان تبايناً لونياً حقق عنصراً جمالياً على مستوى اللون والتكوين علاوة على تطبيق أسس التكوين في الفن الإسلامي والتي هي نابعة من العقيدة

الإسلامية، فضلاً عن العناصر الأخرى من وحدة الحواف والخطوط والزخرفة واللون الذهبي في السماء وحواشي اللوحة ويرى الباحث أن فن التصوير قد قفز الى الامام في العصر الصفوي وتبلور مفهوم التكوين والجمال لدى الفنان المسلم في تجسيد القصة بروح وأسلوب فني مميز يحاكي مآثر الماضي بروح إسلامية ذات عقيدة صوفية أبدعت في تصوير قصص الشاهنامة وخلده التاريخ للأجيال القادمة.

الفصل الرابع

⁽⁶⁶⁰⁾ للمزيد ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 218.

أولاً: النتائج:

1. كشفت نماذج عينة البحث عن جماليات المشهد من خلال توزيع الشخوص والألوان بعناصر وأسس تكوين أختطها الفنان المسلم وهي مستمدة من العقيدة الإسلامية كالمنظور الروحي، ووحدة العمل واللتحام الفراغ، والمسافات في مشهد محكم الجمال والتكوين.
2. حقق الرسام المسلم في رسوم الشاهنامة منظور آخر هو منظور عين الطائر وجعل المشاهد يتطلع للعمل من مكان مرتفع وتحقق المستويات المتداخلة للتعبير عن إبداع المكان، فضلاً عن وحدة الحواف والخطوط المرافقة للنص والزخارف التي تزين حواشي اللوحة.
3. كانت الشخوص حاضرة وبشدة في المشهد الذي يصور قصة أو حدث مهم من قصص الشاهنامة وبحركات وحيوية تجعل المشاهد يتحرى الأحداث يتطلع على أدق التفاصيل يفسر ويتساءل عن مكونات اللوحة وما تحتويه من أحداث.
4. حضور اللون الذهبي في معظم مشاهد الشاهنامة أعطى له صفة جمال وثراء ملكية كونه مرتبطاً بالعقيدة الإسلامية من جهة أخرى علاوة على الألوان المشرقة والبراقة التي أعطت اللوحة جمالاً لونياً ملحوظاً.
5. جميع نماذج عينة البحث حملت جماليات المكان والطبيعة في مشاهد الشاهنامة وعناصر جمالية في تصوير المناظر الطبيعية والأشجار والشجرات والصخور والحيوانات التي أغنت عناصر المشهد وعززت فيها عناصر التكوين الفني.
6. حقق الفنان المسلم توازناً في التكوين الفني على مستوى توزيع واشغال اللوحة ونظام العلاقات والنسب بين الحجم لكل مفردة واردة في اللوحة بانسجام جعل العمل يظهر بصورة جلية.

ثانياً: الاستنتاجات

1. استنتج الباحث أن رسوم الشاهنامة وإن جاءت في عصور مختلفة إلا أنها كانت صادقة ومعبرة عن تجسيد تلك الملحمة بأسلوب يتناغم مع روح العصر وبطابع جمالي وأساس تكوينه وغنائية لونية.
2. استطاع الفنان المسلم من خلال رسوم الشاهنامة أن يحيي الموروث القديم في القصة واللحمة ما قبل الإسلام بروح وأسلوب ذا طابع إسلامي أعطت فن المنمنمات خصوصية مميزة.
3. شكل فن تصوير المنمنمات الإسلامية أسلوباً فنياً وجمالياً على مستوى الشكل والطريقة في المحاكاة والخصوصية والابعاد الفكرية وأسس له أساس التكوين الفني الخاص به.
4. الملحمة والقصة الأسطورية كانت محور الاعمال التي تناوله فن الرسم، وكانت بحق هي الملهم في إنجازات تلك الاعمال وجسدت بعناصر جمالية ومشاهد معبرة كان التكوين أساسها في شغل المشهد الفني.
5. تجسيد الحصان في أغلب مشاهد الشاهنامة لما للحصان من خصوصية تدلل على الفروسية والجوانب التي يتحلى بها الفارس أو الملك.

ثالثاً: التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي:

1. الاعتناء في فن الرسم الإسلامي ودراسته من خلال المخطوطات (ولاسيما المخطوطات الفارسية والتركية لمى له عن جماليات في التكوين والألوان).
2. انشاء مراكز متخصصة في جامعات العراق وكليات الفنون وكلية الآثار تعني بدراسة الرسوم والمنمنمات الإسلامية.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية:

1. جماليات المكان في رسوم المخطوطات الفارسية
2. الغنائية اللونية في المنمنمات الإسلامية (المنظومات الخمسة أنموذجاً).

الهوامش:

- (1) ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، ج3، القاهرة، د.ت، ص 133.
- (2) (1) الرازي، محمد بن بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981م، ص 111..
- (3) (1) فردريك كويلستون، تاريخ الفلسفة، المجلد الأول، ترجمة امام عبد الفتاح امام، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 351.
- (4) (1) ينظر: بنتون، وليم، الجمالية، ترجمة ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 94.
- (5) (1) لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، ط24، بيروت، 1986م، ص 704.
- (6) (1) عادل سعدي، خاصية التكرار في التكوينات الخطية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، 2002، ص 8.
- (7) (1) سكوت، روبرت جيلام، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار النهضة، القاهرة، د.ت، ص 28.
- (8) (1) ينظر: اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص 26.
- (9) (1) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، القاهرة، 1973م، ص 8.
- (10) (1) ينظر: أنور فؤاد أبي خزام، الروح الصوفية في نظريات الجمالية العربية الإسلامية، دار الصداقة العربية، ط1، لبنان، 1995م، ص 1.
- (11) (1) سمير الصائغ، الفن الاسلامي، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1988م، ص 155.
- (12) (1) سورة النحل، الآية 16.
- (13) (1) سورة الحجر، الآية 85.
- (14) (1) حديث صحيح، رواه مسلم والترمذي، السيوطي، الجامع الصغير، دار الفكر، ج1، ص 263.
- (15) (1) احمد الطيب، الجانب النقدي في فلسفة أبي البركات البغدادي، دار الشروق، القاهرة، 2010م، ص 64.
- (16) (1) أبو حامد بن محمد الغزالي، احياء علوم الدين، المجلد الرابع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص 314-315.
- (17) (1) ابن عربي، "وسائل ابن عربي"، الجزء الأول، الجلال والجمال، دائرة المعارف العثمانية، ط1، حيدر اباد الداكن، 1361هـ، ص 3، 6.

- (18) ⁽¹⁾ ينظر: ادهم محسن حنش، نظرية الفن الاسلامي، المفهوم الجمالي والبنية المعرفية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ط1، فرجينيا، 2013م، ص 122، 123.
- (19) ⁽¹⁾ غياث الدين محمد رشيد، تأثر الفن العربي الاسلامي على فن التصوير الأوربي جمالياً، بحث منشور في مجلة العلوم الانسانية، جامعة بابل، المجلد 22، العدد 1، 2014م، ص 124.
- (20) ⁽¹⁾ ينظر: عياض عبد الرحمن أمين، اشكالية التأويل في الفن العربي الاسلامي (فن التصوير)، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009م، ص 167-168.
- (21) ⁽¹⁾ ينظر: عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط4، لبنان، 2000م، ص 11.
- (22) ⁽¹⁾ J. Ruskin, The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners, National Library Association, New York, 2009, P. 116.
- (23) ⁽¹⁾ ينظر: سلام حميد رشيد، جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري، بحث منشور في مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 24، العدد 1، 2016م، ص 327.
- (24) ⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 327.
- (25) ⁽¹⁾ محمد الكنانى، أنظمة التكوين في رسوم الفنان جواد سليم دراسة تحليلية، بحث منشور في مجلة الاكاديميين، العدد 52، 2009م، ص 20.
- (26) ⁽¹⁾ عبد الفتاح رياض، المصدر السابق، ص 111.
- (27) ⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 189.
- (28) ⁽¹⁾ سلام حميد رشيد، المصدر السابق، ص 330.
- (29) ⁽¹⁾ ينظر: عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 181-182.
- (30) ⁽¹⁾ J. Ruskin, P. 234-235.
- (31) ⁽¹⁾ ينظر: جيلام روبرت، أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1968م، ص 65.
- (32) ⁽¹⁾ عبد الفتاح رياض، المصدر نفسه، ص 103.
- (33) ⁽¹⁾ ينظر: وسما حسن الاغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م، ص 199.
- (34) ⁽¹⁾ ينظر: ايمن فؤاد سيد، الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، ج1، الدراسة المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997م، ص 20.
- (35) ⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 120.
- (36) ⁽¹⁾ ينظر: بشير فارس، "صورة جديدة منمنمة من أسلوب التصوير البغدادي"، مجلة المجتمع العلمي المصري، عدد 28، (1945-1946)، ص 1.

- (37) (1) ابو الحمد محمود فرعلي، التصوير الاسلامي نشأته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1991م، ص 79.
- (38) (1) ينظر: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2001م، ص 24-25.
- (39) (1) المصدر نفسه، ص 45.
- (40) (1) ينظر: شعبان ربيع طرطور، الدولة الجلائرية، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م، ص 148.
- (41) (1) ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 150، 154، 160، 180، 218.
- (42) (1) ينظر: عفيف بهنسي، جمالية الفن الاسلامي: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، ص 69.
- (43) (1) امل احمد محمود نصر، جماليات المنمنمة الاسلامية، بحث منشور في المؤتمر العالمي في الفكر الاسلامي، كلية العمارة والفنون الاسلامية، عمان، 2012م، ص 11-12.
- (44) (1) الكسندر بابا دوبولو، التصوير في المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، 1982م، ص 17-18.
- (45) (1) امل احمد محمود نصر، المصدر السابق، ص 12.
- 46) (1) SIEGERIED, WICHMANN "GIAPPONISMO" Gruppo Editional Italy, 1981, P. 221.
- (47) (1) للمزيد ينظر: ثروت عكاشة، المصدر السابق، ص 218.



الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر

وقائع اعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الفنون الجميلة- ديالى

قسم الفنون التشكيلية

تحرير

رئيس اللجنة العلمية

أ.د. عاد محمود حمادي

رئيس اللجنة التحضيرية

أ.د. علاء شاكر محمود

رئيس قسم الفنون التشكيلية

أ.م.د. نمير قاسم خلف

مراجعة لغوية

م.د. شيماء نزار عايش

جميع الأبحاث محكمة حسب الأصول العلمية

الجزء الثالث

2019

اللجنة التحضيرية

رئيس اللجنة التحضيرية	أ.د. علاء شاكر محمود
عضواً	أ.م.د. نمير قاسم خلف
عضواً	أ.م.د. سماح حسن فليح
عضواً	أ.م.د. عمار فاضل حسن
عضواً	أ.م.د. حسين محمد علي
عضواً	م.رجاء حميد رشيد
عضواً	م.م. شيماء مقداد حميد

اللجنة العلمية

رئيس اللجنة العلمية	أ.د. عاد محمود حمادي
عضواً	أ.م.د. نجم عبدالله عسكر
عضواً	أ.م.د. معن جاسم محمد
عضواً	أ.م.د. جولان حسين علوان

المحكمين

أ.د. عاد محمود حمادي	أ.د. علاء شاكر محمود
أ.م.د. نمير قاسم خلف	أ.م.د. نجم عبدالله عسكر
أ.م.د. يسرى عبد الوهاب محمود	أ.م.د. معن جاسم محمد
أ.م.د. سماح حسن فليح	أ.م.د. جولان حسين علوان
أ.م.د. عماد خضير عباس	أ.م.د. عمار فاضل حسن
	أ.م.د. وضاح حسن فليح

المحتويات

المحور الثالث : التربية الفنية وطرائق التدريس الفنون

ت	عنوان البحث	الباحث	الصفحة
1	استخدام بورتفوليو الفن في تقييم اداء طلبة قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى	أ.د. علاء شاكر محمود	462-457
2	فاعلية استراتيجية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية	أ.م.د. عطيه وزه عبود الدليمي	471-463
3	Effect of Teaching by Simulation on the Implementation of the Practical Instruction in Teaching Pictorial Composition Subject	Dr.Raghad Zaki Ghayadh	489-472
4	فاعلية طريقة الاستكشاف الموجه في زيادة التحصيل وتنمية التفكير العلمي بمادة التقنيات التربوية	أ.م. د. فراس علي حسن أ.م. د. محمد صبيح محمود	498-490
5	ملاحم ما بعد الحداثة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية	م. د. ايمان عبد الستار عطاالله	512-499
6	اثر اندماج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العامة في تنمية مهاراتهم الفنية	م.بيداء أنور رزوقي سعد رزوقي جميل	524-513
7	اثر توظيف الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي (المسرح المدرسي انموذجاً)	أ.م.حسين محمد علي	537-525
8	تدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة	م.د عامر سالم عبيد السلامي	557-538
9	التربية الجمالية للطفل في الفلسفة المعاصرة (دراسة مقارنة)	م.د. انسام اياد علي	571-558
10	اثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني في مادة التكوين	م.رجاء حميد رشيد	582-572
11	فاعلية استراتيجية kwl في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية	م.عمر قاسم علي	592-583
12	تأثير استخدام استراتيجية سكامبر في تنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية	م.م ريم عبدالحسين محمود	613-593
13	المعالجة التقنية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية	م.م. ازهار رمزي عزيز	625-614
14	التدوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية وعلاقته بالانماط الادراكية	م.م.رغد سلمان خليل	640-626

المحور الرابع : الاعلام والاتصال البصري

ت	عنوان البحث	الباحث	الصفحة
1	الانفوجرافيك في وسائل الاعلام ودوره في ادراك الجمهور للمعلومات	د.احمد عبد الستار حسين م.رباب كريم كيطان	657-641
2	جماليات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما	أ.م.د. سافرة ناجي	664-658
3	الجسد لغة بصرية متناغمة في التعبير	د.علاء كريم فرحان	684-665

استخدام بورترفوليو الفن في تقييم اداء طلبة قسم الفنون التشكيلية

أ.د. علاء شاكر محمود

كلية الفنون الجميلة - جامعة ديالى

الخلاصة

يتناول البحث الحالي استخدام البورتفوليو او المحافظ في تقييم اداء الطلبة الفني في قسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة , وقد ظهرت المحافظ في جميع مراحل التعليم والتطوير المهني ولاغراض متعددة منها التعلم والتقييم والترقية. في التعليم العالي تستخدم المحافظ لتقديم ادلة على التقييم النهائي للاداء , وقد ركزت البحوث التي تناولت استخدام المحافظ على قضايا التقييم النهائي للاداء وقضايا الصدق وعلى مستوى العالم فقد تم التطرق الى استخدام المحافظ في عمليتي التعليم والتعلم بشكل واسع منذ بداية التسعينات الا ان استعمالها سواء اكان على مستوى الوطن العربي ام على مستوى العراق , ظل محدودا واحيانا منعما ومن هنا تاتي اهمية هذا البحث اذ انه يتطرق الى استعمال المحفظة في تقييم اداء الطالب في الدروس العملية والذي لم تتطرق له الا دراسات محدودة على مستوى العالم. ويشمل البحث طلبة المرحلة الاولى لقسم الفنون التشكيلية في مادة التخطيط , تم تقييم جميع الحفائب الطلابية في البحث الحالي بشكل مستقل من قبل الباحث وفقا لاداة تم تصميمها لهذا الغرض احتوت الاستمارة على اربعة معايير اساسية في كل معيار كان هناك اربعة مستويات تم تطبيقها لتقييم اداء الطلبة وقد تم استخراج صدقها وثباتها لكي تصبح صالحة للاستخدام في عملية التقييم.

Abstract

The present study deals with the use of portfolio in evaluating the performance of the students in the plastic Arts Department in the Faculty of Fine Arts. The portfolio has appeared in all stages of education and professional development for various purposes including learning, evaluation and promotion.

In the higher education, the portfolio is used to provide evidence of the final evaluation of the performance. Research focused on the use of portfolios on issues of final evaluation of performance and honesty issues worldwide. The use of portfolios in the teaching and learning processes has been widely discussed since the beginning of the 1990s, The Arab World and Iraq remained limited and sometimes absent. Hence the importance of this research, as it deals with the use of the portfolio in evaluating the student's performance in practical lessons, which has not been addressed but limited studies in the world The research included the students of the first stage of the Department of Fine Arts in the planning .

All student portfolios were evaluated in the current research independently by the researcher according to a tool designed for this purpose. The questionnaire contained four basic criteria in each criterion. There were four levels that were applied to evaluate students' performance and were validated and validated.

مشكلة البحث وأهميته:

ان استعمال المحافظ يكتسب اهمية بالغة لانه يحاول ايجاد العلاقة بين مفاهيم كل من التدريس والتعلم وتحديد العمليات البنائية لتطور كل منهما وضمان التاكيد من مشاركة المتعلم ويتركز على تضمين مجموعة من المهام الصغيرة في جميع اجزاء برنامج التعلم لضمان أن المشاركين ينخرطون بنشاط من أنشطة التعلم التي يمكن ان تبلغ ذروتها في التقييم النهائي. ومع ذلك يتطلب استعمال المحافظ لدعم التنمية المهنية والتعلم من المدرسين فهم بعض مفاهيم التقييم الاساسية مثل الربط بين اهداف التعلم ومعايير النجاح واستخدام الاسئلة الغنية ودور التغذية الراجعة والتقييم الذاتي وتقييم الاقران . ولطالما كان تقييم النتائج الإبداعية لتعلم الطلاب معضلة للمدرسين وسيستمر في ذلك طالما أننا نواصل تقدير الخيال كواحد من أهم الفضائل الأساسية للمشاركة في الفنون. ،بينما هو عملية مستمرة في تعليم الفنون. وتؤدي الأحكام التقييمية اليومية التي يقوم بها المدرسون لمساعدة الطلاب على التقدم نحو تحقيق أهدافهم التعليمية دوراً مركزياً في أي برنامج ناجح للتعليم الفني. لكن التقييم التلخيصي هو القوة التي تعطي قوة دافعة لاتجاه البرنامج وتحدد ما هو الأهم للتعلم. يميل التقييم التكويني إلى أن يكون مسألة خاصة بين الطالب والمعلم ، في حين أن التقييمات الختامية غالباً ما تكون قضية عامة أكثر بكثير. في البلدان التي يتم فيها تقييم الفن كموضوع جوهري ، فإن مسألة كيفية وضع المعايير هي النقاش المستمر.

إن الأفراد المبدعين في أي صف لتعليم الفن ليسوا الطلاب الذين يقدمون لمدرسي الفن أكبر تحدياتهم التربوية. وإنما الذين يقدمون اعمالهم المثيرة للاهتمام ، وربما من المفيد ، معرفة كيف يمكن للمرء أن يحدد شخصاً مبدعاً من خلال سمات الشخصية ، فإن الشاغل الرئيسي لمدرس الفنون هو ما يجب فعله مع الأفراد الذين ليسوا مبدعين بطبيعتهم. ويشكل هؤلاء الطلاب عدداً أكبر بكثير في أي فئة معينة من الأفراد المبدعين. هل هناك أي شيء يمكن للمدرس القيام به لتعزيز السلوك الإبداعي لدى الأفراد غير المبدعين؟.

في التعليم العالي تستعمل المحافظ لتقديم ادلة على التقييم النهائي للاداء , وقد ركزت البحوث التي تناولت استخدام المحافظ على قضايا التقييم النهائي للاداء وقضايا الصدق وعلى مستوى العالم فقد تم التطرق الى استخدام المحافظ في عمليتي التعليم والتعلم بشكل واسع منذ بداية التسعينات الا ان استخدامها سواء على مستوى الوطن العربي والعراق ظل محدودا واحيانا منعما ومن هنا تأتي اهمية هذا البحث اذ انه يتطرق الى استخدام المحفظة في تقييم اداء الطالب في الدروس العملية والذي لم تتطرق له الا دراسات محدودة على مستوى العالم.

ان استخدام المحافظ يكتسب اهمية بالغة لانه يحاول ايجاد العلاقة بين مفاهيم كل من التدريس والتعلم وتحديد العمليات البنائية لتطور كل منهما وضمان التاكيد من مشاركة المتعلم ويتركز على تضمين مجموعة من المهام الصغيرة في جميع اجزاء برنامج التعلم لضمان أن المشاركين ينخرطون بنشاط من أنشطة التعلم التي يمكن ان تبلغ ذروتها في التقييم النهائي ومع ذلك يتطلب استخدام المحافظ لدعم التنمية المهنية والتعلم من المدرسين فهم بعض مفاهيم التقييم الاساسية مثل الربط بين اهداف التعلم ومعايير النجاح واستخدام الاسئلة الغنية ودور التغذية الراجعة والتقييم الذاتي وتقييم الاقران

وإذا كنا نعرف الظروف التي من المرجح أن تعزز السلوك الإبداعي ، فمن المنطقي وضع استراتيجيات تقييم تعزز هذه الشروط بدلاً من إبطالها. نحن نعلم أن السلوك الإبداعي هو الأكثر احتمالاً أن يحدث إذا تم تعزيز فضول الطلبة ، وإذا كانوا مستعدين للعب بالأفكار والانخراط في سلوك المخاطرة في البحث عن حلول للمشاكل ، وإذا كانت الظروف المادية تدعم فكرة "التدفق" الإبداعي لديهم .

ولطالما كان الجدل محتدماً في دعم استعمال البورتفوليو كأداة للتقييم ، لأن المحافظ الجيدة تقوم بأكثر من تقديم دليل على تقييم مستوى الطالب. فهي تقود المناهج بطريقة تجعل المشاركة الإبداعية أكثر احتمالاً. وستعمل المحفظة الجيدة على مطالبة الطلاب بإظهار اهتماماتهم وإظهار الطرق التي قاموا من خلالها بدمج التعلم في الصف مع حياتهم. ستتطلب المحفظة الجيدة تفكيراً عميقاً ومستمرّاً ، وستوفر فرصة جيدة لإشراك الاهتمام من خلال متابعة المحتوى الموضوعي. فلكي يكون لدى المحفظة فرصة أفضل لأن تصبح سجلاً حياً للتفكير الإبداعي لدى الطلاب ، فإن التقييم يجب أن يكون متتابعاً وملائماً فالتقييم غير الملائم يدمر السلوك الإبداعي عند الطالب ومن هنا نشأت فكرة البحث ومشكلته وهي كيف يمكن إيجاد وسيلة لتقييم أداء الطلبة الإبداعي بشكل متسلسل وموثق .

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الاجابة على السؤال الاتي :-

ما قدرة المحافظ او البورتفوليو الفني على تقييم أداء طلبة المرحلة الاولى في قسم الفنون التشكيلية في مادة التخطيط

فرضية البحث:

لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين درجات الطلبة الذين لديهم محافظ (بورتفوليو) المجموعة التجريبية وبين درجات الطلبة الذين ليس لديهم محافظ المجموعة الضابطة .

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على طلبة قسم الفنون التشكيلية المرحلة الاولى في مادة التخطيط للعام الدراسي 2018-2019 الكورس الدراسي الاول وللدراسة الصباحية .

تحديد المصطلحات :

البورتفوليو (المحفظة) : عرفها ليون بولسون ، بيرل بولسون ، وكارول ماير (1991) (تعد المحفظة مجموعة هادفة من أعمال الطلاب التي تعرض جهود الطالب وتقدمه وإنجازاته في مجال واحد أو أكثر. يجب أن تتضمن المجموعة مشاركة الطلاب في اختيار المحتويات ، ومعايير الاختيار ، ومعايير الحكم على الجودة ، والأدلة على انعكاس الطالب). عرفها القاموس الحر على أنها :-

1. حقيبة محمولة لعقد المواد ، مثل الأوراق الفضفاضة أو الصور الفوتوغرافية أو الرسومات.
2. مجموعة من الأعمال أو الوثائق التي تمثل مهارات الشخص وإنجازاته: حافظة المصور ؛ محفظة رسومات الفنان.
3. منصب أو منصب عضو مجلس الوزراء أو وزير الدولة.
4. مجموعة من الاستثمارات التي يحتفظ بها مستثمر أو شركة استثمار أو مؤسسة مالية.

ويعرفها الباحث اجرائياً على أنها :-

مجموعة متسلسلة من اعمال الطلبة خلال درس معين يتم تجميعها لفصل دراسي وتثبت ملاحظات المدرس عليها

خلفية نظرية:

بسبب قلة التفصيل في ما كتب عن المحافظ ، اذ انها أداة يتم إساءة استعمالها أو سوء فهمها بشكل متكرر. يمكن تصور الحافظة ، كأداة للتقييم ، بطرق عديدة ، ولكن بمصطلحاتها الواسعة هي مجموعة من الأعمال التي تم جمعها مع مرور الوقت. إن القيمة الحقيقية للمحافظ هي أنه مقياس أداء يتم تقديره لإنجاز الطالب ، أو بعبارة أخرى ، تقييم حقيقي.

ولأغراض التقييم ، يعتبر جمع العمل بمثابة بيانات تقييم يتم الحكم عليها من قبل مقيّم أو فريق من المقيّمين بالنسبة للمعايير المتفق عليها. تتمثل الخطوة الأولى في تحقيق موثوقية الحكم في تطوير المعايير ذات الصلة التي تعكس المحتوى المركزي للانضباط ، وهذه يجب أن يتفق عليها مجتمع العلماء الذين يشكلون هذا المجال.

ومع ذلك ، فإن تعريف المعايير لا يكفي. لا يعد تقييم الأداء الفني الذي يمثله العمل في الحافظة مسألة قياس بنفس الطريقة التي يمكن بها تحديد كم المعرفة بالمحتوى بواسطة اختبارات الاختيار من متعدد. يتطلب تقييم بيانات المحفظة إجراء أحكام قيمة حول التعلم الذي حدث وجودة العمل. وبالتالي ، فإن طبيعة بيانات التقييم أمر بالغ الأهمية ، لذا يجب أن يكون العمل داخل المحفظة مناسباً لمهمة التقييم.

يعتبر تحمل المسؤولية عن التعلم وتطوير القدرة على العمل بشكل مستقل مؤشرات مهمة لتعلم الفن الجيد. لا يقتصر دور المحفظة على استخدام أداة تقييم ، بل تلعب أيضاً دوراً حيوياً في صياغة مقاصد المناهج التعليمية. باختصار ، تتكامل المحفظة مع المناهج الفنية بطرق شديدة الأهمية ، وليست مجرد مستودع لجميع المهام الدراسية المحددة طوال العام.

وجد بيرتون (1998) في مسح واسع النطاق أن 52٪ من جميع مدرسي الفنون البصرية في المدارس الحكومية الأمريكية يقيمون طلابهم عند الانتهاء من كل مشروع استوديو أو مهمة كتابية. إن الحافظة التي تحتوي فقط على مجموعة من الأعمال التي تم تعيينها وتفتقر إلى محتوى مفتوح العضوية هي التي يحدد فيها المدرب محتوى كل مشروع ونتائجه. هذه الممارسة تحدد في نهاية المطاف شكل ومضمون المحفظة بالكامل. في نهاية الفصل الدراسي ، سيقدم طلاب الفصل الدراسي أو السنة في فصول هؤلاء المعلمين عادة محافظاً تبدو مشابهة تماماً لبعضها البعض مع المنتجات التي تفي بمعايير المشروع المشتركة التي يطلبها المعلم. لا تعكس هذه الأنواع من الحقائق قدرة الطالب على العمل بشكل مستقل ، كما أنها لا تكشف عن درجة استعداد الطلاب لتحمل المخاطر من أجل الاستقراء منها وتفسير الأفكار المقدمة في الفصل. وبحسب التعريف ، فإن الشيء الوحيد الذي يمكن لهذه المحافظ القيام به هو إظهار قدرة المعلم على اختراع المهام من أجل استجابة الطلاب ، وتوجيه نتائجهم.

قد تحتوي المحافظ الجيدة في المقابل على بعض السمات المشتركة لعمل الطلاب ، ولكن الجزء الأكبر منها سيتألف من عمل فريد لكل فرد ، وسوف يمثل الاهتمامات الفنية الخاصة لكل طالب ، وقد يكون مختلفاً جداً في المحتوى ويعتمد على خلفية المعلم ، ويمكن أن تمثل حتى مجموعة واسعة من وسائل الإعلام كذلك. سيعمل الطلاب بالتأكيد خارج الفصل الدراسي ويتم تشجيعهم على إحضار عملهم التلقائي إلى الاستوديو / الفصل الدراسي لإدراجه في محفظتهم

إجراءات البحث

مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث على طلبة قسم الفنون التشكيلية المرحلة الأولى والبالغ عددهم 50 طالب وطالبة وبالنظر لقلّة عدد مجتمع البحث فتم اخذ المجتمع كله للدراسة قسم المجتمع الى مجموعتين بشكل عشوائي مجموعة تجريبية تبلغ 25 طالب وطالبة ومجموعة ضابطة تبلغ 25 طالب وطالبة المجموعة الاولى استخدمت البورتفوليو والمجموعة الثانية لم تستخدم البورتفوليو .

اداة البحث: من اجل تقييم اعمال الطلبة المتضمنة للبورتفوليو الخاص بكل طالب او طالبة فقد تم تصميم اداة للبحث عبارة عن استمارة احتوت الاستمارة على اربعة معايير اساسية في كل معيار كان هناك اربعة مستويات تتدرج الدرجات التي يحصل

عليها الطالب في كل معيار من 1 الى 4 وبذلك تكون اعلى درجة يحصل عليها الطالب 16 واقل درجة 4 وكما مبين في الشكل رقم 1

شكل رقم (1) يبين معايير تقييم محافظ الاعمال الفنية

العمل الاسقصابي	يأخذ بالاعتبار الكثير من المعاناة ، ويقترب من الموضوعات والمشاكل في عدة طرق مختلفة ، ويستخدم المسودات ، والرسومات أو اختبار العمل لتطوير العمل.	لا يستسلم الطالب في مواجهة الصعوبات ، مفضلاً التركيز على مقاربة معينة تبدأ في تطويرها وصقلها.	يظهر مقدار من التآني ، والحلول والاجراءات الخاصة به، لكنه لا يقوم بتطويرها.	يستسلم بسهولة ، لا يتبع أفكاره الخاصة حتى اكتمالها ، ويفعل فقط ما يطلبه منه المدرس .
الابتكار	غالبا ما لديه القدرة على صياغة مشاكل أو يعيد صياغة المشاكل التي وضعها المعلم. يجعل التقدم والتجارب المستمرة بانتظام ، على استعداد لتحمل المخاطر ويجد في كثير من الأحيان حلول غير متوقعة للمشاكل.	في بعض الأحيان لدى الطالب القدرة على صياغة مشاكله. يطور معارفه ، وتجاربه في كثير من الأحيان ، وفي بعض الأحيان يجد حلولاً غير متوقعة للمشاكل	يمكن أن يواجه مشكلة قام المعلم بتعيينها وتغييرها قليلاً. يظهر الميول للتجربة واللعب بالألوان ، الشكل والتكوين ، أو المواد والتقنيات.	لا يقوم الطالب بصياغة أي مشاكل بنفسه، لا يظهر أي علامة على تجربة اللون والشكل والتركيب أو المواد والتقنيات.
القدرة على استخدام النماذج	يبحث بنشاط عن نماذج لمحاكاتها ويمكن استخدامها في عمله بطريقة متعددة الأوجه ومستقلة ومتكاملة.	يبدل جهوداً نشطة للعثور على صور لعمله الخاص. يوضح القدرة على اختيار الصور التي تناسب تطلعاته ا.	يُظهر الطالب اهتمامًا بنماذج الآخرين التي عثر عليها هو أو المعلم ، ولكنه أقنع نفسه بنسخها.	لا يُظهر اهتمامًا بنماذج الآخرين ولا يمكنه الاستفادة منها حتى عندما يساعده المعلم في العثور عليها.
القدرة على التقييم الذاتي	يحدد بوضوح مزايا وأوجه القصور في عمله ويمكنه تحديد الرسومات والمسودات والأعمال التي توضح تقدمه. يمكن تبرير الآراء وشرح سبب الحصول على نتيجة معينة. يمكن أن تنتج الأحكام المؤهلة لعمل الزملاء وتسهم بنقد بناء.	كقاعدة ، يمكنه من رؤية المزايا والعيوب التي تأتي في عمله ، ويمكن تحديد الرسومات والمسودات والأعمال التي توضح تقدمه. بدأ في إصدار الأحكام المؤهلة لعمل الزملاء.	مع بعض المساعدة ، يمكن تحديد نقاط قوته وضعفه والتفريق بين العمل الجيد والأقل نجاحًا. تقتصر آراءه حول عمل أقرانه على التفضيلات الذاتية (جيد / سيئ ، مثل / لا يعجبني)	لا يمكن تحديد نقاط القوة والضعف في عمله أو التفريق بين العمل الجيد والأقل نجاحًا. ليس لديه آراء حول عمل أقرانه.

الصدق : من اجل استخراج صدق الاداة تم عرضها على مجموعة من الخبراء لتقييم مدى صلاحيتها لقياس وتقييم بورتفوليو كل طالب وطالبة (ملحق رقم 1) وتمك استخدام معادلة كوبر لاستخراج الصدق الذ ظهر انه 86 % .

الثبت : استخدمت طريقة التجزئة النصفية لاستخراج معامل الثبات الذي ظهر انه يساوي 0.81 .
الوسائل الاحصائية : معادلة كوبر لاستخراج الصدق ، معامل الثبات ، النسبة المئوية ، الاختبار التائي.

نتائج البحث ومناقشتها : سيتم عرض نتائج البحث وفقا لفرضية البحث التي نصت على :-

لا توجد فروق ذات دلالة احصائية بين درجات الطلبة الذين لديهم محافظ (بورتفوليو) وبين درجات الطلبة الذين ليس لديهم محافظ.

وللتحقق من هذه الفرضية تم استعمال الاختبار التائي لعينتين مستقلتين وبعد معالجة النتائج احصائيا تم وضعها في الجدول رقم 1.

جدول رقم 1 يبين نتائج الاختبار التائي لعينتين مستقلتين

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	درجة الحرية	القيمة التائية	
التجريبية	25	18	48	المحسوبة	الجدولية
الضابطة	25	12		2,56	2,021

عند النظر الى الجدول اعلاه نجد ان قيمة ت المحسوبة اكبر من قيمة ت الجدولية مما يظهر تفوق المجموعة التجريبية التي استخدمت المحافظ على المجموعة الضابطة ان تفوق المجموعة الضابطة يعود الى تأثير استخدام المحافظ البورتفوليو في تقييم مستوى اداء الطلبة .

الاستنتاجات :

ان الطالب الذي لا يستعمل المحفظة البورتفوليو لا يركز على تطوير حلول اساسية لآعماله المنتجة خلال الدرس كذلك استطاع الطلبة الذين استخدموا البورتفوليو ايجاد حلول غير متوقعة للمشاكل التي ظهرت في بعض اعمالهم كذلك استطاع الطلبة تحديد الرسومات والمسودات والأعمال التي توضح تقدمهم وفي بعض الأحيان يجد حلولاً غير متوقعة لمشكلة قام الباحث بتحديددها من خلال تجربة تقنيات جديدة .

المصادر

- 1- Assessment: Getting Started with Student Portfolios " Module 1 " Reading: What Are Portfolios? ASCD LEARN,TEACH ,LEAD PDONLINE 2011
- 2- Assessment of Performance in the Visual Arts: What, How, and Why. In Karpati, A., Gaul, E. (Eds.) : From Child Art to Visual Culture of Youth - New Models and Tools for Assessment of Learning and Creation in Art Education. Intellect Press, Bristol, UK.
- 3- Understanding the Creative Mind: Portfolio Assessment in the Visual Arts Lars Lindström Stockholm Institute of Education Department of Curriculum Studies and Communicatio Email: lars.lindstrom@lhs.se
- 4- Osman BİRGİN 1, Adnan BAKİ 2 The Use of Portfolio to Assess Student's Performance Journal of TURKISH SCIENCE EDUCATIONVolume 4, Issue 2, September 2007
- 5- Simone Krüger Ethnography in the Performing Arts A Student Guide 2008
- 6- Karen Kolanowski Use of Portfolios in Assessment of Literature Learning National Research Center on English Learning & Achievement University at Albany 1997

- 7- Arlene Lois Garnett Portfolio assessment: An authentic method of student evaluation 1993<http://scholarworks.lib.csusb.edu/etd-project>
- 8- Daniel Callison, The Potential for Portfolio Assessment School Library Media Annual (1993).
- 9- Lars Linström The multiple uses of portfolio assessment Studies in Educational Policy and Educational Philosophy, 2005:1, 26836, DOI: 10.1080/16522729.2005.11803898 To link to this article: <https://doi.org/10.1080/16522729.2005.11803898>

فاعلية استراتيجية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية

ا.م.د. عطيه وزه عبود الدليمي

كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية

ملخص البحث :

لقد شهدت التربية والتعليم في الأونة الاخيرة من الزمن ، تقدما تكنولوجيا وتقنيا هائلا ،حيث اصبحت التقنيات التربوية جز ضروريا في الدروس التعليمية في المراحل الدراسية كافة ، وبما ان التعليم البصري يكسب المتعلم الخبرات الحسية الواقعية التي هي اقرب الى الفهم والبقاء في الذهن ، ومقاومته للنسيان ، وان التعليم على وفق هذه الاستراتيجية يعتمد على الملاحظة وتعتبر الملاحظة الخطوة الاولى فيها . وعلينا كمربين ان ندرب تلاميذنا على الملاحظة، ان الخط العربي يعتمد على الادراك الحسي البصري بالدرجة الاولى من خلال الملاحظة والتركيز على الاداء المهاري والممارسة ولان المتعلم يمتلك القدرة البصرية الهائلة في تطوير ادائه من خلال توفير مناخ تعليمي بصري يسهل على العين ملاحظة الاداء المهاري لخط الرقعة ، وتسهيل على الدماغ تخزينه وقامة العلاقات بينهما .

مما دعا الباحث الى تحديد مشكلة بحثه ومما يمتلكه من خبرة في مجال البحث والتدريس لمادة الخط العربي والزخرفة الاسلامية في كلية التربية الاساسية ولكثرة اقامة الدورات التدريبية لفئات مختلفة من المتعلمين ، ومن خلال اطلاعه على المراجع والمصادر والدراسات التي بحثت في مجال الخط العربي دفع الباحث ان يبلور مشكلة بحثه بالسؤال الاتي: ما فاعلية استراتيجية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية.

وبرزت اهمية الحث بالآتي:

1- قد يفيد طلبة الدراسات العليا والباحثين في مجال الخط العربي.

2- قد يعد مرجع في المكتبات العامة .

- 3- قد يفيد دائرة البحث والتطوير ، والمؤسسات التي تهتم بالخط العربي .
- 4- قد تساعد هذه الاستراتيجية تمكين الطلبة من التدريب على الملاحظة المقصودة ، في تعميق الفهم لديهم وتصور العلاقات بين الصورة التعليمية والمحتوى التعليمي .
- وكان يهدف البحث على التعرف على فاعلية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية .
- وقد استخدم الباحث المنهج التجريبي ذا المجموعة الواحدة وذلك لصغر حجم العينة ، وقد تكونت عينة البحث من (15) طالبا وطالبة من طلبة المرحلة الثانوية ، وقد اعد الباحث اختبارا مهاريا قبليا للتعرف على المستوى المهاري الذي يمتلكه الطلبة في خط الرقعة وقد تم عرضه على مجموعة من الخبراء الاختصاص ، كما اعد الباحث استمارة ملاحظة لتقويم اداء الطلبة ، كما ان الباحث قام ببناء برنامج على وفق استراتيجية التعليم البصري ، وتم عرض البرنامج على مجموعة من الخبراء الاختصاص ، وبعد تطبيق البرنامج على عينة البحث ثم تطبيق الاختبار المهاري البعدي بتاريخ 2018/7/3 .
- وقد توصل الباحث الاستنتاجات الآتية :

- تفوق الاختبار البعدي على الاختبار القبلي فتيبين ان :
- 1- اكتساب الطلبة مهارة المسكة الصحية للقلم .
- 2- تحسين اداء الطلبة في حروف خط الرقعة .
- 3- الالتزام بالكتابة على السطر ومعرفة الحروف التي تستقر على السطر والحروف التي تنزل عن السطر .
- 4- تحسين اداء الطلبة في كتابة بخط الرقعة .
- وقد اوصى الباحث بما يلي :
- الاهتمام بتدريس الخط العربي في المراحل الدراسية كافة .
- اعداد منهج دراسي لمادة الخط العربي في المراحل الثانوية .
- تخصيص حصة دراسية للخط العربي .
- تخصص مدرس للخط العربي من خريجي قسم الخط العربي كلية الفنون الجميلة .
- الحاق مدرسي اللغة العربية بدورات تدريب في مجال الخط العربي .

Abstract

Education has dramatically developed lately in terms of teaching and learning techniques. This development makes these techniques essential elements for all academic sessions at all levels. Among these teaching and learning techniques, our scope focuses on the visual learning. Visual learning provides learners with sensible realistic experiences which are easy to perceive and to recall. Visual learning technique depends primarily on observation. As educators, we should enhance and develop the observation skills of learners through training. Arabic calligraphy depends mostly on sensory perception which is achieved by a careful observation of the artistic manner of performing. Therefore, if the proper atmosphere is provided to the learners, that will probably facilitate the observation of performing the art of Arabic calligraphy which as a result will help the brain to comprehend how the skill is performed and to build a connection between the process and its performance.

What help the researcher to decide the problem of his study is his academic and practical experience. The researcher has been teaching Arabic calligraphy and Islamic decoration at College of Basic Education, Al-Mustansiriyah University, and he hold so many workshops for different kinds of learners. Due to his academic and practical experience and his interest in his field of study, the researcher came up with the following problem statement: how effective is visual learning technique in developing the skills of Arabic calligraphy for secondary school students?

The importance of the study:

- 1- The study can be useful for researchers and post-graduate student who are interested in studying the Arabic calligraphy.
- 2- It can be used as a reference to enrich the record of public houses.
- 3- it can be helpful for the development departments and organizations that may be interested in the field of Arabic calligraphy.
- 4- The strategy used can help the students to interpret the intended visuals, so they understand better and be able to build a relationship between visuals and the rest of the material or the content.

The aim of the research is to identify the effectiveness of visual learning in developing Arabic calligraphy skills for secondary school students.

Due to the seize of the sample, the researcher uses the one-group experimental approach. The sample consists of 15 students of both genders males and females form secondary school level. The researcher pre-tested the sample to identify their current Arabic calligraphy skills, and the test was presented to a group of specialists for verifying purposes. The researcher also prepared a list of remarks to assess the performance of the students. Then he established a program base on visual learning strategy, and he presented it to a group of specialists also for verifying purposes. Finally, the program applied for the students and then they went through a post-test in 3/7/2018.

Conclusions:

The performance of the students in the post-test was better than theirs in the pre-test. And that is reflected by these points:

- 1- The students adopted the proper manner of holding the pen
- 2- Their performance in writing Arabic calligraphy letters is improved.
- 3- They develop the ability of writing on the line in a straight manner and now able to recognize which letter should go perfectly on the line and which should go lower.
- 4- Their performance in Arabic calligraphy is improved.

Recommendations:

The researcher recommends:

- 1- Teaching Arabic calligraphy to all stages
- 2- preparing a syllabus for teaching Arabic calligraphy for secondary school level
- 3- assigning Arabic calligraphy class

- 4- assigning Arabic calligraphy teacher to that class and he or she should hold a degree in Arabic calligraphy form a fine art college.
- 5- assigning Arabic language teachers to workshops in fields of Arabic calligraphy.

الفصل الاول

مشكلة البحث :

لقد شهدت التربية والتعليم في الأونة الاخيرة من الزمن ، تقدما تكنولوجيا وتقنيا هائلا ،حيث اصبحت التقنيات التربوية جزء ضروريا في الدروس التعليمية في المراحل الدراسية كافة ، وبما ان التعليم البصري يكسب المتعلم الخبرات الحسية الواقعية التي هي اقرب الى الفهم والبقاء في الذهن ، ومقاومته للنسيان ، وان التعليم على وفق هذه الاستراتيجية يعتمد على الملاحظة وتعتبر الملاحظة الخطوة الاولى فيها . وعلينا كمربين ان ندرّب تلاميذنا على الملاحظة ، " علينا ان نميز بين نوعين من الملاحظة : الملاحظة العابرة التي يمكن ان تزودنا ببعض المعلومات بشكل عرضي او عرّضي وبين الملاحظة المقصودة التي توجه اهتمامنا لشيء او حدث بهدف الحصول على المعلومات معينة " (عبيدات، 191:2007)، وهذا ما نريد ان نؤكد عليه في هذا البحث وهو الملاحظة المقصودة الهادف التي من خلالها يوجه المعلم تلاميذه لملاحظة ما يريد تعليمه وحثهم على متابعة المشاهدات .

وبما ان الخط العربي يعتمد على الادراك الحسي البصري بالدرجة الاولى من خلال الملاحظة والتركيز على الاداء المهاري والممارسة ولان المتعلم يمتلك القدرة البصرية الهائلة في تطوير ادائه من خلال توفير مناخ تعليمي بصري يسهل على العين ملاحظة الاداء المهاري لخط الرقعة ، وتسهيل على الدماغ تخزينه وقامة العلاقات بينهما .

ومن ما تقدم وشعور الباحث بمشكلة بحثه ومما يمتلكه من خبرة في مجال البحث والتدريس لمادة الخط العربي والزخرفة الاسلامية في كلية التربية الاساسية ولكثرة اقامة الدورات التدريبية لفئات مختلفة من المتعلمين ، ومن خلال اطلاعه على المراجع والمصادر والدراسات التي بحثت في مجال الخط العربي دفع الباحث الى ان يبلور مشكلة بحثه بالسؤال الاتي: ما فاعلية استراتيجية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية .

اهمية البحث :

- 5- قد يفيد طلبة الدراسات العليا والباحثين في مجال الخط العربي.
- 6- قد يعد مرجع في المكتبات العامة .
- 7- قد يفيد دائرة البحث والتطوير ، والمؤسسات التي تهتم بالخط العربي .
- 8- قد تساعد هذه الاستراتيجية تمكين الطلبة من التدريب على الملاحظة المقصودة ، في تعميق الفهم لديهم وتصور العلاقات بين الصورة التعليمية والمحتوى التعليمي .

هدف البحث: يهدف البحث الى :

- التعرف على فاعلية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية .
- وللتحقق من فاعلية التعلم البصري افترض الباحث الفرضية الصفرية الاتية :
- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (5%) بين متوسط درجات (المجموعة التجريبية) في الاختبار القبلي والبعدي .

حدود البحث :

- حدود زمانية : 2017-2018 م.
- حدود بشرية : طلبة الثانوية .
- حدود مكانية : المركز الثقافي للخط العربي والزخرفة الاسلامية .
- حدود موضوعية : الخط العربي (خط الرقعة) .

تحديد المصطلحات :

- الفاعلية :
- عرفها الحيلة (2000) بانها : "الكفاءة التي يوصف بها اداء معين ، او المقدرة على اكتساب المعرفة من اجل المتعلمين وتكون من خصائص المتعلم الكفاء. (الحيلة ،2000: 293)
- عرفها الدوري (2003) بانها: "القدرة او الكفاءة التي يوصف بها اداء معين وفقا لمعايير محددة مسبقا لتحقيق هدف او فعل معين " (الدوري ،2002: 14)
- ويعرف الباحث اجرائيا الفاعلية بانها : " الكفاءة التي يتوصل اليها المتعلم بأداء كتابة حروف خط الرقعة وفق قواعد وميزان ومقاييس خط الرقعة التي وضعها كبار الخطاطين الاقدمين "
- التعلم البصري :
- عرفه محسن (2009): بانه: " التدريس الذي يقوم على الادراك البصري في عملية التعليم ويتم عن طريق تحصيل الخبرات والمعارف عن طريق مشاهدة الصور والمخططات والمشاهدات الحسية وجمع المعلومات بصريا ، ويعتمد هذا التدريس على الملاحظة " (محسن،2009: 330).
- عرفها جون هورتن بانها : " القدرة على فهم او قراءة واستخدام او كتابة الصور والتفكير والتعلم من خلالها " (دواير ،2015: 1)
- ويعرف الباحث التعلم البصري اجرائيا بانه : " القدرة على فهم واستيعاب حروف خط الرقع من اخلال عرض نماذج من خط الرقعة باستخدام التقنيات ثم التطبيق والكتابة بخط الرقعة من قبل المتعلم".

- خط الرقعة :

وعرفة الباحث اجرائيا بانه : " من الخطوط المتاخرة بسيطة التعلم والسهولة على المتعلم في التمرين والتدريب وفق ارشادات المدرس والتوجيه لغرض اتقانه من قبل المتعلم ببسر وسهولة "

الفصل الثاني (الاطار النظري) :

استراتيجية التعلم البصري :

اخذ في الآونة الاخير من القرن الحالي وبعد التطور التقني والتكنولوجي الذي غزى العملية التعليمية والاعتماد على التعليم الذي ينسجم مع ذكاء المتعلم ، وبما ان الخط العربي من الموضوعات الحسية التي تعتمد على البصر بالدرجة الاولى ولما له من تأثير فعال في عرض الصور وبدورها تخزن كصورة ذهنية مما يسهل على المتعلم سرعة اكتساب التعلم والتفاعل مع المادة الدراسية لحد الاندماج والتفاعل ، وبما ان التعليم البصري يكسب المتعلم خبرة حسية تكون اقرب للفهم والاستبقاء في ذهن المتعلم فترة من اطول من الزمن في التعلم.

" يعتمد التعليم في معظمه على التعليم اللغوي – اللفظي فمعظم في حياتنا المدرسية الفاظا وكلمات لذ يبدو الطلبة ذو لكارندر اهمية تأكيد اشكل جديدة للذكاء من همها الذكاء البصري " (عبيدات ،وسهيله،2007: 189)

" ان الحواس الخمس للإنسان هي منافذ الدماغ للعالم الخارجي ، فهي تنقل اليه ما يحدث من متغيرات مختلفة من اجل اتخاذ الاجراء المناسب لكل مثير، والدماغ هو مركز التعلم والذاكرة ، وحاستا السمع والبصر اهم الحواس في عملية التعلم، فقد اثبتت الدراسات ان نسبة التعلم عن طريق البصر تشكل 83% مما يتعلمه الانسان وهناك من بين الناس من يفضل بطبيعته ان يتعلم بصريا" (محسن شولة 2009 : 329).

"وكما هو معروف ان التعلم البصري يكسب الانسان خبرة حسية واقعية قريبة من الواقع ، والخبرة الحسية كما يؤكد واضعوا المناهج بانها اقرب للفهم والبقاء في الذهن واكثر قدرة على مقاومة النسيان و التعلم باستراتيجية التعليم البصري يعتمد على الملاحظة ، وتعتبر الملاحظة الخطوة الاولى فيها للذكاء يجب ان تكون دقيقة وموجهة و هادفة ولكي تكون الملاحظة دقيقة لا بد من التركيز وتوفير مناخ تعليمي يسمح بذلك وخاليا من الشتات . ان المعلمون في غالبيتهم لفظيون وكلهم يملكون قدرات بصرية هائلة ، وبعد اكتشافهم لهذه القدرات على مدى خدمتهم فسوف يتطور ويصبح التعليم البصري جزء من سلوكهم التعليمي ويمكن تحويل الدروس لتكون بصرية وذلك يسهل على العين ملاحظة المعلومات ويسهل على الدماغ تخزين المعلومات واقامة العلاقات بينها"(عبيدات وسهيله ، 2012 : 78).

ويرى الباحث امكانية ترجمة مادة الخط العربي الى صور ذهنية باستخدام التعلم البصري لاسيما الممارسة العملية لما تم تعليمه "ولسوء الحظ فان فكرة عرض المعلومات على التلاميذ عن طريق الصور البصرية و الصيغ السمعية تترجم احيانا في مدارس اليوم الى كتابة على الصبورة وممارسة ذات طبيعة لغوية ، و الذكاء المكاني يستجيب للصور اما كصور في عقل الفرد او كصور في العالم الخارجي ، صور فوتوغرافية ، شرائح ، افلام متحركة ،رسومات ، رموز بيانية توضيحية ، لغات ايدوجرافية"(جابر ، 2003 : 94-95).

"نجاح اي امر نقدم عليه مرهون بمدى الأخذ بأسباب النجاح فيه ، وفي التعليم باستخدام التفكير البصري لا بد من توفر مجموعة من الاسباب والمتطلبات لضمان الحد الأدنى من النجاح المطلوب عوضا عن التميز فيه كحد اقصى ، وحيث ان فاعلية الادراك البصري ترتبط بدرجة بالتعلم لدى الفرد، ولأجل ان يتم التطور بالشكل السليم لابد من توف الخصائص التالية :

- 1- الانتباه للمثيرات البصرية .
 - 2- الوعي ، والتعرف على الشكل البصري .
 - 3- الاستجابة المناسبة التي تدل على حدوث التعلم .
 - 4- الرضى عن محاولات التعلم .
 - 5- الاعداد الضرورية لمحاولات التعلم. (مهدي ،وسهى،257:2013-258)
- خطوات التدريس وفق استراتيجية التعلم البصري:**

- 1- تدريب الطلاب مسبقا على الملاحظة الدقيقة والهادفة للوسائل البصرية وكيفية تشخيص المعلومات التي لها علاقة بموضوع الدرس الحالي .
- 2- عرض مادة الدرس بكل دقة وتحديد المواقع التعليمية التي تحتاج الى عرض وسيلة بصرية .

3- تهيئة الوسائل البصرية من صور او رسوم او اشكال توضيحية .

4- يحدد كل وسيلة تعليمية لكل موقف تعليمي في الدرس .

5- عرض كل وسيلة في الموقف التعليمي المناسب لها....وربط ذلك بالمحتوى التعليمي .

6- يناقش الطلاب ما لاحظوه وما سجلوه من ملاحظات .

7- يطلب من الطلاب تقديم ملخصات حول ما لاحظوه .

8- يمكن تكليف الطلاب بعمل أنشطة بصرية لتأكيد التعلم البصري.

(البابوي، 2016، ص: 99-100)

خط الرقعة :

يعد خط الرقعة من الخطوط العربية البسيطة التي ظهرت متأخرة في العهد العثماني " ويمكن ارجاع اقدم اثر لخط الرقعة لعهد السلطان محمد الفاتح 886هجرية -1481م الذي تابع تطوره في عهد السلطان سليمان القانوني ، ثم السلطان عبد الحميد الاول 1200هجرية ليصل التطور أوجه على يد الخطاط ابو بكر مصطفى افندي في إسطنبول ، الذي استهواه خط الهمايون فأجاد فيه ،ثم بدأ بدراسته ووضع مقاييس وأوزاناً لبتابعها مستشار السلطان عبد الحميد خان الخطاط ممتاز بيك وضع اصوله وقواعده وبقيت هذه المقاييس معتمدة في معظمها الى الان " (ونوس، ومحمد، 2010، 121)

ويستعمل الخط الرقعة في كتابات عناوين الكتب والصحف اليومية والمجلات ، واللافتات والدعاية ،ومن ميزت هذ الخط ان الخطاطين حافظوا عليه ، فلم يشتقوا منه خطوطا اخرى ،أو يطوره الى خطوط اخرى ...ان خط الرقعة هو الخط الذي يكتب به عامة الناس في البلاد العربية عدا بلدان المغرب العربي عموما " .(ابو دبسه ، وغيث ، 2010: 108)

خصائص خط الرقعة :

- خالي من الحركات الاعرابية والتزيينية .
- اغلب حروفه تستقر على السطر ما عدا حرف (ح ، خ ، ج ، ع ، غ ، م ، والهاء الوسطية) تكون هذه الحروف نازلة عن السطر .
- يعد من الخطوط البسيطة التعليمية والسهولة التعلم .
- يكتب بوضع سن قلم الخط بزاوية 45 درجة .
- يبتعد عن التعقيد والتركيب .
- خالي من الترويس ولا يوج رسم في حروفه ما عدا حرف الراء في نهيته رسم.

الفصل الثالث

مجتمع البحث وعينته :

تكون مجتمع البحث من المرحلة الثانوية في محافظة بغداد الكرخ وأخذ منهم (15) طالب وطالبة من مراحل مختلفة ، من ضمن الدورات المقامة في المركز الثقافي للخط العربي والزخرفة الاسلامية .

ادوات البحث :

1. **التصميم التجريبي :** استعمل الباحث التصميم التجريبي ذا المجموعة الواحدة لصغر حجم العينة المختارة من قبل الباحث بالطريقة القصدية .
2. **الاختبار القبلي :** اعد الباحث اختبارا مهاريا طبق على عينة البحث وذلك للتعرف على المستوى المهاري الذي يمتلكه افراد العينة في خطة الرقعة .
3. **استمارة التقويم :** تعد استمارة التقويم احد ادوات التقويم والقياس وتستخدم لمعرفة سلوك الطالب المهاري في خط الرقعة وقد اعتم الباحث المنهج العلمي في بناء الاستمارة ، وتم عرضها على مجموعة من الخبراء ملحق (1)
4. **مراحل اعداد البرنامج :** استطاع الباحث ان يقوم ببناء برنامج على وفق استراتيجية التعلم البصري الذي وصفت خطواتها في الفصل الثاني ، وقد صمم البرنامج وفق للهدف التعليمية من اجل تنمية مهارات خط الرقعة لدى عينة البحث .
5. **الخطط الدراسية :** في ضوء مادة دورة الخط العربي (خط الرقعة) التي اقيمت في المركز الثقافي للخط العربي و الزخرفة الاسلامية ، و الساعات المعتمدة في الدرس حيث اعد الباحث ثمان خطط دراسية لكل درس خطة دراسية واحدة وقد تم عرضها على الخبراء الاختصاص .
6. **تهيئة مستلزمات الدرس :** تم تهيئة كافة المستلزمات الضرورية للدرس من توفير مكان ملائم للطلبة مجهز بكل الامكانيات و الاجهزة التقنية ووسائل الإيضاح ومستلزمات ضرورية للطلاب من قلم خط وورق صقيل لتسهيل عملية التمرين وتعلم مهارة خط الرقعة .
7. **ثبات استمارة التقويم :** لغرض ايجاد معامل الثبات طبق الباحث معامل بيرسون وكان نسبة اتفاق 88% بين المصححين وهي نسبة اتفاق جيدة .
8. **تطبيق الاختبار البعدي :** بعد الانتهاء من التجربة من خلال تدريس المجموعة التجريبية على وفق محتوى البرنامج التعليمي في ضوء استراتيجية التعليم البصري طبق وبعد البرنامج على عينة البحث بتاريخ 2017/7/1 وبعد انتهاء التجربة ، ومن اجل تحقيق اهداف البحث تم تطبيق الاختبار البعدي بتاريخ 2017/7/30 على عينة البحث.

الوسائل الاحصائية :

معادلة الاختبار التائي (t.test) لعينة البحث استخدمت لحساب مدى التطور المهاري الحاصل بين نتائج الاختبارين المهاري لخط الرقعة (القبلي- البعدي).

$$T = \frac{\bar{X} - \mu}{s / \sqrt{N}}$$

حيث ان :

- متوسط المجتمع = m
- متوسط الفروق = d
- الانحراف المعياري = s
- عدد العينة = n

(البياتي ، 1977 : 256)

الفصل الرابع :

عرض نتائج البحث :

تضمن هذا الفصل النتائج التي توصل اليها الباحث من خلالها يهدف البحث الى : التعرف على فاعلية التعلم البصري في تنمية مهارات خط الرقعة لدى طلبة الثانوية .

وللتحقق من فاعلية التعلم البصري افترض الباحث الفرضية الصفرية الاتية :

- لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (5%) بين متوسط درجات (المجموعة التجريبية) في الاختبار القبلي والبعدي.
- والتحقق من صحه الفرضية تم استخدام الاختبار التائي (t-test) لمعرفة الفرق بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي وكما موضح بالجدول ادناه:

الاختبار	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ت المحسوبة	قيمة ت الجدولية	مستوى الدلالة %5
القبلي	19	1.504	82.5	2.977	دال احصائيا
البعدي	53				

وبتبيين من الجدول اعلاه ان قيمة (ت) المحسوبة (82.5) وهي اكبر من قيمة (ت) الجدولية (2.977) وبهذا رفضت الفرضية الصفرية وقبلت الفرضية البديلة ، اذ تبين وجود فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى 5% ولصالح الاختبار البعدي .

الاستنتاجات :

- تفوق الاختبار البعدي على الاختبار القبلي فتبين ان :
 1. اكتساب الطلبة مهارة المسكة الصحيحة للقلم .
 2. تحسين اداء الطلبة في حروف خط الرقعة .
 3. الالتزام بالكتابة على السطر ومعرفة الحروف التي تستقر على السطر والحروف التي تنزل عن السطر .
 4. تحسين اداء الطلبة في كتابة بخط الرقعة .

التوصيات:

- الاهتمام بتدريس الخط العربي في المراحل الدراسية كافة .
- اعداد منهج دراسي لمادة الخط العربي في المراحل الثانوية .
- تخصيص حصة دراسية للخط العربي .
- تخصص مدرس للخط العربي من خريجي قسم الخط العربي كلية الفنون الجميلة .
- الحاق مدرسي اللغة العربية بدورات تدريب في مجال الخط العربي.

المقترحات :

- تطبيق استراتيجية التعلم البصري على انواع الزخارف الاسلامية والرقش العربي .
- تطبيق الاستراتيجية التعلم البصري على دروس اخرى من دروس الفن والتربية الفنية .

المصادر :

- 1- ابو دبسة ،فداء حسين ، غيث خلود بدر ، اساسيات الخط والتايبوغرافي ،ط1،دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع ،عمان الاردن،2010م.
- 2- الباوي ، ابراهيم وثاني حسين الشمري ، نماذج واستراتيجيات في التدريس والتقويم ،ط1،مكتبة زكي،بغداد،2016م.
- 3- البياتي ، عبد الجبار توفيق ،واخرون ، الاحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس ،كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ،1977م.
- 4- جابر ، عبد الحميد جابر ، الذكاءات المتعددة والفهم تنمية وتعميق ،ط1،دار الفكر العربي للطبع والنشر ، القاهرة ،2003م.
- 5- الحيلة ،محمد محمود، تصميم ونتاج الوسائل التعليمية،ط1،دارة الميسرة للتوزيع والنشر،عمان ،2000م.
- 6- الدوري ، وصال محمد جابر محمد فاعلية برنامج علاجي سلوكي معرفي في الصحة النفسية للطلاب الموهبين ،اطروحة دكتوراه غير منشورة كلية كلية التربية ابن رشد ، بغداد ، 2003 م.
- 7- دواير،فرانسيس ، وديفيد مايك مور ، الثقافة البصري والتعلم البصري ، ت: نبيل جاد عزمي ،ط2، مكتبة بيروت للنشر ، القاهرة ، 2015م.
- 8- عبيدات ، ذوقان ، سهيلة ابو السميد،استراتيجيات التدريس في القرن الواحد والعشرين دليل المعلم والمشراف التربوي ،ط1،دار الفكر للطباعة والنشر ،2007م.
- 9- مهدي رزوقي ، وسهى ابراهيم عبد الكريم ، التفكير وانواعه ، ج 2، مطبعة الكلية للطباعة والنشر ،بغداد ،2013م.
- 10- ونوس ، د. عبد الناصر ، د. محمد غنوم ، الخط العربي نشأته- مبادئه- استخداماته ، ط1، جامعة دمشق ،مطبعة الروضة ،2010م

ملحق رقم (1)

استمارة ملاحظة الاداء في خط الرقعة

ت	فقرات الاداء في خط الرقعة	1	2	3	4	5
1	يمسك القلم بشكل صحيح					
2	يضع سن القلم بزاوية 45 درجة					
3	يسطر الورقة بقلم الرصاص قبل البدء بالكتابة					
4	يكتب حرف الالف بشكل صحيح					
5	يكتب الحروف الاساسية بشكل صحيح					
6	يستخرج حرف الحاء من حرف الدال وحرف الباء					
7	يفرق في كتابة حرف الحاء مع الحروف الصاعدة وحرف الحاء مع الحروف النازلة					
8	يستخرج حرف الصاد من الثلاث نقاط وحرف النون بشكل صحيح					
9	يميز بين حرف العين المفرد والعين الاولى والعين الوسطية					
10	يميز بين الحروف النازلة عن السطر والحروف التي تستقر على السطر					
11	يكتب جميع الحروف مراعيًا ميزانها بالنقاط بشكل صحيح					

12	يكتب جملة بخط الرقعة على وفق ميزان خط الرقعة					
13	المجموع					

Effect of Teaching by Simulation on the Implementation of the Practical

Instruction in Teaching Pictorial Composition Subject

Dr. Raghad Zaki Ghayadh

Al-Mustansiriya University - College of Basic Education

المخلص :

تدرس موضوعات الانشاء التصويري المستندة إلى المهارات باستعمال مجموعة من أساليب معظمها إلقاءية كالمحاضرات وأساليب التجربة والخطأ، ومع ذلك، أجرت الباحثة دراسة استقصائية لوجهات نظر المتعلمين من أجل معرفة فعالية التعليم بهذا الأسلوب، و اكتشفت أنه لا يوجد جدوى لهاتين الطريقتين. وهكذا، قررت أن تختار طريقة مختلفة لاعتقادها أنها ستكون أكثر فائدة وفعالية في تنفيذ الدروس العملية لموضوع مثل الانشاء التصويري ، وهو أسلوب المحاكاة.

يسهم أسلوب المحاكاة في تطوير عملية تعلم المهارات في مجال الفن بشكل عام وعلى وجه التحديد في الرسم، فإنه يساعد على مواكبة برامج النظام التعليمي وفقا للتقدم الثقافي النامي، يهدف هذا البحث الى فحص فاعلية التعلم بالمحاكاة في تنفيذ المنهج الدراسي المهاري لمادة الانشاء التصويري للطلاب من قسم "التربية الفنية" والتحقق من فرضية العدم نصها: أن لا فروق معتد بها إحصائيا في درجة متوسط الأداء العملي لأفراد المجموعة التجريبية في مادة الانشاء التصويري قبل وبعد التجربة. واقتصرت العينة من هذا البحث تقتصر على طلاب الصف الثالث/كلية التربية الأساسية /الجامعة المستنصرية للعام الدراسي (2014-2015). كم اعتمدت المنهجية التجريبية للتحقق من فعالية طريقة التدريس.

التصميم التجريبي: تابعت الباحثة مجموعة الاختبار الأولى posttest كما في التصميم التجريبي؛ وأداء الاختبار المعرفي للتحقق من فرضيات البحث والموافقة على صحتها. عينة البحث كانت احدى القاعات في قسم التربية الفنية/كلية "التربية الأساسية" في جامعة المستنصرية اختيرت عشوائياً لتكون عينة البحث. وكان عدد الطلاب في هذه القاعة الطلاب (47). الباحثة بتحليل مواصفات العينة في هذه القاعة، وجدت أن الطلاب الذكور والإناث (15) الذين قد يكون لديهم علم مسبق بهذه المواد، وأن اثنين من الطلبة الإناث تخرج في معهد "تدريب المعلمين"/قسم للفن التربية والتعليم. بعد استبعاد هؤلاء الطلاب (17) بغية ضمان سلامة هذا التصميم الداخلي، يصبح عينة البحث (30) طالبا. بغية تحديد مستويات تقنية العينة للبحث في موضوع تشكيل التصويرية، طبق الاختبار الأولى قبل الباحث.

وخرجت الباحثة بمجموعة من النتائج منها:

1. تؤكد النتائج فعالية خطط الدرس التي أعدت لهذا البحث وفقا لأسلوب المحاكاة لتنمية المستوى المعرفي لطلاب الصف الثالث في مادة الانشاء التصويري. 2- خطط التدريس أسفرت عن اتفاق بين (الأفكار والمفاهيم والمعارف النظرية المقدمة في المحتوى) و (الممارسات العملية والتعليمية المطبقة) التي يمكن ملاحظتها في أداء الطلاب لتنفيذ دروس الانشاء التصويري . 3- عملية المحاكاة للمهارة وتقديمه للطلاب بطريقة متسلسلة أدت إلى وضوح المعلومات للطلبة وزيادة قدرتهم على اكتساب المهارات والمعارف ومن ثم رفع مستوى التعلم. 4 خطط الدرس التي أعدت في البحث الحالي وفقا لطريقة المحاكاة أدت الى تقدم الطلاب عينة البحث في مهارات الانشاء التصويري ليحصلوا عليها بدرجة من الاتقان أعلى من المحدد

(75%) درجة من الكفاءة. 5- تفوقت أفراد المجموعة التجريبية بدرجاتهم التي تراوحت بين (76 – 89%) التي تعتبر أعلى من النقاط المحددة (75%). وأكدت هذه النتيجة فاعلية طريقة المحاكاة في تنفيذ المنهج العملي لمادة الانشاء التصويري

Chapter One - Introduction

1.1 The problem of the research

The skill-based pictorial composition subject is commonly taught by using a set of teaching methods that are mostly based on lecturing, and trial and error methods, however, when the researcher conducted a survey of the learners' viewpoints in order to find out the effectiveness of this method, she found out that there is no rapid feasibility of these two methods. Thus, she decided to choose a different way to be experimented as she thought that it will be more useful and effective in the implementation of the practical lessons to a subject matter such as pictorial composition, it is the simulation method.

The simulation method is a complementary way to develop the process of learning the skills in the field of art in general and specifically in drawing, it helps keeping up with the educational system programs in accordance with the developing cultural progress.

The researcher; therefore, identified the problem of the current research by looking for the answer to following question: Is teaching by using the simulation method enables students to master the practical skills for pictorial composition at the Department of Art Education - College of Basic Education / Al-Mustansiriya University?.

1.2 The importance of the research

The modern scientific orientation and the progress achieved in the study of different sciences is a reason for adopting anti - traditional methods currently being used in education and this reason led the researcher to carry out this research. The importance of this research, the researcher believes, lies in the following points:

1. This method has not been used in the field of implementing the practical lessons of arts teaching although it is a scientific method which can assure accuracy, speed and feedback which may together can contribute to the development of the third stage students' skills at the Department of Art Education in the subject of pictorial composition.
2. The method of learning by simulation enables the teacher to organize learning situations in a way that allows providing students with adequate and appropriate opportunities to develop their expertise in different subjects by presenting models of behaviors that reflect the positive trends intended to be learned and to show enthusiasm for the subject that the teacher wants his student to study and understand.
3. When following the method of learning by simulation, the student will be the main focus of the educational process as the teacher presents his colleagues as models to display the learning experiences required and intended to be learnt and makes students who have unorganized or negative experiences work and plan positively together with classmates, allowing them to observe behaviors directly and be in direct contact with them.

1.3 The aim of the research:

The research aims at investigating the effectiveness of learning by simulation in teaching the practical lessons of pictorial composition for the students of the Department of Art Education and to verify the null hypothesis which reads that there are no statistically significant differences in the mean score of the experimental group individuals' practical performance in the subject of pictorial composition; before and after the experiment.

1.4 The limits of the research

The sample of this research is limited to the third grade students / College of Basic Education / Al-Mustansiriyah University for the academic year (2014-2015).

1.5 Definitions of basic terms

The basic terms appear in this research are defined in order to clarify the conventional concepts as follows:

- Simulation

"It is a process of interaction between the individual and the observed behavior through verbal forms, participation, symbolic model or living model, accompanied by mental processes such as attention, perception and recalling. Individuals learn a new behavior by watching others practicing this behavior in a social situation and then simulate their behavior." (Bandura & Richard, 1963:572)

Moawadh (2000:25) defines simulation as "a type of alternative learning done by observing others."

The researcher identifies simulation as a teacher's process of simulating students of the Department of Art Education in order to learn and master pictorial composition practical skills.

- Curriculum

Fikri (1972: 9) defines curriculum as all the learning experiences organized and supervised by the school for the students to learn inside or outside the school.

Herst (1980:44) explains that curriculum is a program of activities designed to help students achieve the prescribed educational objectives.

The researcher defines curriculum as the skill content officially recommended to be taught during the practical lessons of the subject of pictorial composition at the Department Art education in one semester.

- Skill

The researcher refers to this term as being the targeted part of the task for the practical aspect of pictorial composition. It is defined by Mace (1950: 24) as "the ability to produce an intentional effect consistently and accurately with speedy and economic action.

Good (1973: 536) explains that a skill is what the individual learns and performs easily and accurately whether this performance is muscular or mental.

'Skill' is defined by the researcher as the steps of performance that are accomplished accurately by the students of the Department of Art Education in the subject of pictorial composition within a minimum effort and time.

- Pictorial Composition

It is defined by Scott (1968: 25) as "The overall system which includes form and ground of any design."

Rodwell (1988: 18) explains it as "The way the subject is arranged on the paper whether it is a single form, an arrangement of diverse forms or an integrated theme. Whatever the learner does by drawing, it is important to think about composition before starting to draw.

The researcher defines pictorial composition as one of the study subjects at the Department of Art Education which is of an applied nature since it includes a content of two parts; theoretical and practical. The practical part requires technical skills that will be taught to students of the Department of Art Education by simulation.

Chapter Two – The Theoretical Framework

2.1 Learning by simulation

Most of the attempts to get an idea about learning conclude that learning is done automatically through unstructured processes of procedural learning. Individuals learn lots of things as a result of their social interaction, and that behavior here is the main focus of the contemporary psychology. Thus, any try to find out the reasons behind showing that behavior through investigating any stimuli from the external environment is related to the ability of the individual to respond. Behavioral patterns, as (Holland, 1986: 149) says, are often acquired through simulation and through learning by observing.

Aristotle says: "Traditions are cultivated in humans since childhood, and one of the differences between man and the other organisms is that most living organisms are simulations, and through that simulation a human learns his first lesson. (Abu Reyash and Abdul Haq, 2007: 265)

Learning by simulation indicates that learning new responses and behavioral patterns is done by observing the behavior of others or by observing models, as the concept of learning by simulation is based on the assumption that "a human being is a social organism who is influenced by the attitudes, feelings, behaviors of the others and he can learn by observing their responses and imitating them" (Mansi, 1996: 265). This shows that a great deal of learning takes place through alternative experience, i.e., by observing someone who makes skillful responses, by reading these responses or by following them up, then he tries to imitate those responses as examples to be followed. This means that the observer can learn in many situations and can perform responses although they have never been performed before or have never been strengthened, and that many human skills cannot be acquired without learning by observation.

The origin of the theory of learning by simulation:

The concept of simulation is dated to Liloyd Morgan 1896, Trade 1903 and Mc-Dougall 1908 who consider simulation as an instinctive or instinctive process. A number of psychologists such as Humphrey 1921 and Allport 1924 tried to explain the traditional behavior on the basis of Pavlov's theory of classical conditioning. Edwin Guthrie thinks that the ability to simulate the behavior of the model can be explained by this principle also. (Holland, 1986: 150).

The first organized attempt to investigate simulation was when Miller and John Dollard published their book on social learning and simulation, in which they attempted to reconcile the principles of behavior with the principles of psychological analysis. They studied some kind of simulation called the symmetrical dependent behavior and they found out that people can selectively be trained on either imitating or not imitating the behavior of a model. (Ghbari and Abu Shuairah, 2009:145).

Individuals may also be influenced by models presented in symbolic formations and forms such as mental images that appear in films which can be fertile sources for models and also by books and publications which contain illustrations or illustrative pictures. Non-personal and symbolic forms also contribute in learning new responses as explained by Pandora and Walters when reading manual skills in which stimuli are offered step-by-step for the purpose of achieving a specific objective. (Lindzey, 1970: 464)

The theory of learning by simulation is one of the selective and conciliatory theories as it is a link between cognitive and behavioral theories and theories of correlation (stimulus – response). It interprets the process of learning as a combination of different concepts derived from those theories. (Al-Zaghloul, 2003: 125)

Pandora's simulation learning theory is based on the role of reinforcement and simulation in behavior control and emphasizes the constant reciprocal interaction of behavior, knowledge, and environmental impacts, and it states that human behavior and its personal and environmental determinants constitute a complex system of mutual and interactive influences. (Melhem, 2001: 305- 6)

This theory about the process of learning relies on the principle of reciprocal determinism where the interaction among the three main components (behavior, knowledge, influences of environmental determinants) indicates that behavior according to this equation is a function of a set of previously learnt determinants. (Al-Zaghloul, 2003:125). The observed model may be a person or a model and a lot of behavior is acquired by observing what people do. This theory has confirmed that learning is shown directly through the results of the responses of the individual as it may be the product of the observation process of the behavior of others where the behavior referred to as a model serving as a source of information needed to form, acquire and adopt the model of others. It is a particular way of learning as a result of exposure to a model whether it is a living person, a symbol, a film, or a video. (Brophy, 1979: 576)

It is worth mentioning, according to Pandora and Walters, that the two terms of learning by observation and simulation are fully equivalent terms. Pandora says that "the environment forms the behavior and behavior in turn forms the environment, and that both affect and are affected by the other i.e. there is an interaction between each of the individual's internal factors and the external conditions. The individual affects the environment and forms it in a manner consistent with his demands and the environment in turn make him commensurate with the circumstances, conditions and variables. (Shamikh, 2003: 39).

Pandora's theory was first known as the social learning theory but he renamed it as the social cognitive theory because it includes the developments achieved by this theory. Many persons believe that Pandora

is a cognitive psychologist because of his focus on motivational factors and self regulating mechanisms that contribute in forming the behavior of any person greater than the influence of the environmental factors alone. (Moore, 1977: 1) This means that the behavioral response to any environmental stimuli is influenced by self-enhancement which affects the individual's behavior regardless of the presence or absence of reinforcement by the environment. (Al-Rubaie, 1994: 44)

The knowledge that man acquires by learning differs from the behavior he performs after acquiring that knowledge, the knowledge acquired may be more than the behavior performed, and when observing behavior or learning by observation learning happens in parallel to the acquired knowledge. Thus, learning by simulation, according to Pandora's theory, is learning behaviors of the models presented accidentally or deliberately.

Basic Principles of Simulation Learning Theory

Pandora's theory illustrates three basic processes of learning by simulation

1. Reciprocal processes: those processes in which learning occurs without the learner's presentation of direct experience, but by observing the behavior of others" (Bandura, 1986: 280)
2. Cognitive processes: The symbolic representation based on the inference of external events is necessary to explain the great diversity of human work and these cognitive processes are important for human learning in general. (Holland, 1986: 148) It is considered the cognitive mediator which intervenes in the process of learning, this symbolic resemblance of inference from external events is necessary to explain the great diversity of human work. (Bandura, 1986: 280)
3. Self-regularity processes: This principle refers to the human beings' ability to organize behavioral patterns in the light of their expected results. Pandora believes that individuals work to regulate their behavior and determine the mechanism of implementation in the light of the results they expect to achieve. Expecting the outcome of behavior determines the possibility of learning or not learning such behavior. Expectation also plays an important role in the performance of such behavior in any appropriate circumstances. (Al-Zaghloul, 2003: 129)

Procedural processes of the theory of learning by simulation

There are major aspects that must be met for learning by observation. Pandora finds out that the process of learning by observation involves four interrelated sub-processes that explain the learning situation. The complete lack of availability of one of them may lead to a defect in this type of learning. They are as follows:

1. Attention and Interest Processes
2. Retention Processes
3. Production Processes or Motor Performance
4. Motivation Processes

Types of learning by simulation

Learning by simulation is divided into: -

1. Learning by a living model (sensory)

2. Learning by a verbal model
3. Model learning vs. symbolic learning
4. Model learning through participation
5. Learning by using electronic forms

2.2 Skill

Borger and Seaborne (1966: 127) thinks that 'skill' has several associated meanings, including complex activity characteristics that require a period of intended training. The practice is organized so that it is performed in an appropriate manner, and usually this activity has a useful function such as driving, playing musical instruments, writing and dealing with computers. In this sense, the focus is on activity, achievement and real-world processing.

'Skill' as a concept is a means exercised by the individual through the function of performance when he has knowledge in a particular field. It requires from those who practises them a lot of capabilities and potentials appropriate for doing something accurately.

Skills need to have two fundamental requirements; first, to be directed at a certain goal or purpose, and second, to be organized so that it can achieve the goal in the shortest time and least effort. (Abu Hatab and Sadiq, 1994: 658).

The skill consists of a large number of components, mental such as the understanding of a subject or a situation, cognitive such as the degree of mental concentration, or emotional such as the degree of enthusiasm in the performance of the skill. (Mutlis: 1997: 31)

Other components refer to performance. Performance skills require those who practice them to have acquired experience as well as accurate practice and effective guidance in order to achieve the goal. The student who performs a skill can be prepared to be a skillful person. "The skillful performance is that skill which requires using small muscles, especially the fingers of the hand and the elbow or forearm, often accompanied by using eyes and hands in a consistent manner, and one of these skills is drawing. (Hanoon: 2002:19)

Every process in education requires a specific skill, and the creation of such skills requires an organized action that both the teacher and the learner depend on for developing those skills in order to get the skill and be skillful in the field of specialization practically and technically, and this is of course due to the proficiency the student displays in the performance of any skill. This will increase the level of students' proficiency after practising what the teacher taught them and get skill and accuracy in their work during their academic life. (Al-Jubouri, 2001: 192)

The Skill-based Approach: The practical aspects require an independent approach with a content not different from the content of the theoretical curriculum, but it differs in terms of regulation, exclusion and assessment. This part of the research covers the concept of skill in all its aspects so that the researcher can establish tools and a lesson plan on how to teach the subject.

Skill components: Skills can have multiple components and to achieve any skill we find that it essentially consists of the following components:

1 - the sensory component 2 - the cognitive component 3 - the knowledge component 4 - the emotional component 5- the motor component

Characteristics of the skill: The motor performance is characterized by a number of characteristics that distinguish it from the other types of performance. Therefore, the test of quality of performance is the improvement in production in terms of quantity and quality or in terms of speed and accuracy, and this can distinguish three main characteristics:

1. The existence of sensory - motor synergy: what is so - called motor skills in the name of cognitive skills which explain the meaning of synergy as the use of the muscles of the body together. For example, the skill of drawing depends on skills of planning and coloring to determine the learner's abilities. The impact of this training may be transferred and the main skill may be fragmented to have several sequential sub-skills such transferring an idea or artwork into a subject and then into planning and then filling the spaces with color ... etc.

2. Response strings: Skillful performance involves a series of responses that are usually of the motor type and differ from the verbal responses in that they are muscular movements of limbs, fingers and hands. Each movement can be individually counted as a link between the stimulus and the response. The skill is a series of these movements that should be displayed in sequence so as each response becomes a stimulus to the next response. (Abu Hatab and Sadiq, 2000: 658)

3. Response patterns: The skilled behavior is a hierarchical organization of motor chains according to their difficulty in the form of motor patterns called sub-skills. (Towq and Edes, 1984: 51) It consists of units of individual stimulus – response which form larger patterns of responses out of sub-task responses. Subtasks must be learned before the learner can perform the whole work skillfully; the skill is thus the overall pattern of response. (Al-Mustafa, 1995: 200).

Stages of skill learning -: The individual passes three roles of learning intertwined with each other while learning of one of the skills and the transition from the role of the last process to the next process is continuous and not distinctive. These roles can be arranged as follows:

1- The cognitive role, 2- The interconnected organization role, 3- The automatic role.

The conditions of skill acquisition: The acquisition of the practical skill requires the compatibility of the efforts of the nervous and motor systems; therefore, there are a number of conditions that must be met to learn the skill. Those conditions are:

1- Pairing, 2- Motivation, 3- Maturity, 4- Harmony of performance movements, 5- Feedback,
6- Orientation of learner and guide him to the best performance

2.3 The art of pictorial composition

Art is a necessity of life, it is a message and a manifestation of thought to express the world and helps us understand and accept the world. Art serves as a bridge between what our imagination has and what our visual perception of the forms of nature could express, art is not merely an automatic process, it is a process of installation and construction. Thus, all human arts are the art of synthesizing the elements and creating a new composition. The role of the artist is limited to the organization of these elements

according to the style or method he thinks expressive of his tendencies and feelings. The process of construction is therefore an intentional process by which the artist collects the parts and the elements in his imagination (Abdul Hameed, 1987: 147). The technical composition in the plastic arts is considered one of the important areas. It consists of a set of visual elements as points, lines and the mass as well as the use of colors that conform to a certain order of the elements that excite feelings of meanings vary according to the difference in their visual arrangement, so the best artistic composition is not that which make the receiver overwhelmed. It is the arrangement of the elements and the strength of interconnecting them together in a general configuration as well the reliance on a method of color distribution and gradations. (Riyadh, 1974: 25-8)

Art work is not just form and color relationships, it is a work plus imagination, goals and ideas the artist displays in order to achieve his goal in an aesthetic sense for an artistic subject as an ultimate goal (Al-Suwaidi, 2001: 19). Picasso emphasizes this idea when he says that the different subjects require different approaches and this is necessarily a development or progress but there should be an agreement between the idea which one wants to express and the means used to express this idea. (Fouad, 1974: 88) This means that the creation and construction of the artwork is the connection between the idea and the application. It is composite that contains elements and foundations that have been combined with each other to achieve a form loaded with intellectual concepts, indications and expressive features, all of which were subject to a certain system of mutual relations to be realized as an integrated, systematic and independent art achievement.

The pictorial composition is the intellectual and photographic summary of the artistic vision emerging from the artist himself to the receiver. If this composition is clearly performed, the artist's message will have its impact on the receiver, so any practical artwork should be governed by sense, logic and technique through the materials and tools used by the artist for his work to be successful. (Abbou, 1982: 775)

Since the composition is a process of arranging and organizing those pictorial elements that have been already studied separately with the aim of creating a conceptual unit, it is also an integrated series of the mental images of a subject, that mental image can be achieved by the artist and turn it into a work of art; he translates that mental image received from the environment and transform it into a painting. When the artist begins the process of assembling those elements, he has to arrange elements or shapes according to a perfect manner so that each element of the artwork is in its proper position to display its aesthetic function and consequently the formality achieves the desired expression or the artist's intention. (Nobler, 1987: 93-95)

Chapter Three

3.1 The Procedures

This chapter provides a detailed description of the procedures followed by the researcher to achieve the research objectives.

- The Methodology of the Research: The experimental methodology for investigating the effectiveness of the teaching method has been adopted.

- The Experimental Design: The researcher has followed the one group pretest posttest experimental design; cognitive and performance testing to verify the hypotheses of the research and to approve their validity.

3.2 The experimental design

Table 1 (the experimental design)

Pretest	Independent Variable	Posttest	Group
Knowledge achievement	Teaching by simulation	Knowledge achievement	Experimental
Mastering skillful performance		Skillful performance	

The researcher has used this type of experimental design for the following reasons:

1. The strength of the independent variable which makes the effect of the external variables of no value. (Al-Zobaie and Al-Ghannam, 1981:106) and it has an agreement with the independent variable of the current research (instruction by modeling).
2. The experiment is carried out in a short period of time, which reduces the effect of the influential factors such as maturity. (Al-Jabiri, 2011: 326), and this is consistent with the period of carrying out the experiment (ten weeks). The researcher has taught the experimental group two hours a week.
3. The dependent variable is relatively stable in order not to result in any change only if a major effort is made to change it, and this is consistent with the dependent variable, since composing the painting technically according to the basics of pictorial composition is not learnt by the student on his own unless it is accompanied by direct intervention.

3.3 The research community:

The Department of Art Education is one of the departments that provide students with the fundamentals of arts; skill and knowledge. The research community is the third class students at the Department of Art Education in the colleges of basic education in the Universities of (Diyala, Al-Mustansiriya and Maysan); (223) male and female students for the academic year (2014-2015). They were randomly distributed regardless of their scientific, technical or cultural levels as shown in the table below.

Table 2 (the research community)

Third class students at the Departments of Art Education in the Universities of	Class 1		Class 2		Total number
	Group D	Group A	Group D	Group A	
Al-Mustansiriya	23	30	22	25	100
Diyal	25	23	19	22	89
Maysan	16	18	---	---	34
Total	---	---	---	---	223

Since it was difficult to choose a sample of current research directly from the members of the community because such kind of research is governed by the prevailing educational system, the researcher resorted to a single college selection which is the College of Basic Education University of Al-Mustansiriya in Baghdad for the following reasons:

1. The number of the third grade students in this college is more than the number of students in the Department of Art Education in the Universities of Diyala and Maysan.
2. The educational tools needed for the current research are available in this college better than in the other colleges.
3. The Department of Art Education in this college provides the researcher with the requirements needed to carry out the experiment. Furthermore the supervisor of this research is an instructor at this department.

3.4 The sample of the research:

Since the experimental design of the current research is of one group, the second hall in the Department of Art Education / College of Basic Education at the University of Al-Mustansiriya was chosen randomly to be the research sample. The number of students in this hall was (47) students. The researcher analyzed the specifications of the sample in this hall and found that (15) male and female students are retainers who may have prior knowledge of the material and that two female students graduated at the Institute of Teacher Training / Department of Art Education. After excluding those (17) students for the purpose of ensuring the internal safety of this design, the sample of the research becomes (30) students.

In order to identify the technical levels of the research sample in the subject of pictorial composition, a pretest was applied by the researcher.

3.5 Equalizing the experimental group:

For the purpose of ensuring the validity of the experimental design of the current research, the experimental group is equalized in terms of a number of variables that may affect the internal safety of the design which are variables of (gender, age, and previous knowledge) as follows:

1- Sex variable: The researcher conducted a balance for the gender variable in the experimental group where there are (30) students, (15) male and (15) female students. This equalized number ensures the accuracy of the research results.

2- Age variable: This variable should be set since it is related to the cognitive growth and skill maturity of the sample subjects. The age of the selected students was calculated in months, and the average age was (264) months, so this age is reasonable.

3 - Previous knowledge variable: In order to identify the third stage students' previous knowledge at the Department of Art Education in the subject of pictorial composition, the researcher carried out an achievement pretest of the requirements of this subject before starting to teach the subject. The plan was as follows:

- The pretest was given in (10/3/2015) in order to assess students' previous practical and theoretical knowledge in the subject of pictorial composition.
- After completing the students' answers, the test papers were scored according to a skill performance form designed by the researcher and two examiners, the marks are also used for the purpose of comparing them with the group's scores in the posttest.
- This test provides a result of the extent to which students have previous practical knowledge in the subject of pictorial composition so that the subjects of the experimental group are of equal knowledge level before carrying out the experiment.

3.6 Determining the variables of research: The research includes a number of variables identified by the researcher for their relationship with the procedures of the experimental design adopted in the current research as follows:

a- The Independent Variable: the method of teaching pictorial composition by simulation to the experimental group with its theoretical and practical aspects.

b- The dependent variable: It includes the achievement test and the skillful practice that were measured by: 1 - Subjecting students to answer the cognitive test items in pictorial composition prepared for the current research. 2- Measuring students' ability to master the performance skills in the subject of pictorial composition that would be achieved by attaining a specific expressed value after applying the skill performance practical test.

3.7 Procedures of preparing lesson plans according to the method of teaching by simulation:

The researcher adopted Pandora's theory as a theoretical framework for the preparation of lesson plans in accordance with the method of teaching by simulation since it is suites the nature of the subject and the acquisition and development of skills. The researcher carried out the following procedures:

1. Stating the general objectives of the subject of pictorial composition:

Drafting the general objectives of any practical subject matter is considered very important as the content of the course is chosen on the bases of those objectives. Furthermore, it is the first step in the preparation of lesson plans. The general objectives of pictorial composition were as they are approved by the Department of Art Education out of which behavioral and practical specific objectives were derived.

2. Selecting the scientific material:

The researcher selected a number of chapters out of the prescribed course of study. These include were (the concept of pictorial composition / foundations and systems of art configuration / types and forms of pictorial composition / principles and laws of pictorial composition / paintings formation elements).

3. Identifying the skills included in the scientific material:

The researcher derived (10) skills for this research out of the scientific material of the subject. The researcher made use of the terms of acquisition mentioned in Chapter 2 for the preparation of lesson plans and how they can be applied in order to impart practical skills required in pictorial composition by taking into account the following: (analyzing each skill into a group of sub-kills or simpler performances,

presenting the models in a way that enables the learner to observe, simulate and highlight the technical aspects that must be taken into account when getting the skill.

4. Identifying the behavioral objectives:

In order for the researcher to prepare the achievement test as well as the lesson plans, it is necessary to identify the behavioral objectives of the instructional content, The researcher derived (60) practical behavioral objectives distributed on sub-themes according to the six plans prepared for this research (attached to the contents of the instruction material). The content of the course material was organized according to the stated and derived objectives. It was then submitted to experts in the field of art education, plastic arts and psychology to judge its suitability, accuracy of its formulation and content validity. In the light of their viewpoints, some behavioral objectives were then modified and reformulated because they were similar to other behavioral objectives in terms of what they suppose to measure.

5. Preparing lesson plans:

In light of what was mentioned above, the researcher prepared lesson plans for teaching the selected topics in each lesson period as scheduled for the practical aspect. The researcher relied on the steps of Pandora's method of teaching by simulation (1977: 23) and its requirements, which were made up of three major steps:

a - attention processes: the researcher has paved the way for instruction by raising the students' motivation through presenting a number of paintings by electric means of presentation and discussing the themes. The researcher also presented models as visuals displayed electronically by computer, real paintings or a set of sketches prepared by the researcher for that purpose. Meanwhile, a set of formative tests were given to stimulate students' motivation and to be used then as feedback.

b - Retention and recalling processes: The researcher provided the students with the important and useful information in the core of each of the topics that have already been prepared during the attention processes mentioned earlier by using many instructional models; a verbal model, a sensory model and a living or electronic model are used in order to stimulate students' motivation.

C- Verbal production processes:

In these processes, the researcher stimulates students' memory to recall knowledge for the completion of the charts and paintings by themselves as a learning behavior they acquired through a set of verbal questions as well as using learning models such as presentations and paintings to increase students' motivation, to assess the extent to which learning and behavioral objectives are achieved, to get feedback to provide students with information that could help students to draw well, and to verify the accuracy of the plans that are based on the method of teaching by simulation. The plans and objectives were submitted to a group of specialists in methods of teaching, and in the light of their judgments, the formulation of some plans were modified and then got approved by all the jury members after making some amendments.

3.8 Tools of the research:

The researcher prepared a checklist form to measure the students' achievement in the pictorial composition as a tool for her research where the skill is measured by a skill performance checklist form.

The evaluation process represents: -constructing performance test.

- The constructing performance test is the process of judging the level of students' performance, their achievement score and the effectiveness of learning by finding out the extent to which they achieve educational objectives in accordance with the predefined criteria.

Since the current research aims to teach students how to master the basic skills and to raise their level of efficiency in the subject of pictorial composition, the researcher used the analytical method by observing the students' performance through a skill evaluation checklist of the requirements of pictorial composition. The skill test consists of one question that includes three skill requirements (actions) that the student to implement according to the skill test formula. For scoring the students' answers, the researcher prepared a form to evaluate the performance of the students' skills in pictorial composition. This form was used to assess the experimental group performance in the pretest (i.e. to identify their levels of recalling information related to the subject and their employment in their art works). This test form was later used in the posttest to check the experimental group students' skillful performance. The purpose of designing such evaluation checklist is to find out the extent to which the students master the basic skills of the pictorial composition in the light of a quantitative test where each skill was analyzed into specific components or parts in order to determine their behavioral performance. The test consists of (10) items with a pentameter scale and centennial weight of (5) degrees. The total degree that could be obtained by the student for his good practical performance is (50) marks and the minimum score is (10) marks.

- Determining the fixed percentage grading criteria:

The (75%) score indicates the level of individual's stimulation of reception. (Witidge, 1985: 254) If the student obtains or exceeds this score, he is considered to be proficient. The researcher consulted experts in the fields of both methods of teaching and measurement and evaluation in order to design this test. Since the researcher relied on a fixed reference test (75%) to master the performance, the students were told at the beginning of the learning process that the mark they get will be turned into a percentage to be compared to the predefined criteria.

- Validity of the skill performance evaluation test:

The components of the skill performance test and the performance evaluation checklist were submitted to a group of experts to judge its authenticity and identify its validity in the sense of their appropriateness to achieve the objectives set, and also to judge the compatibility of the test items that had been designed according to the requirements of the subject of pictorial composition. Accordingly, some vaguely composed or linguistically ambiguous items had been rewritten. Furthermore, the validity of the syllabus of pictorial composition was reviewed to ensure that they help the students to remember the information required for the learning situation in order to implement the practical requirements. The researcher then made some modification and got the experts' approval.

- Indicators of agreement for the skill performance evaluation checklist:

The items of the skill performance evaluation checklist were formulated in the light of sources and literature that deal with the elements and foundations of art and especially the content of pictorial composition with the assistance of experts in plastic arts. Each item deals with how the student can perform the practical skills required by the practical test questions according to the topics of pictorial composition.

The students' responses were scored by a committee observers and the researcher. The researcher used Pearson's correlation coefficient equation to find out the ratio of agreement among the observers, as shown in the table below.

Table 3 shows the results of the coefficient of agreement among the observers

Art work	The researcher with:		Observers (1) (2)	Average
	Observer (1)	Observer (2)		
1 st	0.86	0.88	0.80	0.84
2 nd	0.83	0.85	0.88	0.85
3 rd	0.88	0.86	0.90	0.88
General average				0.86

This calculated ratio is considered sufficient to ensure confidence in the stability of the scoring scheme as indicated by Cooper who says that the stability of less than (0.70) is weak, and he indicates that the high level of agreement should be (0.80). (Cooper, 1974: 27) The obtained level of agreement ensures that the skill performance evaluation checklist is suitable for measuring the students' practical skill performance in order to fulfill the requirements of pictorial composition. The general average of the validity of the performance evaluation checklist is (0.86).

3.9 Final application of lesson plans and the practical test:

The researcher conducted the proficiency pretest for the experimental group on the 10th of March 2015 and then taught the instructional lesson plans for the experimental group on the 17th of March 2015. The sequence of instruction according to lesson plans prepared for this research had been applied to the experimental group, two hours per week. Instruction completed on the 5th of May 2015, the day when the posttest was administered in the painting hall of the Department of Art Education.

3.10 The statistical means used:

The researcher used the following statistical means for data and information processing to achieve the objectives:

- 1 - Pearson correlation coefficient: This equation was used to find out the validity of the skill performance evaluation checklist.
- 2- Wilkoxon's test: This test was used to calculate the results of the performance test.

Chapter Four

This chapter presents the research results received after applying the statistical processes, interpretation of the results, recommendations and suggestions in the light of those results.

4.1 The results:

In order to prove the validity of the zero hypothesis of the research, the researcher used Wilcoxon's test to find out the calculated t-value and compare it with the tabular value for the purpose of identifying the differences between the pretest and posttest scores after giving the practical test to the experimental group and observing their performance of the skills by using the checklist prepared for this reason as shown in the table below.

Table 4 shows the statistical values of mastering the skill performance of the experimental group individuals

Practical achievement test	Sample	Calculated (f) value		Tabular t-value	Level of significance
		high	low		
Pretest	30	+ zero	- 442.5	151	significant
Posttest					

The table above indicates that the results of the analysis show that the calculated low t-value is (-442.5), the high value is (+ 0) and the tabular t-value is (151). Since there are two t-values ; low (-442.5) and high (+ 0) where the tabular t-value is (151) at the significance level of (0.05) which is larger than the calculated low t-value, the null hypothesis rejected and the alternative hypothesis is accepted which assumes that there are statistically significant differences at (0.05) level between the average scores of the experimental group individuals in the implementation of the requirements of the practical test of mastering the skill performance in pictorial composition in favor of the posttest.

4.2 Interpretation of results:

1. These results confirm the effectiveness of the lesson plans prepared for this research in accordance with the simulation method for developing the third grade students' cognitive knowledge at the Department

Art Education - College of Basic Education in the subject of pictorial composition.

2. The lesson plans resulted in an agreement between (ideas, concepts and theoretical knowledge presented in the content) and (the practical and instructional practices applied) that can be observed in the performance of students to implement pictorial composition requirements.

3. The process of modeling the skill and presenting it to the students in a sequential manner led to clarify the information and increased their ability to acquire the skills, knowledge and then raise the level of learning.

4. The lesson plans prepared in the current research according to the modeling method provided students with a sample of the research skills assigned in the construction of the pictorial composition and they got them by a degree of skill proficiency in pictorial composition higher than the specified (75%) degree of proficiency.

5. The scores of mastering the practical skills in pictorial composition by the experimental group individuals ranged from (76 – 89%) which is considered higher than the specified score (75%). This result emphasized the effectiveness of the modeling method in learning the practical performance of skills.

4.3 Recommendations:

In the light of the findings of this research, the researcher recommends the following:

1. Teaching the subject of pictorial composition should avoid adopting the traditional instructional methods and instead should rely on the teaching method prepared in this research, i.e. teaching by simulation and to get benefit from the results of this research as this method approved its effectiveness in providing students with information necessary to master the practical skills pictorial composition.
2. Using the contents of the instructional lesson plans prepared in the current research for teaching pictorial composition as well as the cognitive achievement test and the practical skill performance assessment checklist will lead to identify students; level of performance before teaching and after as these tools approve their usefulness in evaluating the practical tests.

4.4. Suggestions:

To complement the current research and develop it, the researcher proposes to conduct a comparative study between the method of teaching by simulation and other teaching methods in order to find out their efficiency in developing students' mastering skills.

Resources:

- 1-Ibrahim, Abdul Sattar Et Al (1993): Behavioral Therapy For The Child And His Methods And Models Of His Condition, World Knowledge, Kuwait.
- 2-Abu Hatab, Fouad And Sincerely Hopes (1994): Educational Psychology I 4, Cairo, Egypt-British Library. , (2000): Educational Psychology, 6, Cairo, Egypt-British Library.
- 3-Abu Feathers, Hussein, Abdul Haq, Vase (2007): Psychology Of Student And Teacher Practice, 1st Floor, Soft House For Publishing, Distribution And Printing, Amman, Jordan. Yearning, Mohideen
- 4-Abdul Rahman ADAS (1984): Fundamentals Of Psychology, England, House Of John Wiley And Sons.
- 5-Gabri, Kazim Karim Rida (2011): Research Methods In Education And Psychology Principles And Tools, I 1, Naimi Office Printing And Reproduction, Baghdad.
- 6- Jubouri, Mahmud Shukr (2001): School Baghdadia In Calligraphy, C 2, Baghdad, Documents And Books, Baghdad.
- 7- Hannon, Yaarub (2002): Kinetic Education Between Principle And Practice, Rock Library, Baghdad.
- 8- Rubaie, Ali Jaber (1994): Human, Nature And Composition Of Personality Disorders, General Cultural Affairs, Baghdad.
- 9-Riad, Abdelfattah (1974): Composition In Visual Arts, 1, Arabic Renaissance House, Cairo.
- 10-Alzaghloul, Imad Abdul Rahim (2003): Learning Theories, 1st, Dar El Shorouk For Publishing And Distribution Amman, Jordan.
- 11- Zawbai, Abdul Jalil Ibrahim, Mohamed Ahmed Ghanam, (1981): Research Methods In Education, C 1, Baghdad University, Ministry Of Higher Education And Scientific Research, Faculty Of Education, University Of Baghdad.
- 12-Scott, Robert Gilam (1968): Design Fundamentals, Mohamud Mohamed Yusuf Abdul Baki Ibrahim, Mohamed Fahim, Abdul Aziz, Review, Submit, Abdel Moneim Structure, Arabic Renaissance House, Cairo, Franklin.

- 13-Shehab Ahmed Khudair, Swede (2001): "The Movement Of People And Their Relationship To Contemporary Iraqi Drawing Configuration", Master Thesis (Unpublished), Baghdad University, Fine Arts Faculty, Department Of Fine Arts.
- 14-Shamekh, Basma Cream (2003): "Social Behavior Among Educational Workers And Its Relationship To Some Variables", Master Thesis (Unpublished), College Of Education, Mustansiriyah University.
- 15-Abdul Hamid, Shaker (1987): The Creative Process In Art Photography, World Of Knowledge Series, National Council For Culture, Arts And Literature, Kuwait.
- 16- Abbou, Faraj (1982): Elements Of Art, C 1, C 2, 1st Floor, Ministry Of Higher Education And Scientific Research, Baghdad University, Academy Of Fine Arts, Italy, Dolphin House For Publication.
- 17-Ghubaari, Thair Abu Rite, Khaled (2009): Educational Psychology, Classroom Applications, I 1, Arab Community Library For Publishing And Distribution, Amman, Jordan.
- 18-Fikri Hassan Ryan (1972). Curricula, Arabic Culture House, Cairo.
- 19- Fouad, Hassan (1974): Picasso Miracle Man And Artist, Founder Rose Al-Youssef, Lebanon.
- 20- Mustafa, Abdul Aziz Abdul Karim (1995): Dynamic Psychology, Cultural Communication.
- 21-Mtals, Abdul Mohamed (1997): Analysis Of Curricula, Illumined Centre,
- 22-Sana'a. Moawad, Khaleel Michael (2000): Social Psychology, Dar Al Fikr Campus.
- 23- Melhem, Sami Mohamed (2001): The Psychology Of Learning And Teaching Theoretical And Practical Foundations, I 1, Soft House For Publishing, Distribution And Printing, Amman.
- 24-Mansi, Hassan (1996): The Psychology Of Learning And Teaching (Principles And Concepts), The Canadian Publishing House. Irbid, Jordan.
- 25- Nobelr, Nathan (1987): Vision – An Introduction To Tasting The Art And Aesthetic Experience, 1, Honorary Translator Khalil, Freedom House Publishing, Baghdad.
- 26- Holland, The Largest Akobasigawa (1986): A Comparative Study Of Learning Theories, C 2, Edit Or Ghazda And Others, Translating To Hussein And Mahmoud Attia Pilgrims Here, Series Versions Of World Knowledge, Kuwait.
- 27- Bandura, Albert & Richard H . Walters(1963) : **Social Learning And Personality Development** , Holt Richards' & Winston, Inc .
- 28- Bandura, Albert (1986) : **Social Foundations Of Thought And Action: A Social Cognitive Theory.** Englewood Cliffs, N J. Prentice Hall .
- 29- Borger, R , Seaborne , A. M. E. (1966): **Psychology Of Learning** , Penguin.
- 30 - Brophy, J.E (1979) : **Child- Development And Socialization**, Chicago: Science Research Associated Inc
- 31- Cooper, John .D (1974) : **Measurement And Analysis Of Behavioral Teaching Higes**, Ogio Columbus, Merrill .
- 32- Good, Carter V. Etal.(1973) : **Dictionary Of Education (3rded)** New York : Longman Group 1td , McGraw- Hill Book , Company .

33- Hirst , Paul, Knowledge And Curriculum : A Collection Of Philosophical Papers , Rout Idge & Kegan Paul , 1974.

33- Lindzey , Gordner & Hall , Galvin S(1970) : **Theories Of Personality** , New York , Wiley & Sons, Inc

34- Mace , C. A ,(1950) : **The Analysis Of Human Skills** , Occupational Psychology .

35- Moore, Amanda : Albert Bandura(1977) : **Psychology History** , [Http://Wwww.Ship.Edu](http://Wwww.Ship.Edu) .

36- Rodwell, Denny.(1988) : **Step By Step Art School Drawing**, 2nd Ed, London, Hamlyn Pub. Group

(Extension)1

a model syllabus using the method of modeling today: history: article: graphic creation stage: 3 topic: types and forms of graphic creation time: 2 hours my overall goal: to students the concept of construction and configuration items for graphic creation with Main types and forms of CR and performs layouts for every shape and type.

Your objective: the student will recognize the most important types of graphic creation and modify forms and distinguish between types and forms and performs a layout for every shape and type. Behavioral objectives: the student will be after the end of the lecture, able to:-recognize the types of graphic listing the types of graphic creation creation. Distinguishes species by some. Executes a layout for each type of species applies its construction types. Listing forms of graphic creation. Distinguish between kinds and shapes through some business. Executes a layout for every form of graphic creation. Teaching: computer, electronic display device (Datta what) or tv monitor (LCD), models and photographers about paintings, videos, and intransitive arguments.

(Extension)2

racket testing article created following themes plot graphic updating the correct conditions and construction rules. 1/do the artwork (side of the market). 2/do the artwork (free nature). 3/do the artwork (rigid life Still Life). Note: Dear student – dear student draws a topic in a separate sheet of paper attached with the test executes it with wood color coloring condition attached with a paper test. Maintain cleanliness of drawing.

(Extension)3

skill performance evaluation form t paragraphs performs excellently artwork requirements (5) very good (4) good (3) approved (2) (1) 1 shows a balanced distribution of the vocabulary of painting. 2 use proper sovereignty in plaque build up. 3 employ repetition properly build the painting. 4 animation appears correctly in the artwork 5 uses contrast correctly build the painting. 6 rhythm is used correctly in build Panel. 7 harmony appears correctly in build Panel 8 vacuum employs space commensurate with the size and theme of the painting. 9 uses the proportion correctly build the painting. 10 weather relations general consensus Panel in form and content. Grade distributions by one degree for every application right from the (10) paragraphs where the highest degree earned by the student is equal to 50 and lower class is equal to 10.

فاعلية طريقة الاستكشاف الموجه في زيادة التحصيل وتنمية التفكير العلمي بمادة التقنيات التربوية

أ.م. د. فراس علي حسن الكناني

أ.م. د. محمد صبيح محمود

كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية

الملخص:

هدف البحث لمعرفة اثر طريقة الاستكشاف الموجه في التحصيل المعرفي وتنمية التفكير العلمي بمادة التقنيات التربوية.

استعمل الباحثان المنهج التجريبي لغرض تحقيق هدف البحث والتحقق من فرضياته, اشتمل مجتمع البحث طلبة كلية التربية الاساسية/ الجامعة المستنصرية الدارسون لمادة التقنيات التربوية, اما عينة البحث فتمثلت بطلاب قسم التربية الفنية المرحلة الثالثة , تم اختيارهم قصديا وهم موزعين على قاعتين اختيرت عشوائيا قاعة 1 لتكون المجموعة التجريبية وتدرس بطريقة الاستكشاف الموجه وقاعة 2 لتكون المجموعة الضابطة وتدرس بطريقة المحاضرة . وبعد تحليل محتوى المادة الدراسية ومراجعة الادبيات وصياغة الاهداف السلوكية وبناء الخطط التدريسية للمجموعتين صمم الباحثان اداتا البحث وهما (الاختبار التحصيلي واختبار التفكير العلمي) تم التأكد من صدق وثبات الاداتين وكذلك توفير مستلزمات سلامة التجربة, طبقت التجربة في عشرة اسابيع دراسية بواقع 10 محاضرات تعليمية لكل مجموعة . بعد انتهاء التجربة تم جمع البيانات ومعالجتها بالوسائل الاحصائية المناسبة لتظهر النتائج تفوق المجموعة التجريبية بعد ان درست وفق طريقة الاستكشاف الموجه في اختبار التحصيل المعرفي لمادة التقنيات التربوية واختبار التفكير العلمي, وعليه اوصى الباحثان باستخدام طريقة الاستكشاف الموجه في تدريس مادة التقنيات بوصفها أفضل من طريقة المحاضرة في التحصيل وتنمية التفكير العلمي .

1. مشكلة البحث والحاجة اليه):

1-1 مشكلة البحث:

تؤكد الاتجاهات المعاصرة في مجالي التربية والتعليم على نشاط المتعلم لانه يعد محورا وغاية للعملية التعليمية. إلا ان الواقع يؤشر انه لا يزال سلبيا يقتصر دوره على الاستماع والتلقي بعيدا عن التفكير والإبداع, لا يستطيع نقل اثر التعلم لذا لابد من العمل على تهيئة الفرص أمام الطلبة لاكتساب الخبرات وخلق بيئة صافية تشجع التفكير المتشعب وتؤكد العمل الفريقي وأعتما د اساليب تدريس تواكب التطور السريع الذي يشهده العقل البشري وتنسجم واهداف تدريس التربية الفنية واتجاهاتها الحديثة . ومن الحقائق التي يؤكد بها الباحثان ان التنمية لا يمكن إحداثها داخل صفوف دراسية فقيرة بمثيراتها وقدراتها ومناهج تعليمية تنفذ بطرائق تقليدية , لأنها تجعل من المدرس مجرد قناة " لنقل المعلومات والمهارات , وتطلب من الطالب تذكر واسترجاع تلك المعلومات واسترجاعها دون الاهتمام بتنمية القدرات العقلية ومهارات التفكير, كما يؤكد الباحثان من خلال عملهما في التدريس ان الطلبة تعودوا على طريقة الاستماع والتلقين للمفردات الدراسية, مع وجود المؤثرات الخارجية التي

تقلل ارتباط الطلبة ببيئتهم التعليمية وتجعلهم يركزون على المعرفة للنجاح فقط، لكل ذلك حدد الباحثان مشكلة البحث الحالي في السؤال ادناه :

س: ما أثر طريقة الاستكشاف الموجه في تحصيل وتنمية التفكير العلمي لدي طلبة قسم التربية الفنية بمادة التقنيات التربوية؟

2-1 أهمية البحث : يلخص الباحثان أهمية البحث الحالي بالنقاط التالية:

1. البحث الحالي استجابة لتوصيات المؤتمرات العلمية والبحوث التربوية التي اكدت ضرورة تحديث طرائق واساليب التدريس.
2. يغطي البحث الحالي جانب رئيس في العملية التعليمية لتطوير واعداد معلمي مادة التربية الفنية .
3. قد يسهم البحث بزيادة المهارات العقلية والمعرفية والاجتماعية لطلبة القسم.
4. قد يزود البحث الطلبة بمهارات تدريسية تسهم بعملهم المستقبلي.
5. يسعى البحث لتدريب المتعلمين على التفكير والعمل ضمن فريق بصورة تعاونية.
6. قد يفيد البحث في التخفيف من ثقل التدريس بالأساليب الإلقائية .
7. يعد البحث محاولة للباحثين في استخدام طريقة الاستكشاف الموجه لأهمية المادة التعليمية ودورها بمجال تدريس التربية الفنية.
8. قد يعطي البحث مؤشرات ودلالات للباحثين في مجال طرائق تدريس التربية الفنية على المستوى المعرفي والتفكير العلمي لطلبتهم في مادة التقنيات .
9. قد يسهم البحث في استخدام طرق واساليب تدريس مميزة، وزيادة إدراكهم بأهميتها .

3-1 هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على :

- 1- كشف اثر طريقة الاستكشاف الموجه في التحصيل المعرفي لمادة الاتجاهات الحديثة في التدريس.
- 2- تعرف فاعلية طريقة الاستكشاف الموجه في تنمية التفكير العلمي.

2-1 4 فروض البحث :

- 1- لا توجد فروق ذات دلالة معنوية عند مستوى 0.05 بين متوسط الدرجات لصالح الطلبة الدارسين بطريقة الاستكشاف الموجه في التحصيل المعرفي بمادة التقنيات التربوية في الاختبار البعدي.
- 3- لا توجد فروق ذات دلالة معنوية عند مستوى 0.05 بين متوسط الدرجات لصالح الطلبة الدارسين بطريقة الاستكشاف الموجه في تنمية التفكير العلمي بمادة التقنيات التربوية في الاختبار البعدي.

4-1 5 مجالات البحث :

1-5-1 المجال البشري : (طلاب قسم التربية الفنية) /كلية التربية الاساسية _ الجامعة المستنصرية.

1-5-2 المجال الزمني : للمدة من 2018/3/15 ولغاية 2018/5/15.

1-5-3 المجال الموضوعي : مفردات مادة التقنيات التربوية .

5-1 6 تحديد وتعريف مصطلحات البحث :

1-6-1 الطريقة : يعرفها الباحثان بانها كل سلسلة الاجراءات والفعاليات التي يقوم بها استاذ مادة التقنيات والمتعلمين في الصف وخارجه بهدف اكتساب الخبرات (نشاطات, اهتمامات, اتجاهات, مفاهيم...) وتحقيق الاهداف التعليمية المنشودة.

2-6-1 طريقة الاستكشاف الموجه:

يعرفها الباحثان بانها الاجراءات التي يتبعها استاذ مادة التقنيات وتهتم بالسبل التي يقوم بها المتعلم في الصف لجمع الافكار وتوظيف الحقائق من خلال دراسة المادة وتشمل عرض المحتوى التعليمي وفق الاهداف السلوكية وتحليله ونقده ضمن منهج مادة التقنيات التربوية لزيادة تحصيل الطلبة وتنمية تفكيرهم العلمي فيها.

3-6-1 التفكير العلمي :

1- يعرفه الباحثان بانه جميع النشاطات والمهارات العقلية التي يستخدمها المتعلمين في معالجة المشكلات الدراسية بطريقة الاستكشاف الموجه وتفصيلها بمنهجية علمية منظمة لتحقيق الاهداف والوصول إلى متطلبات الدرس .

2-6-2 (المنطلقات النظرية) :

لعب التقدم العلمي والتطوير التكنولوجي دوره في ظهور صعاب وتحديات كثيرة ابرزها تنمية العقول المبدعة القادرة على بحث وحل المشكلات المختلفة القائمة، والتفكير العلمي المنضبط ، إذ يقاس اليوم تقدم الدول وتاخرها بمقدار قدرتها على تنمية عقول ابنائها .

وبما أن التدريس وسيلة التعليم يمثل بداية انطلاق اساسية للتطوير في عملية البناء, اصبح الزاماً توفير بيئة صفية تعليمية نشطة محفزة يشارك الطلبة فيها بعملية التعلم والتعرف على بنية التعليم وتحصيل الأفكار وإيجاد الحلول وإعطاء الأحكام والقرارات المناسبة للوصول إلى المعرفة الصحيحة بوقت قياسي.

ويؤكد الباحثان إن اختيار الطرائق التدريسية الفعالة يسهم في تحسين مستوى تحصيل الطلبة في فترة إعدادهم وانها ستصبح عوناً لهم لدى ممارستهم لمهنة التعليم مستقبلاً وتدريب تخصصاتهم ومنها مادة التربية الفنية, فلا يخفى على احد ان للفن وظيفة إبداعية تسهم بأعداد المبتكر وتعمل على إطلاق العنان له للتعبير عن افكاره وترجمة مشاعره ويؤكد الباحثان ان التدريس فن ومجال للأبداع وتعد مادة التقنيات التربوية احدى مقررات الدراسة في أقسام التربية الفنية التي تهدف لتطوير الجانب المعرفي والمهاري والتفكير التكنولوجي وتنمية المهارات العقلية وتحمل المسؤولية للبحث عن وسائل النجاح وزيادة الثقة بالنفس.

هذا وركز كثير من الاساتذة على تدريب وتدريب الطلبة على الطرائق الحديثة وتطبيقاتها لتحفيز التفكير المنتج وتعزيز العلاقات الاجتماعية بينهم ضمن المجموعة اذ إن التفكير الجماعي أرقى من التفكير الفردي إذ تستطيع الجماعة أن تكشف إنتاجها فتننتج باستعمال التفكير الناقد في ساعات ما ينتجه الفرد أشهر متعددة" (GUILFORD,1976:332).

كما أن طريقة الاستكشاف الموجه في التدريس قائمة على الأفكار باعتبار تقويمها ، وهذا يعني اعتماد التقويم المستمر للحصول على الأفكار الجديدة ، وهي وسيلة للتشجيع على طرح أفكار جديدة وتقديم المعاني ، ويؤكد علماء التربية والتعليم جملة من الحقائق ابرزها الاتي:

- 1- المتعلم يستقبل المعرفة وبنيتها من خلال نشاطه الفعال في عملية التعلم.
- 2- ينقل المتعلم خبراته السابقة إلى مواقف التعلم الجديدة مما يؤثر في اكتسابه المعرفة.

- 3- يتم التعلم عند مواجهة المتعلم بمشكلة أو موقف حقيقي.
 - 4- تفاعل المتعلم مع المتعلمين وتبادل الخبرات معهم يؤدي إلى تعديل ونمو مهارات تفكيره.
 - 5- نمو مفاهيم المتعلم وتصوراتہ ينتج من خلال عمليات تبادل الخبرة مع الآخرين.
- وللبحث عن طرائق وأساليب تدريس يمكن من خلالها زيادة التحصيل وتنمية مهارات التدريس لدى الطلبة أثناء إعدادهم لمتطلبات أدوارهم وتحقيق الجودة في هذا النمو؛ واكتساب المادة التعليمية وتطبيقها بعد ممارسة التدريب عليها تحت إشراف موجّه لضبط دورها في عملية التعليم تأتي طريقة الاستكشاف الموجه لتنمية التفكير وتشجيع التعاون والتفاعل لدى الطلبة الأمر الذي قد يخفف من الأساليب الإلقائية التي تعطى باتجاه واحد من المعلم إلى المتعلم.

خصيصة طريقة الاستكشاف الموجه:

- 1- توفر وسائل التفاعل بين المعلم والمتعلم.
 - 2- تسهم في تفاعل المتعلم مع المتعلمين الآخرين بالدرس.
 - 3- تساعد المعلم والمتعلم في اعطاء تقييم فوري لمدى تجاوب المتعلمين و تفاعلهم معه ومع محتوى المادة المقدمة.
 - 4- تغيير خطوات التدريس وتقديم المادة وفق خبرات الطلبة .
 - 5- إمكانية مشاركة جميع المتعلمين في تحليل نتائج الدراسة.
 - 6- تمكين المعلم والمتعلم مناقشة تفاعل المتعلمين المباشر.
- وقد اكدت (دراسة عبد الله) : "أثر استعمال التعلم النشط والتدريب المباشر في مهارات التدريس لديهن من خلال مقرر طرائق التدريس" (مجلة رسالة الخليج العربي العدد 110)
- واكدت دراسة (شمال جواد): " أثر استخدام الاستراتيجية في تنمية مهارات التفكير الناقد لدى طلبة الصف الثامن الأساسي في الأردن وتحصيلهم في مبحث التاريخ".

3. (إجراءات البحث) :

3-1 منهج البحث والتصميم التجريبي :

اعتمد الباحثان منهج تجريبي للضبط الجزئي ذو المجموعة الواحدة باختبارين لملائمته، وأهداف البحث، إذ تدرس المجموعة التجريبية وفق طريقة الاستكشاف الموجه . وكما مبين

جدول (1) التصميم التجريبي

المتغير التابع	المتغير المستقل	الاختبار القبلي	المجموعة التجريبية
التحصيل التفكير العلمي	طريقة الاستكشاف الموجه	الاختبار البعدي	
حساب الفرق بين نتائج الاختبارين في التحصيل والتفكير العلمي			

3-2 مجتمع البحث وعينته :

3-2-1 مجتمع البحث: تم اختيار مجتمع البحث بالطريقة القصدية وتمثلت بطلبة الصف الثالث في قسم التربية الفنية بكلية التربية الاساسية- الجامعة المستنصرية .وبالبلغ عددهم (60) طالب وطالبة.

3-3 تحديد المتغيرات المؤثرة وضبطها :

حدد الباحثان المتغيرات التي من الممكن ان تؤثر في سلامة التطبيق للبحث وحاول الباحثان ضبطها من خلال التحقق من السلامة الداخلية من خلال ضبط (ظروف التجربة والمتغيرات المتعلقة بأدوات القياس وفروق الاختبار في افراد العينة في التجربة). كما تحقق الباحثان من السلامة الخارجية من خلال ضبط العوامل الآتية (تأثير التعدد في المتغيرات المستقلة واثار الاختبار القبلي واثار اجراء التجربة من خلال السيطرة على المادة الدراسية والمدرس وتوزيع الحصص والاندثار والتسرب).

4-3 أدوات البحث

1-1-4-3 الاختبار التحصيلي :

بعد تحديد الأهداف التعليمية المراد تحقيقها، وتحليل المحتوى لتحديد المادة لها صيغ اربعون هدف سلوكي عرضت على الخبراء والاختصاصيين بطرائق تدريس والاتجاهات الحديثة في التدريس وبعد تصويب ما يحتاج للتصويب وضع الباحثان جدول مواصفات للاختبار المعرفي في ضوءه صاغا فقرات الاختبار التحصيلي , وقد تم التأكد من صدق محتوى الاختبار من خلال عرضه على مجموعة من المحكمين ، وبعد تعديله في ضوء الملاحظات اصبح بشكله النهائي يشتمل الاختبار على (30) فقرة تنوعت فيها أسئلة الاختبار وفقراته ، كما روعي في اختيار الأسئلة ان تكون متنوعة الصياغة لمساعدة الطالب على التفكير والإجابة الصحيحة.

4-3-1-2 تعليمات التصحيح :

أعطيت درجة واحدة للإجابة الصحيحة وصفر للإجابة الخاطئة والمتروكة هذا بالنسبة لجميع فقرات الاسئلة ، وبهذا تراوحت الدرجة الكلية للاختبار بين (0-30) درجة .

3-1-4-3 المعاملات العلمية للاختبار التحصيلي :

4-3-1-3 صدق الاختبار :

تم التحقق من الصدق عندما عرضت فقرات الاختبار على مجموعة من الخبراء في طرائق التدريس وحصل على نسبة اتفاق (90%) وبهذا عدّ الاختبار صادقاً.

4-3-1-3-2 ثبات الاختبار :

تم الاعتماد على طريقة التجزئة النصفية في استخراج الثبات، وشملت عينة الثبات على (12) طالبا من خارج عينة البحث إذ بعد تصحيح الإجابات تم جمع درجات المحاولات الفردية من الاختبار في علامة واحدة وجمع المحاولات الزوجية من الاختبار في علامة ثانية ، وتم احتساب معامل الارتباط بين هاتين العلامتين بلغ (0.90) ، ثم عولجت نتيجة معامل الثبات بواسطة معادلة سبيرمان – براون لتلافي تقليص عدد المحاولات إلى النصف ، وبذلك بلغ معامل الثبات (0.94) وبناءً على ذلك عدّ الاختبار التحصيلي ثابتاً .

3-5-2 اختبار التفكير العلمي :

راجع الباحثان الادبيات واطلعا على بعض الاختبارات المعدة مسبقا لاعداد اختبار يتناسب مع البيئة العراقية وطلبة قسم التربية الفنية, وعليه اعدا اختبارا لتخصص التربية الفنية تألف من خمسة أقسام وهي (قسم تحديد المشكلة ، وقسم اختبار

الفروض ، وقسم اختبار صحة الفروض ، وقسم التفسير ، وقسم التعميم) وهذه الأقسام لها القدرة على قياس التفكير العلمي كما أشارت الأدبيات في هذا المجال. وبلغ عدد فقرات الاختبار (50) فقرة .

3-5-2-1 المعاملات العلمية للاختبار :

3-5-2-2 صدق الاختبار : تم عرض الاختبار على مجموعة من المختصين في مجالات (التربية الفنية، والقياس والتقويم، والاتجاهات الحديثة في التدريس) (ملحق 1) للتأكد من مدى صلاحية وملائمة فقرات الاختبار لعينة البحث ، وقد حذفت (4) فقرات لعدم حصولها على نسبة اتفاق (75%) واصبح الاختبار مكونا من (48) فقرة.

صدق الاتساق الداخلي:

قام الباحثان بتطبيق الاختبار على عينة استطلاعية مكونة من (15) طالب وطالبة من خارج عينة الدراسة، وقام الباحث بحساب معامل الارتباط بين درجة كل سؤال من أسئلة الاختبار والدرجة الكلية للاختبار.

3-5-2-3 ثبات الاختبار : تم التحقق من ثبات الاختبار باستعمال طريقة التجزئة النصفية ، إذ بعد تصحيح الاجابات تم جمع درجات المحاولات الفردية من الاختبار في علامة واحدة ، وجمع المحاولات الزوجية من الاختبار في علامة ثانية وتم احتساب معامل الارتباط بين هاتين العلامتين بلغ (0.81) ثم عولجت نتيجة معامل الارتباط بواسطة معادلة (سبيرمان – براون) لتلافي تقليص عدد المحاولات إلى النصف وبذلك بلغ معامل الثبات (0.86) .

3-6 تطبيق البرنامج التعليمي :

استغرقت التجربة الفعلية (10) أسابيع وزعت خلالها الدروس وبواقع محاضرة في الأسبوع بطريقة الاستكشاف الموجه .

3-7 الاختبارات البعدية : بعد تطبيق البرنامج التعليمي قام الباحثان بتطبيق الاختبارات الآتية :-

- 1- الاختبار التحصيلي في إحدى القاعات الدراسية المخصصة في كلية التربية الاساسية /الجامعة المستنصرية .
- 2- اختبار التفكير العلمي (التطبيق البعدي) على طلبة المجموعتين المشمولتين بالتجربة , وتم التصحيح بعد الانتهاء من تطبيق الاختبار .

3-10 الوسائل الإحصائية :

استخدم الباحثان الوسائل الإحصائية الآتية في معالجة البيانات :-

- الوسط الحسابي
- الانحراف المعياري
- اختبار (t) لعينتين مترابطتين
- معادلة سبيرمان – براون

عرض ومناقشة النتائج :

4-1 عرض ومناقشة نتائج الفرضية الأولى: من خلال الجدول الآتي :

الجدول (3) يبين المقارنة بين المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي والبعدي

*t	المجموعة الضابطة		المجموعة التجريبية		أجزاء الاختبار	
	ع±	س	ع±	س		
7.77	1.72	26.33	1.62	30.53	تذكر	الاختبار حسب المستوى
4.93	2.27	26.38	1.16	29.24	تطبيق	
6.22	1.39	15.11	1.34	17.85	اكتشاف	
6.76	1.81	41.22	2.58	46.09	موضوعية	الاختبار حسب نمط الأسئلة

6.94	2.24	26.6	2.14	31.53	مقالية	
12.43	2.38	67.82	2.48	77.62	المجموع العام	

***قيمة (t) الجدولية امام درجة حرية (38) وتحت مستوى دلالة (0.05) = 2.03**

يتضح من الجدول اعلاه بان قيم (t) المحسوبة اكبر من الجدولية وهذا يدل على وجود فرق ذات دلالة معنوية في اقسام الاختبار التحصيلي والدرجة الكلية للأختبار في مادة التقنيات التربوية في التدريس بين التطبيقين الاول والثاني وبمراجعة الاوساط الحسابية يتضح الفرق لصالح المجموعة الثاني بعد ان درست المجموعة على وفق طريقة الاستكشاف الموجه وبهذه النتيجة تقبل فرضية البحث.

يعزو الباحثان سبب هذه النتيجة إلى أن من شأن الأسئلة التي تثار في طريقة الاستكشاف الموجه ضمن جو تعاوني ايجابي أن تبعث على الحيوية والنشاط وإجراء المناقشات بين الطلبة أنفسهم من جهة وبين المدرس والطلبة من جهة أخرى.

2-4 عرض ومناقشة نتائج الفرضية الثانية والتي تنص على : "وجود فروق ذات دلالة معنوية بين متوسط التطبيق الاول

ومتوسط الفرق للمجموعة بعد دراستها بالاستكشاف في تنمية التفكير العلمي"

الجدول (4) يبين المقارنة بين التطبيقين الاول والثاني في اختبار التفكير العلمي

*t	التطبيق 1		التطبيق 2		أقسام الاختبار
	ع±	س الفرق	ع±	س الفرق	
*14.42	0.892	4.16	0.27	7.2	تحديد المشكلة
*8.80	0.864	2.75	0.76	5.14	اختيار الفروض
*12.21	0.781	3.62	0.641	6.42	اختبار صحة الفروض
*8.45	0.74	1.87	0.508	3.55	التفسير
*7.45	0.69	4.78	0.576	6.28	التعميم
*21.504	1.555	17.35	1.481	27.94	الدرجة الكلية

***قيمة (t) الجدولية امام درجة حرية (38) وتحت مستوى دلالة (0.05) = 2.03**

يتضح من الجدول اعلاه بان قيم (t) المحتسبة اكبر من الجدولية وهذا يدل على وجود فرق ذات دلالة معنوية في أقسام اختبار التفكير العلمي والدرجة الكلية للتطبيقين الاول والثاني وبمراجعة (اوساط الحسابية الفرق بين الاختبارين القبلي والبعدي) يتضح تفوق المجموعة التجريبية بعد ان درست وفق طريقة الاستكشاف الموجه. وبهذه النتيجة تقبل فرضية البحث. ويعزى ذلك إلى فاعلية الطريقة في التدريس إذ إنها تنمي مهارات التفكير، وإبداء الرأي وترحب بالأفكار الغريبة كما أن تحقيق مبدأ إرجاء الحكم أو التقييم للأفكار في نهاية الدرس يفسح المجال أمام الطلبة لكي يولد كما من الأفكار وأن الكم يولد الكيف، وكلما زاد عدد الأفكار المقترحة من أعضاء الجماعة زاد احتمال بلوغ قدر أكبر من الأفكار الأصلية التي تساعد في الوصول إلى الحل الإبداعي للمشكلة كما تعمل طريقة الاستكشاف الموجه على إكساب المتعلم مهارات سلوكية مثل

التنظيم والشرح وقبول وجهات نظر الآخرين من خلال المساعدة الجماعية في توليد الأفكار، وهي تعمل على تضيق الفجوة بين المعلومات النظرية وبين السلوك العملي الواقعي ويصبح هناك دافع داخلي ذاتي متمثل بوعي المعارف و المعلومات والمهارات المكتسبة خلال العملية التعليمية وإيجاد حلول للمشكلات بما يتلاءم وواقع البيئة التعليمية. واتفقت هذه النتيجة مع الدراسات التي أوضحت فعالية الاستراتيجيات القائمة على تفعيل مهارات التفكير في زيادة تحصيل الطلبة وإكسابهم المعارف وتنمية التفكير العلمي.

5- الاستنتاجات والتوصيات :-

1-5 الاستنتاجات :

- 1- فاعلية طريقة الاستكشاف الموجه في زيادة تحصيل وتنمية التفكير العلمي بمادة التقنيات التربوية .
- 2- تفوق افراد المجموعة التجريبية التي درست وفق طريقة الاستكشاف الموجه في اختبار التحصيل المعرفي في مادة التقنيات التربوية.
- 3- تأثير طريقة الاستكشاف الموجه في تنمية التفكير العلمي.

2-5 التوصيات :

- 1- استخدام طريقة الاستكشاف الموجه في تدريس مادة التقنيات وتنمية التفكير العلمي.
- 2- ضرورة إعداد برامج للمدرسين في المراحل المختلفة لتدريبهم على كيفية تطبيق طريقة الاستكشاف الموجه ، وكذلك كيفية وضع الخطط لتطبيقها في التدريس.
- 3- توجيه مدرس التربية الفنية للاهتمام بالطرائق وبالاساليب التدريسية التي تعمل على تنمية التفكير.
- 4- إجراء دراسات مستقبلية عن تأثير استخدام طريقة الاستكشاف الموجه في اكتساب المهارات الفنية.

المصادر:

1. إبراهيم عبد الستار (1978): آفاق جديدة في دراسة الابداع ، وكالة المطبوعات ، الكويت.
2. الحصري ،علي منير وآخرون (2000) : الاتجاهات الحديثة في التدريس العامة ، مكتبة الفلاح، الكويت .
3. الداني ، غسان سالم (1996) : اثر الاساليب التربوية في التفكير الابداعي العراقي وعلاقته ببعض المتغيرات (اطروحة دكتوراه غير منشورة)جامعة بغداد ،كلية الاداب.
4. زيتون ، عايش محمود ، (1986) : طبيعة العلم وبنيته ، تطبيقات في التربية العلمية، ط1 ، دار عمان ، عمان ، الاردن .
5. سمارة ، عزيز وآخرون ، (1989) : مبادئ القياس والتقويم في التربية ، ط2 ، مكتبة دار الفكر الثقافية للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن .
6. الصراف، قاسم(2002): القياس والتقويم في التربية والتعليم، الكويت، دار الكتاب الحديث.
7. الصيايف، نادية(2004). فاعلية برنامج للتربية العملية في أداء الطالب المدرس للمهارات التدريسية واتجاهاته نحو مهنة التدريس. " المؤتمر العلمي السادس عشر "تكوين المعلم"، دار الضيافة، جامعة عين شمس 21-22 يوليو- 2004.

8. نجم ، محمد سهيل (2004) : " تصميم انموذجين تعليميين لمادة الاتجاهات الحديثة في التدريس واثريهما في التحصيل الدراسي والتفكير العلمي ودافعية التعلم والذكاء لدى طلاب كلية التربية الرياضية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل ،كلية التربية الرياضية.

9. وهيب , محمد ياسين وزيدان ,ندى فتاح (2001) : برامج التفكير , أنواعها –استراتيجيات – اساليبها- , دار العلم للطباعة والنشر , كلية التربية جامعة الموصل

10. - Guilford, j.p,(1976) : the nature of human intelligence , ms gawkily book company , new York.

11. Holzer,S.M & Raul H.Andruet (2000). "Active learning in the classroom", Virginia Polytechnic Institute and State University, Proceedings, SEE Southeastern Section Annual Meeting, Roanoke, VA, Apr 2-4.

ملحق(1) أسماء السادة الخبراء والمحكمين الذين استعان الباحث بخبراتهم والمجالات المقاسة

ت	اللقب العلمي والاسم	التخصص	مكان العمل	طبيعة الاستشارة				
				1	2	3	4	5
1.	أ د عبد الله أحمد العبيدي	قياس وتقويم	كلية التربية الأساسية المستنصرية	*	*	*		*
2.	أ د سعدي جاسم الغريري	علم نفس	كلية التربية الأساسية المستنصرية			*		*
3.	أ د صالح الفهداوي	طرائق تدريس الفنون	كلية الفنون الجميلة-بغداد	*	*	*	*	*
4.	أ د ماجد نافع الكنائي	طرائق تدريس الفنون	كلية الفنون الجميلة-بغداد	*	*	*	*	*
5.	أ م د رعد عزيز عبدالله	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة-بغداد	*	*	*	*	*
6.	أ م د محمد سعدي لفته	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة -بغداد	*	*	*	*	*
7.	أ.م.د. نادية العفون	طرائق تدريس	كلية تربية ابن الهيثم		*	*	*	*
8.	ا .د . هاشم محمد حمزه	احصاء	كلية التربية الأساسية		*	*		
9.	ا.م.د. محمد صبيح	تربية الفنية	كلية التربية الأساسية	*	*	*	*	*
10.	أ.م.د. سعد اسوادي	طرائق تدريس	كلية التربية الأساسية	*	*	*	*	*

طبيعة الاستشارة:-

1- المحتوى التعليمي 2-الأهداف السلوكية 3- الاختبار المعرفي 4- تصميم الرزمة 5- الخطط التدريسية

ملحق (2) معاملات ارتباط كل سؤال مع مجموع الأسئلة

معامل الارتباط	رقم السؤال	معامل الارتباط	رقم السؤال	معامل الارتباط	رقم السؤال	معامل الارتباط	رقم السؤال
64.7*	31	66.1**	21	61.3*	11	81.6**	1
72.1**	32	65.6**	22	67.7**	12	65.3**	2
84.1**	33	73.9**	23	78.3**	13	72.3**	3
71.3**	34	62.8*	24	78**	14	71.4**	4
78.4**	35	83.2**	25	79.4**	15	78.1**	5
85.1**	36	61.5**	26	67.3*	1	75.1**	6
88.3**	37	62.3*	27	79.3**	17	64.3**	7
82.7**	38	72.2**	28	64.8*	18	60.2*	8
74.3**	39	71.5**	29	61.4*	19	71.1**	9
82.6**	40	78.4**	30	74.7**	20	74.2**	10

ملاح ما بعد الحادثة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

م. د. ايمان عبد الستار عطاالله

وزارة التربية

مستخلص البحث

شهدت الفنون حالها حال كل مفصليات الفكر الانساني تحولات عدة عبر الحركات والتيارات الفكرية المتعاقبة في تأثر متبادل مع البيئة الحاضنة، إذ شكلت الحادثة افتراضاً منطقياً يعتمد انجازات محددة جرى التعاقد عليها بفعل التداول المعرفي مع وجود الاختلافات البينية فيها، والتي ظهرت عبر حركات واتجاهات فنية ابتداءً من الانطباعية الاولى مروراً بالوحشية والدادائية والمستقبلية والتجريدية والتكعيبية والسريرية هي باجمعها ضمن دائرة الحادثة، غير ان الكثير من مميزات الحادثة نجدها في ما نسميه بفنون ما بعد الحادثة، ما يؤكد افتراضية الحد الفاصل بينهما، إذ نجد ان بعض من فناني الحادثة ولا سيما في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي قدموا اعمالاً في صفاتها مقدمات واضحة لاتجاهات ما بعد الحادثة بوصفها حركة امتدت مساحات اشتغالها إلى مديات واسعة، ومنها الفنون بوصفها ميدان بحثنا هذا، إذ حررت الفن من الكثير من السياقات القديمة التي كانت سائدة وخطت لذاتها ملاح اخرى ساهمت بانتاج رؤى مغايرة، ما حدى بالباحثة إلى تتبع هذه الملاح تطبيقياً في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، بعد ان صاغت مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي:

ماهي ابرز الملامح الفكرية لفنون ما بعد الحداثة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية 2015-2016؟

ساعية عبر هذه المشكلة إلى تحقيق هدف البحث المتلخص بالتعرف على تجليات ملامح فنون ما بعد الحداثة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، وستقوم الباحثة بتعريف المصطلحات الواردة في عنوان الدراسة ومتنها ضمن محتويات الفصل الاول فيما سيتضمن الفصل الثاني مبحثين يتمثل الاول في (اهم الطروحات الفلسفية لمرحلة ما بعد الحداثة، المقوضة للتقاليد، داعمة غير المألوف والمهمش عبر ضرب المقدس والقيم) ويتمحور الثاني في (اللامح الفكرية لفنون ما بعد الحداثة عبر استعراض اهم التيارات الفنية التي تبنت طروحات ما بعد لحداثة)، فيما يختص الفصل الثالث باجراءات البحث ومجتمعه وأداة البحث وتحليل العينات وصولاً إلى الفصل الرابع الذي يحتوي نتائج البحث واستنتاجاته.

Abstract

In the same vein, the art of human arthropods has undergone many transformations through successive movements and intellectual currents in mutual influence with the incubating environment. Modernity has assumed a logical assumption that depends on specific achievements that have been contracted by cognitive deliberation with inter-differences. The first Impressionism through barbarism, militarism, futurism, abstractism, cubism and surrealism are all within the circle of modernity. However, many of the characteristics of modernity are found in what we call postmodern art, which confirms the hypothetical boundary between them. Some of the artists of modernity, especially in the 1920 and 1930s, presented works in their qualities as clear introductions to the postmodernist trends as a movement whose scope extended to a wide range, including the arts as our field of research. Art was liberated from many of the ancient contexts that prevailed And other features contributed to the production of different visions, which led the researcher to follow these features applied in the output of students of the Department of Art Education / Faculty of Fine Arts / University of Baghdad, after formulating the problem of research by asking the following:

What are the most prominent intellectual features of postmodern arts in the students of the Department of Art Education 2015-2016?

The researcher will define the terms contained in the title of the study and its contents within the contents of the first chapter. The second chapter will include two topics: the first is the "most important philosophical propositions of the stage The second focuses on the intellectual aspects of the postmodern arts through the review of the most important artistic trends that adopted the post-modernist ideas. The third chapter deals with the research procedures and its society. And the research and analysis of samples to the fourth chapter, which contains the results of the research and its conclusions.

مشكلة البحث:

ساعدت الثورة المعرفية المعلوماتية وتكنولوجيا الاتصالات في احوالة الفكر من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، عبر التحول من المادي إلى المعنوي، ما دفع ببعض الباحثين إلى القول بموت الحداثة ونهايتها، عبر الانتقال إلى فكر جديد يتمثل بمرحلة ما بعد الحداثة. لا سيما بعد التخلص من جماليات الموروث المتعلق مع فكرة الشكل، والازاحة نحو واقع جديد للفن يستعير جمالياته الفنية وقيمه من المجتمع، فلم يعد بمقدور العمل الفني الحداثوي تلبية الطموح الحضاري الجديد للمجتمع المعاصر، ما ولد حاجة إلى انبثاق اتجاهات فنية مغايرة قادرة على إيجاد صيغ جمالية جديدة تعمل على خلق التواصل بين الفن وواقع

المجتمع وتطوره وتجعل من الفن جمعياً تفاعلياً بدلاً من ذاتيته، سواء كان ذلك على مستوى المعايير الجمالية أو على الموروث الأكاديمي الذي اعتمد على التفكيك بوصفه مكوّن أساس من مكونات ما بعد الحداثة، ولعل التطور الهائل في وسائل التواصل الاجتماعي والتكنولوجيا والنظر إلى العالم بوصفه قرية صغيرة وما ترتب عليها من تغيرات اقتصادية في الغرب ولدت ثقافة استهلاكية جديدة جعلت من الفنان ما بعد الحداثي يمر بحالة ابتكارية للغة التواصل والاشتباك مع المتلقي في انتاج الدلالات والمعاني، فالعمل الفني ما بعد الحداثي يمثل عملاً فاعلاً ومنشطاً ثقافياً عبر تفجير الحدود ما بين الأجناس الفنية، وتوظيف وسائل تعبيرية وتقنيات مغايرة ومتعددة.

لم تقتصر هذه التيارات الفنية على الغرب فقط بل نالت بلداننا نصيبها من هذه العدوى عبر التحول في طريقة ممارسة الفنون التشكيلية من المنهج الأكاديمي في الجامعات والمعاهد بوسائل التكنولوجيا الحديثة، التي تتسم بالتنوع والغنى. فقد اهتم الدارسون بالأشكال الغربية والصور الفوتوغرافية وفن الفيديو والفن الرقمي وغيرها من أشكال الفنون ما بعد الحداثة، التي أدت إلى بروز تحول لافت في طريقة ممارسة الفنون التشكيلية في بلادنا. وربما انعكس على نتائج الطلبة في هذه الجامعات ما ولد لدى الباحثة شعوراً بمشكلة بحثها تمثل بالتساؤل الآتي:

ما هي أبرز الملامح الفكرية لفنون ما بعد الحداثة في نتائج طلبة قسم التربية الفنية 2015-2016؟

اهمية البحث:

تأتي أهمية البحث الحالي في إنّه:

1. يسلط الضوء على فنون ما بعد الحداثة وتجلياتها في نتائج طلبة قسم التربية الفنية.
2. يعد رافداً مهماً للباحثين في مجال الفلسفة والفن.
3. يفيد المؤسسات الفنية والأكاديمية التي تعنى بالفن التشكيلي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على ملامح ما بعد الحداثة في نتائج طلبة قسم التربية الفنية.

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بالحدود الآتية:

1. الحد الموضوعي : ملامح ما بعد الحداثة في نتائج طلبة قسم التربية الفنية.
2. الحد المكاني: جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية.
3. الحد الزماني: نتائج طلبة قسم التربية الفنية للعام 2015-2016.

تحديد المصطلحات:

- **ملاح:** (لمح) "اللام والميم والحاء اصل يدل على لمح الشيء يقال: لمح الشيء، يقال لمح البرق والنجم لمحاً من سُهَيْلٍ كأنّه...أذا مَآبِدَا من آخر الليل يطرف، ورأيت لمحة البرق. يقولون: لأرينك لمحاً باصراً أي امراً واضحاً"

(1)

- **ما بعد الحداثة**

عرفها(برادبري، 1987) على انها: " مفهوم يعم كل انواع الدراسات الحديثة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية والثقافية اليومية، فهي تمثل مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة مجموعها العام يشكل ما بعد حداثة عامة"(2)

كما عرفها (مالباس، 2012) على انها" حركة في حد ذاتها خطاب متكسر متجزأ تعود اصولها إلى الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وهي وسيلة للتفكير في العالم المعاصر، وتم تعريفها على انها بناء جمالي جديد أو حالة أو ثقافة أو هيمنة ثقافة أو مجموعة من الحركات التي تستخدم نمطا ساخرا في تمثيل وعي الذات"(3).

التعريف الاجرائي: حركة عمدت إلى تهشيم المركز وتكسيه ونادت بالفوضوية واللاعقلانية والتشويش وغيرها من الملامح التي قد تظهر في النتاجات المعاصرة لطلبة قسم التربية الفنية.

الفصل الثاني: المبحث الاول (الملامح الفكرية لما بعد الحداثة) :

جاءت ما بعد الحداثة بوصفها محصلة لضغوط التحول التاريخي في الغرب بعد شيوع النزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة وترويجها، ضمن عالم قائم على رفض الفروقات الوظيفية بين مجالات الحياة فلا حدود فاصلة بين السياسة والاقتصاد والفن ولا حدود فاصلة بين الطبقات الاجتماعية، فهو عالم سريع التبدل والتغير والزوال، ولأجل التعرف عن كثر على ملامح ما بعد الحداثة ينبغي التطرق سريعا إلى اهم الملامح الحداثوية كون الاولى تشكل رد فعل لأغلب ما جاءت به الحداثة من طروحات عقلانية وموضوعات تجعل منها افتراضاً منطقياً يعتمد انجازات تم التوافق عليها وفقا للتداول المعرفي مع تواجد الاختلاف واضح بينها، والذي يظهر في "حركات واتجاهات فنية بدأ من الانطباعية مروراً بالوحشية والدادائية والمستقبلية والتجريدية والتكعيبية والسريالية، " (4) وهي تمثل العقل الذي اعلن سلطانه وتسلمه على الانسان، فألغى الخيال في مقابل الخطاب الحداثوي متميزا بالعقلانية الصارمة لإظهار سلطة العقل، كما تمثل الحداثة "حركة تعمل على حماية عنصر الجمال الشكلي ضد التهديد الذي توجهه العناصر المذهبية والفكرية والسياسية والاجتماعية" (5). فضلاً عن أن الحداثة حالة إنتقال من حالة التبعية الفكرية والسلوكية إلى حالة الرشد والمراد هنا "فصل القيم عن الافكار، وتقسيم المعرفة إلى مستويات وفروع مستقلة متناظرة متجانسة، و بروز الذاتية والرغبة في السيطرة عبر المعرفة من منطلق أن المعرفة التي تنشدها الحداثة إنما تستهدف السيطرة على الطبيعة والتحكم في التاريخ وضبط المجتمع"(6) فالاصل في الحداثة الانتقال من حالة الخصوص إلى حالة العموم ضمن مبدأ الشمول" (7) فالحداثة "فعل تجاوزي عام، يتسم بالشمولية والتصارعية المتعددة والتناقض وعدم الثبات عند مستوى معين فهو يبحث في علاقة الانسان مع ذاته من جهة ومع العالم الخارجي من جهة أخرى" (8) كما أنّ العلاقة بين الذات والموضوع تأتي بمثابة عنصر غريب، أو على الأقل، لا تدخل إلا فيما يتخذ(الوضعي)عندئذ دلالة مختلفة. و(تحويل واقع مشروط إلى واقع غير مشروط مطلق لا يرجع إلى ذاتية مفرطة مغالية بادعاءاتها بل إلى ذاتية مسلوبة تنسلخ عن مضامين الحياة المشتركة)(9) والوضعية بوصفها البنية المنهجية للحداثة (لا بد من الالتفات إلى وجود تداخل هام وأساس بين الوضعية والحداثة، فالحداثة تؤخذ بوصفها أيديولوجيا الوضعية، فيما تمثل الوضعية المنهج لها، ويمكن أيضاً عدّ البنية الأصلية للعلوم المعاصرة، لا سيما النظريات الجديدة في العلوم الاجتماعية والسياسية بأنها بنية وضعية، تلك الوضعية التي كانت في الواقع ثورةً على الفلسفة والميتافيزيقيا، وغضباً مناهضاً للاتجاهات الدينية والأحكام الأخلاقية)(10)

ان من اهم ما يميز الحادثة انها" نادت بشعارات بارزة كالحرية والمساواة والإيمان بقدرات الانسان العقلية لتحقيق التطور والتقدم الانساني والإيمان بمستقبل افضل إلا أنها اصطدمت بالحياة الواقعية وتجربة الانسان، مما أدى إلى زعزعة تلك الشعارات وجعلها متحولة وغير ثابتة فقد إتكات بشكل اساس على المنهج التجريبي والحسي مقابل المنهج القياسي والفلسفي " فالحادثة فن تجريبي ومعقد من حيث الشكل يميل للحذف ويحتوي على عناصر خلاقية وغير خلاقية كما انه يميل إلى ربط مفاهيم تحرر الفنان من الواقعية والمادية والنوع والشكل التقليديين" (11)

ان هذه المميزات أو الصفات المذكورة في اعلاه فيها الكثير ما نجده في ما نسميه بفنون ما بعد الحادثة، لان الفاصل الافتراضي بينهما ذو صفة منطقية اكثر من ما هي مادية بذلك تشكلت الاختلافات في تحديد زمنهما من حيث البداية والنهاية، وربما تعد اهم الاختلافات التي قدمتها الخطابات النقدية الفلسفية بموضوعة الحادثة وما بعدها هو الاختلاف بين(هابرماس) و(فرانسو ليوتار)، إذ عد هابرماس ما بعد الحادثة امتداد طبيعي للحادثة واطلق عليها الحادثة المتأخرة عندما قال كلمته الشهيرة (ان الحادثة مشروع لم يكتمل بعد) بينما نجد (فرانسو ليوتار) يُعد الثمانينات من القرن العشرين بداية لما بعد الحادثة، اما الثقافة العربية النقدية فقد التزمت آراء (هربرت ريد) التي تصف الحرب العالمية الثانية الفاصل الموضوعي بين الحادثة وما بعدها وهذا الالتزام بسبب كتب (هربرت ريد) التي ترجمت إلى العربية.

نجد ان بعض من فناني الحادثة ولا سيما في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي قدموا اعمالا في صفاتها تعالقات واضحة لاتجاهات ما بعد الحادثة. ولا سيما (مارسيل دوشامب) في معظم اعماله التي تشكل المفاجئة والصدمة لدى المتلقي بحكم المفارقة العالية مع النسق المتداول ونذكر بذلك الاعمال الجديدة لدوشمب، بل أن في بعض اعمال بيكاسو نجد استشرافا لمنطلقات نصفها بما بعد حداثوي، وازاء ذلك نجد تحولاً في قراءة النص الفني الجمالي نقدياً وتاريخياً بما تمثله حقبة ما بعد الحادثة من اتجاه افتراضي بوصفها امتداد طبيعي لما سبقها من نتاجات فنية اعتمدت تقويض المقدس والقياس والاصول والثابت بأنواعها.

تنحو ما بعد الحادثة إلى التشتت مقابل الوحدة والاختلاف بديلاً عن الهوية واللامركز مقابل المركز والسطح نظير العمق، إذ مرت بتحويلات فكرية واسلوبية عديدة تبعا لكل حقبة زمنية من الحقب القديمة حتى عصر ما بعد الحادثة التي شكلت نوعا من الانفجار الذي اودى بعقلانية الحادثة وموضوعاتها نحو التشتت وكسر القوالب والخروج عن المألوف لتقديم طرح جديد فاستمت (بالاعقلانية والفوضوية والتشويش)(12)

تعود اصول ما بعد الحادثة إلى الدادائية عبر دعوتها إلى الشكل المفتوح واللعب والصدفة والفوضى وتشتت النص والتهميش الذي يعد من اساسيات ما بعد الحادثة.(تبقى النزعة إلى تكسير فرضيات الحادثة من مصدرين متصلين اولهما هو فقدان الإيمان باساطير الحادثة وثانيهما ما يرتبط بفقدان هذا الإيمان وهو الاختبار العملي لنتائج الاسلوب الحداثي)(13) فظهر مصطلح ما بعد الحادثة اولاً في امريكا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية تبعاً للتحوّل الثقافي الذي آلت إليه الثقافة الغربية، أما فرنسا فقد كان (فرانسو ليوتار) الفضل الاكبر في ادخال المصطلح إلى الثقافة الفرنسية وطرحه في الاوساط النقدية الاوربية في كتابه (احوال ما بعد الحادثة، تقرير عن المعرفة)، إذ رفض السرديات الكبرى (النظريات الكونية الشاملة) وازدراء السلطة بكل تجلياتها، فقد استهدف تقويض السلطة بوصفها القامعة للقدرة الابداعية الفردية، فهو لم يحارب الروايات الكبرى فقط بل نادى بعدم الايمان بها، لكن المشكلة تكمن في كيفية تكوين احكام قيمية يتقبلها الآخرون كاحكام عادلة ومعقولة، إذ أنّ على المرء أن يعترف بعدم وجود المثل الاعلى في عالم ما بعد الحادثة، فلا يوجد معيار مطلق، رافضاً فكرة

وجود اسس لنظام التفكير او الاعتقاد، وهو ما اعتمدتها فلسفة ما بعد الحداثة، ما جعل كلا من جاك دريدا وبارت وكرستيفا يتخذان هذه الطروحات سبيلا مغايراً في ارائهم المتعلقة بالنص الابداعي.

يرى البرجماتي (ريتشارد روني) أنّ ما بعد الحداثة تمثل الابتعاد عن التحديد الميتافيزيقي لحقيقة الانسان، وان التطابق "يفقد الانسان انسانيته ويتحول إلى صورة آلة" (14) في دعوة للتخلص من الحقائق المطلقة، وربما كانت افضل طريقة لوصف ما بعد الحداثة هو عدها شكلاً من اشكال مذهب الشك الفلسفي، والشك في السلطة والحكمة وما يقترن بهما من معايير ثقافية وسياسية فهو يمثل (شكل سلبي من اشكال الفلسفة في جوهره ينزع إلى تقويض النظريات الفلسفية الاخرى التي تزعم إمتلاك الحقيقة المطلقة، أو المعايير التي تحدد ما بعد حقيقة مطلقة) (15)

وهنا يظهر جليا دور الفيلسوف الالمانى (نيتشه) الذي نادى بموت الاله، لا سيما بعد ان حاول دمج الفن والحياة، إذ جعل من الفن منهجا للحياة بوصفه سبيلا للارتقاء في الحياة، كما ان للطرح العدمي الانتشوي عبر مفهومي (اللامعنى واللاقيمية) ادى إلى التوصل للنظام واللاحقيقة والانسان واللامركز لتهديم سلطة اللوغوس التي كانت سائدة في عصر الحداثة الاوربية، وبهذا فإن فلسفة (نيتشه) قد اطاحت بالمركزية واللاهوتية المتحكمة في العالم وبالتالي فقد اطاح بالحداثة وفكرها.

اما (هيدجر) فقد دعى إلى (الكينونة التي تدرج ضمن سياق العدمية الانتشوية، فالكينونة متناهية في وجودها ولا متناهية في ماهيتها ولا تكشف عن ذاتها إلا عبر التعالي على الواقع الوجودي) فالانسان وفقاً لطروحات (هيدجر) يحمل مسؤولية معرفة كينونته من خلال وجوده وفعله وارادته وحرية، وكذلك معنى بتفسير حقيقة الوجود، كما أن لطروحات فرويد في التحليل النفسي توافقا مع ما بشرت به ما بعد الحداثة في ان الكائن الانساني هو " محطة الكبت الهائل للعناصر التي عملت على تكوينها ولا يمكن بالتحديد ادراك هذا الواقع ما دام المكان الذي تأتي منه الرغبات لا يمكن تحققه باللاوعي" (16)

فيما شكّل (دريدا) واحداً من ابرز رواد ما بعد الحداثة عبر ما قدمه من تفكيك ناهض به المنهج البنيوي، إذ فسر عدم استقرار اللغة في الواقع إلى كون الانساق والعلامات هي كيانات لا يمكن التكهن بها من وجهة نظر (دريدا) ولا يوجد اي ارتباط فعلي تام بين الدال والمدلول بحيث يكفل تحقيق اتصال غير اشكالي، ويرى (دريدا) (ان ما يظهر هنا هو عدم التحديد المتأصل في المعنى الملازم له. فالمعنى اللغوي ظاهرة غير مستقرة، وينطبق الاختلاف والارجاء في جميع الاماكن وفي كل الاوقات والازمنة) (17) ويؤكد (دريدا) وفقاً (ميتافيزيقيا الحضور*) ان المعنى ظاهرة سريعة التبدد والتبخر وهو بذلك يحطم المعنى الكامل السائد في الثقافة الغربية والتي تعد ان معنى الكلمة حاجز في ذهن المتحدث على نحو الذي يمكن نقلها إلى المتلقي دون الانفلات في الدلالة (اكادت التفكيكية على أنه لا وجود لنص متجانس كونه يحوي عناصر تفككه وبالتالي التحول إلى لا نهاية المعنى فليس للعلامة قيمة مطلقة بل دلالات متعددة) (18)

اما ميشيل فوكو فقد انقلب على المنهج النظامي وارتكز على الاختلاف عبر اهتمامه بالجماعات المهشمة نتيجة اختلافها مع السلطة السياسية كالمجانين والشواذ جنسياً. ويمكن ادراج الحركة النسائية تحت عنوان ما بعد البنيوية، وحجتها أنّ الهوية النسائية وهامشيتها في ظل مجتمع بنزعة ابوية ما جعل المنظرون يتخذون منها حجة في التشكيك في الافتراضات المتعلقة

* ميتافيزيقيا الحضور: هو القول بوجود سلطة او مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والافكار والانساق معناها ويؤسس مصداقيتها وان الاعتقاد بوجود مركز خارج النص يكفل صحة المعنى دون ان يكون هو قابلاً للطعن فيه او البحث في حقيقته، اي الايمان بقدرة اللغة على الاحالة الى اي مركز من هذه المراكز الخارجية او النقاط المرجعية خارج النظام اللغوي والاعتماد عليها(21)

بالسلطة الابوية " لا سيما افتراض سمات الذكورة والانوثة التي تفضي إلى القوالب النمطية للنوع التي ما زال مجتمعنا يتمسك بها إلى حد كبير ويوظفها لكبت المرأة" (19)

ان الارتياح في النظريات الكبرى وسلطويتها هو ما يمكن عده سمة مميزة لما بعد الحداثة التي تتمسك بموقف مؤيد لحرية الفكر والعمل عبر تجلياتها المختلفة. واجمالاً أنّ فلسفة ما بعد الحداثة يمكن تعريفها بوصفها صيغة حديثة من المذهب الشكي، مع اهتمامها بالتركيز على تقويض اسس النظريات الاخرى ومزاعمها بامتلاك الحقيقة اكثر من اهتمامها بارساء نظرية ايجابية خاصة بها، لكنها تعد بمثابة نشر الفلسفة لتقويض الضرورات السلطوية الموجودة في المجتمع على الصعيد النظري والسياسي.

اهم مرتكزات ما بعد الحداثة ما يأتي:(20)

1. الشك في أن العقل باستطاعته الاعتماد على اساس متين لكي يفصل بين الحقيقة والكذب، وهو تراث وثيق الطلة بالعلم.
 2. عدم اليقين إزاء النزعة الانسانية التقليدية .
 3. تطور غير مسبوق في مجال وسائل الاعلام الجماهيرية لا سيما السمعية والبصرية مثل التلفزيون والسينما والاعلانات...الخ.
 4. الرخاء متسع النطاق للنزعة الاستهلاكية.
 5. اضعاف الاحساس بالسلطة الاجتماعية المركزية لصالح التعددية في اساليب الحياة والاخلاقيات المقبولة اجتماعيا.
- المبحث الثاني (ملامح فنون ما بعد الحداثة) :**

عمد فنانون ما بعد الحداثة إلى توظيف ادوات تقليدية كالزيت والاقلام الملونة والاوراق لتصوير الماضي باساليب ساخرة مبتعدين عن اسلوب الرسم الاكاديمي، كما اعتمدوا مبدأ (الغيرية) الذي يولد التشظي والتهجين في ضرب لمبدأ النقاء الجمالي الحداثي. إذ تخضع فنون ما بعد الحداثة إلى طبع الفكرة المعاصرة انطلاقاً من " منطق يسعى إلى تفكيك أو تقويض كل ما هو ثابت في ذلك المجتمع وتحديثه أو محوه كاملاً"(22) فضلاً عن مقولة (الاختلاف) التي تعد من أهم مرتكزات ما بعد الحداثة التي تسمح بتعدد التفسيرات وعدم الخضوع لحالة مستقرة ما يجعل القارئ يدخل إلى النص ويعطي عدداً غير متناهي من الاحتمالات لترويج المعنى الذي يخضع دائماً (لاختلاف المعنى عبر اختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمنان النسبي بإقتناص الدلالة)(23) فهي تدمج الانسان مع العالم وتُسخّر الفن لما له علاقة بواقعه ووجوده وتنزاح عن اي غايات عليا له. فلا نرى في فنون ما بعد الحداثة صياغات نهائية للابداع كون قيم الابداع تعتمد آليات البحث والانقلاب والسعي لتدمير الكمال باللجوء إلى العلامات، إذ لم يعد الماضي منطلقاً للتجارب الجديدة، وصار الفنان يعجز عن تخيل ذاته كونها تشتبك مع خصائص الآخرين وثقافتهم لابتكار اشكال لا حدود للتوقع فيها. (تعتمد فنون ما بعد الحداثة المغايرة والاختلاف لان جميع الروابط والعلاقات البنائية القديمة تفككت بتحول القوى الادراكية لدى الفنان إلى عالم التطورات الذاتية، وان المتلقي غير قابل على الانفصال عن مفهوم الذات) (24)

من اهم الحركات الفنية في مرحلة ما بعد الحداثة هي:

التعبيرية التجريدية: مذهب من مذاهب ما بعد الحداثة نشأ في الولايات المتحدة الاميركية في منتصف القرن العشرين، ومن اهم فنانيها جاكسون بولوك، مارك روثكو.

الفن البصري: هو تيار سمي بـ(الابوب آرت) وهي اعمال تثير لدى المتلقي رد فعل نفسي عبر توظيف الفنان لرسومات متموجة توحي لحاسة البصر بالحركة وهي تقوم على خداع البصر.

الفن السوبريالي: حركة فنية في الرسم والنحت في انتاج كامل بدقة متناهية وان موطنها الاصلي هو الولايات المتحدة الامريكية، ارتبط بتحويلات المجتمع وثقافته ومظاهرها في الاعلام والتلفزيون وقد سميت بـ(الواقعية المفرطة، والواقعية الاعلامية).

الفن المفاهيمي (فن الارض، فن الجسد): فن تشترك فيه المفاهيم او الافكار في الاعمال التي يكون لها اهتمامات مادية وجمالية. فالفكرة هي الاداة التي تصنع الفن عبر التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية بمنطلقات فكرية ، يقوم هذا الفن على ترجمة الفنان لفكرته باستعمال اي وسيط تعبيرى مناسب، فالفكرة هي الهدف عبر تفاعل عقلي بين الفكرة والنتائج النهائي باستعمال وسائط مادية لمفهوم لامادي لتحقيق الفكرة التي تمثل اساس العمل.

فن التجهيز: اتجاه فني ظهر في حقبة الثمانينات، تمتد جذوره التاريخية الى ابداعات فنون الحضارات المتنوعة مثل المعابد والمساجد، وهو فن يعتمد مشاركة الجمهور والتكنولوجيا الحديثة عبر ربط الفن بالمجتمع ليكون اكثر تواصل، يعتمد فيه الفنان الى دراسة المكان او الفراغ الذي سيكون به العمل الفني لمعرفة طبيعته ومساحته وابعاده قبل الشروع بالعمل وتوظيف خامات ومواد متنوعة للتأثير على المشاهد ووجدانه. هناك فراغ داخلي واخر خارجي.

فن الكرافيت: هو فن الكتابة والرسم على الجدران.

اما الفن الرقمي، والبوب آرت او فن التجميع فهو تحول من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران منقح مع البيئة، فقد اتاح نقطة انطلاق نحو مفهومي (البيئة والحدث) نحو الدادائية الجديدة "وهو وسيلة لخلق اعمال فنية اكثر تداولاً واكثر جذباً للاعلام واستخدام الصور الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات"(25). فضلا عن الفن البصري او الحركي بوصفه " من



التيارات المهمة لما بعد الحداثة المتمثلة بتصميمات ذات بعدين او ثلاثة ابعاد وكلاهما يكتشف ويستثمر نظر العين ومدى استجابتها تبانيا مع محتوى النزعة التجريدية، فهو فن توليدي للاستجابات الحسية ويمتلك الصفة الحركية التي تحفز الصور المخادعة والاحساسات عند المتلقي"(26)

تتصف ما بعد الحداثة بما يمكن ان يفرقها عن سابقتها بإنها تمنح في الازاحة الحرفية والادائية والإحالة الابداعية إلى الصورة الذهنية أو الخيالية التي لا بد أن تكون تخصصية. ففي نصوص ما بعد الحداثة نلاحظ تأكيداً في ازاحة شخصية المبدع الحرفي الادائي وإحالة شخصية المركب ضمن دائرة الصورة الذهنية بفعل نظام قصدي يعتمد الذاكرة والخيال، فينشأ مفردات تستفز القارئ وتحيل النص إلى مستوى الابداع الجمالي، ويعد فن الجسد وفن الارض والفولكس والفن الادبي والتجميع وغيرها من المظاهر الفنية لمرحلة ما بعد الحداثة التي تؤكد هذه الرؤيا المتجهة نحو الصورة الذهنية " تعد الشفرة المزدوجة والتورية الساخرة والغموض أو التباس المعنى والتناقض" (27) ومن شواهدنا على هذه الخاصية عمل (إيف كلاين) (الرسم المنجزه بفعل القاء فتيات بانفسهن على قماش مفروش على الارض وهن ملطخات



بصبغة زرقاء، وسط احتفالية امام الناس مع عزف رتيب لعشرين عازفا لعشر دقائق(28) فضلا عن التركيب الافتراضي والاحالة للصورة الذهنية إلى الواقعة المادية عبر مفردات في انشاء أو بناء اساسه هيمنة المخيال، فنجد الفنان (محمد حيدر) قد استدعى مجموعة من البوكس فايل(box file) او اضبارة الاوراق الكبيرة كمفردة استفزازية للمتلقي تشيع التاويل وتحركه، إذ حققها بمجموعة من القضبان المعدنية مستغلاً الاضاءة في المكان بوصفها فعلاً مهماً بتكوينات الظل المتساقط على الارضية والجدران. ان هذا النص منفتح وبسيط تتشكل منظومته الابداعية من هذه البساطة والانفتاح والادائية الحرفية.

ان تيارات ما بعد الحدث ارتكزت في العمل الفني على مركزين اساسيين الاول في اختيار المفردة ذات البعد المنفتح على التأويل والثاني من حيث تركيب هذه المفردات بهيئة تستفز الوعي الجمالي لدى المتلقي، " لم يعد هناك نقطة مركزية واحدة يتمحور حولها النص بل هناك عدة بؤر تتوزع على انحاء النص الفني، ما يجعل عين المشاهد تتوزع على كل زاوية وبالاهتمام ذاته"(29) فالصورة الذهنية في النص تستدعي الصور بحرفية وتحقق نجاحها بفعل الانفتاح والتاويل وتفاعلها في العمل الفني الجمالي. فضلاً عن دورها في إشاعة الاختلاف وشرعنته، إذ يَكُون الاختلاف شكل من اشكال الإبداع متناسباً بشكل طردي معه، بدأ من قراءة الفنان وصولاً إلى قراءات جموع المتلقين المختلفة وفقاً لمرجعياتهم الاستمولوجية، وهو ما نشاهده في فن التجهيز، وربما لاستدعاء اعمال اخرى من فن النيون وما تمثله من انفتاح كامل ومثير للقراءات المتعددة. ولا يفوتنا ذكر إسقاط هذه التيارات الفنية للمعنى وإزاحته نحو إمكانية تدوين عدد غير نهائي من المعان في بعضها اختلاف واضح، " من ملامح ما بعد الحداثة إنها نادت بعدم ثبوت المعنى وعدم جوهريته فلا شيء تحت السطح سوى السطح... فهي تحارب ثقافة النخبة"(30) ما يجعل الاشتباك بين الفنان والمتلقي في انتاج عدد غير متناهٍ من المعاني تذوب عندها شخصية الفنان في النص، كما في أعمال فن الأرض.

ثُمَّ فنون ما بعد الحدث في إزاحة الخامات والمواد المهيمنة على إنتاج النص الجمالي بخامات مغايرة جديدة في هذا النتاج، فضلاً عن الإثارة الجمالية بحكم قوة الاختلاف عن سطوة المتداول الشائع" ان ما بعد الحدث ظاهرة تنهض على تحدي عدد من المفاهيم السائدة وتقويضها وهي في سبيل هذا تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في آن واحد تبدأ بترسيخها وتخريبها" (31) ، ويمكن استعارة عمل (جوزيف كوزت كرسى وثلاث كراسي) وما استثمره الفنان من فكرة الكرسي بإحالتين الأولى مادية مباشرة والثانية صورية، فضلاً عن كتابة تشرح ما يدور في ذهن الفنان من خلجات ومشاعر، وهذه المعادلة تعد انتقالة واضحة في الخامات ويمكن ان نستدعي من الفن المفاهيمي وكذلك الفن البصري نجد ان ازاحة الخامات التقليدية واضحة واستدعاء خانات جمالية تعد جديدة عن النص الفني الجمالي في انزياح لجغرافية العمل الفني واندماج الفنون وتفاعلها بعد ان كانت مؤطرة باطر قاسية (ترفض تيارات ما بعد الحدث وجود اي اسس نهائية مستقرة للفن، وكذلك الاسس المطلقة للإبداع الفني، كما ترفض النظرة إلى هذه الاسس بوصفها هدفاً مستقلاً يسعى النشاط النقدي



والفني إلى بلوغه وتعريفه) (32) ودليلنا في فن الحدث الممتزج مع المسرح والسينوغرافيا ما بعد الحدثية والتي تداخلت فيها الاصوات مع الاضاءة مع تشكيل واحيانا الروائح والابخرة في فن الحدث كما في سجادة حمراء للفنان (جبار جودي). وسيرا على ما جاءت به ما بعد الحدث من طروحات ادت إلى تهوي القيم إلى مستوى لا متناهي وإشاعة هذا التهوي في التركيز في الجزئيات وبعض منها في مستويات قيمية هابطة ومتناقضة في الاعراف المجتمعية (من اهم الملامح الجوهرية لفنون ما بعد الحدث المعارضة الصريحة للتوحيد فهي عبارة عن سلسلة من الجزئيات او الشظايا المتناثرة يجمعها تصميم معماري بأسلوب متنوع شديد الاختلاف) (33) كما في عمل نفايات جبل افيرست. غير انا نلاحظ

تحولاً في نهج فنون ما بعد الحدث بالرجوع إلى الواقعية بصفة السحرية او الفائقة بوصفها تحولا نحو تاييد حرفية عالية لكن مفرداتها لا تؤكد القيمية والمفاهيمية الايقونية السامية، عبر التوازن الدقيق والمحسوب بين عنصرين هما الواقعي والفتناري او الخيالي وهو ما يجري من احداث على ارض الواقع، فهي امتزاج الواقع بالخيال بحيث لا يمكن فصل احدهما عن الاخر فهي تتخطى التعبيرية، فالواقعية السحرية بدمجها الواقع مع الفنتازيا " انما تقوم بتحدي قيود النوع واعراف الواقعية كما استخدمها الخطاب الغربي، إذ كان التطوير الاسلوبي الحاسم... في صميم اشتباك الواقع بالفنتازيا" (34) .



وتتضح ملامح ما بعد الحدث في السعى نحو الهامش وترك المركز اطلاقاً من فلسفة ضرب المقدس وموته التي طرحها نيتشه، وتعددية المفاهيم والدلالات حدا لامتناهي تبعا لماغrustه طروحات دريدا التفكيكية، فضلاً كسر الحاجز بين الثقافات وازالة مسميات الحدث عن ثقافة النخبة والثقافة الشعبية وما يؤثر فيها من نزعة استهلاكية.

مؤشرات الاطار النظري

- تحمل ما بعد الحدث في ثناياها الفوضوية واللاعقلانية.
- جاءت ما بعد الحدث كرد فعل على عقلانية الحدث وصرامتها.
- عدم جوهرية المعنى وثبوته في حقبة ما بعد الحدث.

- الانزياح نحو عدد غير متناه من المعاني والدلالات والتأويل.
- الامعان في الازاحة الحرفية والادائية.
- لآراء تنتشه العدمية تجليات في جسد ما بعد الحداثة.
- يمثل الفن البصري تقنية محركة للفعل عبر ايهامات بصرية.
- اعتماد العمل الفني على اكثر من مركز، وسطوة الهامش على المركز.
- تركيب المفردات بطريقة تستفز وعي المتلقي جماليا.
- ازاحة الخامات والمواد المهيمنة على نتاج النص الجمالي بخامات اخرى مغايرة.
- تهاوي القيم والتركيز على الجزئيات في مستويات هابطة عن الاعراف المجتمعية.

الفصل الثالث: (منهجية البحث وإجراءاته) :

أولاً: منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي من اجل (أسلوب تحليل المحتوى) كونه أكثر ملاءمة لإجراءات الدراسة الحالية.

ثانياً: مجتمع البحث:

بغية تحديد مجتمع البحث، أجرت (الباحثة) دراسة استطلاعية مسحية، تهدف إلى حصر نتائج طلبة قسم التربية الفنية بما يتوافق مع الحدود البحثية في الإطار المنهجي التي تم تقديمها للفترة ما بين (2015-2016) التي بلغ عددها (34) عمل فني تم اختيارها بشكل قصدي عبر اطلاع الخبراء في التخصص عليها.

ثالثاً: عينة البحث:

تحددت عينة البحث بثلاث نتائج أختيرت بطريقة عشوائية.

رابعاً: اداة البحث:

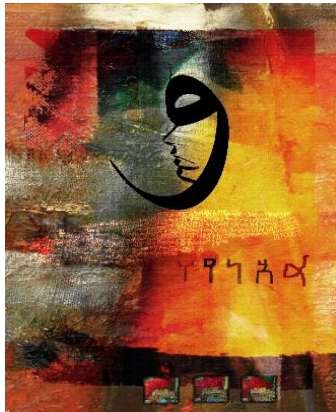
لتحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بـ(التعرف على ملامح ما بعد الحداثة في نتائج طلبة قسم التربية الفنية)، فقد اعتمدت (الباحثة) ضمن أدوات بحثها على الآتي:

1. الملاحظة: عبر الاطلاع على نتائج الطلبة.
2. مؤشرات الاطار النظري.

خامساً: تحليل العينات :

العينة (1) :

عمل فني يمتزج فيه الحرف العربي والرموز بالالوان والخطوط في تشكيل تفاصيل اللوحة التي تنقسم إلى اكثر من منطقة، يشكل الجانب الاعلى منها وجه امرأة مغطاة العينين، فيما تشكل المنطقة الدنيا منها ثلاث مربعات بالوان متناغمة فيما بينها ضمن إنعزال لوني حدده التناقض اللوني فيما يتوسط اللوحة رموز تشبه الارقام مكتوبة بشكل كبير مع مجموعة اخرى من الرموز الصغير المتجمعة في احياء لايجاد نقيض بين الجانبين.



يبرز في هذه اللوحة بعض ملامح ما بعد الحداثة أهمها عبر حضور اللون (الأحمر والأصفر والبني والرمادي) في تداخلات تشتت المعنى تزيد من تواجد البؤر ما يحيل إلى انفتاح غير محدد للتأويلات التي يزيحها المتلقي وفقاً لمرجعياته الثقافية والاجتماعية والنفسية، فضلاً عن تعددية الأشكال الفنية الموظفة في العمل وعدم الارتكاز إلى القواعد والخامات التقليدية في العمل بعد الانزياح نحو الحروف والرموز المبهمة، كما أن لاشتباك اللون مع الخامة المستعملة في مواضع دون أخرى دور في انحراف النص عن المؤلف نحو دلالات متنوعة تولد المتعة في اكتشاف المعنى عبر ذهنية المتلقي ومخيلته ومرجعياته.

العينة (2) :

لوحة فنية تتخذ من الألوان وعبثيتها أسلوباً أدائياً تمثل في سيادة اللون الأحمر والبنفسجي في أسفل اللوحة وجوانبها مع تداخل لوني متنوع ضمن الفضاء الكلي للعمل.

يتضح ضمن القراءة الأولية للوحة ارتكازها على أكثر من مركز تمثل في وجود أشكال تحاكي الدوامات على الجانبين فضلاً عن السيادة اللونية لبعض جوانب اللوحة، والحضور العشوائي للون الذي يقترب من أعمال جاكسون بولوك، فالألوان تنتهج اللاعقلانية والفوضوية التي تجسدت على سطح اللوحة لانتاج صياغات جديدة للأشكال المرئية غابت عنها محددات الجسد الإنساني مقابل طغيان لوني داخل العمل وتجريدٍ للمفردة، ارتكز على التنوع في تقنيات العمل وأدواته، بوصفه عملاً ما بعد الحداثي يرفض فرز الأنواع الفنية، هادفاً عبر ذلك إلى استفزاز المتلقي وإثارة اهتمامه والاشتباك معه في حوارية عبر الحالة الموثقة في اللوحة. فلا يترك الفنان فرصة للمتلقي للتشتت الذهني، بل يصطحبه في اشتباك واضح لفعل بناء الصورة الذهنية ذات خصوصية محددة لكل متلق وفقاً للمداول لديه، في عملية يبني عن طريقها الفنان ومتلقيه العمل بوصفه لغز يحكمه قانون آني غير قابل للتكرار.

إذ تتقارب مفردات الفنان وتتحد أحياناً بطريقة تستفز المتلقي وتثير فيه التساؤلات باحثاً عن منفذ في تعددات اللون، نجدها بوصفها بعداً من أبعادها مفضلةً بذلك الاستغناء عن أي ملمح يكشف غموضها، ورَّعها الفنان بوضعيات تعكس حالات اعصار متناقضة بين الخوف والحزن ، تقترب أحياناً من التوهان في تداخلات لونية مشبعة مبنية على توازنات بين اللون والشكل، الفراغ، المساحة، الضوء، الظل، والسطوع اللوني، لتظهر برقة تركيبية



تسيطر على الخطوط وأبعادها، فهي تأخذ المتلقي إلى عوالم التصوير التعبيري، وتدفع إلى التخيل. ما يجعل من هذا الطرح جاذباً للتحليل وفقاً لتواجد عدة مدلولات تبعث في انساقها المضمر متحررة من القوالب الشكلية التقليدية المتوقعة، نحو حرية تتواجد في عمق اللوحة من انضباط الخطوط وهندستها المتوقعة ليغرق المتلقي في مساحات لونية وخطوط تبدو بشكل مفكك غير أنها محكومة بقانون ما، مرن وغير صارم يدعم مساحات الحرية وعدم الارتباط بقوالب تقليدية. ويولد معاني غير متناهية وفقاً لمرجعيات المتلقي وموسوعته، فضلاً عن تهوي القيم التشكيلية السائدة سابقاً، ووجود

التناقضات بين العلامة ومعناها وما يصدمان به من علاقات قد تكون كاسرة للتوقع في أحيان كثيرة. ما يقودنا إلى مساحات التضاد والدلالات المتقاطعة غير المتوقعة المتحررة من قيود البناء وصرامة الهندسة.

العينة (3)

يتمظهر العمل الفني على مساحات لونية تتضمن التحزيز والتكثيف والتسطيح والالصاق، تتداخل فيها الالوان الحارة المتمثلة بالاحمر والاصفر والالوان الباردة المتمثلة بالازرق، كما تحتوي اللوحة في اعلى اليمين على منظر طبيعي مصغر، ويتضمن وسط اللوحة مجموعة من الاحرف العربية، أما في اسفل اللوحة فتتداخل تدرجات الاسود إلى الرمادي.

تلعب التقنية الفنية والمحاكاة المتنوعة التي قدمها الفنان (الطالب) دورا واضحا لتحقيق بنية العمل الفني لتظهر بهذا الشكل فاذا اخذنا العمل الفني من جانب الموضوع فنجد ان هناك تغييب واضح لموضوع العمل بما يعنيه من السرد، فالعمل الفني يخلو من السرد تماما، وهذا احد ملامح ما بعد الحداثة، فضلا عن التشطي الواضح للحروف وعدم مركزيتها التي تجعل منها حروفا لا تكون دلالة معينة سوى هوية الفنان (الطالب) من جهة، فضلا عن ما تمنحه الحروف من طابع جمالي من جهة اخرى، نلاحظ انفتاحا لدى الفنان (الطالب) للتلاعب الحي باللون والكثافة اللونية والعجينة في اللون فنجد يضع الاحمر خفيفا. كي يبدو شفافية عالية كذلك الازرق مع القليل من الاسود، ويوضع الاحمر داخل بين الشفافيات، ثم يقطع الاحمر وسط اللوحة بالتداخلات الصفراء يمسح الصور ثم يتداخل بين الاصفر والاحمر والازرق معتمدا تقنية التحزيز في وضع الكتلة اللونية الاثقل في الاسفل اللوحة وثم يداخلها رماديات، هذه المعالجة اللونية التقنية التي اعتمدها في اللعب الحر، انما هي تمرر



واضح من الطالب (الفنان) على نظام الالوان فلا نظام واضح والتسمية واضحة يمكن ان يطلق عليها الفوضوية التي وزعت بها الالوان وهذا يعد ملمحا من ملامح ما بعد الحداثة في هذا العمل.

كما نلاحظ وجود منظر طبيعي في اعلى اليمين ملصق يبدو كأنه لوحة على جدار، وقد عولج بطريقة توظيف اللون الاسود لاطهار التشخيصات والوان باردة، فضلا عن تقنية الالتصاق الذي عمد اليه الفنان (الطالب) هو مزج واضح مع الواقعية يخترق ملامح ما بعد الحداثة ليشكل دالا على تعدد الافكار والتقنية المتوافرة في العمل الفني بوصفها احدى ملامح ما بعد الحداثة.

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات) :

النتائج :

1. تجسدت ملامح ما بعد الحداثة في نتائج الطلبة بالاموضوعية عبر تشطي الدوال الذي ظهر في العينات الثلاث.
2. من ابرز ما ظهر في نتائج الطلبة مقتربا من ملامح فنون ما بعد الحداثة تعددية الخامات وتنوع التقنية في كل العينات المختارة.
3. اعتماد اللغة الشكلية لنتائج الطلبة على مفهوم التلقائية والمصادفة والفوضوية في انشاء تكوينات شكلية على غرار لغة التعبيريين التجريبيين.
4. سعي الطلبة في نتائجهم إلى التأكيد على الفكرة او المفهوم اكثر من اهتمامهم بالوسائل والاليات الموظفة في العمل الفني.
5. برز جليا في نتائج الطلبة النزعة إلى التفكيك وتقويض مركزية الدلالة والبؤر نحو الاحتمالات الشكلية لا متناهية.
6. اعتماد الطالب في نتاجه على قواعد التي يرسمها لذاته دون الالتفات إلى القواعد التقليدية.

الاستنتاجات:

1. وجود مؤشرات تحيل إلى الاغتراب والاثارة والدهشة عبر تجاوز الاجناس الفنية والقواعد لصالح آليات المجتمع الاستهلاكي.
2. استعمال اساليب وتقنيات وخامات متنوعة وما يعكسه هذا التوظيف على ذات الفنان(الطالب) ومدى التشظي الذي يعتري فنان ما بعد الحداثة .
3. للمتلقي دور كبير في النتاج الفني لحقبة ما بعد الحداثة، لا سيما والمتلقي هو الذي يضيف على العمل الفني تأويله وفهمه الخاص على وفق مرجعياته .
4. اصطباغ النتاجات بالسطحية التي ميزت معظم الاعمال الفنية لحقبة ما بعد الحداثة، لاذابة الفوارق بين الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة.

الهوامش:

1. الرازي ، احمد ابن فارس القرويني، مقاييس اللغة- الغريب والمعاجم ولغة الفقه، دار الفكر، 1979، ص109.
2. براديري ، مالكوم: وجبيمس ماكفارلن: الحداثة، ت: مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987، ص35.
3. مالباس، سيمون: مابعد الحداثة، ت: باسل المسالمة، التكوين للطباعة والنشر، 2012، ص22
4. عبد الرحمن، طه: الحداثة والمقاومة، معهدالمعارف الحكيمة، 2007، ص23-25.
5. عبد الكافي، اسماعيل عبد الفتاح: معجم مصطلحات العولمة، موقع الكتروني، ص191.
6. (معهد البحرين للتنمية والسياسة: قاموس المصطلحات السياسية، سلسلة كتب، 2014، ص31.
7. عبد الرحمن، مصدر سابق، ص26.
8. القرغولي، محمد علي علوان: تاريخ الفن الحديث، مطبعة الدار العربية، 2011، ص12.
9. هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ت: فاطمة الجيوشي، منشورات دار الثقافة، سوريا، 1995، ص47.
10. www.kotobarabia.com
11. تشايلدز، بيتر: الحداثة، دار التكوين للطباعة والنشر، سوريا، 2010، ص67.
12. البكاري، كمال: ميتافيزيقيا الادارة، دار الفكر العربي، بيروت، 2000، ص10.
13. كاي، مصدر سابق، 1999 ، ص2.
14. رباب سلمان كاظم: ملاح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الامريكي، مجلة مركز بابل، للدراسات الانسانية، 2014. ص14.
15. سيم، ستيوارت: دليل مابعد الحداثة، ج1، مابعد الحداثة وتاريخ سياقها الثقافي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص21.
16. رباب، مصدر سابق، ص16.
17. سيم، مصدر سابق، ص11.
18. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص7.
19. سيم، مصدر سابق، ص17.
20. سيم، مصدر سابق ، ص37.

21. حمودة، مصدر سابق، ص378 .
 - 22 .عبود، عطية : جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص78.
 23. رباب، مصدر سابق، ص34.
 24. حسن، محمد حسن: الاسس التاريخية للفن التشكيلي، دار الفكر العربية، 1974، ص34.
 25. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص211.
 26. رباب، مصدر سابق، ص283.
 27. كاي، 1999، ص7.
 28. سميث، ادوارد لوسي: ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995، ص113.
 29. امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1996، ص321.
 30. الرويلي، ميجان، سعد البازعي: دليل الناقد الادبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص226.
 31. كاي، مصدر سابق، ص9.
 32. كاي، مصدر سابق، ص2.
 33. كاي، مصدر سابق، ص4.
 34. حديدي، صبحي: الخطاب ما بعد الكولونيالي في الادب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل، العدد47، 1993، ص66.
- المصادر :**

1. امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1996.
2. -----: الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
3. تشايلدز، بيتر: الحداثة، دار التكوين للطباعة والنشر، سوريا، 2010.
4. حديدي، صبحي: الخطاب ما بعد الكولونيالي في الادب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل، العدد47، 1993.
5. حسن، محمد حسن: الاسس التاريخية للفن التشكيلي، دار الفكر العربية، 1974.
6. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1999.
7. رباب سلمان كاظم: ملاح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الامريكي، مجلة مركز بابل، للدراسات الانسانية، 2014.
8. الرازي ، احمد ابن فارس القزويني، مقاييس اللغة- الغريب والمعاجم ولغة الفقه، دار الفكر ، 1979.
9. الرويلي، ميجان، سعد البازعي: دليل الناقد الادبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
10. سميث، ادوارد لوسي: ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.
11. سيم، ستيوارت: دليل ما بعد الحداثة، ج1، ما بعد الحداثة وتاريخ سياقها الثقافي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.

12. عبد الرحمن، طه: الحدث والمقاومة، معهد المعارف الحكمية، 2007.
13. عبد الكافي، اسماعيل عبد الفناح: معجم مصطلحات العولمة
14. عبود، عطية: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، 1985.
15. القرغولي، محمد علي علوان: تاريخ الفن الحديث، مطبعة الدار العربية، 2011.
16. معهد البحرين للتنمية والسياسة: قاموس المصطلحات السياسية، سلسلة كتب، 2014.
17. مالباس، سيمون: مابعد الحدث، ت: باسل المسالمة، التكوين للطباعة والنشر، 2012.
18. هابرماس: القول الفلسفي للحدث، ت: فاطمة الجبوشي، منشورات دار الثقافة، سوريا، 1995.
19. www.kotobarabia.com

اثر اندماج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العامة في تنمية مهاراتهم الفنية

م.م بيداء انور رزوقي

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

سعد رزوقي جميل

مدير معهد ذوي الاحتياجات الخاصة – محافظة ديالى

ملخص البحث

يعتبر دمج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العادية أحد الخطوات المتقدمة التي أصبحت محط انظار واهتمام المؤسسات التربوية المختلفة اذ تسعى إليها كهدف أساسي لتأهيل ذوي الاحتياجات الخاصة حديثاً . ولهذا هدفت هذه الدراسة الى معرفة اثر دمج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العامة نحو درس التربية الفنية ولتحقيق هدف البحث وضعت الباحثة الفرضية الصفرية الاتية (ليس هناك فرق ذي دلالة احصائية عند مستوى 0,05 في الاختبار القبلي والبعدي لعينة البحث).

وتم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية وبما يخدم متطلبات وظروف البحث اذ بلغ عددهم 96 بواقع شعبتين لكل شعبة 48 طالبة وتم اختيار مجموع من شعبة أ بالطريقة العشوائية 20 طالبة مساويا لعدد طلبة الاحتياجات الخاصة البالغ عددهم 20.

استلزم تحقيق هدف البحث وضع خطط دراسية وأداة لاختبار هدف البحث , اذ قامت الباحثة بإعداد خطط دراسية وفق استراتيجية المائدة المستديرة تستند على اشراك جميع الطلبة في المجموعة الواحدة في الإجابة عن أي موقف تعليمي للمساعدة فيما بينهم لتحقيق الاندماج وتم عرضها على مجموعة من الخبراء لغرض التحقق من الصدق الظاهري للمحتوى التعليمي , وبعد موافقة الخبراء .

قام الباحثان بإجراء اختبارا قبليا على التلاميذ عينة البحث.وفيما بعد اختبارا بعديا وجرى عملية التقويم وفق اداة اعدت لهذا الغرض .

ولقد اظهرت النتائج عن تغيير واضح لدى تلاميذ عينة البحث في تنمية مهاراتهم الفنية وارتفاع معنوياتهم وزيادة راحتهم النفسية , وكذلك تغيير افكار الطلبة العاديين عن الطلبة المعاقين وزيادة الاحترام والتعاون فيما بينهم . ولقد اقترح الباحثان حث الباحثين في هذا المجال على إجراء دراسات عن الدمج تؤكد على إيجابيات الدمج والعمل على تطبيق برامج الدمج وخصوصاً بالإعاقات البسيطة مثل الإعاقات البدنية وضعاف السمع وضعاف البصر.

Research Summary

The aim of this study was to find out the effect of the integration of people with special needs in public schools towards the study of art education and to achieve the research goal. The researcher presented the following hypothesis (there is no statistically significant difference at 0.05 level in the pre-test and post-

The research objective was to develop study plans and tools to test the research objective. The researcher prepared study plans to help students help each other to achieve integration and was presented to a group of experts for the purpose of verifying the veracity of the educational content.

The researcher conducted the experiment on the students a tribal test and later a test and the evaluation process was conducted directly.

The results showed a clear change in the sample of students in the high morale of students with special needs and increase their psychological comfort, as well as change the ideas of ordinary students about students with disabilities and increase respect and cooperation among them.

The researcher suggested to encourage researchers in this field to conduct studies on integration, emphasizing the advantages of integration, and to work on the implementation of integration programs, especially minor disabilities such as physical disabilities, the hearing impaired and the visually impaired

الفصل الأول:

المشكلة :

يعتبر دمج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العادية أحد الخطوات المتقدمة التي أصبحت برامج التأهيل المختلفة تنتظر إليها كهدف أساسي لتأهيل ذوي الاحتياجات الخاصة حديثاً.

ونتيجة للزيارات المتكررة للباحثة كونها في إحدى اللجان التطوعية وضمن البرنامج التدريبي الذي تم تطبيقه على المعاهد الخاصة بذوي الاحتياجات الخاصة وجدت الباحثة ضعف في التواصل الاجتماعي بين تلاميذ المعهد , وكذلك صعوبة في اندماج طلبة الصم والبكم مع زملائهم من الطلبة الايتام رغم انهم المجموعتين من ذوي الاحتياجات الخاصة ولكن الفرق بينهم هو الاعاقة فقط .

ولقلة استعمال طرائق حديثة في معاهد ذوي الاحتياجات الخاصة ارتأت الباحثة استخدام استراتيجية الطاولة المستديرة التي تستند على اشراك جميع الطلبة في المجموعة الواحدة في الإجابة عن أي موقف تعليمي وبدون وجود قائد للمجموعة وفي مادة الاشغال اليدوية التي تحتاج الى الملاحظة والدقة وبدون اجابات لفظية .

لكي تتاح لهم فرص الحياة الاجتماعية وظروفها العادية ما يتاح لأقرانهم من أفراد المجتمع ، ليشاركوا في نشاطات الحياة الطبيعية بأقصى ما تسمح به استعداداتهم وإمكاناتهم ، وأن يعيشوا في أوضاع بيئية تتسم بأقل قدر ممكن من القيود الاجتماعية والنفسية ، ليستخدموا ويستثمروا كل إمكانياتهم وطاقاتهم ، دون وجود عوائق تحد من نموهم واستثمار تلك الإمكانيات والطاقات الى أقصى ما يمكنها الوصول اليه. ويعد دمج الطلبة المعاقين في المدارس العادية اعترافاً بحقوق الإنسان والحقوق الاجتماعية للمعاقين، وكذلك حقهم في المشاركة الاجتماعية. (الخطيب , 105, 2010).

اهمية البحث:

- 1- الدمج يساعد طلبة ذوي الإعاقة للعيش بفاعلية ، وذلك من خلال تزويدهم بالمهارات والقدرات الضرورية..
- 2- الدمج يتيح الفرصة لطلاب المدارس العادية للتعرف على الأطفال ذوي الإعاقة عن قرب وتقدير مشكلاتهم ومساعدتهم على مواجهة متطلبات الحياة بالإضافة الى تصحيح افكارهم حول إمكانياتهم وقدراتهم.(عدس ,ص111, 2005)

هدف الدراسة :

التعرف على مدى التفاعل الاجتماعي بين طلبة ذوي الاحتياجات الخاصة بينهم وبين الأطفال العاديين في المدارس العادية وذلك لتغيير الفكرة السائدة عن الاعاقة. ولغرض التحقق من هدف البحث وضعت الباحثة الفرضية الآتية:

- ليس هناك فرق ذي دلالة احصائية عند مستوى 0,05 في الاختبار القبلي والبعدى لعينة البحث وفق الاستراتيجية.

حدود الدراسة

يتحدد البحث الحالي بما يلي :-

- ✓ مكانياً : معهد الامل لذوي الاحتياجات الخاصة ومدرسة (جمانه)
- ✓ زمانياً : للعام الدراسي (2017-2018)
- ✓ علمياً : مادة التربية الفنية (فن الاوريجمي) وفق استراتيجية المائدة المستديرة .

المصطلحات

- **الدمج** : هي تلك العملية التي تتمثل في تلقي الطالب الاصم العملية التعليمية في غرفة الدراسة العادية ومع اقرانه السامعين بغض النظر عن درجة الفقد السمعي مع تزويده بالخدمات المساندة التي يحتاجها داخل الصف (ص150, حنفي , 2009).
- **الدمج** : هو التكامل الاجتماعي والتعليمي للأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة والأطفال العاديين في الفصول العادية ولجزء من اليوم الدراسي على الأقل . (York-Barr , 1996)
- **التعريف الاجرائي** - هو عملية اندماج التلاميذ العاديين مع ذوي الاحتياجات الخاصة في بيئة صفية واحدة وتلبية احتياجاتهم التربوية والاجتماعية بما يناسب قدراتهم الفنية .
- **المدرسة العادية** : ويقصد بها البيئة التعليمية التي يتلقى فيها الطلبة السامعين العملية التعليمية وذلك تحت اشراف وزارة التربية والتعليم . (حنفي , 2009 , 151).
- **المدارس العادية** : تلك المدارس التي تقدم الخدمات التربوية للأطفال العاديين , ليست لديهم اية اعاقة . (محمد , 2016 , 10)
- **التعريف الاجرائي** : وهو المكان التعليمي الذي يتلقى فيه ابناننا التربية والتعليم .
- **ذوي الاحتياجات الخاصة** : أولئك الذين ينحرفون عن المستوى العادي او المتوسط في خاصية ما من الخصائص الى الدرجة التي تحتم احتياجاتهم الى خدمات خاصة تختلف عما يقدم الى اقرانهم العاديين . (القريطي , 2005 , 25)
- **ذوي الاحتياجات الخاصة** : هم تلك الفئة من الاطفال الذين ينحرفون انحرافا ملحوظا عن المتوسط العام للأفراد العاديين في نموهم العقلي والحسي والانفعالي والحركي واللغوي مما يستدعي اهتماما خاصا من حيث طرائق التدريس الملائمة لهم . (القمش , 2006 , 17)
- **اجرائيا**: انهم التلاميذ من الفئة العمرية (4-6) سنوات من يعانون من اعاقة سمعية (صم , بكم) ويحتاجون الى رعاية خاصة , على ان تكون درجة اعاقتهم تسمح بالاندماج مع زملائهم العاديين .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

نص الدستور على حق كل طفل في تلقي التعليم دون فرق بين الاطفال جميعا , ويشير (عادل عبدالله محمد , 2010 , 20) الى ان التحرك باتجاه الدمج لأطفال ذوي الاعاقات مع اقرانهم غير المعوقين في مدارس التعليم العام يعد احد اهم الامور والاتجاهات السياسية بالنسبة للقرن الجديد .

ويشير (سترين , 2001 , 77) الى ان الفلسفة الراديكالية للتربية (هي فلسفة سياسية تؤكد الحاجة للبحث عن مظاهر الجور والظلم في المجتمع واجتثاثها. فالراديكاليون يبحثون عما يعتبرونه جذور الأخطاء الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في المجتمع ويطالبون بالتغييرات الفورية لإزالتها) تقوم على الدمج وترى انه قد لا يجب بالضرورة ان تقدم الخدمات اللازمة لجميع الاطفال الاصغر سناً , وقد كشفت نتائج دراسات عديدة عن انه مع وجود تناسق جيد للحاجات الفردية للاطفال فان دمج الاطفال ذوي الاعاقات الاصغر سناً عادة ما يحقق الفائدة المرجوة منه .

ومن فوائد الدمج ان تلك الممارسات التي تتم في اطار التعليم العام اذ يقوم المعلم بتعليم مجموعة كبيرة من الطلاب ويعمل على ترويض السلوك في مثل هذه المجموعة الكبيرة وهو الامر الذي يسهم في تعديل سلوك هؤلاء الطلاب ذوي الاعاقات مما يجعله يكتب العديد من المهارات الاكاديمية والوظيفية في الصف العادي .

كما ان الاطفال غير المعاقين يستفيدون من رؤية اقرانهم المعاقين اذ يصبحون اكثر حساسية للتعامل معهم واكثر مراعاة لهم , وهذا يساعدهم على تعلم العديد من المهارات الاجتماعية المختلفة , وان الاخوة سواء اكانوا معاقين او غير معاقين يذهبون الى نفس المدرسة , والى جانب هذا فان الدمج يسهم في التخلص من نظام العزل كخطأ من الناحية الاخلاقية مما يتيح الفرصة امام هؤلاء الطلاب للاندماج مع اقرانهم وهو ما يؤهلهم للاندماج في المجتمع .(محمد , 2012 , 7)

انواع الدمج

1- الدمج المكاني:

يتمثل في اشتراك مؤسسة التربية الخاصة مع مدارس التربية العامة بالبناء المدرسي فقط بينما تكون لكل مدرسة مناهجها الدراسية الخاصة وأساليب تدريب وهيئة تعليمية خاصة بها ويمكن أن تكون الإدارة موحدة.

2- الدمج الأكاديمي

يقصد به دمج الأطفال ذوي الإعاقة مع أقرانهم الغير معاقين داخل الفصول الدراسي ويدرس نفس المناهج الدراسية التي تدرسها الفصول العامة مع تقديم خدمات التربية الخاصة

3- الدمج الاجتماعي

يعني التحاق الأطفال ذوي الإعاقة بالصفوف العامة بالأنشطة المدرسية المختلفة كالرحلات وحصص التربية الرياضية والفن والموسيقى والأنشطة الإجتماعية المتعددة .

4- الدمج الجزئي

يقصد به دمج الاطفال ذوي الإعاقة في مادة دراسية أو أكثر مع أقرانهم من غير المعاقين داخل فصول الدراسة العادية.

5- الدمج المجتمعي

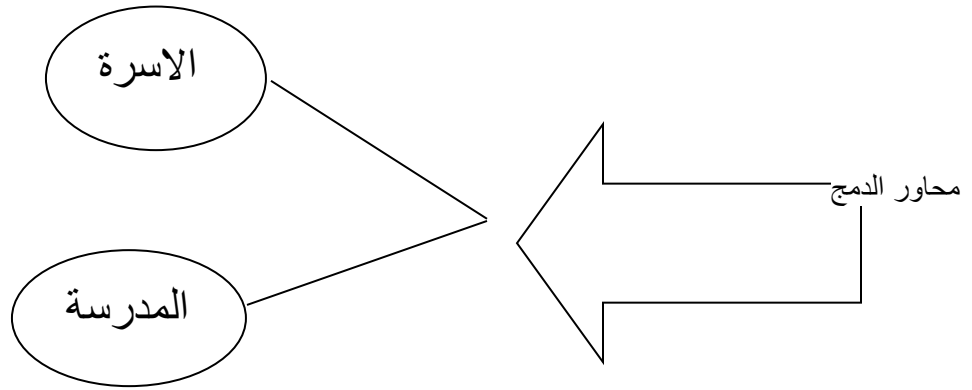
يقصد به إعطاء الفرص لذوي الإعاقة للاندماج في مختلف أنشطة وفعاليات المجتمع وتسهيل مهمتهم في أن يكونوا أعضاء فاعلين ويضمن لهم حق العمل باستقلالية وحرية التنقل والتمتع بكل ما هو متاح في المجتمع من خدمات.

6- الدمج المهني

يقصد به تعليم ذوي الإعاقة قوانين وأنظمة العمل في المهن المختلفة والحياة خارج إطار المدرسة أو المؤسسة التي يتعلم أو يتواجد فيها بصورة دائمة ومستمرة. (منصور , وآخرون , 2012, 312)

شروط الدمج

- 1- ان يكون الطفل متكيفاً نفسياً وانفعالياً.
- 2- تهيئة المدرسة من (المدير، المعلمين، المرشد الطلابي، الطلاب العاديين).
- 3- توفير جميع الإمكانيات والاحتياجات المادية والفنية والوسائل التعليمية للبرنامج.
- 4- توفير الكوادر البشرية من (معلمين، أخصائيين نفسيين، مدربين نطق).



الاسرة :

- 1- تخوف بعض الأسر من مواجهة النظرة السلبية لأولياء أمور الطلاب الآخرين في المدارس العامة ذوي المستوى التعليمي المختلف عن أبنائهم .
- 2- تخوف بعض أسر الأطفال في المدارس العامة من تأثير دمج الأطفال ذوي الإعاقة على أطفالهم

المدرسة :

ان مسألة الدمج مسألة مرهونة بتقبل المجتمع المدرسي لها، فهي خاضعة لقدرة المدرسة ابتداءً من القوة البشرية (المدير، المعلمين، الطلاب) وغيرهم من الفنيين والعاملين من جهة والإجراءات المادية التي تخص البناء المدرسي والمستلزمات الخاصة وحتى المنهاج المدرسي من جهة أخرى. (الحديدي , 2005)

الاستراتيجيات التعليمية الأكثر فاعلية في برامج الدمج:

من خلال مراجعتنا للدراسات السابقة وجدنا مجموعة كبيرة من الأساليب واستراتيجيات التدريس التي ثبتت فاعليتها في صفوف الدمج وتؤكد هذه الدراسات على أهمية تدريب المعلمين على استخدامها في برامج اعداد وتدريب المدرسين ليقوموا باستعمالها بشكل جيد . (Goodlad & lovilt, 1993; Turner, 1996)

من هذه الاستراتيجيات الأكثر فاعلية :

1- التعليم التعاوني:

2- وهي تتضمن تقسيم الطلبة الى مجموعات (متجانسة القدرات او غير متجانسة) وتكليف كل مجموعة باداء مهمة محددة مع مساعدة الطلبة بعضهم لبعض في تعلم ما هو مطلوب من مجموعتهم .

3- المعلم المساعد:

ويتضمن وجود معلم مساعد داخل الصف ليساهم بالتعاون مع المعلم في تلبية الاحتياجات الفردية للطلبة سواء من ذوي الاعاقة وغيرهم .

4- **التعلم من خلال الاقران (الاقران):** تتضمن هذه الاستراتيجية بتكليف طالب ذا اداء مميز بمساعدة زميل اخر له (قد يكون من ذوي الاعاقة) في تعلم مفهوم معين او اداء مهارة ما .

5- المعلم المتنقل

وهي عبارة عن اسلوب لتقديم خدمات التربية الخاصة للطلاب داخل الصف من خلال زيارات يقوم بها معلم التربية الخاصة وبالتعاون والتنسيق مع معلم الصف . (Clasberry, 2000; Clasberry & Lian, 1998)

وقد ارتأت الباحثة استخدام استراتيجية الطاولة المستديرة وهي من الاستراتيجيات الحديثة وكونها مقاربة لإستراتيجية التعليم التعاوني التي تستند على اشراك جميع الطلبة في المجموعة الواحدة في الإجابة عن أي موقف تعليمي وبدون وجود قائد للمجموعة .

فائدتها : هو هيكل بسيط للتعليم التعاوني الذي يغطي محتوى أكبر ، و ينمي روح الفريق.

خطوات استراتيجية الطاولة المستديرة : الطاولة المستديرة لها ثلاث خطوات:

الخطوة الأولى : يقوم المدرس بطرح الفكرة يستدعي إجابات متعددة .

الخطوة الثانية : الطالب الأول من كل مجموعة يقوم بتدوين إجابة واحدة على ورقة ، و يقوم بتمريرها بعكس عقارب الساعة للطلاب التالي .

الخطوة الثالثة : الفريق ذو الإجابات الأكثر يحظى بنوع من التقدير.(البلاوي, واخرون , 2016 , 50)

الدراسات السابقة

• دراسة (الخطيب , جمال محمد)"تأثيرات الدمج على القبول الاجتماعي للأطفال ذوي الحاجات الخاصة ":

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة تأثيرات الدمج على القبول الاجتماعي للأطفال ذوي الحاجات الخاصة من قبل أقرانهم العاديين . ولتحقيق هذا الهدف ، اختيرت عينة ضمت (390) طالباً وطالبة من الصفين السادس والسابع في أربع مدارس ، اثنتان منها تنفذان الدمج والاثنتان الأخريان لا تنفذان الدمج ، وقد طُوِّرت أداة لجمع المعلومات عن مستوى القبول الاجتماعي تتمتع بدلالات صدق وثبات مقبولة ، طُبِّقت على أفراد الدراسة على شكل مجموعات . وبعد ذلك استخرجت متوسطات القبول الاجتماعي وحللت البيانات باستخدام التباين الثنائي . وأشارت نتائج الدراسة إلى أن مستوى القبول الاجتماعي للأطفال ذوي الحاجات الخاصة من قبل أقرانهم العاديين كان مرتفعاً نسبياً ، ولكنه كان أكثر ارتفاعاً وبشكل دال إحصائياً لدى الأطفال الذين تنفذ برامج دمج في مدرستهم ، أما متغير الجنس فلم يكن له أثر دال حيث لا توجد فروق جوهرية بين استجابات الذكور والإناث .

• دراسة (إيمان فؤاد كاشف ، عبد الصبور منصور محمد) : " دراسة تقويمية لتجربة دمج الأطفال ذوي

الاحتياجات الخاصة مع الأطفال العاديين بالمدارس العادية في محافظة الشرقية " :

تهدف الدراسة إلى التعرف على مدى نجاح أو فشل تجربة دمج الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة مع الأطفال العاديين في بعض مدارس مرحلة التعليم الأساسي بمحافظة الشرقية ، والكشف عن النواحي الإيجابية والسلبية للتجربة .

وتكونت عينة الدراسة من (76) أباً من آباء الأطفال العاديين ، ومن (75) أباً من آباء الأطفال المعاقين ، ومن (83) طفلاً من الأطفال العاديين بالصف الرابع والخامس الابتدائي ، ومن (71) معلماً من القائمين على العملية التعليمية بالمدارس التي تمت بها التجربة .

وتم إعداد مجموعة من الأدوات ومنها استمارة حصر بيانات عن المدارس التي تمت بها التجربة ، واستبيان للتعرف على آراء القائمين على العملية التعليمية ، واستبيان للتعرف على آراء آباء العاديين نحو الدمج ، واستبيان للتعرف على آراء الأطفال العاديين نحو الدمج ، واستبيان للتعرف على آراء آباء المعاقين نحو الدمج .

نتائج الدراسة :

1- إن الدمج الموجود بالفعل هو دمج جزئي لا يتعدى وجود المعاقين مع العاديين في نفس المدرسة مع الفصل التام بينهما في الدروس والأنشطة .

2- إن أهم العوامل الإيجابية للتجربة : نقل الخدمة إلى مكان المعاق وتشجيع أولياء الأمور على إلحاق أبنائهم المعاقين بالمدرسة وعدم عزل المعاق عن المجتمع.

3- ومن العوامل السلبية : قلة عدد المتخصصين ، وتعلم الأطفال العاديين بعض السلوكيات الشاذة من الأطفال المعاقين.

4- عدم موافقة القائمين على العملية التعليمية بالمدارس التي تمت بها التجربة على الدمج ، وتم تفسير ذلك لعدم وضوح الهدف وعدم التهيئة المناسبة لإنجاح التجربة .

5- عدم موافقة آباء الأطفال العاديين على وجود الأطفال المعاقين مع أبنائهم في المدرسة .

6- عدم موافقة آباء المعاقين على دمج طفلهم المعاق مع الطفل العادي وتم تفسير ذلك بأن الطفل المعاق يجد رعاية أفضل في معاهد التربية الخاصة نظراً لوجود المتخصصين وقلة كثافة التلاميذ .

7- رفض الأطفال العاديين وجود المعاقين معهم بالمدرسة وتفضيلهم لفكرة عزل المعاق بعيداً عنهم.

تقاربت الدراستان مع الدراسة الحالية من حيث استخدام دمج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العامة ، واختلقت مع الدراسة الحالية في ميدان البحث والاختصاص وهو التربية الفنية وكذلك في عينة البحث .

الفصل الثالث : منهجية البحث :

تضمن هذا الفصل الخطوات التي اتبعتها الباحثة في اختيار التصميم التجريبي وتحديد مجتمع البحث وعينته وإعداد أداة البحث وتطبيق التجربة والوسائل الإحصائية كما يلي :

أولاً : التصميم التجريبي

استخدم الباحثان التصميم التجريبي ذي المجموعة الواحدة ذات الاختبار القبلي والبعدي لملائمته لظروف البحث (الزوبعي، 104ص، 1981)

ت	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	مستوى الدلالة الإحصائية
	المجموعة التجريبية	دمج الطلبة الاسوياء مع غير الاسوياء	المجموعة التجريبية	0,05

		باستخدام استراتيجية الطاوله المستديرة		
--	--	--	--	--

ثانيا : مجتمع البحث :

تضمن مجتمع البحث تلاميذ المرحلة الابتدائية وتلاميذ معاهد الصم والبكم في قضاء بعقوبة الجديدة للعام الدراسي (2017-2018) .

ثالثا : عينة البحث :

تم اختيار مدرسة جمانة عينة البحث بالطريقة القصدية لكونها قريبة من مكان عملي والبالغ عددهم 96 بواقع شعبتين لكل شعبة 48 طالبة وتم اختيار مجموع من شعبة أ بالطريقة العشوائية 20 طالبة مساويا لعدد طلبة الاحتياجات الخاصة البالغ عددهم 20

رابعا : اداة البحث (ملحق رقم 2):

لتحقيق اهداف البحث استلزم بناء اداة موضوعية خاصة لتقويم الاداء المهاري والاجتماعي لإفراد العينة , بهيئة استمارة قبلياً وبعدياً , اذ تم استطلاع اراء مجموعة من الخبراء بلغ عددهم (5) خبراء (ملحق رقم 3) , من خلال استمارة استبيان صممت لهذا الغرض من اجل معرفة مدى صلاحية فقرات الاختبار لغرض تعديلها او حذفها .

وتم استبعاد (5) فقرات ضعيفة وبذلك اصبح عدد الفقرات 17 فقرة امام كل فقرة خمس مستويات (دائما, غالبا , احيانا, نادرا , اطلاقا) وأعطيت لها درجات من (1-5) وتبلغ ادنى درجة 26 في حين تبلغ اعلى درجة 130 .

1- صدق الاختبار: اعتمد الباحثان على الصدق الظاهري لاستخراج صدق الاختبار , وعليه تم عرض فقرات الاختبار

على مجموعة من الخبراء والمختصين بهذا المجال واتفقوا على انها تحقق الهدف الذي وضعت من اجله .

2- ثبات الاختبار : تم استخراج ثبات الاختبار بطريقة تطبيق الاختبار واعادة تطبيقه (reliability test _ retest)

اذ قامت الباحثة بتطبيق الاختبار على عينة استطلاعية من خارج العينة الاصلية واعيد تطبيق الاختبار على العينة

ذاتها بعد (7) ايام وقد تم مراعاة ان تكون ظروف تطبيق الاختبار الاول هي ذاتها في الاختبار الثاني . وتم حساب

معامل الارتباط باستخدام قانون ارتباط الرتب (سبيرمان) ليبين تطبيق الاختبارين كدلالة لمعامل الثبات اذ بلغ

معامل الثبات (0,86) مما يدل على درجة ثبات عالية .

الاختبار القبلي

تم اجراء الاختبار القبلي على عينة البحث اختبارا عمليا وبحضور خبيران خبير من اساتذة ذوي الاحتياجات واستاذ

للطلبة العاديين , اذ طلب من الطلاب القيام بالاختبار العملي وبعد الانتهاء تم جمع الاعمال من قبل اللجنة المتكونة من الباحثة

والخبيران لغرض تحليلها ومعالجتها احصائيا .

سادسا : تطبيق التجربة :

استعمل الباحثان استراتيجيه الطاولة المستديرة التي تستند فكرتها على اشراك جميع الطلبة بعد تقسيمهم الى مجموعات في عمل واحد وذلك لمساعدة طلبة ذوي الاحتياجات الخاصة على الاندماج والتعاون مع الطلبة الاسوياء ولزيادة التفاعل الاجتماعي مع هذه الفئة , وذلك لغرض الوصول الى وضع آليات تعمل على اندماجهم في المجتمع بصورة عادية.

فقام الباحثان بتقسيم الطلبة وفق استراتيجية الطاولة المستديرة الى 8 مجموعات كل مجموعة تضم 6 تلاميذ 3 احتياجات خاصة 3 اسوياء وفيما بعد قامت بعرض فكرة الدرس وهي طريقة عمل فن الاوريجمي اي فن طي الورق (ملحق رقم 1) امامهم لتوضيح طريقة العمل وتم تكرارها اكثر من مرة وتم استخدام اكثر من شكل, وفيما بعد طلب من كل مجموعة القيام بعمل شكل مبسط ومساعدة بعضهم لبعض الى ان يصلوا الى الشكل المطلوب وبعد الانتهاء سوف نقوم بجمع الاعمال لمعرفة اي من المجموعات تميزت اكثر وفق استمارة تقييم اعدت لهذا الغرض . وبعد ذلك قمنا بإجراء اختبار بعدي للمجموعة .

سابعاً : الوسائل الاحصائية : استخدم الباحثان الوسائل الاحصائية الاتية :

1- معامل ارتباط بيرسون لقياس ثبات الاداة .

2- ولكوكسن للعينات الصغيرة .

بعد ان انهى الباحثان التجربة الخاصة بأثر(دمج ذوي الاحتياجات الخاصة في المدارس العامة نحو درس التربية الفنية) , توصل الباحثان من النتائج في ضوء هدف البحث , ولغرض الوصول الى ذلك الهدف تم اختبار صحة الفرضية التي وضعت للبحث ونصت على مايلي : **ليس هناك فرق ذي دلالة احصائية عند مستوى 0,05 الاختبارين القبلي والبعدي للاختبار المهاري.**

وقد قام الباحثان باستعمال ولكوكسن للعينات الصغيرة لاستخراج القيمة المحتسبة , لغرض اختبار صحة الفرضية

اعلاه وكما موضح في الجدول ادناه : ولكوكسن للعينات الصغيرة لإيجاد مستوى الدلالة للمجموعة

المجموعة التجريبية	مجموعة (+)	مجموعة (-)	اصغر قيمة ل (و) المحتسبة	قيمة (و) الجدولية	الدلالة
	35	1	1	4	دال

يتضح من الجدول السابق ان القيمة ولكوكسن المحسوبة لنتائج هذا الاختبار بمقدار (1) , اما قيمة ولكوكسن الجولية

فتساوي (4) لعينة حجمها (8) وعند مستوى دلالة (0,05) , وبما ان القيمة

تفسير النتائج:

بما أن قيمة (ت) المحسوبة = 1.67 > (أقل من) قيمة (ت) الجدولية التي تساوي 2.12 بدرجات حرية 16 ومستوى دلالة (0.05) للطرفين فإننا: نقبل الفرض الصفري القائل (لا يوجد فرق دال إحصائيًا بين متوسط الطلبة للاختبارين القبلي والبعدي ونرفض الفرض البديل القائل (يوجد فرق دال إحصائيًا بين متوسط البنين ومتوسط الطلبة للاختبارين القبلي والبعدي).

ومن هنا نستنتج أنه يوجد تقارب بين متوسط الطلبة للاختبارين القبلي والبعدي

الاستنتاجات :

1- ارتفاع معنويات تلاميذ ذوي الاحتياجات الخاصة وزيادة راحتهم النفسية .

2- تغيير افكار التلاميذ العاديين عن تلاميذ الاحتياجات الخاصة وزيادة الاحترام والتعاون فيما بينهم .

3- ساعد التفاعل الاجتماعي على تنمية مهاراتهم الفنية .

التوصيات :

1. حث الباحثين في هذا المجال على إجراء دراسات في مجال الدمج تؤكد على إيجابيات الدمج.
2. العمل على تطبيق برامج الدمج وخصوصاً بالإعاقات البسيطة مثل الإعاقات البدنية وضعاف السمع وضعاف البصر.

المصادر :

- 1- الزوبعي , وآخرون , مناهج البحث في التربية , ج1, مطبعة جامعة بغداد , 1981 .
- 2- الكناني , عايد كريم , مقدمة في الاحصاء وتطبيقاته , spss , ط1 , دار الضياء للطباعة والتصميم , النجف , 2009 .
- 3- الدليمي, احسان عليوي , وآخرون , القياس والتقويم , ط2, دار الكتب والوثائق بغداد , 2002.
- 4- مجيد , سوسن شاكر , اتجاهات معاصرة في رعاية وتنمية مهارات الاطفال ذوي الاحتياجات الخاصة , ط1 , دار صفاء للنشر والتوزيع , عمان , 2008 .
- 5- عدس , عبد الرحمن , علم النفس التربوي نظرة معاصرة , ط3, دار الفكر ناشرون وموزعون , عمان , 2005.
- 6- الحديدي , منى , وآخرون , استراتيجيات تعليم الطلبة ذوي الاحتياجات الخاصة , ط1 , دار الفكر ناشرون وموزعون , عمان , 2005 .
- 7- الخطيب , جمال محمد , وآخرون , المدخل الى التربية الخاصة , ط2 , دار الفكر ناشرون وموزعون , الاردن , 2010 .
- 8- الفنيش , احمد علي , الاسس النفسية للتربية , الدار العربية للكتاب , ليبيا , 1988 .
- 9- القمش , مصطفى نوري , وآخرون , سيكولوجيا ذوي الاحتياجات الخاصة مقدمة في التربية الخاصة , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , 2006 .
- 10- محمد , احمد محمد جاد المولى , تحسين اتجاهات طلاب جامعة الجوف نحو دمج الاطفال ذوي الاعاقات المتوسطة والشديدة في المدارس العادية , مجلة العلوم النفسية والتربوية , السعودية , 2016 .
- 11- حنفي, علي عبد رب النبي محمد حنفي , متطلبات دمج الطلاب الصم في المدرسة العادية من وجهة نظر العاملة في مجال تربية وتعليم الصم والسمعيين (دراسة ميدانية بمدينة الرياض)
- 12- محمد, عادل عبدالله , قضايا معاصرة في التربية الخاصة , دار الرشاد , القاهرة , 2010 .
- 13- محمد , عادل عبدالله , مدخل الى التربية الخاصة : علم نفس الموهبة والاعاقة . دار الزهراء , الرياض , 2011.
- 14- القريطي , عبد المطلب , سيكولوجيا ذوي الاحتياجات الخاصة وتربيتهم , ط4 , دار الفكر , 2005 , دمشق.

15- منصور , سمية وآخرون , تصور مقترح لتطوير نظام دمج الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة بمرحلة رياض الأطفال في سوريا في ضوء خبرة بعض الدول (دراسة مقارنة) , مجلة جامعة دمشق المجلد 38 , 2012 , دمشق .

16- Strain, P. (2001). Empirically- based social skills intervention: A case for

17- quality of life improvement. *Behavioral Disorders*, 27, 30-36.

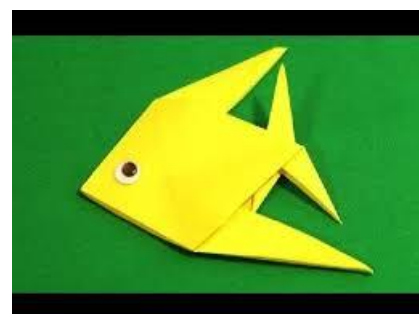
18- York-Barr, J., Schultz, T., Doyle, M.B., Kronberg, R., and Crossett, S.

(1996). Inclusive schooling in St. Cloud: Perspectives on the process

19- and students achievements.

Goodlad, J. I., & Lovitt, T. C. (1993). *Integrating general and special education*. New York: Merrill/MacMillan.

ملحق رقم (1)



ملحق رقم (2)

ت	الفقرات	دائما	غالبا	احيانا	نادرا	اطلاقا
1	يساعد اصدقائه في المجموعة					
2	يشارك بالعمل الجماعي بارتياح					
3	يطلب المساعدة من زملائه العاديين					
4	عدم التعامل بعصبية بين المجموعة					

5	يبدأ بالسلام على زملائه				
6	يتناقش معهم بطريقة العمل				
7	المنافسة الشريفة بينهم				
8	يتقن العمل بدقة كأقرانه العاديين				
9	يستوعب الأفكار بسرعة				
10	يتصرف بشكل مهذب بالصف				
11	يحب ان يبرز على أقرانه العاديين				
12	يجسد افكار جديدة غير التي تعلمها				
13	يتابع أقرانه في المجموعة في طريقة عملهم				
14	يحافظ على الهدوء عند ظهور مشكلة				
15	يفضل عدم ازعاج زملائه بالسؤال				
16	لا يظلم زملائه ولا يسمح لأحد بالظلم				
17	يثني على زملائه في اعمالهم				

ملحق رقم (3) قائمة بأسماء الخبراء

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	الاختصاص	مكان العمل
1	أ.د عاد محمود حمادي	استاذ	تربية تشكيلية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
2	د . انسام اياد	استاذ مساعد		كلية الفنون الجميلة ديالى
3	أ.م. عماد خضير عباس	استاذ مساعد	طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
4	أ.م. عمار فاضل حسن	استاذ مساعد	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
5	م. عادل عطا الله خليفة	مدرس مساعد	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
6	سهيلة علي رحمة	بكلوريوس	اجتماع	مديرة معهد الامل للصم

ملحق (4) خطة نموذجية عن فن الاوريجمي لعمل سمكة

الاهداف السلوكية :

- 1- أن يتعرف الطالب على الخامات المستعملة أثناء تنفيذ العمل الفني بشكل جيد .
- 2- أن يتدرب الطالب على عملية طي الورق لعمل سمكة مبسطة .
- 3- أن ينتج الطالب مجسمات تعبيرية بأشكال فنية مبتكرة.
- 4- أن يتحلى الطالب بالصبر أثناء ممارسة العمل الفني.
- 5- أن يتعامل الطالب مع زملائه أثناء تنفيذ العمل الفني باحترام.

خامات المطلوبة: الورق الملون ومادة لاصقة كالصمغ ومقص

الوسائل التعليمية: نماذج مجسمة للمادة وصور ملونة لإعمال تم انجازها

طريقة التدريس : استراتيجيات الطاولة المستديرة

مقدمة الدرس : تقوم المعلمة بتوضيح أهمية الدرس وذلك بتذكير التلاميذ بالدرس السابق وهو عمل ورود من الورق الملون وبإشكال مختلفة مع بيان فائدة اعمال الورد التي لها قيمة جمالية لتزيين غرفة الصف او البيت او غرفة الطالب الخاصة به وهو مشابه للدرس الجديد ولكن باختلاف طريقة العمل , فان فن الاوريجمي هو احد الفنون القديمة , ظهر في اليابان والصين والمانيا , انتشر في البداية بغرض التسلية , وبعد ذلك تم استعماله لتغليف الهدايا , واخذ يتطور عبر العصور ليستعمله الناس بوصفه فن له اصول وقواعد , ويتم تدريسه مؤخراً .

عرض الدرس : في بداية الدرس تم تقسيم التلاميذ الى اربعة مجموعات كل مجموعة 6 تلاميذ وفق استراتيجية الطاولة المستديرة بغرض مساعدة بعضهم لبعض وتم بعد ذلك توضيح عمل فن الاوريجمي لكل مجموعة منفصلة عن الاخرى مع تكرار العمل امامهم اكثر من مرة وهو يعتمد على طي الورقة المسطحة عدة طيات بالية معينة , من اجل الوصول الى شكل محدد في النهاية .

الان نقوم بعمل السمكة بالخطوات وفق الخطوات الاتية :

- 1- اخذ ورقة مربعة الشكل , نقوم بطيها على شكل مثلث من الجهتين .
 - 2- وبعدها نقوم بطي الورقة بشكل مستطيل من جهة واحدة .
 - 3- وبعد ذلك نقوم بطي اطراف المستطيل من الجانبين الى الداخل , فيصبح الشكل مثلث رأسه الى الاعلى .
 - 4- وفيما بعد نقوم بطي احدى جوانب المثلث بالعكس لعمل ذيل السمكة .
 - 5- وأخيراً نقوم بطي اطراف الجانب الثاني من المثلث لعمل الزعانف , وبعدها ترسم العين .
- التقويم :** يطلب المعلم من المجموعات الاربعة عمل السمكة وفق الخطوات ويمكن عمل اشكال اخرى بنفس الطريقة وبعدها يتم تقويم الاعمال وفق اداة اعدت لهذا الغرض .

**أثر توظيف الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي
(المسرح المدرسي أنموذجاً)
أ.م. حسين محمد علي حسين
كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى**

ملخص البحث

هدف البحث الحالي الى التعرف الى اثر توظيف الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي وللمسرح المدرسي .
إستعمل الباحث المنهج التجريبي ذا تصميم المجموعة الواحدة بالاختبارين (القبلي والبعدي) , وقد تم اختيار عينة البحث من خلال طلاب الصف الثالث المتوسط للعام الدراسي 2018 – 2019 . و أعد الباحث اختباراً معرفياً من 20 فقرة ومن

نوع الاختبار المتعدد وقد تحقق الباحث من صدقه وخصائصه فضلاً عن ثابته . توصلت نتائج البحث الى التأثير الايجابي للفن التشكيلي (فن الرسم) في بناء العرض المسرحي في المسرح المدرسي.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

مايزال الطفل يحتل مكانة مهمة في الدراسات والبحوث التي تناولت الكشف عن خصائص مراحل العمر , لذا أصبحت الطفولة اليوم الشغل الشاغل للمربين والمفكرين لما لها من اهمية كمرحلة أساسية في بناء الإنسان , فكل الخبرات التي تقدم للأطفال . أو تتصل بحياتهم تسهم في اعدادهم الإعداد السليم , ويشير بياجيه إلى أن الطفل ينمو ويتزعرع ويمر بمراحل متعاقبة وأن عملية النمو هذه هي تفاعل مستمر بين الطفل والمحيط والمحفزات المنطلقة من عناصر البيئة فهو يستجيب لها في تطور نفسي وعاطفي متصاعد إلى الأمام . (العظماوي, 1985 , ص2)

وبما أن المدرسة هي المؤسسة التربوية التي أسند اليها المجتمع وظيفة التربية والتعليم لتحقيق أهدافه وغاياته , وهي مسؤولة عن توفر بيئة تربوية تهدف الى تنمية شخصية الطفل من جميع النواحي سواء كانت معرفية أو إجتماعية أو بدنية أو سلوكية أو مهارية وبهذا فإن مادة التربية الفنية تلعب دوراً بارزاً في حياة الطفل كمادة دراسية من خلال اسهامها وبشكل فعال في تحقيق منفذ لتفريغ انفعالاته كما تسهم في تجسيد تصوراته وأفكاره , وأحلامه كونها ترتبط بأحاسيسه ووجدانه ومشاعره من خلال ربط البيئة بالطفل الأمر الذي يجعلها تساعد في نمو الطفل نفسياً ولاسيما في مرحلة الدراسة المتوسطة التي تشهد تأثيراً كبيراً بمحيطه خاصة الأسري . (رمضان, 2006 , ص10) . وإذا كانت التربية الفنية تتضمن مجموعة من المجالات والنشاطات الفنية مثل الفنون التشكيلية والموسيقية والمسرحية (البسيوني , 1980 , ص209) . فإن المسرح المدرسي سيشكل رافداً أساسياً للتربية الفنية . (خميس , 1958 , ص24) . ويشير مختصون بأن المسرح هو من أقرب الفنون المحببة الى نفوس الأطفال لتعاطفهم المباشر مع كل ما يجري فوق خشبته . وليس غريباً أن يكون حب الطفل للمسرح شديداً فالمسرح وسيط باهر من وسائط الثقافة ففيه الحركة والحوار والموسيقى وفن الرسم . (يوسف , 2007 , ص26) . وتأسيساً على ما تقدم فإن هناك علاقة بين الفنون التشكيلية وخصوصاً فن الرسم والذي يعد من وسائل التعبير الفني وإنفعالات الإنسان تجاه الكائنات والأشياء ومن خلال ذلك فطن كثير من الخبراء والتربويين إلى أهمية الرسم عند الطفل وحاولوا تأكيدها من خلال مادة التربية الفنية . وبين المسرح المدرسي والذي يؤكد فيه المختصون بأن المسرح المدرسي يعتمد أساساً على اشباع الهوايات المختلفة للطلبة كالتمثيل والموسيقى والرسم (هارف , 2010 , ص13) . وإذا كانت للفنون التشكيلية خصوصاً فن الرسم كل هذا التأثير فإن الباحث يفترض أن إستعمال فن الرسم في المسرحية المدرسية قد يكون لها تأثير في بناء العرض المسرحي لذلك فإن مشكلة البحث تتمحور في السؤال الآتي : هل يوجد تأثير للفنون التشكيلية في بناء العرض المسرحي (المسرح المدرسي أنموذجاً) .

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية :-

1- يعد البحث بحسب علم الباحث الأول في توظيف الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي وخصوصاً في المسرح المدرسي .

2- قد تساعد نتائج البحث الحالي أساتذة مادة المسرح المدرسي في اعتماد الفن التشكيلي لبناء العرض المسرحي .

3- يفيد هذا البحث الأقسام العلمية التي تدرس فيها مادة المسرح المدرسي سواء كانت كليات الفنون الجميلة أو كليات التربية الأساسية .

4- أهمية الفن التشكيلي في توسيع مدارك الطلبة وإثارة إهتمامهم إلى ما هو أبعد من الحفظ والخروج من دائرة المحاضرة المعتاد عليها .

5- يعد هذا البحث إضافة إلى المكتبة التربوية والتعليمية التي تفيد الباحثين والدارسين .

هدف البحث :

يهدف البحث الى معرفة اثر توظيف الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي (المسرح المدرسي أنموذجاً) .

فرضية البحث :

لا يوجد فرق ذو دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0,05) في بناء العرض المسرحي المدرسي على وفق توظيف الفن التشكيلي بين متوسطات درجات طلاب المجموعة التجريبية في الاختبارين (القبلي - البعدي) .

حدود البحث : يقتصر البحث الحالي على الآتي :-

- 1- الحد المكاني :- مديرية تربية ديالى – ثانوية الصدرين .
- 2- الحد الزمني :- العام الدراسي 2018 – 2019 .
- 3- الحد الموضوعي :- مادة المسرح المدرسي .
- 4- الحد البشري :- طلاب الصف الثالث المتوسط .

تحديد المصطلحات :

الأثر :

- أ. الأثر في اللغة :- بقية الشيء والجمع آثار واثور وخرجت في اثره وفي اثره اي بعده والأثر بالتحريك : ما بقي من رسم الشيء والتأثير ابقاء الأثر في الشيء وأثر في الشيء ترك فيه أثراً (ابن منظور , 2005 , ص5) .
- ب. (تعريف نعمه 2001) : علامه أو رسم متخلف من شيء ما يؤدي إلى تغييرات (نعمه وآخرون , 2001 , ص6)

توظيف :

- أ) التوظيف في اللغة : جاء في لسان العرب تحت (وظف) الوظيفة في كل شيء تصدر في كل يوم من رزق وطعام أو شراب وجميعها وظائف والتوظيف وظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً ألزمها إياه (ابن منظور , 2005 , ج1 , ص126) .
- ب) تعريف البستاني : استوظف الشيء أي استوعبه (البستاني , 1963 , ص927) .

فن الرسم :

(تعريف الدرابسة 2011) : وسيلة من وسائل التعبير الفني ووسيلة من وسائل الاتصال البصري , فالرسم يترجم انطباعاته إلى أشكال وألوان متناسقة (الدرابسة وعدلي , 2011 , ص13)

(تعريف البكري 2015) : القدرة على التعبير من الأفكار والمواضيع من خلال تجسيد العلاقات التكوينية (الحركة , النسبة , التناسب , المسحة العامة , المناخ العام) بشكل واضح وبواسطة الخطوط والمساحات بعد امتلاك القدرة على فهم وتطبيق وتحليل هذه العلامات فكرياً ومهارياً .

المسرح المدرسي :

(تعريف محمد أبو الخير 1988) : المسرح المدرسي هو مجموعة النشاطات المسرحية للمدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالاً مسرحية لجمهور يتكون من الطلبة والأساتذة وأولياء الأمور وهي تعتمد أساساً على إشباع الهوايات وكل ذلك تحت إشراف مدرب التربية المسرحية(هارف , 2010 , ص13) .

(تعريف الخواجه 2009) : مجموعة من النشاطات المسرحية في المدارس للمتلقي الطفل إذ يركز على إشباع الهوايات المختلفة واكتشاف المواهب لتنمية ثقافة الطفل وتنويعه الجمالي والأدبي وتعليمه فن الالقاء والتمثيل والموسيقى والنجارة والرسم والإضاءة والإخراج والعمل الجماعي والتعاون والود والصدقة (الخواجه , 2001 , ص42) .

الفصل الثاني: جوانب نظرية ودراسات سابقة:

أولاً : فن الرسم

يؤدي الفن على إختلاف صوره دوراً فعالاً في مجال الطفولة وفي أساليب التربية العامة فالفن هو قدرة الفنان على نقل أفكاره أو مشاعره للجمهور إذ يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التي لولا الفنان ما كان له أن يكتسبها (البسيوني , 1985 , ص15) . ويرى (هربرت ريد) أن الفن يجب أن يكون الأساس الرئيسي للتربية مؤكداً أنه لا توجد مادة سواه قادرة على إعطاء الطفل شعوراً تترايط فيه الصور الذهنية والمفهوم والأحاساس والفكر (ريد , 1975 , ص126) .

وعلى ذلك فقد تزايد الأهتمام بفنون الأطفال من قبل الباحثين والتربويين بفن الطفل ازدياد لم يشهد له مثيل من قبل ولاشك في أن الأهتمام يعزى الى ادراكها لقيمة فن الأطفال وتقديرها منها له , ذلك أن آثاره ستعكس سلباً أو ايجاباً على شخصية الطفل مستقبلاً وعلى وضعه النفسي , بعد أن تاكدت لدى الباحثين نتائج الدراسات السيكولوجية (جودي , 2005 , ص3) . حيث أن فنون الأطفال التي تبدأ بالتلقائية والتدفق والتي لا يحاكي فيها الصغار الكبار , انها تحمل البذرة السليمة لفن المستقبل فيها إذا وجهت هذه النواة وتبلورت ووجدت الرعاية (البسيوني , 1985 , ص172) .

وهذا ما اكدته (مولر) عندما شبهت رسم الطفل بالرأوية الحقيقية لحياة الرسام الصغير التي تقوم على انواع من التفاعل المستمر بينه وبين بيئته ونتيجة لهذا التفاعل يتأثر الطفل بأنفعالاته المختلفة حينما يواجه ما يثير في نفسه انفعالات الفرح أو الحزن أو الخوف أو الكره والتي إذا ما كتبت داخل نفسه فتولد أثراً سيئاً فيها (مصطفى , 1970 , ص314) .

وهذا ما اكدته (عبد الهادي) . خلال الرسوم تنمو شخصية الطفل وخصوصاً في الأنشطة الفنية المتمثلة في الرسوم فهي تعد وسيلة أساسية للتعبير عن انفعالات الطفل وتفكيره وتزويده بنصوص للتجريب والاكتشاف كما يؤدي إلى توسيع قدراته عن التحليل والملاحظة وهي فضلاً عن ذلك تؤدي الى زيادة ثقته بنفسه وتجعله قادراً على أن يتقبل ويكتسب الخبرات التي تساعده على تكوين مفهوم الذات الشخصية (عبد الهادي , 2002 , ص153) .

على ذلك فإن البسيوني يرى أن الرسم للطفل عبارة عن لغة أي نوع من انواع التعبير أكثر من كونه وسيلة لخلق الجمال أما خميس فانه يرى الرسم بالنسبة للطفل لغة أي نوع من أنواع التعبير ويرى النشال أن رسوم الطفل لغة عالمية أصيلة تساعده

على الاتصال بعالمه الخارجي بحيث يستطيع عن طريقها كلغة من مخاطبة الأشخاص وبهذا فإن فن الطفل فن ذو قيمة لا تقل في قيمتها عن أي فن تاريخي يجد فيه الكبار ضالتهم (الصالحي , 2006 , ص16) .

أما بالنسبة لفن الرسم بصورة عامة فقد عرفه الفالح على أنه وسيلة من وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وهو تعبير شخصي لتركيز ذهني أو بصري للرسم يكون على شكل خطوط وتدرجات لونية يطوعها ذلك الرسام على المادة التي يراد الرسم عليها محققاً للأهداف والأشكال كما رآها في أعماق فكره وخياله ليحقق من خلالها أفضل النتائج الموجودة في الرسم إذن فالرسم فن وموهبة وبالإمكان تعلمه ببسر وسهولة إذ ما إعتدنا على مفرداته والاستمرار بالممارسة والتمرين بجد وعمل وتركيز (الفالح , 2009 , ص5) .

فالرسم تركيز أما اليد والعينان فهما إلا معدات طبيعية تمثل هذا التركيز على المادة التي يراد الرسم عليها للتعبير عما يجول في نفس الفنان (الرسام) فكما يصوغ مشاعره في تراكم لفظية متناسقة كذلك يخول الرسام انطباعاته إلى أشكال وألوان متناسقة بواسطة ادوات يستخدمها في رسمه (ابو دبسه . 2009 , ص10) .

ويمكن لكل انسان مبتدي أن يتعلم فن الرسم من خلال تعلم مفرداته عن طريق التمرين والدراسة والممارسة المستمرة (الكوفحي , 2006 , ص105) .

ولفن الرسم اليدوي أو فن التخطيط الذي هو الأساس الحقيقي لأي إنتاج فني سواء كان تصميمياً أو موضوعاً أو صورة شخصية أو طبيعية صامتة والتخطيط نوع من التعبير الفني يستند بشكل رئيسي على الرسم بالقلم الرصاص أو الفحم أو السلاية والريشة ويمتلك درجة لونية واحدة أو درجات لونية قليلة كما يعتمد التخطيط بشكل جذري على الخط الخارجي أو على تتابع أو توازي أو تشابك الخطوة التي تمنح المشاهد احياءات مختلفة وذلك حسب الأسلوب المتبع ونوعية المعالجة الفنية , ونتذكر منها الايحاء بالانزان والرصانة والرقه والهدوء أو على العكس الايحاء بالتوتر والأنفعال والتموج والعنف والقوة (عارف , 1988 , ص9) وتأسيساً على ما تقدم فإن الرسم يمكن أن يلعب دوراً أساسياً في مختلف مجالات التربية الفنية وخاصةً عندما يكون الطفل قادراً على ترجمة الرسم كلغة يعبر عنها .

ثانياً : المسرح المدرسي وعلاقته بفن الرسم :

ونعني بالمسرح المدرسي ذلك الوسيط التربوي الذي يتخذ من المسرح شكلاً ومن التربية وتعاليمها مضموناً وهو يستعمل تقنيات مسرحية بسيطة مثل الديكور البسيط المعبر والملابس البسيطة الدالة على الشخصيات والإضاءة الجذابة البسيطة دون مغالاة في عناصر العرض . والمسرح المدرسي له خصوصية تتمثل في عرض الموضوعات التربوية والمناهج الدراسية والقضايا التربوية المختلفة التي تهم الطالب خلال المراحل الدراسية ويعتبر نافذة للطالب على المجتمع المحيط به والحياة الاجتماعية وعلاقة الطالب مع من حوله من الناس والمؤسسات ذات العلاقة بحياته (شواهين , 2009 , ص3) .

وذلك من خلال فن التمثيل والفنون الأخرى المقدمة خلال العرض المسرحي المدرسي وكثيراً ما يوظف فن التمثيل في المدرسة إذ يكون وسيلة لإفهام الطالب مواد الدرس بسبب اعتماد التمثيل على التفكير والعاطفة والاندماج والممارسة والفعل لهذا يكون الدرس أكثر فعالية وحيوية ويعتمد التمثيل كذلك على الحواس في تكوينه لذا فهو وسيلة مهمة في إيصال المعرفة والعلم وإثارة الحواس لفهمها ويؤكد علماء النفس أنه كلما زاد عدد الحواس التي يتم استخدامها في تلقي فكرة معينة أدى ذلك إلى دعمها وتقويتها وتثبيتها في ذهن المستقبل (المتلقي) وتشير بعض الدراسات إلى أن 98% من معرفتنا نكتسبها عن طريق حاستي البصر والسمع وأن استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة 35% عند استخدام الصورة والصوت وإن مدة

احتفاضه بهذه المعلومات تزداد بنسبة 55% وبما أن المسرح يعتمد على الصورة والصوت التي تحددها الحركة والإيماءة والتكوين والتشكيل والتركيز والجو والتركيب والصوت الذي يتحد بالمؤثرات والموسيقى والإلقاء والتغيم والإنشاد والغناء إلى جانب الحوار لذا نجد أن الصورة والصوت في العملية التعليمية قلما يرتقي إليها الشك وتحظى بثقة المشاهد وحين ترتبط الصورة بالحركة والصوت فإن ذلك مدعاة للثقة (عبد الرزاق , 1980 , ص 56) .

وعلى ذلك يشير مختصون بأن هناك تناسب وتوافق بين الطلبة والمسرح المدرسي هو اتفاق المسرح مع أفكارهم ففيه توجد الشخصيات والأماكن ويعرض امامهم الأحداث ففي هذه الموصفات يكون المسرح قد تفوق على الكتاب والإذاعة والتلفزيون والسينما لأن الكتاب يقدم المعلومات وصور مكتوبة ومرسومة أما الإذاعة فتقدم معلومات مسموعة في حين المسرح يقدم معلومات وصورة واقعية ناطقة يحس بها المشاهد لأنها محسوسة وملموسة مرئية كما لو ان الطالب يعيش معها (رضوان , 2000 , ص 55) .

ومن هنا يؤكد الباحث أن الصور المرسومة والتي تستخدم كخلفية للمشاهد المسرحية أو كجزء من الديكور المسرحي المدرسي لها دور فعال في إيصال فكرة المسرحية الى المشاهد وعلى ذلك فيجب على مصمم الديكور قراءة النص المسرحي جيداً للتعرف على الجو العام له ومعرفة أهداف المخرج التي يود إظهارها والتركيز عليها من خلال الديكور وعليه كذلك أن يكون ملماً بفن الاخراج وعناصر العرض المسرحي ومنطقة التمثيل التي يجري عليها حركة الممثلين وان يكون عارفاً بتاريخ العمارة وفن الرسم وعلم المنظور لكي يكون قادراً على تجسيد معنى المسرحية في عصورها المختلفة , معبراً من طابعها الخاص وجوها المتميز أن مصمم الديكور ليس منفذاً فقط لأراء المخرج , بل له رؤيته وافكاره الخاصة به التي خرج بها بعد قراءته للنص المسرحي والديكور على المسرح هو بيئة قائمة بذاتها لا تستخدم فقط للإيهام , بل للإستخدام الأمثل للفراغ الموجود على المسرح لخدمة الممثل وأحداث الأثر المطلوب لدى المخرج (النواصرة , 2010 , ص 34).

أن المنظر المسرحي بحاجة ماسة للمساة الفنية والجمالية التي تبعث في نفس المشاهد الطفل الارتياح والتذوق الجمالي ولكن يجب عدم المغالاة في التكلف والابهار الزائف والألوان المتعددة لأن ذلك يشغل المشاهد الطفل في تفاصيله عن متابعة الأحداث وأن من اهم مكونات الديكور المسرحي في المسرح المدرسي هي اللوحات المرسومة وهي عبارة عن لوحة أو عدة لوحات من القماش مرسوم عليها المنظر المراد استخدامه : منظر غابة , منظر صحراوي , جبال , سماء وقد تحتوي هذه اللوحات على مناظر داخلية أو خارجية (النواصرة , 201 , ص 38) .

على ما تقدم استخدم الباحث عند تنفيذ مستلزمات بحثه لوحات مرسومة عند تنفيذ مسرحية الفيتامينات تمثل الفواكه والخضروات ورسوم في عيادة الدكتور تدل على النظافة ورموز للفيتامينات وبذلك كان لمدرس التربية الفنية دور هام في تحويل هذه المواد البسيطة والمتوفرة الى اشكال فنية ذات جمال ودلالة وبهذا فإن الديكور المسرحي المدرسي ليس عنصراً منفصلاً عن العرض بل هو مفردة تشترك مع المفردات الأخرى لتكوين جملة مسرحية واحدة (النواصرة , 2010 , ص 48) .

دراسات سابقة :

أجرى الباحث استطلاعاً ميدانياً في ميدان التربية الفنية بغية الحصول على دراسات سابقة تمس موضوع البحث الحالي مسأً مباشراً فلم يجد أية دراسة عربية أو اجنبية تناولت موضوع الدراسة بشكل مباشر في ميدان الاختصاص بيد أنه وجد دراسات أخرى تناولت موضوع الدراسة في تخصصات أخرى لذلك إكتفى الباحث بهذه الإشارة .

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته:

1- التصميم التجريبي :

إستعمل الباحث التصميم التجريبي ذي العينة الواحدة وبالأختبارين القبلي والبُعدي . وفائدة الاختبار القبلي أنه يقيس حالة المتغير التابع قبل إدخال المتغير المستقل أما الاختبار البُعدي فوظيفته قياس المتغير التابع بعد إدخال المتغير المستقل(الزوبعي 1980 ص103) .

الجدول (1)
التصميم التجريبي للبحث

الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البُعدي	أثر المتغير المستقل
اختبار تحصيلي بعد عرض مسرحية الفيتامينات بدون لوحات ورسوم	توظيف فن الرسم	اختبار تحصيلي بعد عرض مسرحية الفيتامينات بوجود لوحات ورسوم	الفرق بين الاختبارين

2- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة المتوسطة الصف الثاني المتوسط (لمحافظة ديالى) للسنة الدراسية 2018 – 2019 .

3- عينات البحث :

- أ- العينة الاستطلاعية : وبلغ تعدادها (20) طالباً للصف الثالث متوسط وقد أخذت من ثانوية الصدرين التي أخذت بصورة عشوائية كما أختير بصورة عشوائية أيضاً .
- ب- العينة التجريبية : بلغ تعدادها (20) طالباً وقد أخذت بطريقة عشوائية من الصف الثالث متوسط ثانوية الصدرين .

الجدول (2)
يبين إعداد عينات البحث

طبيعة العينة	العينة الاستطلاعية	العينة التجريبية
العدد	20	20

4- الدراسة الاستطلاعية : أجريت هذه الدراسة الاستطلاعية لغرض بناء اختبار مادة الأحياء للصف الثالث متوسط عن ثبات الاختبار .

5- أداة البحث : أستخدم في إنجاز هذا البحث أداة بحث واحدة هي الاختبار التحصيلي لمادة الأحياء للصف الثالث متوسط وقد مر بناء الاختبار بمراحل هي :-

أ- صدق الاختبار:

عرض الاختبار على مجموعة من الخبراء والمختصين وفي ضوء آرائهم وملاحظاتهم عدلت صياغة بعض الفقرات لتصبح بشكلها (20) فقرة وكما موضح في الملحق (1) وقد استخدم الباحث معادلة كوبر لاستخراج نسبة اتفاق الخبراء والتي بلغت 100% وهي نسبة اتفاق عالية جداً في حساب دقة الاختبار .

ب- ثبات الاختبار:

أستخرج ثبات الاختبار بطريقة إعادة الاختبار إذ تم اختبار جميع أفراد العينة الاستطلاعية البالغ تعدادهم (20) طالب ثم أعيد الاختبار بعد مرور (15) يوماً وقد استخدم معامل ارتباط بيرسون لاستخراج العلاقة بين درجات الطلاب في الاختبار الأول والثاني وكان مقداره (0,896) وهذا يدل على انها قيمة عالية وهو يعد مؤشراً جيداً لصلاحية الاختبار ويمكن استعماله في إجراء البحث .

6- إعداد الخطة التدريسية :

في ضوء ما تقدم أعد الباحث (2) خطط تدريسية على وفق مسرحة مناهج ومتطلباتها وكل خطة تدريس تتناول موضوع من مادة الأحياء للصف الثالث متوسط وهي عرض مسرحية الفيتامينات ثم عرض الخطط على مجموعة الخبراء المختصين – طرائق تدريس التربية الفنية , والمسرح ملحق (1) وفي ضوء الملاحظات التي قدمها الخبراء تم إجراء التعديلات على الخطط من ثم عرضت مرة أخرى على الخبراء أنفسهم فحصلت على نسبة 100% وبإستعمال معادلة كوبر.

7- الاختبار التحصيلي المعرفي :

بعد أن قام الباحث بتحديد الأهداف السلوكية للمادة الدراسية أعد الباحث اختباراً معرفياً تضمن (20) فقرة من نوع الاختبار من متعدد لما يتميز به هذا النوع من مميزات تجعله أفضل من الاختبارات الموضوعية الأخرى لقلة التخمين فيه ويعطي من خلال بدائله مساحة أكثر من المادة الدراسية أو من الأهداف السلوكية (احمد , 1988 , ص52) . ولأجل ضمان صلاحية الاختبار وبما يخدم هدف البحث الحالي ثم عرضت على مجموعة من الخبراء والمختصين ملحق رقم (1) وفي ضوء ملاحظاتهم عدلت صياغة بعض الفقرات لتصبح عدد الفقرات (20 فقرة) وكما موضح في الملحق (3) إذا حظيت باتفاقهم على صلاحيتها لقياس الهدف الذي وضع من أجله وبذلك أكتسبت الأداء قدرأ من الصدق في تقويم التحصيل المعرفي .

أ- معامل صعوبة الفقرة :

يقصد بمعامل صعوبة الفقرة نسبة التعقيد الذي واجهه الطالب في الإجابة على الفقرة الاختيارية ويحدد معامل الصعوبة في ضوء نسبة الذين أجابوا عن الفقرة إجابة خاطئة (الزاملي وآخرون , 2009 , ص39) وبعد حساب معاملات صعوبة الفقرات باستخدام معادلة صعوبة الفقرات ذات الإجابة المنقطعة (0,1) أتضح أن جميع معاملات الصعوبة مقبولة لأنها تراوحت ما بين (0,35 – 0,75) وهي تقع ضمن المدى المقبول لمعاملات الصعوبة (0,20 – 0,8) الذي يشير اليه معظم علماء القياس والجدول (3) يوضح ذلك .

ب- معامل التمييز :

يقصد بتمييز الفقرة قدرتها على التمييز بين الطلبة ذوي المستوى العالي والطلبة ذوي المستوى الواطيء وبما انه من الصعوبة تمييز الفقرة لجميع الأفراد لذلك ينبغي أن نميز بين المجموعتين العليا والدنيا على أقل تقدير , لذلك قام الباحث بتجزئة أفراد العينة بعد ترتيبهم من اعلى درجة كلية إلى أقل درجة كلية إلى مجموعتين عليا ودنيا ونسبة 50% في كل مجموعة إذ يشير بعض المختصين في القياس إلى أنه إذا كانت العينة صغيرة بحدود (60) فرداً فأقل فينبغي أن تقسم بنسبة (50%) وهذا الاجراء قام به الباحث من عينة تحليل الفقرات إحصائياً واستخدم معادلة تمييز الفقرات عندما تكون الاجابة عنها متقطعة (0,1) فأتضح أن جميع الفقرات لها قدرة على التمييز إذ أنها معاملات تمييزها تراوحت ما بين (0,30 – 0,70) تعد الفقرة مقبولة في تمييزها إذ بلغت (0,30) فاكثر والجدول (3) يوضح ذلك (الظاهر وآخرون , 1999 , ص130) .

جدول (3) يبين معامل الصعوبة
وتمييز الفقرات للأجابات الصحيحة في المجموعة العليا والمجموعة الدنيا

ت	عدد الاجابات		معامل الصعوبة	معامل التمييز
	العليا	الدنيا		
1	10	5	0,75	0,50
2	8	4	0,60	0,40
3	9	2	0,55	0,70
4	8	4	0,60	0,40
5	7	2	0,45	0,50
6	7	1	0,40	0,60
7	9	4	0,65	0,50
8	9	3	0,60	0,60
9	8	2	0,50	0,60
10	7	3	0,50	0,50
11	6	2	0,40	0,40
12	5	2	0,35	0,30
13	8	2	0,50	0,60
14	9	1	0,50	0,80
15	8	5	0,65	0,30

0,60	0,50	2	8	16
0,40	0,60	4	8	17
0,70	0,65	3	10	18
0,30	0,45	3	6	19
0,60	0,60	3	9	20

ملاحظة / عدد العينة الاستطلاعية (20) ، عدد فقرات الاختبار (20)

8- ضبط متغير الخبرة السابقة :

من اجل التعرف على الخبرات السابقة التي يمتلكها طلاب الصف الثالث المتوسط لجأ الباحث إلى إجراء اختبار تحصيلي معرفي بعد أن عرضت لهم مسرحية الفيتامينات بدون لوحات مرسومة وذلك قبل تطبيق التجربة .

9- تطبيق التجربة :

تم تطبيق التجربة ميدانياً على عينة البحث المجموعة التجريبية للمدة من يوم (الثلاثاء الموافق 19 / 2 / 2019 ولغاية 26 / 2 / 2019 .

10- الاختبار البعدي :

بعد الانتهاء من تطبيق عرض المسرحية على مدى اسبوع مع المجموعة التجريبية الضابطة تم إجراء الاختبار البعدي يوم (27 / 2) وبذات الأداة التي تم تطبيقها في الاختبار القبلي لتلافي ما قد يؤثر في نتائج الاختبار .

11- الوسائل الاحصائية :

(أ) اختبار t-test لعينتين مستقلتين : (سري , 2011 , ص216)

(ب) معامل صعوبة الفقرة :

(ج) معامل تمييز الفقرة :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

(Cooper , 1963 : p523)

(د) معامل ارتباط بيرسون :

$$n \Sigma x \times y - (\Sigma x) (\Sigma y)$$

$$r = \frac{\sum xy - (\sum x)(\sum y)/n}{\sqrt{[\sum x^2 - (\sum x)^2/n][\sum y^2 - (\sum y)^2/n]}}$$

(Harnet , 1982 : p27)

الفصل الرابع

عرض النتيجة :

يتضمن هذا الفصل عرض النتيجة وتفسيرها والاستنتاجات والتوصيات وقد حدد الباحث مستوى دلالة لأختبار معنوية الفروق بين متوسطي درجات المجموعتين التجريبية والضابطة لمعرفة تأثير المتغير المستقل (الفنون التشكيلية) في المتغير التابع للتحصيل المعرفي لتلاميذ الصف الخامس الابتدائي بإستعمال اختبار (t-test) لعينتين مستقلتين متساويتين بالعدد .

جدول (4)

الاختبار	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	قيمة ت		الدلالة عند مستوى
القبلي	20	9,75	1,20	المحسوبة	الجدولية	دال
البعدي	20	16,40	1,90	13,05	2,09	

يبين الجدول (4) بأن هناك قيمتين لـ (ت) المحسوبة 13,05 عند مستوى دلالة (0,05) وبدرجة حرية (38) أمّا قيمة (ت) الجدولية فقد بلغت 2,09 أي أن قيمة (ت) المحسوبة أكبر من قيمة (ت) الجدولية مما يشير الى وجود فرق ذي دلالة إحصائية معنوية في الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية , التي بدورها توضح التأثير الايجابي لطريقة عرض مسرحية في تدريس موضوعات مادة الأحياء لطلبة الثالث المتوسط وهذه مرده حسب وجهة نظر الباحث الى تدريس موضوعات مادة الأحياء بشكل عرض المسرحية ساعد الطلاب على استيعاب موضوعات مادة الأحياء ما يؤثر في المدى الايجابي والتكامل في بناء العرض المسرحي بناءً متكاملاً .

الاستنتاجات :

- 1- فاعلية الفن التشكيلي في بناء العرض المسرحي المدرسي .
- 2- ملائمة فن الرسم في احداث أثر في التحصيل المعرفي لطلاب الصف الثالث المتوسط في مادة الأحياء على وفق مسرحية المناهج (المسرح المدرسي) .

التوصيات :

- 1- اعتماد الفن التشكيلي بوصفه عنصر أساسي من عناصر العرض المسرحي المدرسي .
- 2- تتضمن النماذج التعليمية ومنها فن الرسم في منهاج طرائق التدريس في كليات التربية ومناهج إعداد معلمي اللغة العربية والتربية الفنية .

المقترحات :

إجراء دراسة مماثلة للبحث الحالي للتعرف على أثر الموسيقى في بناء العرض المسرحي (المسرح المدرسي أنموذجاً).

المصادر والمراجع :

- 1- ابن منظور , ابي الفضل جمال الدين : لسان العرب , المجلد الأول , دار بيروت للطباعة , 2005 .
- 2- ابو دبسة , فداء حسين : اساسيات الرسم الحر للفنون التطبيقية , ط1 , مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع , عمان , 2009 .
- 3- ريد , هيربرت : تربية التذوق الفني , ترجمة يوسف ميخائيل اسعد , 1975 .
- 4- البستاني , فؤاد أنسام : منجد الطلاب , ط1 , بيروت , 1963 .
- 5- البسيوني , محمود : قضايا التربية الفنية , ط2 , عالم الكتب , القاهرة , 1985 .
- 6- البكري , سامر عوني , أطروحة دكتوراه غير منشورة : توظيف السيماانية في تدريس العلاقات التكوينية لفن الرسم , 2015 .
- 7- الدرابسة , محمد عبد الله وعدلي محمد : الأسس العامة للرسم الحر , مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع , ط1 , عمان , الأردن , 2010 .
- 8- الزامل , علي عبد جاسم وآخرون : مفاهيم وتطبيقات في التقويم والقياس التربوي , ط2 , مكتبة الفلاح , الكويت , 2009 .
- 9- الصالحي , انسام اياد علي : أثر نوع الألوان في التعبير الفني لتلامذة الصف الخامس الابتدائي , رسالة ماجستير منشورة , 2006 .
- 10- العظموي , ابراهيم : سيكلوجية الطفولة والفتوة والشباب , دار الفكر الجامعي , بيروت , 1985 .
- 11- الفالح , ندى : مبادئ الرسم واللون , ط2 , العراق , 2009 .
- 12- الكوفي , خليل محمد : مهارات في الفنون التشكيلية , ط1 , عالم الكتب الحديث , اربد , 2006 .
- 13- جودي محمد حسين : الأبعاد التربوية والنفسية و الجمالية في فنون الأطفال , مطبعة المعارف , بغداد – العراق , 2005 .
- 14- خميس : حمدي , الفن ووظيفته في التعليم , دار المعارف , القاهرة , 1958 .

15- رمضان , لمياء عدنان , رسالة ماجستير غير منشورة : العلاقة بين أنماط التربية الأسرية والتعبير الفني في رسوم تلامذة المرحلة الابتدائية , 2006 .

16- سري , محمد جاسم : مبادئ الاحصاء التربوي مدخل الى الاحصاء الوصفي والاستدلالي , ط2 , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بابل , كلية التربية الرياضية , دار الطيار للطباعة والنشر , بابل , 2011 .

17- عارف , محمد : فن الرسم اليدي , ط3 , مطبعة الديوان , بغداد , 1988 .

18- عبد الهادي , نبيل : الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل , ط1 , دار صفاء للنشر والتوزيع , عمان – الأردن .

19- مصطفى , يوسف : أسس الفنية الأبداع الفني في الشعر , ط3 , دارا لمعارف , القاهرة , 1970 .

20- نعمه الخواجه , هيثم يحيى : القيم التربوية والاخلاقية في مسرح الطفل , ط1 , دار الثقافة , دولة الامارات , 2009 .

21- هارف , حسين علي : نحو مسرح صفي , ط1 , دار الينابيع للنشر , دمشق , سوريا , 2010 .

22- Cooper , Jaund . Measurement And Analysis, New York 5th ed , P, Helt Rinehart and Winston 1963 .

23- Harnt . Dnald : Statistical and Statistical metods. 3rd e dint ,

Philippines coryright , Addison Wesley publish in company , London , 1982 .

ملحق رقم (1)

اسماء الخبراء والمختصين

ت	الأسماء	اللقب العلمي	التخصص	مكان العمل	نوع الاستشارة	
					أ	ب
1	د. علاء شاكر محمود	أستاذ	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى	x	x
2	د. ابراهيم نعمه محمد	أستاذ	سمعية ومرئية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى	x	
3	د. يسرى عبد الوهاب محمد	أستاذ مساعد	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى	x	x
4	د. معن جاسم محمد	أستاذ مساعد	تربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى		
5	أ.م. عمار فاضل حسن	أستاذ مساعد	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى	x	x

ملاحظة :

(أ) بيان الرأي في مسرحية الفيتامينات لمؤلفها د. حسين علي هارف . مسرحية المناهج كخطة لتدريس مادة الأحياء.

(ب) الاختبار التحصيلي .

ملحق رقم (2) مسرحية الفيتامينات - تأليف أ.د. حسين علي هارف

الشخصيات الرئيسية :

طبطوب - مساعد الدكتور ، الدكتور - شافي مفيد نافع، سيد وباء ، سيد حليب

الشخصيات الثانوية :

فيتامين A ، فيتامين B ، فيتامين C ، فيتامين D ، الأمراض ، فقر الدم ، الأنفلونزا، الكساح

ملحق رقم (3) - الاختبار التحصيلي المعرفي

إختر الإجابة الصحيحة من بين الأقواس

- 1- يوجد في فيتامين A في
(أ) الحمضيات (ب) السمك (ج) اللوز
- 2- يوجد فيتامين B في
(أ) البقوليات (ب) الخضروات (ج) الفواكه
- 3- يوجد فيتامين C في
(أ) البقوليات (ب) الخضروات (ج) الجوز
- 4- يوجد فيتامين D في
(أ) الحليب (ب) البندق (ج) الطماطة
- 5- يوجد فيتامين E في
(أ) اللوز (ب) الكبد (ج) الأسماك
- 6- فيتامين K يوجد في
(أ) السمك (ب) البيض (ج) الخضر المختلفة
- 7- فيتامين له أهمية في سلامة وقوة الابصار .
- 8- نقص فيتامين يؤدي الى مرض فقر الدم .
A ، B ، C
- 9- نقص فيتامين يؤدي الى تسوس الأسنان .
A ، B ، C
- 10- نقص فيتامين يؤدي الى مرض الاسقربوط .
C ، F ، D
- 11- فيتامين له أهمية في نمو وسلامة العظام .
D ، C ، A
- 12- فيتامين له أهمية في تنشيط مساحة الحجم .
D ، B ، A
- 13- نقص فيتامين يؤدي الى عدم توقف النزف الدموي بسرعة .
K ، E ، A
- 14- نقص فيتامين يؤدي الى مرض العشو الليلي .
A ، E ، C ، B
- 15- يوجد فيتامين A في
(أ) الجزر (ب) الحمضيات (ج) الكبد
- 16- يوجد فيتامين B في
(أ) اللوز (ب) الجوز (ج) البيض
- 17- يوجد فيتامين A ، B ، D ، E في
(أ) الكبد (ب) الحليب (ج) الحمضيات
- 18- فيتامين يقلل من خطر الاصابة بمرض السرطان .
E ، B ، A
- 19- يوجد في فيتامين A ، B ، D ، E

أ) الخضر المختلفة ب) البيض ج) الحمضيات

20- تعد الحمضيات من مصادر فيتامين
C , K , A

تدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة

م.د. عامر سالم عبيد السلامي

كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة تكريت

مستخلص البحث

تعد مادة علم الجمال من المواد التي تعنى بدراسة النظريات الجمالية والتطور التاريخي للآراء الفلسفية المتعددة والمختلفة فيما يتعلق بالفن من جهة والبنية التحليلية الأكاديمية لهذه الآراء، ونظراً لما يعانيه الطلبة من صعوبة في إدراك معالم هذا العلم، ولغرض الحصول على فهم سليم من قبل الطلبة وتحقيق البناء المعرفي للنظرية الجمالية، لذا كان لابد من التفكير بطريقة تدريس حديثة وملائمة تمكن الطلبة من فهم مفردات هذه المادة لا سيما وإن الدراسة الاستطلاعية للباحث قد أظهرت أن هناك صعوبة يعاني منها أغلب الطلبة نتيجة عدم استيعابهم لمفردات هذه المادة، الأمر الذي شجعه للتفكير في ضرورة اعتماد آليات علمية وعملية للتخلص من هذه الحالة باستخدام طريقة (ما وراء المعرفة) لغرض معالجة صعوبة مفردات المادة وتسهيل فهمها، ستتكون هيكلية البحث من أربعة فصول، يشتمل الفصل الأول منه على الإطار المنهجي وسيتضمن مشكلة البحث وأهميته وهدفه وفرضيته إذ يهدف البحث إلى التعرف على (تدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة) ولتحقيق الهدف أعلاه صيغت الفرضية الصفرية الآتية :- (لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في اختبار التحصيل المعرفي القبلي والبعدي) وحدوده وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فسيخصص للإطار النظري الذي يشتمل على مبحثين أولهما يتناول علم الجمال: مفهومه، قيمته، نشأته وتطوره، أهم الآراء الجمالية للفلاسفة، والثاني سيتحدث عن ما وراء المعرفة: النشأة، المفهوم، المهارات. أما الفصل الثالث فسينتاول منهجية البحث وإجراءاته من حيث مجتمع البحث وعينته والتصميم التجريبي الذي اعتمده الباحث واختبار التحصيل المعرفي وسينتاول الفصل الرابع عرض النتائج وتفسيرها والإستنتاجات والتوصيات.

Summary of the research

The subject of aesthetics is the study of aesthetic theories and the historical development of the various philosophical views on art on the one hand, and the academic analytical structure of these views, and on the difficulty of students in understanding the features of this science and for the purpose of obtaining a sound understanding by students and achieving construction. The study of the researcher has shown that there is a difficulty suffered by most students as a result of not understanding the vocabulary of this article, Encouraging him to think about the need to adopt scientific and practical mechanisms to get rid of this situation using the (meta-cognition) method to address the difficulty of the vocabulary of the material and facilitate understanding, the structure of the research will consist of four chapters, the first chapter includes the methodological framework and will include the problem of research and its importance, The current research aims to identify (teaching the subject of aesthetics in light of meta-cognition skills) and to achieve the above objective, the following zero hypothesis was formulated: There is no statistically significant difference at the level of significance (0,05) between the average score of students in the experimental group and control in the test of the achievement of knowledge of tribal and

remote knowledge) and limits and the definition of terminology, while the second chapter will be devoted to the theoretical framework, which includes the first two topics dealing with aesthetics: Its components, and the second one will talk about meta-cognition: evolution, concept, skills. The third chapter will discuss the research methodology and procedures in terms of the research community and its design and experimental design adopted by the researcher and the test of cognitive achievement. The fourth chapter will discuss the presentation of the results and their interpretation, conclusions and recommendations.

مشكلة البحث

ليس غاية التعليم جمع المعلومات وحشوها في ذهن المتعلم ، بل تنمية الأدوات المعلوماتية والإمكانات المعرفية وطرائق التفكير والبحث عن الحقيقة واكتشافها.

تأسيساً على ذلك كان لابد من البحث عن الآليات والطرائق التي من شأنها تنمية وتطوير قدرات الطلبة وتزويدهم بالمعرفة الضرورية لاكتشاف العناصر الأساسية التي تقف وراء المعرفة ك القدرة على التخطيط والتنظيم والمراقبة والتحكم والتقييم والتقويم. أي التركيز على الشروط التي يجب توافرها لكي تحصل المعرفة. وتعد تنمية التفكير ما وراء المعرفي والعمليات ما وراء المعرفية هدفاً رئيساً من أهداف التربية في وقتنا الحاضر، الأمر الذي جعل الطرائق التدريسية الحديثة تضع الطالب في موقف نشط يحتم عليه المشاركة في عمليات فكرية وعقلية لأجل تنمية تفكيره بوصفه هدفاً من الأهداف التي نسعى إلى تحقيقها.

ونظراً لما تتمتع به مادة علم الجمال من أهمية في قسم التربية الفنية لذا كان لزاماً علينا التفكير لتصميم أنموذج متقن لتدريس مادة علم الجمال ضمن قواعد وأصول البحث العلمي على وفق مهارات ما وراء المعرفة التي تساعد في تهيئة بيئة تعليمية تبث على التفكير و مساعدة المتعلم ليكون متميزاً في جمع المعلومات وتنظيمها ومتابعتها وتقويمها خلال عملية التعلم، واعتماد اتجاهات حديثة في تدريس مادة علم الجمال على وفق مهارات ما وراء المعرفة.

مما حدا بالباحث إلى إجراء دراسة استطلاعية واقعية ليستشف من خلالها مدى دراية (طلبة المرحلة الثانية بكلية التربية للعلوم الإنسانية- قسم التربية الفنية) بمهارات ما وراء المعرفة وطرح عليهم عدداً من الأسئلة* التي أفادت الباحث في وضع أهداف الأنموذج وإستراتيجياته، والتي تمخضت عن توفر قناعة لديه من وجود عدم فهم ودراية تامة بالمضامين التي يشتمل عليها مفهوم ما وراء المعرفة ، وبالتالي فإن هناك خللاً في القدرة على التفكير الصحيح يعزوه (الباحث) إلى عدم توفر المعرفة بالاشتراطات الأساسية لذلك التفكير، ومما شجعه على البحث والتقصي ما أسفرت عنه تأكيدات الدراسات والأدبيات التربوية المستحدثة حول أهمية تلك الاشتراطات ودورها في تحقيق التفكير الصحيح الأمر الذي أثار لديه أسئلة عديدة منها:

- ☐ هل يمتلك طلبة المرحلة الجامعية مهارات ما وراء المعرفة؟
- ☐ هل بالإمكان تنمية مهارات ما وراء المعرفة وتطويرها لدى الطلبة- إن امتلكوها؟
- ☐ هل بالإمكان تحديد القدرات العقلية العليا التي تسمى بـ (مهارات ما وراء المعرفة) التي تيسر للطلبة القيام بأداء المهام المكلفين بها بنجاح؟

كل هذه الأسئلة شكلت البذرة الأساسية لمشكلة البحث الحالي الذي يحاول إيجاد الأجوبة الموضوعية على التساؤل الآتي: هل يمكن تصميم انموذج لتدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة؟.

أهمية البحث

أكدت الدراسات في ميدان التربية والتعليم على عمق العلاقة بين الفن و (التربية والتعليم) في إطار من التأثير والمتبادل، وعلى وفق هذه العلاقة فإن الفن يستمد من المبادئ والقيم التربوية والاجتماعية مادة وهدفاً فكرياً وتعليمياً، كما إن التربية والتعليم لجأت إلى (الفنون الجميلة) واستخدمتها كوسائل تقنية (تربوية و تعليمية) وعلى ما تقدم تأتي أهمية البحث من خلال تصميم أنموذج لتدريس مادة علم الجمال في ضوء واحدة من أحدث طرائق التدريس في الوقت الحاضر ألا وهي (مهارات ما وراء المعرفة).

ويمكن تلخيص أهمية البحث في النقاط الآتية:

1. يساعد في رفد طلبة قسم التربية الفنية بالخبرة اللازمة بمادة علم الجمال نتيجة لحيوية طريقة (ما وراء المعرفة) وفاعليتها بسبب إشراكها المتعلم وزيادة الإهتمام بقدرته على أن يخطط ويراقب ويسيطر ويُقَوِّم تعلمه الخاص، وبالنتيجة فهي تعمل على تحسين إكتساب المتعلمين لعمليات التعلم المختلفة وإدماجه في عملية التعلم بطريقة تحقق أقصى درجة ممكنة من التفاعل مع مادة علم الجمال.

2. رفد المؤسسات التعليمية وأقسام التربية الفنية في كليات التربية الأساسية وكلية الفنون الجميلة قسم المسرح بأنموذج مصمم في ضوء مهارات ما وراء المعرفة لتدريس مادة علم الجمال خلال وضع حلول للمشكلات السلبية التي تعترض تدريس هذه المادة والمتمثلة في عدم التوازن بين الجوانب النظرية والتطبيقية وقلة الفعاليات المصاحبة له

3. توضيح أهمية المعلم على أنه منظم للظروف البيئية التي تسهل حدوث التعلم والنهوض بمستواه (تربوياً-علمياً-ثقافياً).

هدف البحث وفرضيته:

يهدف البحث الحالي إلى تصميم أنموذج (لتدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة).

ولتحقيق الهدف أعلاه صيغت الفرضية الصفرية الآتية :- (لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في اختبار التحصيل المعرفي القبلي والبعدي)

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على:

طلبة المرحلة الثانية (الدراسة الصباحية) قسم التربية الفنية- كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة تكريت للعام الدراسي

2018م-2019م.

تحديد المصطلحات:

أولاً: التدريس :

يعرفه الباحث اجرائياً:

"هو عملية تواصل وتفاعل مخطط له ومنضبط بين المعلم والطالب في قاعة الدرس، تتسم بالأخذ والعطاء، يتم خلالها تقديم المعلومات وإدارة النشاطات بالشكل الذي يساعد المتعلمين على الانتقال من حالة عقلية إلى حالة أخرى في تعلم مادة علم الجمال باستخدام مهارات ما وراء المعرفة".

ثانياً: علم الجمال:

يعرفه الباحث إجرائياً: " هو علم فلسفي موضوعه دراسة القيم والمعايير التي تؤسس عليها الأحكام المتعلقة بالظواهرات الجمالية، ويستهدف الأفكار الجمالية التي تبحث في الاحساس الجمالي عند الفنان وعند المتلقي".

ثالثاً: ما وراء المعرفة:

يعرفها الباحث إجرائياً: " هي قدرة الفرد على أن يعرف كيف يفكر، والتفكير في تفكيره، والتحكم في تفكيره في الشيء الذي يتعلمه، ووعيه بعملياته المعرفية، وقدرته على تنظيم ومراقبة وتقويم تفكيره لنتيح له هذه المراقبة فرصة السيطرة على عملياته المعرفية، وما يمارسه في موقف معين".

الاطار النظري المبحث الأول: علم الجمال

مفهوم علم الجمال:

تعددت تفسيرات (علم الجمال) بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والإبداعية والعلمية والانسانية له فقد حير (علم الجمال) عبر تاريخ البشرية المفكرين والأدباء والفنانين وعلماء النفس لكون " المعرفة الجمالية متحركة ومتغيرة من حين لآخر شأنها في ذلك شأن بقية مجالات المعرفة التي تشكل جزءاً من عملية التغيير الشامل الذي يميز سمات كل فترة عن الأخرى التي لا يمكن ردها لنوع محدد بذاته أو لفعل منفرد هنا أو هناك كونها جزء من الكل المركب الحيوي المتفاعل، ومما لاشك فيه إن الفكر الانساني في جميع المجالات وعلى نحو خاص (الفكر الفلسفي الجمالي) يؤلف سلسلة متصلة الحلقات ترتبط إحداها بالأخرى، وكل فكرة مهما بدأت ساذجة وبسيطة فإنها تأخذ بالنمو والتطور حتى تصبح أكبر وأوسع "(حبيب، 2018، ص9) وبما أن الجمال في العادة وثيق الارتباط بالفن فإننا لا يمكن أن نغفل إمكانيات الذات المبدعة للفنانين والتي تضيف لمسة تقدم بها صياغة جديدة أو إضافة معرفية، كما إننا لا نستطيع أن نفهم الأفكار الحديثة إلا إذا رددناها إلى أصولها ومنابعها الأولى، ولما كان " الجمال وثيق الارتباط بالفن فقد ذهب الباحثون القدامى والمحدثون مذاهب شتى في تفسير طبيعة الجمال، فبعضهم يرى أن الجمال موجود في الطبيعة الحية والجامدة وفي الأعمال الفنية أيضاً بشكل موضوعي، وذهب آخرون إلى الجهة المعاكسة فعدها الجمال صفة ذاتية كامنة في طبيعة الانسان نفسه، وقال فريق آخر إن الجمال يحصل نتيجة العلاقة بين الانسان نفسه وبين ما يحيط به من عوامل بيئية طبيعية ومصنوعة " (حيدر، 2001، ص3) وعلى هذا الأساس فقد نظر (الكلاسيكيون) إلى الجمال باعتباره جوهر الواقع وإنه التحقيق الكامل للشكل والاكتمال، وكذلك نظر الرومانسيون للجمال بوصفه تجلياً للإرادة أو الشعور اللذين يتجددان ذاتياً من خلال كل مشاهدة للجمال، أما الطبيعيون فالكشفوه في التوافق والاتفاق البارع مع الطبيعة، ونظر الواقعيون إلى الجمال فعده موجوداً في الموضوع الجمالي وكذلك الوعي الذي يدرك هذا الموضوع، ويرى الباحث إن التجربة الجمالية إنما تتحقق بفضل التفاعل القائم والعلاقة الموضوعية بين المتلقي والأعمال الفنية.

قيمة الجمال:

إن قيمة الجمال والفن لا تقتصر على انعكاساتها على الحياة الفردية، بل تمتد أبعد من ذلك لتعبر عن حياة المجتمع ومشكلاته ولفت انتباه الأفراد إليها، وإشراكهم في الاتصال الثقافي والاجتماعي وزيادة التقارب بينهم، وهذا ما دفع المربين إلى الاهتمام بالتربية الجمالية والفنية " لأنها تنمي القدرة على التقدير والاستمتاع بكل ما هو جميل سواء أكان ذلك في الأدب أو الموسيقى أو التصوير أو الرسم، فلا يكفي أن يكون الإنسان قادراً على كسب عيشه، بل ينبغي أن يستمتع بالحياة، إذ يعد الفن رسالة إنسانية ووسيلة بشرية بارعة للإفصاح عن حالة الوعي الإنساني يقدم الحل الرائع للإيقاع الجمالي لتحقيق القيمة الإبداعية وذلك بإمكانيات العقل الواعي الذي يتمثل بالمدرجات الحسية التي تنتقل بواسطة الحواس إلى منافذ الإنسان للاتصال بالعالم الخارجي، ووعي عقلي باطني للإحساسات والمشاعر والارادة ووعي عقلي إبداعي هو نتاجات الإنسان من أعمال مبدعة ومنها الفنون " (حبيب، 2018، ص12) ومن هنا يأتي الدور الفاعل لـ (علم الجمال) من خلال الاهتمام باكتساب الأفراد خبرات تتسق مع حواسهم في صيغ جمالية سعيًا منها لإيصال رسالتها في مخاطبة المتعلم لخصائص النتاج الفني عبر مجموعة من العمليات التي تعكس استجابات المتلقي، منها الحساسية الجمالية والحكم الجمالي والتفضيل الجمالي، والتي تنبثق على وفق المعطيات والتأويلات التي يصدرها المتلقي .

علم الجمال (نظرة تاريخية- النشأة والتطور):

إن الاحساس بالجمال قديم قدم الوجود البشري، وقد اختلفت الشعوب في ما هية الجمال لاختلافهم في الأذواق والمشارب، واختلفت مقاييس الجمال ومعاييرها باختلاف الأمم والشعوب، فقد نشأ التفكير في الجمال عند الإغريق حتى عُدت الآراء التي جاء بها الفيثاغوريون والسفسطائيون من أقدم النظريات الجمالية، وجاء من بعدهم الثلاثي الذهبي(سقراط وافلاطون وأرسطو) وعندهم أخذ الفلاسفة المسلمون، وقد كان للثلاثي الألماني الفلسفي أهميته في الفكر الفلسفي الجمالي، فضلاً عن الآراء الجمالية المعاصرة، وسيحاول الباحث المرور بشكل موجز على هذه المراحل المتعاقبة لتحقيق البناء المعرفي لتاريخ تطور النظرية الجمالية .

الفيثاغوريون والسفسطائيون:

الفيثاغوريون هم جماعة من الفلاسفة عاشوا في القرن الخامس ق.م ويرجع نسبهم إلى فيلسوفهم الكبير(فيثاغورس) وأساس نظرية فيثاغورس الفنية هي انعكاس لفلسفته العامة التي تصور العام تصويراً رياضياً ، وأصل الموجودات في الطبيعة عبارة عن نظم رقمية، وعليه فقد فهموا الفن فهماً موضوعياً يرتبط بعلاقته بالبناء الإنساني ويمثل نتاجاً إيجابياً هدفه تربوي، وعدوا العملية الإبداعية في الفنون والشعر والموسيقى ما هي إلا محاولة إيجاد التوافق الرقمي المكون لأساس العملية الإبداعية، كما عدوا العمل الفني نتاجاً عقلياً في أساسه ، والفن ناتج عن فعل النفس المتناغمة بفعل صراع الأضداد الإيجابي الذي يولد هارموني ذو نظام عددي توافقي " (حيدر، 2001، ص11) وعلى هذا الأساس فهم ينظرون إلى العمل الفني بوصفه عملية انتاجية أساسها الإنسان بفعل إمكانياته العقلية التي أساسها الدماغ .

وأما السفسطائيون فأنهم قالوا بأن أساس كل معرفة هو الإدراك الحسي وعليه فإن الفن مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمستوى هذا الإدراك وعليه فإن المعرفة نسبية وكذلك هي الحقيقة فهي نسبية وليست مطلقة فما هو جميل لي هو الجميل الحقيقي وما هو جميل لك هو الجميل الحقيقي، وللفن آثار كبيرة في قيادة الناس ويمكن أن يكون أداة في دفعهم بالاتجاه المراد سواء نحو الإيجاب أو السلب، وأصبحت غاية الفن عندهم هي (اللذة) وأطلق الباحثون على نظريتهم (نظرية الوهم والإيهام الجمالي) لأن الفنان المبدع في نظرهم هو من أتقن فنون الخداع وله مقدرة على أن يدرك مكان اللذة في نفوس الناس وتنظيمها.

فلاسفة العقل (سقراط، أفلاطون، أرسطو):

ويمكننا أن نعد فلسفتهم رد فعل لما عانته الفلسفة اليونانية من نسبية وذاتية، وبروز المطلق والمثل والصور المطلقة التي لا يشوبها التغيير والاضمحلال، وجعل هؤلاء الفلاسفة (العقل) مصدراً للمعرفة الحقة، ومنها الفنون وأقروا بوجود مبادئ مطلقة للخير والعدل والجمال وسائر القيم الأخرى، فقد أكد سقراط على (غائية) الفن، القيم التربوية للفن في بناء المجتمع من خلال غائية العمل الفني الخلاق، ويجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية الزائلة. في حين يرى أفلاطون إن الفن تجلي صوفي نحو عالم المثل يستسقي بنظام جدلي (ديالكتيكي) يحقق معطيات عالم المثل، التي هي معطيات مجردة من عوالم الحس والقرائن والنسبية. أما أرسطو فيقول " إن المحاكاة ليس لعالم المثل الذي لا وجود له وإنما للطبيعة مباشرة، إذ أن المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة وليست صورة لها " (الياسري، 2018، ص20) وقد أعطى أهمية كبيرة للمحسوسات والعالم الحسي وعده صفة ايجابية متبادلة الأثر مع عالم المثل الأزلية، لهذا فإن الفن عنده يمكن أن يأخذ مادته من المحسوسات البيئية ويحاكيها، وكانت لنظرية التطهير عند أرسطو آثار مهمة في التحليلات الجمالية والأخلاقية التي صاغها .

الفلاسفة المسلمون:

من المعلوم إن الاسلام انتشر في الأمم التي اعتنقته وهي أمم عريقة عرفت حضارات شتى فأخذ منها وأعطاها، ونتج عن ذلك مزاج فكري أعطى الحضارة العربية الإسلامية طابعها المميز، فكان للتقارب العربي الاغريقي أثر كبير في البناء الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون ، ويمكن عد الفارابي المؤسس الأول لطابع الفلسفة العربية الإسلامية، وتمثل فلسفته طابع التوفيق بين الدين والفلسفة إذ أكد على إن الفلسفة والدين هدفهما واحد ومصدرهما واحد ولا يمكن أن يكون هناك أي خلاف بينهما فهو يعتقد " بأن الدين حق والفلسفة حق والحق لا يضاد الدين بل يؤيده ويشهد له، ولئن كان بينهما فروق واختلافات فإنما هي في الظواهر والقشور، لا في الجوهر والحقيقة فالدين والفلسفة إنما يصدران عن أصل واحد ومصدر واحد هو العقل الفعال " (مرحبا، 1970، ص379) ، وقد أنتجت لنا الحضارة الإسلامية العديد من الفلاسفة أمثال ابن سينا وأبي حيان التوحيد وابن رشد الذين تأثروا بأراء أرسطو وأفلاطون إلا أنهم صاغوا فلسفتهم بعقلية عربية إسلامية.

الأفلاطونية المحدثة:

نسبة إلى الفيلسوف المصري الإغريقي (أفلوطين) الذي استقى مبادئ فلسفته الجمالية من إفلاطون حتى أخذ في البحث عن المصدر الإلهي للجمال، واعتبر الجمال صفة عقلية صادرة عن العالم العقلي المثالي، وطالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظل، ورفض الفنون الحسية المادية التي تنافي المشاعر الحسية المتدنية، واعتبر " الجمال من طبيعة النفس والروح وينتمي إلى عالم الحقائق العقلية، بينما القبح أقرب إلى طبيعة المادة، فهو يقول في ذلك: ((عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها تتعرف عليه إذ إنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها)) ويقول أيضاً : ((إن مصدر الجمال هو الصورة التي تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفنان إلى العمل الفني)) " (مطر، 1974، ص114) ومن أبرز فلاسفتها (أمنويوس السقاص، إيفلون، هيئاتيا الإسكندرانية) .

عمانويل كانت:

ترجع أهمية (كانت) في علم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد في تاريخ هذا العلم هو العصر الذي يطلقون عليه اسم العصر النقدي نسبة إلى فلسفته التي أسماها الفلسفة النقدية والتي تعنى بالبحث في شروط المعرفة الانسانية " الجمال عند كانت نوعين:

الأول: الجمال المقيد: وهو الذي يفترض من ما ينبغي أن يكون عليه سموه في تطابقه مع فرضياته، وتقوده الحاجة والمنفعة والضرورة والقياس بما يجاوره.

الثاني: الجمال الحر: لا يفترض مسبقاً ما يجب أن يكون عليه، فهو جمال بذاته ولذاته، وهو خارج آلية الحاجة والمنفعة والضرورة، وكذلك يتجاوز أقيسة المنطق وآثار المجاور، وآثار الفن هي إنتاج صادر عن حرية الانسان وارادته، ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر ازاء العمل الفني بأنه عملي صناعي مدبر، بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهمنا بأنه من عمل الطبيعة أو إنه ناتج تلاقحي شأن أي موجود طبيعي " (مطر، 1974، ص127) وأما الاحساس بالجمال عند كانت فيأخذ اتجاهين " أولهما (الاحساس الجمالي الابتدائي) وهو الاحساس المرتبط بإدراك المحسوسات البيئية، وهذا الاحساس لا ينتج ابداعاً عالي القيمة، وثانيهما (الاحساس الجمالي السامي الخالص) وهو صفة القلة من البشر الذين يحققون الجمال الحقيقي (الجليل) في ذاتهم أولاً.

ومن ثم يناضلون من أجل نقله إلى نوات الآخرين " (حيدر، 2001، ص11) وعليه يكون الإبداع عند كانت إبداع عقلي يتحقق في الانسان ذو الاحساس السامي الذي يحوله إلى إدراك حسي سامي ومن ثم إلى إبداع سامي ينتج فناً سامياً.

هيغل:

المحور الأساسي الذي ينطلق منه هيغل في تحليلاته الفلسفية الجمالية افتراض (الروح المطلق)، ، وقد تجاوز هيغل مثالية كانت النقدية إلى المثالية المطلقة التي شاركه فيها معاصروه أتباع الحركة الرومانطيقية أمثال شيللر، وشلنجر، وهولدرن، ويعتقد هيغل إن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية هي في النهاية مظهر من مظاهر (الروح المطلق) وقانونه (الجدل) وقوام الجدل حركة أو صيرورة مستمرة، وغاية الروح هي في النهاية أن تعي ذاتها، ووسيلتها في بلوغ هذا الوعي (الفن والدين والفلسفة) " (مطر، 1974، ص151) والجمال عند هيغل هو الجمال الصادر عن تجلي الفكرة بطريقة حسية وهو جمال معبر عن (الروح المطلق) ويؤكد على أن الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي لأنه قد دخل فيه العقل (الوعي) وأنه من إبداع (الروح المطلق) فالفن عنده عملية عقلية تتم بواسطة إدراك قوانين الجدل (الديالكتيك) وأعلى مرحلة يصل إليها الفن هي مرحلة الإبداع التي تتدخل في كشف وتنظيم قوانين الجدل من خلال العمل الفني، فالإبداع عملية يستطيع بها الفنان أن يخلق جدلاً جديداً، أو أن يكشف نظاماً جدلياً غير مكتشف سابقاً .

جون ديوي:

المعرفة عند ديوي هي المتراكم التجريبي الحياتي بفعل خلق التوازن الذي ينحو إليه الانسان بينه وبين بيئته، " فليس العقل عند ديوي شيئاً قائماً بذاته مختلفاً عن الجسم في جوهره ووظائفه، ولا هو وظيفة من وظائف الدماغ، بل وظيفة من وظائف الجسم كله عند تفاعله مع البيئة الاجتماعية والطبيعية أثناء سعيه لتحقيق أهدافه في الحياة " (جعفر، 1954، ص67) وعلى هذا الأساس فقد رفض ديوي صيغ الإلهام والحدس القديمة والحديثة لأنها تضع الفنان بموضع الملائكة والأنبياء، لإيمانه بأن الفنان إنسان كباقي البشر اختار الجمال والفن كقيمة وعمل في حياته، لأن الفن عمل تجريبي يؤدي إلى تكوين

خبرات وهذه الخبرات هي أساس البناء الابداعي، وقد أعطى للفن صيغة نفعية وظيفية لا اعتقاده بأن الفن يحقق للإنسان مكاسب في صراعه مع البيئة، فالفن عنده هو ذلك العمل العقلي التجريبي الذي يحاول أن يكشف عن مكامن الفجوات أو المتناقضات بين الانسان والمجتمع والبيئة، وعلى هذا الأساس فإن الفن ينتج عن وعي الفنان بوجود فجوة أو مشكلة لا يستطيع أن يحلها إلا بالفن لإيجاد التوازن بينه وبين محيطه الخارجي . وكلما شعر المتلقي بهذا التوازن كان الابداع ناجحاً ومتقدماً، لهذا لابد للفنان من وعي المحيط وتحليل بنيته ومن ثم يحقق تركيباً في نتاجه يصور به افتراضاته وتأملاته للتوازن وخلق الفجوات .

المبحث الثاني - ما وراء المعرفة:

يرتبط مفهوم ما وراء المعرفة بمفهوم الوعي الذاتي والاعتقاد وانعكاسها في النشاطات والفعاليات والمعرفة والذي نادى به جون ديوي 1933، إلا إن الرؤيا الواضحة للمفهوم وأطره العامة يمكن إرجاعها بشكل جلي إلى عالم النفس فلافل flavel الذي قام بتطوير " بعض الأفكار حول كيفية قيام المتعلمين بفهم أنفسهم والكشف عن عمليات فوق معرفية أو ما وراء المعرفة أو التفكير الميتامعرفي أو ما وراء التعرف أو الوعي بالتفكير" (التميمي، 2010، ص21)، ووصف فلافل أفكار ما وراء المعرفة بأنها قصدية (Deliberate) ومخططة (Plan ful) وعمدية (intentional) وموجهة نحو هدف (Goal-Directed) فضلاً عن إنها سلوكيات لتحقيق مهمات معرفية. (Flavell, 1971,P:275)) ومفهوم ما وراء المعرفة (Meta cognition) يعني " قدرة الفرد على التفكير في الشيء الذي يتعلمه وتحكمه في هذا التعلم، ولكن قبل أن يكون المتعلم قادراً على التحكم في تعلمه، لابد وأن يكون على وعي بما يمارسه في موقف معين، وبكيفية تعلمه على النحو الأمثل، وإلى أي مدى تم تعلمه، أي وعي المتعلم بالمهمة ثم وعيه بالإستراتيجية أو بالعملية المعرفية ثم الوعي بالأداء. ("عبد السلام، 2006، ص105). وهو القدرة على معرفة" ما نعرفه وما لا نعرفه في المهمة التي نحن فيها ومركز تلك المهمة قشرة المخ، فالتفكير في التفكير هو القدرة على التخطيط والوعي بالخطوات والإستراتيجيات التي يتخذها الفرد لحل المشكلات والقدرة على تقويم كفاءة تفكيره. " (سعيد، 2008، ص27) أي إنه "التفكير حول التفكير أو معرفة المعرفة، أو بكلمات فلافل، المعرفة والمعرفة بالظاهرة المعرفية phenomena knowledge & cognition About cognition" (أبو رياش، 2006، ص35). لذلك لابد من "متابعة الذات وتنظيمها، والوعي باستخدام إستراتيجيات التعلم، ويشير التعريف أيضاً إلى المعرفة عن المعرفة وإلى التفكير بصوت عالٍ، أو الحديث مع الذات، بهدف متابعة حل المشكلة ومراجعتها، زيادةً على إن ما وراء المعرفة هي عمليات تحكم عليا وظيفتها التخطيط والمراقبة والتقويم، لأداء الفرد في حل المشكلة، ومهارات تنفيذية مهمتها توجيه مهارات التفكير المختلفة العاملة في حل المشكلة وإدارتها، وهو أيضاً أحد مكونات الأداء الذكي ومعالجة المعلومات. (" الهاشمي و طه، 2008، ص51). وتشير بعض الدراسات التي تناولت تعريف (flavell, 1979) إلى مفهوم ما وراء المعرفة " على إنه المعرفة العامة أو العقلية التي تهدف إلى تنظيم الجانب العقلي والمعرفي" (عبد السلام، 2006، ص105). وفي مواطن أخرى تدل مهارات التفكير فوق المعرفية على أنها "عمليات تحكم عليا تهدف إلى التخطيط والمراقبة والتقويم لأداء الفرد في حل المشكلة، أو إلى مهارات تنفيذية مهمتها توجيه وإدارة مهارات التفكير المختلفة في حل المشكلة" (عبد العزيز، 2009، ص211). وتجدر الإشارة إلى أن " شوينفلد (Schoenfeld) يرى إن تنمية التفكير عن التفكير يتطلب تنمية التحكم في الذات والاتصال بالذات، وذلك إن الشخص الذي ينشغل بعمل ذهني معين يقوم بعدة أدوار في أثناء قيامه بهذا العمل، فهو يلعب ادوار مولد للأفكار ومخطط وناقد ومراقب لمدى تقدمه ومدعم لفكرة معينة وموجه لمسلك

معين للوصول إلى تحقيق الهدف المنشغل به ". (عبيد، 2009، ص217). ويرى " كل من (جاكوبس و باريس) (Jobos & Paris) إن عمليات ما وراء المعرفة تتضمن المهارات التي تساعد الفرد على تنظيم العمليات المعرفية الأساسية" (ياسر، 2007، ص22).

مما تقدم يتضح للباحث إن ما وراء المعرفة هو التفكير في التفكير والمعرفة عن المعرفة، بمعنى فهم عمليات التفكير، ومراقبتها والتحكم بها وتنظيمها لاسيما العمليات التي يستخدمها الفرد وهو يتعلم في المواقف المتنوعة ويكون واعياً بما يمارسه، فالفرد عندما يواجه مشكلة تحتاج إلى حل لا يمكن إن يتوصل إلى الحل ما لم يدخل في عملية الحل ويفكر قبل التنفيذ بكيفية الوصول إلى الحل ثم التفكير فيما إذا كان حله صحيحاً أم لا، وكل هذا يقتضي مهارات وعمليات عقلية يطلق عليها مهارات ما وراء المعرفة .

مهارات ما وراء المعرفة:

لقد نادى علماء النفس بضرورة وعي الإنسان ويقظته لما يوظفه من إستراتيجيات والتحكم بها وتوجيهها الوجهة الصحيحة وهذه العمليات من الوعي والضبط والتوجيه عُرفت باسم مهارات ما وراء المعرفة "فقد توصلت الدراسات التي أجريت منذ السبعينات حول مفهوم عمليات التفكير ما وراء المعرفي إلى تحديد عدد من المهارات العقلية العليا التي تدير نشاطات التفكير وتوجهها عندما ينشغل الفرد في موقف حل المشكلة أو اتخاذ القرار" (الهاشمي و طه، 2008، ص53). إن مهارات ما وراء المعرفة "هي مهارات عقلية معقدة تعتبر من أهم مكونات السلوك الذكي في معالجة المعلومات وتنمو مع التقدم في العمر والخبرة". (عبد العزيز، 2009، ص211). ويقصد بها " مهارات التعلم النشط التي يستخدمها الطالب لتساعده على التفكير أثناء أداء مهمة تعليمية من حيث التركيز والفهم وتصميم العمل والتخطيط والتنظيم لاكتساب معرفة بدرجة متعمقة وإدراك أبعادها من حيث المضمون والأسلوب وما وراء ذلك من فكر أعلى وأعمق. وتشير الأدبيات ذات الصلة بأن مهارات ما وراء المعرفة (عند المتعلم) تتمحور حول : التخطيط، والمراقبة والضبط/ التحكم، والتقويم والمراجعة /التعديل بالنسبة للمهمة التي ينشغل بها." (عبيد، 2009، ص218)، فهي إذن قدرة الفرد على " معرفة ما يعرف وما لا يعرف، وقدرته على تخطيط إستراتيجية من أجل إنتاج المعلومات اللازمة، وعلى أن يكون واعياً لخطواته واستراتيجياته أثناء عملية التعامل مع المشكلات وأن يتأمل في مدى إنتاجيته وتقييمه مع العمل على إمكانية تطوير خطة العمل والمحافظة عليها لفترة من الزمن ثم التأمل فيها وتقييمها عند اكتمالها." (أبو رياش وغسان، 2008، ص395).

من خلال ما تقدم وبعد الاطلاع على أدبيات مهارات ما وراء المعرفة وجد الباحث إن هناك شبه اتفاق بين الباحثين على تحديد مهارات ما وراء المعرفة ب: (التخطيط) و (المراقبة) و (التقويم) وأما بقية المهارات فهي متداخلة معها ضمناً، الأمر الذي شجعه على التركيز على هذه المهارات كونها أهم مهارات ما وراء المعرفة، وهي :

1-التخطيط planning :

والتخطيط يعني "السيطرة على المستقبل من خلال وضع خطوات منظمة تهدف إلى تحقيق نتائج محددة في زمن محدد وهو تصور ذهني فني تقني مسبق مرن، فهو (ذهني) كونه تصور عقلي كلي لجميع إجراءات التنفيذ بحيث ترتبط تلك الأجزاء بعلاقات تبادلية تتسم بالمفاهيمية والهرمية والعلائقية، و(فني) كونه يتأثر بخبرة المعلم وقدرته ومعرفته، و(تقني) كونه يتسم بتنظيم معين من حيث تحديد التعلم القبلي ونتائج التعلم واستراتيجيات التدريس واستراتيجيات التقويم وأدواته، أما كونه (مسبق) فلأنه يسبق التنفيذ، ومرن كونه قابل للتعديل وفق المواقف التعليمية" (السعود، 2010، ص102).

ويرى الباحث إنَّ المقصود بالوعي هو وعي المتعلم ومعرفته إستراتيجيات التخطيط والتنظيم، واختيار الإستراتيجيات الفعالة في تحقيق الأهداف المحددة ومعرفة الإجراءات الفعالة التي ترتبط بأداء عمل معين، واختيار أنسبها وأكثرها ملائمة .

2 -المراقبة monitoring:

وتشير إلى قدرة المتعلم على التحقق من الاستيعاب " فيستخدم هذه المهارة أثناء قيامه بأداء المهمة العلمية، وذلك لتوضيح مدى تقدمه تجاه استكمال المهمة العلمية بنجاح " (أبو رياش وغسان، 2008، ص389)، وكذلك تعني " وعي الفرد بما يستخدم من كفايات أو إستراتيجيات مختلفة في عملية التعلم " (عطية، 2009، ص143) ويرى الباحث إن الجزء الأكبر من ضبط استعمال إستراتيجية المراقبة يتعلق بمثابرة المتعلمين على تحفيز أنفسهم، وفي وضع قرارات حول ماهية المهمة وإدارة الوقت اللازم لأدائها، وأسباب النجاح أو الإخفاق فيها.

3- التقييم evaluation

وهو يعني " القدرة على إصدار حكم على فعالية الإستراتيجيات المتبعة بعد الانتهاء من حل المشكلة " (عطية، 2009، ص143)، ويتناول التقييم "أداء الفرد وتعلمه، وقدراته وتفكيره والاستراتيجيات المستخدمة لديه في علاقة كل ذلك بالمهام أو المشكلات التي يتعين عليه القيام بها. " (أبو رياش وغسان، 2008، ص397) ويرى الباحث إن التقييم هدفه قياس معلوماتنا الحالية وتقويمها، مما يؤكد على إن مهارة التقييم فوق المعرفية تبدأ قبل الشروع بالمهمة، وفي أثناء تنفيذها، ثم بعد إنجازها " وينبغي على الطلبة القيام بالتخطيط والضبط والتقييم في كل مرحلة من مواقف التعلم.

استراتيجيات تنمية مهارات ما وراء المعرفة:

تعرف إستراتيجيات ما وراء المعرفة بأنها " إستراتيجيات تُمكن المتعلم من التحكم في بيئته المعرفية، وتمكنه من تنسيق عملية التعلم، وتساعد على التحكم و تنفيذ عمليات التعلم. " (أبو رياش وغسان، 2008، ص395)، ومن أهم هذه الإستراتيجيات :

1. الوعي بالذات (التمييز بين ما تعرف وما لا تعرف)

وهي تقويم لما يمتلكه الفرد من مستويات أو أبنية معرفية ذاتية إذ " يقوم المتعلم بمساءلة ذاته بطرح عدد من الأسئلة التي تتصل بالمهمة، والوعي بالذات أو "التقويم الذاتي يعني إعطاء الفرصة للمتعلمين لمراقبة تعلمهم وتفكيرهم " (العتوم، 2004، ص208)

ويرى الباحث إن الوعي بالذات هو أن يميز الطلبة بين ما يعرفون وما لا يعرفون في موقف أو مشكلة ما، وأن يقترحوا ما عليهم تعلمه، وأن يذكروا الخطوات اللازمة للحصول على المعلومات.

2. وصف التفكير الذاتي(التفكير بصوت عال)

تُعد إستراتيجية التفكير بصوت عال من بين " أبرز إستراتيجيات ما وراء المعرفة التي تشدد على إظهار الفرد كل ما يفكر به في أثناء معالجته لقضية أو موضوع ما، أو تعرضه لسؤال معين لأن المفكر بموجبها ينطق بصوت عال كل ما يدور في خذه من أفكار و أحاسيس في أثناء تأديته الموقف أو المهمة التي ينشغل الفكر فيها، وبذلك يتمكن المستمع أو من يسمع سرد عمليات التفكير من معرفة مسار التفكير ونقاط القوة والضعف في عملياته. " (عطية، 2009، ص179)، ويرى الباحث إنه يجب تشجيع الحديث الذاتي أثناء مواجهة مشكلة صعبة، وهذا ما أكدت عليه بعض البحوث التي تعتمد برامج تدريب

الطالبة على التعلم المستقل فتشجيع المتعلمين على التحدث عن أنفسهم أثناء مواقف التعلم الصعبة لا يحسن الأداء فحسب وإنما يحفز الطالبة المتعلمين ويساعدهم على بناء المعرفة ما وراء المعرفية.

3. المشاركة الثنائية للطالبة (التدريس التبادلي)

ويكون ذلك على شكل نشاط تعليمي يقوم على التفاعل الصفّي بين المعلم والطلاب وبين الطلاب وأنفسهم، يتبادلون فيه الأدوار "فقد يقوم الطالب بتدريس مفهوم معين أو يحل مشكلة، ويعبر أثناء ذلك بالكيفية التي يفكر بها ويقوم المعلم والطلاب بالتداول معه وطلب توضيحات منه والإفصاح عن كيف فكر ولماذا سار بهذه الطريقة أو كيف خطط لما قام به." (عبيد، 2009، ص222)، وتهدف هذه الإستراتيجية إلى "تدريب الطالبة على التحقق من مدى فهمهم وإدراكهم، لما يسمعون أو يلاحظون من خطط زملائهم وأفعالهم، خلال انشغالهم بوصف ما يدور حول حل المشكلة ومشاهدته" (الهاشمي وطه، 2008، ص55).

ويرى الباحث إن على المعلم أن يحدد المهمة بشكل واضح قبل البدء بالعمل وأن يتأكد من أن كل طالب يقوم بما هو مطلوب منه بشكل تام.

4. النمذجة (نمذجة المعلم مع التوضيح)

أن الفضل لفكرة التعلم بالنمذجة (Modeling) على حد قول (سعيد عبد العزيز) "يعود إلى بندورا مؤسس مدرسة التعلم الاجتماعي (Social Learning theory) حيث يرى بأن أفضل طريقة لتعليم الناس المهارات المختلفة سواء كانت تربوية أو علمية هي عن طريق النمذجة، ويشترط في النموذج قدرته على التمثيل والصبر والإيحاء ، ويرى بأن لعمر النموذج وجنس ومكانته الاجتماعية دورا في عملية التعلم ويسمى هذا التعلم بالتعلم بالقنوة أو بالنموذج." (عبد العزيز، 2009، ص223)، ويستطيع المعلم استخدام هذه الإستراتيجية "بمبادرة منه، أو بانتهاز الفرصة عندما يطرح أحد الطالبة مشكلة أو سؤالا معينا. ويتلخص دور المعلم في إبراز مهارات ما وراء المعرفة عن طريق إيضاح سلوكياته أثناء قيامه بحل المشكلة ، وبيان الأسباب وراء اختيار كل خطوة، وكيفية تنفيذ كل عملية." (الهاشمي وطه، 2008، ص56) ويرى الباحث إن على الطالب أن يتعلم كيف يفكر المعلم وهو يحل مشكلة ويعبر عما يقوم به بصوت عال وكيف ينظم ويخطط للعمل وكيف يراجع نفسه ويتأمل ويدير الوقت المخصص له.

5. استخدام النقاش والسجلات:

وفي هذه الإستراتيجية "يقوم المعلم بكتابة عنوان موضوع المناقشة أمام ناظري الجميع ، ثم يكتب أو يعرض الأهداف المرجو تحقيقها من المناقشة ، ويبدأ أفراد المجموعة بمناقشة الأهداف المثبتة أمامهم ، وبعد أن يقوم الطالبة بمناقشة جميع الأهداف، يقوم المعلم أو أحد الطالبة بكتابة خلاصة الأفكار على لوح العرض، ويطلب المعلم من الجميع تدوين هذه الخلاصات في دفاترهم لاستذكارها والاستعانة بها عند العودة إليها أو الاستشهاد بأفكارها في جلسات أخرى." (أبو شريخ ، 2010، ص134)، تمكن هذه الإستراتيجية الطالبة "من الاحتفاظ بسجلات يوضحون فيها الاستراتيجيات المختلفة التي استخدموها عند التعلم، وتمكنهم أن يوفروا معلومات إضافية عن لماذا؟ وكيف؟ وأين تكون هذه الاستراتيجيات فعالة بدرجة أكبر؟، وأيضا يمكنهم أن يتقاسموا هذه المعلومات أو يتوسعوا فيها عن طريق المناقشة داخل المجموعة .وقد وجد أن هذه

الإستراتيجية تعمل على رفع مستوى الوعي والمعرفة بمهارات التفكير ما وراء المعرفي عند المتعلمين وبخاصة مهارة المراقبة والضبط" (أبو رياش وغسان، 2008، ص400).

من هنا فالباحث يرى إن إستراتيجيات ما وراء المعرفة متطلبا ضروريا لأنها تساعد الطلبة في تحقيق النجاح وتفسح المجال لاشتراك أكبر عدد من الطلبة في المناقشة وتجعل الحصص الصفية أكثر فاعلية وحيوية والتعامل مع المواقف الجديدة من خلال اختيار مهارات ما وراء معرفة مناسبة يمكن تطبيقها في الميادين العلمية كافة، وتستعمل في عدد متنوع وواسع من المهمات .

منهجية البحث وإجراءاته:

بما أن البحث يهدف إلى (تدريس مادة علم الجمال في ضوء مهارات ما وراء المعرفة) وهو من البحوث التجريبية لذلك تطلب الأمر إختيار أحد التصاميم التجريبية الملائمة لأهداف البحث وإجراءاته وتحقيق النتائج المتوخاة من ذلك.

مجتمع البحث:

تكوّن مجتمع البحث من طلبة المرحلة الثانية – قسم التربية الفنية – كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة تكريت والبالغ عددهم (30) طالباً وطالبة وكما موضح في الجدول (1).

الصف الدراسي	طلاب	طالبات	المجموع
المرحلة الثانية	15	15	30

التصميم التجريبي:

بما أن البحث الحالي يعتمد المنهج التجريبي، فقد تطلب الأمر إختيار التصميم التجريبي ، وعليه تم إختيار التصميم التجريبي ذو الضبط الجزئي لعينة واحدة ذات الإختبارين القبلي والبعدي كونه يتلاءم مع إجراءات البحث الحالي الذي يهدف إلى تدريس مادة علم الجمال لطلبة قسم التربية الفنية بإعتبارهم يتم تأهيلهم لمهنة تدريس التربية الفنية ، والمخطط (1) يوضح ذلك.

مخطط (1) التصميم التجريبي الذي إعتده الباحث في تصميم إجراءات بحثه

المجموعة	العينة	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي
التجريبية	20	إختبار التحصيل المعرفي	مهارات ما وراء المعرفة	إختبار التحصيل المعرفي

عينة البحث:

تم إختيار عينة من طلبة المرحلة الثانية – قسم التربية الفنية بلغ عددهم (20) طالباً وطالبة بواقع (10) طلاب و (10) طالبات، وإختيار قاعة (1) لتدريب المجموعة التجريبية.

بعد ذلك قام الباحث بضبط متغيرات البحث التي يمكن أن يكون لها تأثير في سير التجربة وهي:-

متغيرات البحث:

تم تحديد متغيرات البحث على النحو الاتي:

- 1- المتغير المستقل، ويتمثل بمهارات ما وراء المعرفة.
 - 2- المتغير التابع، وهو المتغير الذي يمكن ملاحظته وقياسه والمتمثل بإتقان التحصيل المعرفي لطلبة قسم التربية الفنية.
- مراحل إعداد الخطط التدريسية في ضوء مهارات ما وراء المعرفة:**
- قام الباحث بتصميم خطط تدريسية تتضمن مهارات ما وراء المعرفة، والبالغ عددها (5) خطط وكما في الملحق رقم (2).
- تحديد خصائص الفئة المستهدفة:**
- تنظيم المادة:**

قام الباحث بتصميم (5) خطط تدريسية لمهارات ما وراء المعرفة كل خطة منها تشمل استراتيجيات من استراتيجيات ما وراء المعرفة موجهة للطلبة.

إجراءات تطبيق الخطط التدريسية لمهارات ما وراء المعرفة:

تحديد الأهداف التعليمية وصياغتها سلوكياً:

الأهداف السلوكية: تعد عملية تحديد الأهداف السلوكية من الخطوات الأساس في تصميم الخطط التدريسية كونها تسهم في مساعدة (المدرس) الذي يقوم بعملية تعليم الطلبة مهارات ما وراء المعرفة من خلال تحديد أنسب الظروف الملائمة لتنفيذها وتحديد المهارات الواجب تعلمها أثناء التدريس.

الاختبار التحصيلي المعرفي: قام الباحث بإعداد اختبار التحصيل المعرفي من الاختبارات الموضوعية ضم (20) فقرة وكما موضح في الملحق رقم (3).

صدق الخطط التدريسية والاختبار التحصيلي :-

حرص الباحث على إيجاد صدق محتوى الخطط التدريسية والاختبار التحصيلي المعرفي عن طريق عرضه على مجموعة من الخبراء والبالغ عددهم (5) خبراء يتوزعون على إختصاصات (التربية الفنية، القياس والتقويم، طرائق تدريس التربية الفنية) وكما موضح في ملحق رقم (1) وقد أخذ الباحث بجميع الآراء والملاحظات، وعمل على تصحيح المطلوب من الخطط التدريسية واختبار التحصيل المعرفي وتم إعادتها إلى بعض الخبراء للحصول على إتفاق تام حول صلاحيتها، وبذلك أصبحت جاهزة للتطبيق.

ثبات الاختبار :-

استعمل الباحث طريقة إعادة الاختبار، إذ اختار عينة من طلبة المرحلة الثانية للعام الدراسي (2018-2019)، إذ أعيد الاختبار على العينة بعد مرور أسبوعين من التطبيق الأول أي يوم الثلاثاء 2018/10/23 وكان عدد أفراد العينة (20) طالباً وطالبة وحسب معامل الثبات (للأسئلة الموضوعية) لدرجات الطلبة في الاختبارين الأول والثاني، بعد ذلك استعمل معادلة بيرسون لإيجاد معامل الارتباط، ووجد أن معامل الثبات (87%)، وهو معامل ثبات عالٍ بالنسبة للاختبارات غير المقننة التي إن بلغ ثباتها (85%)، فأكثر فإنها جيدة، وعليه فإن الخطط التدريسية والاختبار التحصيلي تحظى بدرجة عالية من الثبات.

التطبيق النهائي للخطط التدريسية والاختبار التحصيلي:

شرع الباحث بتطبيق التجربة على أفراد عينة البحث يوم الثلاثاء 2018/10/30 ودرس عينة البحث بموجب الخطط التدريسية، وبعد الانتهاء من التدريس بتاريخ 2018/11/27 طبق الاختبار التحصيلي يوم الثلاثاء 2018/12/4.

معادلات الإحصائية:

1- إختبار مان وتني لقياس الفرق بين الاختبار التحصيلي القبلي والبعدي.

2- معامل ارتباط بيرسن لقياس الثبات بين التطبيقين الأول والثاني.

عرض نتائج البحث وتفسيرها:

للتحقق من صحة الفرضية الأولى إستعمل (الباحث) إختبار (مان وتني) نوع العينة الواحدة ذات الاختبار التحصيلي القبلي والبعدي للتعرف على الفروق في الاختبار التحصيلي لعينة البحث التجريبية بعد دراستهم لمحتوى الخطط التدريسية، والجدول (4) يوضح ذلك :

الجدول (4) يوضح القيمة المحسوبة والقيمة الجدولية للاختبار التحصيلي المعرفي لأفراد العينة قبلياً - بعدياً

مستوى الدلالة (0.05)	درجة الحرية	قيمة مان وتني		متوسط الرتب	مجموع الرتب	العينة	المجموعة التجريبية	طلبة المرحلة الثانية قسم التربية الفنية
		الجدولية	المحسوبة					
دالة لصالح المجموعة التجريبية	18	127	5,500	30,22	604,50	20	البعدي	
				10,87	215,50	20	القبلي	

من خلال ملاحظة الجدول (4) يظهر إنَّ قيمة (ي) المحسوبة تساوي (5,500) وهي أصغر من قيمة (ي) الجدولية (127) عند مستوى (0,05) ودرجة حرية (18)، لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على إنَّ هناك فرق ذو دلالة إحصائية عند هذا المستوى (0,05) ولصالح المجموعة التجريبية وهذا يدل على فاعلية إستخدام مهارات ما وراء المعرفة في التحصيل المعرفي للطلبة في مادة علم الجمال .

الإستنتاجات :-

- 1- تعد مهارات ما وراء المعرفة من الطرائق التدريسية الجيدة التي ثبت إستعمالها في تدريس مادة علم الجمال وذلك كونها تسمح للطلبة بالتحاور والمناقشة والتوصل إلى النتائج المرغوبة.
- 2- هناك تصورات خاطئة يحملها عدد من أفراد المجموعة التجريبية حول كيفية تنفيذ مهارات ما وراء المعرفة ، لهذا ظهر أثر الخطط التدريسية في زيادة تحصيلهم في مادة علم الجمال.
- 3- ثبت أثر الخطط التدريسية المعدة في البحث الحالي في زيادة تحصيل أفراد المجموعة التجريبية في مادة علم الجمال لدى إستخدامهم مهارات ما وراء المعرفة.

التوصيات :-

في ضوء ما توصل إليه البحث يمكن صياغة التوصيات الآتية :-

- 1- إستخدام مهارات ما وراء المعرفة في تدريس مواد أخرى في قسم التربية الفنية، بإعتبارها طريقة جيدة لزيادة تحصيل الطلبة والتعرف على مضمونها المعرفي .
- 2- الإعتماد على المحتوى التدريسي المصمم في البحث الحالي في المؤسسات التعليمية ذات العلاقة (كليات ومعاهد الفنون الجميلة وكليات التربية) لثبوت أثره في زيادة التحصيل لدى الطلبة .

3- تدريب مدرسي ومدرسات التربية الفنية على مهارات (ما وراء المعرفة) لتطوير مهارات المتعلمين في معالجة تدني

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	التخصص الدقيق	مكان العمل
---	------------	----------------	---------------	------------

التحصيل لدى طلبتهم .

المصادر

1. أبو رياش، حسين محمد وغسان يوسف قطيط، حل المشكلات، دار وائل للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2008.
2. أبو رياش، حسين محمد، التعلم المعرفي، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن، 2006.
3. أبو شريح، شاهر ذيب، إستراتيجيات التدريس، ط1، المعزز للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2010.
4. التميمي، عواد جاسم محمد، طرائق التدريس العامة المؤلف والمستحدث، دار الحوراء، بغداد، 2010.
5. حبيب، كنعان غضبان، التربية الجمالية، محاضرات أقيمت على طلبة قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2018 .
6. حيدر، نجم عبد، علم الجمال، محاضرات أقيمت على طلبة كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001 .
7. جعفر، نوري، جون ديوي حياته وفلسفته، مطبعة الزهراء، بغداد، 1954 .
8. السعود، خالد محمد، طرائق تدريس التربية الفنية بين النظرية والبيدغوجيا، ج2، ط1، دار وائل للنشر، عمان - الأردن، 2010.
9. سعيد، سعاد جبر، سيكولوجية التفكير والوعي بالذات، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان - الأردن، 2008.
10. عبد السلام، عبد السلام مصطفى، تدريس العلوم ومتطلبات العصر، ط1، ايباك كوبي سنتر، مصر، 2006.
11. عبد العزيز، سعيد، تعليم التفكير ومهاراته، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2009.
12. عبيد، وليم، استراتيجيات التعليم والتعلم في سياق ثقافة الجودة، أطر مفاهيمية ونماذج تطبيقية، دار المسيرة، عمان - الأردن، 2009.
13. العتوم، عدنان يوسف، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، دار المسيرة، عمان - الأردن، 2004.
14. عطية، محسن علي، استراتيجيات ما وراء المعرفة في فن المقروء، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2009.
15. مرحبا، محمد عبد الرحمن، في الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدا، بيروت، 1970 .
16. مطر، أميرة حلمي، في الفلسفة الجمالية من افلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974 .
17. الهاشمي، عبد الرحمن وطه علي حسين الدليمي، استراتيجيات حديثة في فن التدريس، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2008.
18. ياسر، صائب عبد الجليل، اثر برنامج حاسبي للرسوم الكرتونية في تنمية مهارات ما وراء المعرفة لدى طلبة الصف الأول المتوسط، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2007.
19. الياسري، ياسر عيسى حسن، مائة سؤال في الدراما قراءة ملخصة في فن الشعر لأرسطوطاليس، مكتبة كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2018 .

أسماء السادة الخبراء ملحق (1)

1.	منير فخري الحديثي	أستاذ دكتور	تربية فنية (طرائق تدريس التربية الفنية)	هيئة التعليم التقني/مركز تطوير الملاكات
2.	ماجد نافع عبود الكناني	أستاذ دكتور	تربية فنية (طرائق تدريس)	كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد
3.	نشعة كريم عذاب	استاذ دكتور	علم نفس قياس وتقويم	كلية التربية الاساسية الجامعة المستنصرية
4.	عامرة خليل ابراهيم	استاذ دكتور	فلسفة تربية فنية	كلية التربية الاساسية الجامعة المستنصرية
5.	محمد صبيح محمود	استاذ مساعد دكتور	فلسفة تربية فنية	كلية التربية الاساسية الجامعة المستنصرية

ملحق (2)

الخطط التدريسية لمهارات ما وراء المعرفة خطة تدريس (1)

التعريف بعلم الجمال

الهدف التعليمي : تعريف الطلبة بعلم الجمال ومراحل تطوره ويتوقع فهمه .
الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على علم الجمال ويكون قادراً على أن:

- 1-يعرف علم الجمال.
 - 2-يؤشر أهم المراحل التي مر بها تطور مفهوم علم الجمال.
 - 3-يؤشر أهم الأصول الفلسفية لعلم الجمال.
 - 4-يبين أهم التسميات لعلم الجمال.
 - 5-يحدد أهم الفلاسفة في العصر اليوناني .
 - 6-يحدد أهم الفلاسفة في العصر الحديث.
- طريقة التدريس: مهارات ما وراء المعرفة - إستراتيجية النقاش والسجلات.
الوسائل التعليمية : مخططات توضيحية.- صور تعليمية ثابتة .

العرض:

مفهوم علم الجمال:

تعددت تفسيرات (علم الجمال) بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والإبداعية والعلمية والانسانية له فقد حير (علم الجمال) عبر تاريخ البشرية المفكرين والأدباء والفنانين وعلماء النفس لكون المعرفة الجمالية متحركة ومتغيرة من حين لآخر شأنها في ذلك شأن بقية مجالات المعرفة التي تشكل جزءاً من عملية التغيير الشامل الذي يميز سمات كل فترة عن الأخرى التي لا يمكن ردها لنوع محدد بذاته أو لفعل منفرد هنا أو هناك كونها جزء من الكل المركب الحيوي المتفاعل، ومما لا شك فيه إن الفكر الانساني في جميع المجالات وعلى نحو خاص (الفكر الفلسفي الجمالي) يؤلف سلسلة متصلة من الحلقات ترتبط إحداها بالأخرى، وكل فكرة مهما بدأت ساذجة وبسيطة فإنها تأخذ بالنمو والتطور حتى تصبح أكبر وأوسع وبما أن الجمال في العادة وثيق الارتباط بالفن فإننا لا يمكن أن نغفل إمكانيات الذات المبدعة للفنانين والتي تضيف لمسة تقدم بها صياغة جديدة أو إضافة معرفية، كما إننا لا نستطيع أن نفهم الأفكار الحديثة إلا إذا رددناها إلى أصولها ومنابعها الأولى، ولما كان الجمال وثيق الارتباط بالفن فقد ذهب الباحثون القدامى والمحدثون مذاهب شتى في تفسير طبيعة الجمال، فبعضهم يرى أن الجمال موجود في الطبيعة الحية والجامدة وفي الأعمال الفنية أيضاً بشكل موضوعي، وذهب آخرون إلى الجهة المعاكسة فعادوا الجمال صفة ذاتية كامنة في طبيعة الانسان نفسه، وقال فريق آخر إن الجمال يحصل نتيجة العلاقة بين الانسان وبين

ما يحيط به من عوامل بيئية طبيعية ومصنوعة وعلى هذا الأساس فقد نظر (الكلاسيكيون) إلى الجمال باعتباره جوهر الواقع وإنه التحقيق الكامل للشكل والاكتمال، وكذلك نظر الرومانسيون للجمال بوصفه تجلياً للإرادة أو الشعور اللذين يتجددان ذاتياً من خلال كل مشاهدة للجمال، أما الطبيعيون فاكشفوه في التوافق والاتفاق البارع مع الطبيعة، ونظر الواقعيون إلى الجمال فعدوه موجوداً في الموضوع الجمالي وكذلك الوعي الذي يدرك هذا الموضوع، ويرى الباحث إن التجربة الجمالية إنما تتحقق بفضل التفاعل القائم والعلاقة الموضوعية بين المتلقي والأعمال الفنية .

أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (1)

امامك مجموعة من المفاهيم بينها دورها :

- 1- علم الجمال
- 2- الفكر الفلسفي الجمالي
- 3- التجربة الجمالية

خطة تدريس (2)

الفيثاغوريون والسفسطائيون

الهدف التعليمي : تعريف الطلبة بكيفية نشوء الفلسفة الجمالية عند الإغريق من خلال الفيثاغوريين والسفسطائيين.

الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على الفلاسفة الفيثاغوريين والسفسطائيين أن يكون قادراً على أن:

- 1- يتعرف على الفترة الزمنية التي عاشوا فيها.
 - 2- يعرف الفيلسوف الذي ينتسب له الفيثاغوريون.
 - 3- يتعرف على مفهوم الفن لدى الفيثاغوريين.
 - 4- يحدد أهم الفلاسفة السفسطائيين.
 - 5- يحدد طبيعة الفن لدى السفسطائيين.
 - 6- يبين مفهوم اللذة لدى السفسطائيين.
- طريقة التدريس:** مهارات ما وراء المعرفة - إستراتيجية المشاركة الثنائية للطلبة (التدريس التبادلي).
- الوسائل التعليمية :** الحاسوب - مخططات توضيحية.

العرض:

الفيثاغوريون والسفسطائيون:

الفيثاغوريون هم جماعة من الفلاسفة عاشوا في القرن الخامس ق. م ويرجع نسبهم إلى فيلسوفهم الكبير (فيثاغورس) وأساس نظرية فيثاغورس الفنية هي انعكاس لفلسفته العامة التي تصور العام تصويراً رياضياً ، وأصل الموجودات في الطبيعة عبارة عن نظم رقمية، وعليه فقد فهموا الفن فهماً موضوعياً يرتبط بعلاقته بالبناء الانساني ويمثل نتاجاً ايجابياً هدفه تربوي، وعدوا العملية الابداعية في الفنون والشعر والموسيقى ما هي إلا محاولة إيجاد التوافق الرقمي المكون لأساس العملية الابداعية، كما عدوا العمل الفني نتاجاً عقلياً في أساسه ، والفن ناتج عن فعل النفس المتناغمة بفعل صراع الأضداد الايجابي الذي يولد هارموني ذو نظام عددي توافقي وعلى هذا الاساس فهم ينظرون إلى العمل الفني بوصفه عملية انتاجية أساسها الانسان بفعل إمكانياته العقلية التي أساسها الدماغ .

وأما السفسطائيون فأنهم قالوا بأن أساس كل معرفة هو الإدراك الحسي وعليه فإن الفن مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمستوى الإدراك وعليه فإن المعرفة نسبية وكذلك هي الحقيقة فهي نسبية وليست مطلقة فما هو جميل لي هو الجميل الحقيقي وما هو جميل لك هو الجميل الحقيقي، وللفن آثار كبيرة في قيادة الناس ويمكن أن يكون أداة في دفعهم بالاتجاه المراد سواء نحو الإيجاب أو السلب، وأصبحت غاية الفن عندهم هي (اللذة) وأطلق الباحثون على نظريتهم (نظرية الوهم والإيهام الجمالي) لأن الفنان المبدع في نظرهم هو من أتقن فنون الخداع وله مقدرة على أن يدرك مكانم اللذة في نفوس الناس وتنظيمها.

أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (2)

أمامك مجموعة من الأسماء والمفاهيم بينها ؟

- 1- فيثاغورس
- 2- صراع الأضداد الإيجابي
- 3- الإدراك الحسي
- 4- اللذة
- 5- نظرية الوهم والإيهام الجمالي

خطة تدريس (3)

فلاسفة العقل (سقراط، أفلاطون، أرسطو):

الهدف التعليمي : تعريف الطلبة بفلاسفة العقل (سقراط، أفلاطون، أرسطو) وأهم آرائهم الجمالية .

الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على فلاسفة العقل أن يكون قادراً على أن:

- 1- يعرف غائية الفن
 - 2- يوضح نظام الجدل الديالكتيكي
 - 3- يعرف المحاكاة.
 - 4- يبين التطهير.
- طريقة التدريس:** مهارات ما وراء المعرفة- استراتيجية نمذجة المعلم مع التوضيح.
- الوسائل التعليمية :** مخططات توضيحية- صور ثابتة.

العرض:

فلاسفة العقل (سقراط، أفلاطون، أرسطو):

ويمكننا أن نعد فلسفتهم رد فعل لما عانته الفلسفة اليونانية من نسبية وذاتية، وبروز المطلق والمثل والصور المطلقة التي لا يشوبها التغيير والاضمحلال، وجعل هؤلاء الفلاسفة (العقل) مصدراً للمعرفة الحقة، ومنها الفنون وأقروا بوجود مبادئ مطلقة للخير والعدل والجمال وسائر القيم الأخرى، فقد أكد سقراط على (غائية) الفن، القيم التربوية للفن في بناء المجتمع من خلال غائية العمل الفني الخلاق، ويجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية الزائلة. في حين يرى أفلاطون إن الفن تجلي صوفي نحو عالم المثل يستسقي بنظام جدلي (ديالكتيكي) يحقق معطيات عالم المثل، التي هي معطيات مجردة من عوالم الحس والقرائن والنسبية. أما أرسطو فيقول إن المحاكاة ليس لعالم المثل الذي لا وجود له وإنما للطبيعة مباشرة، إذ أن المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة وليست صورة لها وقد أعطى أهمية كبيرة للمحسوسات والعالم الحسي وعدّه صفة إيجابية متبادلة الأثر مع عالم المثل الأزلية، لهذا فإن الفن عنده يمكن أن يأخذ مادته

من المحسوسات البيئية ويحاكيها، وكانت لنظرية التطهير عند أرسطو آثار مهمة في التحليلات الجمالية والأخلاقية التي صاغها .

أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (3)

امامك مجموعة من الأسماء وضح آراءها الجمالية:

- 1- سقراط
- 2- افلاطون
- 3- ارسطو

خطة تدريس (4)

الفلاسفة المسلمون

الهدف التعليمي : التعرف على أهم الآراء الجمالية للفلاسفة المسلمين .

الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على الفلاسفة المسلمون يكون قادراً على أن:

- 1- أن يتعرف طبيعة الفلسفة الإسلامية.
 - 2- أن يميز بين الفلسفة اليونانية والفلسفة الإسلامية.
 - 3- أن يبين أصل الدين والفلسفة.
 - 4- أن يتعرف على أهم الفلاسفة المسلمين.
 - 5- أن يبين الفلاسفة الذين تأثر بأرائهم الفلاسفة المسلمين.
- طريقة التدريس:** مهارات ما وراء المعرفة - إستراتيجية الوعي بالذات (التمييز بين ما تعرف وبين ما لاتعرف).
- الوسائل التعليمية :** مخططات توضيحية- نماذج مجسمة.

العرض:

الفلاسفة المسلمون:

من المعلوم إن الاسلام انتشر في الأمم التي اعتنقته وهي أمم عريقة عرفت حضارات شتى فأخذ منها وأعطاها، ونتج عن ذلك مزاج فكري أعطى الحضارة العربية الإسلامية طابعها المميز، فكان للتقارب العربي الاغريقي أثر كبير في البناء الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون ، ويمكن عد الفارابي المؤسس الأول لطابع الفلسفة العربية الإسلامية، وتمثل فلسفته طابع التوفيق بين الدين والفلسفة إذ أكد على إن الفلسفة والدين هدفهما واحد ومصدرهما واحد ولا يمكن أن يكون هناك أي خلاف بينهما فهو يعتقد بأن الدين حق والفلسفة حق والحق لا يضاد الدين بل يؤيده ويشهد له، ولأن كان بينهما فروق واختلافات فإنما هي في الظواهر والقشور، لا في الجوهر والحقيقة فالدين والفلسفة إنما يصدران عن أصل واحد ومصدر واحد هو العقل الفعال ، وقد أنتجت لنا الحضارة الإسلامية العديد من الفلاسفة أمثال ابن سينا وأبي حيان التوحيدي وابن رشد الذين تأثروا بأراء أرسطو وافلاطون إلا أنهم صاغوا فلسفتهم بعقلية عربية إسلامية .

أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (4)

امامك مجموعة من الأنشطة ميز بينها :

- 1- الفارابي
- 2- ابن سينا
- 3- ابي حيان التوحيدي

خطة تدريس (5)

عمانوئيل كانت

الهدف التعليمي : الكشف عن أهم الآراء الفلسفية للفيلسوف عمانوئيل كانت.

الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على آراء عمانوئيل كانت الجمالية ويكون قادراً على أن:

- 1- أن يعرف الفلسفة النقدية.
 - 2- أن يوضح معنى الجمال المقيد.
 - 3- أن يحدد شروط المعرفة الانسانية عند كانت.
 - 4- أن يبين الاحساس الجمالي السامي.
 - 5- أن يبين الطالب الاحساس الجمالي الابتدائي.
 - 6- أن يوضح الطالب معنى الجليل.
- طريقة التدريس:** مهارات ما وراء المعرفة – إستراتيجية وصف التفكير الذاتي (التفكير بصوت عالٍ)
- الوسائل التعليمية :** الحاسوب – صور توضيحية ثابتة.

العرض:

عمانوئيل كانت:

ترجع أهمية كانت في علم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد في تاريخ هذا العلم هو العصر الذي يطلقون عليه اسم العصر النقدي نسبة إلى فلسفته التي أسماها الفلسفة النقدية والتي تعنى بالبحث في شروط المعرفة الانسانية الجمال عند كانت نوعين:

الأول: الجمال المقيد: وهو الذي يفترض من ما ينبغي أن يكون عليه سموه في تطابقه مع فرضياته، وتقوده الحاجة والمنفعة والضرورة والقياس بما يجاوره.

الثاني: الجمال الحر: لا يفترض مسبقاً ما يجب أن يكون عليه، فهو جمال بذاته ولذاته، وهو خارج آلية الحاجة والمنفعة والضرورة، وكذلك يتجاوز أقيسة المنطق وآثار المجاور، وآثار الفن هي إنتاج صادر عن حرية الانسان وارادته، ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر ازاء العمل الفني بأنه عملي صناعي مدبر، بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهنا بأنه من عمل الطبيعة أو إنه ناتج تلقائي شأن أي موجود طبيعي وأما الاحساس بالجمال عند كانت فيأخذ اتجاهين أولهما (الاحساس الجمالي الابتدائي) وهو الاحساس المرتبط بادراك المحسوسات البيئية، وهذا الاحساس لا ينتج ابداعاً عالي القيمة، وثانيهما (الاحساس الجمالي السامي-الخالص) وهو صفة القلة من البشر الذين يحققون الجمال الحقيقي (الجليل) في ذاتهم

أولاً، ومن ثم يناضلون من أجل نقله إلى ذوات الآخرين وعليه يكون الإبداع عند كانت إبداع عقلي يتحقق في الانسان ذو الاحساس السامي الذي يحوله إلى إدراك حسي سامي ومن ثم إلى إبداع سامي ينتج فناً سامياً.
أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (5)

أمامك مجموعة من المفاهيم ميز بينها؟

- 1- الجمال الحر
- 2- الجمال السامي
- 3- الفن السامي

ملحق (3)

فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي

- س1: ضع دائرة (0) حول الجواب الذي تراه مناسباً لكل مما يأتي :
- 1- حيز (علم الجمال) عبر تاريخ البشرية المفكرين والأدباء والفنانين وعلماء النفس وذلك :
 - أ- لكونه علم جاف وغير قابل للفهم
 - ب- لكون المعرفة الجمالية متحركة ومتغيرة من حين لآخر
 - ج- لعدم قدرتهم على فك رموزه
 - 2- يرى الفيتاغوريون إن أصل الموجودات في الطبيعة عبارة عن:
 - أ-موجودات حسية. ب-أعمال وهمية. ج-نظم رقمية.
 - 3- الفنان المبدع في نظر السفسطائيين هو:
 - أ-من يصور الواقع بصورة دقيقة.
 - ب-من يجيد فنون الخداع وله القدرة على أن يدرك مكامن اللذة في نفوس الناس.
 - ج-الانسان الذي يتمتع بإمكانات عقلية أساسها الدماغ.
 - 4- أكد سقراط في فلسفته الجمالية على :
 - أ-غائية الفن. ب-السفسطة. ج-الادراك الحسي.
 - 5- يرى افلاطون إن الفن تجلي صوفي نحو عالم المثل يستسقي بنظام:
 - أ-هارموني. ب-جدلي دياكتيكي. ج-صارم.
 - 6- ظهرت نظرية التطهير في التحليلات الجمالية للفيلسوف:
 - أ-عمانوئيل كانت. ب-هيجل. ج-أرسطو.
 - 7- تتمثل فلسفة الفارابي بطابع :
 - أ-الجدل الديالكتيكي. ب-النظم الرقمية. ج-التوفيق بين الدين والفلسفة.
 - 8- ترجع أهمية الفيلسوف (عمانوئيل كانت) إلى أنه أعظم الفلاسفة الذين:
 - أ-شرحوا فلسفة افلاطون.
 - ب-برعوا في الفن التشكيلي.
 - ج-استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية العصر النقدي.

س2: ضع كلمة (صح) أمام العبارة الصحيحة وكلمة (خطأ) أمام العبارة الخاطئة.

 - 1- (الفكر الفلسفي الجمالي) يؤلف سلسلة متصلة الحلقات ترتبط إحداها بالأخرى.
 - 2- إننا لا نستطيع أن نفهم الأفكار الحديثة إلا إذا رددناها إلى أصولها ومنابعها الأولى.
 - 3- نظرية الوهم والإيهام الجمالي تدعو الفنان المبدع لأن يكون صادقاً في نقل الحقيقة إلى الناس.
 - 4- أكد سقراط على الحدس في فلسفته الجمالية.
 - 5- الجمال المقيد: وهو الذي يفترض من ما ينبغي أن يكون عليه سموه في تطابقه مع فرضياته، وتقوده الحاجة والمنفعة والضرورة والقياس بما يجاوره.
 - 6- (الاحساس الجمالي الابتدائي) وهو صفة القلة من البشر الذين يحققون الجمال الحقيقي في ذواتهم أولاً .

س3: أكمل الفراغات الآتية:

- 1- إكتشف ال الجمال في التوافق والاتفاق مع الطبيعة.
- 2- سمي الفيثاغوريون بهذا الاسم نسبة إلى فيلسوفهم الكبير
- 3- يعتقد السفسطائيون بأن أساس كل معرفة هو الإدراك ال.....
- 4- إن المحاكاة عند أرسطو ليس لعالم المثل وإنما ل.....
- 5- صاغ الفلاسفة المسلمون فلسفتهم بعقلية
- 6- الجمال عند كانت لا يفترض مسبقاً ما يجب أن يكون عليه، فهو جمال بذاته لذاته، وهو خارج آلية الحاجة والمنفعة.

التربية الجمالية للطفل في الفلسفة المعاصرة (دراسة مقارنة)

م.د. انسام اياد علي

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

ملخص البحث

ان التربية الجمالية ليست غاية وانما وسيلة من وسائل بناء الشخصية وتكاملها والجانب الجمالي وتذوقه وتربيته امر ضروري لحياة الانسان على الأرض لانها تسمو بالإنسان فوق حيوانيته وتجعله يعيش وسط إنسانية فيكون مرهف الحس رقيق الشعور لا متبلدا ولا جامدا بل حسن الذوق والتذوق يمكن ان يضيف من لمسات الجمال الشيء الكثير فيعطي لحياته معنى ولحياة المجتمع كله ذوقا رفيعا.

وان للفلسفات المعاصر اتجاهات كثيرة ومنها (الحدسية والوجودية والرمزية) قامت الباحثة بأخذ فيلسوف من كل من هذه الاتجاهات وهم (كروتشيه، سارتر، لانجز) على التوالي وتناولت أطروحات كل واحد منهم حول (الجمال والفن والفنان والابداع) ومن خلال طروحاتهم تمكنت الباحثة من استنباط ثلاث أساليب للتربية الجمالية للطفل وهي (الموسيقى والحركة، القصة والادب، الاعمال اليدوية الفنية) مستخدمة في بحثها هذا المنهج التحليلي.

وان لهذه الأساليب مجتمعة دور كبير في بناء شخصية الطفل وتوسيع مداركه ان تم استخدامها، وقد توصلت الباحثة الى عدد من التوصيات منها:-

- 1- تحويل مادة التربية الفنية الى تربية جمالية في مختلف مراحل الدراسية من قبل وزارة التربية.
- 2- ضرورة ان تلم مادة التربية الجمالية بكل من (الموسيقى والحركة، القصة والادب، الاعمال اليدوية الفنية) لما لها من أهمية في بناء شخصية الطفل وتوسع مداركه وخيال.

Abstract

The aesthetic education is not a forest, but a means of building personality and integration and the aesthetic side and taste and breeding is necessary for human life on earth because it transcends the human above its animal and make it live in a human being is thin sensitive feeling

is not static and not static, but taste and taste can add beauty touches A lot of things give his life meaning and the life of society as a whole taste high.

The researcher took a philosopher from each of these trends (Crouch, Sartre, Langs) to take up and discussed theses each of them about (beauty, art, artist and creativity) and through their proposals, the researcher was able to devise three Methods of aesthetic education for the child (music and movement, Story and literature, artworks) used in her research of this analytical approach.

And these methods combined a significant role in building the personality of the child and expand the perception that has been used, and the researcher has reached a number of recommendations, including:

1- Transforming art education into aesthetic education in various stages of study by the Ministry of Education.

2 - The importance of learning the aesthetic education (music, movement, story, literature, artistic handicrafts) because of its importance in building the personality of the child and expand his perception and imagination.

مشكلة البحث

الطفل هو أساس المجتمع وتربية بشكل سليم يجعل منه انسان صالح قادرا على مواجهة أعباء الحياة وبذلك وضعت الأمم المتحدة الطفل في مقدمة اهتماماتها ودعت الاسرة الدولية لبذل اقصى الجهود في سبيل تنشئة الطفل وحماية مستقبله .

وبعد العراق من الدول التي تآثر اطفالها بشكل كبير من جراء الحروب والاقتتال والإرهاب على مدى سنوات طويلة مما تركت اثرها بشكل او بآخر على الطفل وتربيته واعداده النفسي والاجتماعي والجسمي والعقلي .
كذلك التكنولوجيا والتطور العلمي الذي اثر أيضا في اعداد الطفل وتنشئة ولما للتربية الجمالية من أهمية في انماء عاطفة الجمال في النفسي فضلا على تنميتها القدرة على تقدير الجمال وتساعد على نمو الشخصية الإنسانية نموا متكاملا من خلال الاندماج في النشاط البناء الخلاق والاستمتاع به وغرس قيم واتجاهات إنسانية وتنميتها من اجل التماسك الاجتماعي، كما انها جوهر التربية الوجدانية الى تعوض الشخص روحيا وتكمل تخصصاته الفكرية والعملية ومن هنا نستطيع ان نحدد مشكلة البحث في كيفية توظيف الجمال في الفلسفات المعاصرة للتربية الجمالية للطفل؟

أهمية البحث

ان للتربية الجمالية أهمية في عصر التكنولوجيا والتقدم العلمي حيث يرى (جون، 2002) ان للتغيرات الاجتماعية المتلاحقة والتغيرات التكنولوجية المستمرة، أصبحت التربية الجمالية اكثر أهمية واصبح للاعتبارات الجمالية وضعا اكثر قيمة من قبل، و يؤكد (سكولنز، 2000) ان التوازن الجمالي يؤدي الى جعل المعلم في مكانة متميزة وممارسا علاقات طيبة مع تلاميذه في حين اهتمت دراسة (ساب، 1999) بتنمية الوعي الجمالي لدى الأطفال ما قبل الدراسة حيث اكد ان التربية الجمالية تشجع الأطفال على التأمل والملاحظة الدقيقة كما تنمي روح الفن لديهم والاهتمام بالوعي الجمالي ويمكن اجمال أهمية البحث:-

- 1- ندوة البحوث والدراسات التي تناولت موضوع التربية الجمالية في الفلسفات المعاصرة اذ يعد البحث الحالي وحسب علم الباحث اول بحث في هذا المجال.
- 2- محاولة استنباط أساليب من الجمال في الفلسفات المعاصرة وتوظيفه في التربية الجمالية.
- 3- ان نتائج الدراسة الحالية يمكن الإفادة منها في تخطيط وتنفيذ برامج لتربية الجمالية للأطفال في جميع المراحل الدراسية.
- 4- زيادة وعي المعنيين في التربية بأهمية التربية الجمالية للطفل.

المقدمة

الفلسفة المعاصرة

يصعب على الباحث في الجمال في القرن الحالي ان يكتفي باتجاه واحد وذلك لان لكل اتجاه عدد من المفكرين ولكل منهم رؤيته الخاصة المستمدة من الإمكانيات الهائلة التي أصبحت امام التعبير الفني، خاصة بعد ان تحققت الإنجازات العلمية والصناعية وسيطرت التكنولوجيا الحديثة على عقول الناس وخاصة الأطفال.

فالفلسفة المعاصرة اسم يطلق على مجموعة من الاتجاهات المختلفة التي ظهرت خلال المائة عام الماضية، حيث عمدت الباحثة الى اخذ ثلاث اتجاهات معاصرة هي (الحدسية متمثلة بـبندتو كروتشييه ، الوجودية متمثلة بـبول سارتر، والرمزية متمثلة بسوزان لانجز) ومن خلال طروحات الفلاسفة في الجمال والفن والفنان والابداع استنبطت أساليب للتربية الجمالية للطفل .

المبحث الأول

Intuition (الحدسية)

قابلية خاصة في التأمل الباطني او حالة من الالهام والايحاء يتمكن المرء بواسطتها ان يتوصل الى الحقيقة دون حاجة الى التفكير المنطقي ، تبعا لهذا التفسير، فالحدس هو القابلية على المعرفة اللاعقلية . (الماجد، ب ت ، 35).

وتؤكد النزعة الحدسية على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة الجمالية والفنية وعلى تجرد الحياة الجمالية والفنية من الاهتمامات العملية والمضمون المعرفي العقلي، وهي لا تولي أهمية كبرى لصراع الفنان مع مادة العمل الفني والتحقق الخارجي وما يقتضيه من براعة حرفية خاصة. (بلوز، 2011، ص296).

بنديتو كروتشييه (1866-1952)

ولد في سكاسرولي (مقاطعة ابروتزي) وقضى حياته في إيطاليا واصبح وزيرا للتربية مرتين، اصدر سنة (1903) مجلة (النقد) اهتم بالفلسفة والتاريخ العام وتاريخ الفن وعلم الادب ومسائل السياسة، كان عقلا موسوعيا الى درجة كبيرة وقد اثرى هذه الميادين بالعديد من الأفكار الجديدة، فهو مؤرخ لتاريخ الفنون وناقد ادبي ثم فيلسوف امتاز أسلوبه بالوضوح الشديد وان مؤلفاته عالجت عدد غفير من المشكلات بالإضافة الى صورتها الأدبية المتميزة تستند الى فكر منظم متصل الحلقات. (بوشنسكي، 1992، ص ص 128-130).

فلسفته

مزيجاً من الفلسفة الطبيعية والروحية والإرادة، واللاحتمية، العملية المثالية، والاقتصادية وتقديس الذوق والجمال، فابدى اهتماماً بنواحي الحياة النظرية أكثر من اهتمامه بنواحيها العملية، ولكن جوهر المواضيع التي يتناولها في مقالاته تشهد على أنه بذل جهوداً امينة للتغلب على نزعة العلمية. (ول ديورانت، ب ت، ص578).

ويرى كروتشه أن الوصول إلى الحقيقة وفق منهجيات الأولى يستدعي التحليل ويعتمد منطق التطبيقات والتقسيمات العقلية ومنهج حدسي يعتمد لغة الخيال يستبطن الأشياء من الداخل، فالمعرفة نوعان أحدهما معرفة منطقية... عقلية... وأخرى وجدانية.... حدسية، فالمعرفة الحدسية لغة الفطري والتأملي والخيالي وهي تشكل قاعدة للمنظومة المعرفية عموماً فالخيالي أسبق من المنطقي في بلورة وصياغة الصور الذهنية. (ال وادي، 2012، ص60)

ونسب كروتشه للروح نوعين من النشاط:-

1- النشاط النظري لمظهرين:-

مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق.

2- النشاط العملي للروح:-

فيظهر في الاقتصاد ويبقى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة ، كما يظهر في وجهة أخرى في الاخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة. (مطر، 1989، ص123).

الجمال عند كروتشه

يعتبر كروتشه علم الجمال لغة عامة أو (علم التعبير أو الدلالة، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية ، يصفها بأنها تمثل تجسيد الروح في الموجود للفرد، وهو يقابل باعتباره إدراكاً حدسياً مباشراً للجزء أو للفرد يتجسد في الصور الحسية وبين الاستدلال المنطقي بوصفه عملية عقلية تعرف عن طريقها ماهو عام (أبو ريان، 1989، ص58). فالموضوع الرئيسي الذي يكون محور علم الجمال هو الحدس، والحدس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً، وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني، وهو منتج للصور، أي أنه مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون. (مطر، 1989، ص123).

يعتقد كروتشه بأن الجمال هو التكوين العقلي للصورة الذهنية أو (لسلسلة من الصور) يبدو فيها جوهر الشيء المدرك فالجمال يمتد إلى الصورة الباطنية أكثر من الصورة الخارجية التي هي تجسيد للباطن، فليس الفرق في قوة إخراج الصورة بل في القدرة على تكوين الصورة الباطنية التي تعبر عن الشيء، فالإحساس بالجمال تعبير باطني، فدرجة فهمنا أو تقديرنا للعمل الفني تعتمد على قدرتنا في أن نرى الحقيقة المصورة ببصائرنا مباشرة، أي قدرتنا على أن نكون صورة ذهنية معبرة لأنفسنا، فبصيرتي هي التي تكون الصورة الذهنية، فسر الجمال هو الصورة الذهنية المعبرة سواء في الفنان الخالق أو المتفرج المتأمل لتلك الصور، فالجمال تعبير سديد وبما أنه لا وجود لتعبير حقيقي إلا إذا كان سديداً. (ول ديورانت، ب ت ، ص582).

الفن عن كروتشه

ان القدرة على تكوين الصورة الذهنية، هي ما يشكل اصل الفن، فالفن يحكمه الخيال و ثروته الصور الذهنية فقط، فالفن لا يبوب الأشياء ولا يحكم عليها بانها حقيقة ام خيالية ، ولا يصفها او يعرفها بل يحس بها ويصورها ليس الا، فالالهام في الفن بوصفه وسيلة للتخاطب يجري بلغة الحس والعاطفة التي تنجز بواسطة التصوير، والحكم على الأشياء في الفن يتم عن طريق تصوير الموقف منها كتجربة حية معاشة، ويعد كروتشه ان للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان. (أبو ريان، 1989، ص237).

ويرفض كروتشه نظرية تقسيم الفن الى أنواع (شعر، تصوير، نحت ، موسيقى، تمثيل،الخ) ومن ثم تفرع هذه الأنواع الى فنون أخرى ووضع حدود وأصول لبينوا احكاما في نقدها ونظرا الى عناصر القبح والحسن فيها، وذلك لان بعد هذه الحدود تفتقر الى الدقة والشمول والاحترام من قبل الفنانين انفسهم، فالفن عند كروتشه بانه حدس غنائي ، وبما ان كل اثر فني يعبر عن حالة نفسيه، وبما ان الحالة النفسية تكون فردية وجديدة فان الحدس يقتضي حدوسا عديدة يستحيل تعنيفها الى فنون معينة محصورة، فان التقسيم لا يفيد الفنان بشيء لان الخلق عفوي، وانما يسهل فهمه من قبل القارى والمتعلم والمؤرخ. (أبو ملحم، 1990، ص102).

الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم ذلك لانه اول درجات التعبير عن النشاط الروح وبغيره لا يمكن للانشطة الأخرى ان توجد، انه اول خطوات تعبير الروح ، ذلك لان الحدس مادة الفن يسبق التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم. (مطر، 1989، ص123).

ان جوهر الفاعلية الفنية، يمكن في هذا المجهود الساكن الذي يبذله الفنان وهو صامت ليتصور الصور الكامنة المتقنة التي تعبر عن الموضوع الذي في ذهنه، فليست معجزة الفن اظهار الصورة واخراجها بل في تصوير الفكرة لان اخراج الصورة ليس الا صياغة آلية وبراعة يدوية. (ول ديورانت، ب ت ، ص581) فالفن إحساس وانه مستقل عن أي عملية نفعية ومنطقية او اخلاقية او فلسفية، ان للفن وظيفة تربوية هامة اذ انه أداة لترقية المشاعر والتسامي بالحس نتيجة ادراك الانسجام الفني في روائع الاثار الفنية (أبو ريان، 1989، ص197)، والمفكر التربوي يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس في الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. (مطر، 1989، ص124)

الفنان عند كروتشه

يرى كروتشه ان الفنان الذي يتحرر من احساسه بفعل جهده التعبيري لا يقوم بهذا النشاط من اجل الآخرين ، بل هو يحققه لنفسه أولا، ويقرر كروتشه ان الفنان حين يصوع انطباعه، او حين يشكل احساسه، فانه في الحقيقة انما يتحرر منها، فالفنان الذي يخلع على انطباعاته، طابعا موضوعيا انما يفصلها عنه، لكي يعلو عليها، واذا كان للفن وظيفة تحريرية او تطهيرية فذلك لانه يمثل نشاطا إيجابيا تتجلى فيه قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته، واحاسيسه.....وليست (السكينة) التي يتمتع بها كبار الفنانين سوى نتيجة لسيطرتهم على الفوضى الداخلية لعواطفهم، وتحكمهم بالشعب الباطني لاحاسيسهم، بحيث تجيء أعمالهم الفنية بمثابة تأكيد خارجي هذا الانتصار الباطني (ابراهيم، 1988، ص48).

الابداع عند كروتشه

اذا كان الفن معرفة مباشرة للحالات النفسية لا يستغني عن الحدس فان الروح (لا الحس) هي التي تترك الموضوع الفني الروحي بوصفه حالة خاصة بالذات ابداعها الفنان، وان التعبير تطهير يسيطر بواسطته الفنان على

عالمه الداخلي ولا يتوخى من ذلك غرضاً غير التطهير الذاتي وهكذا يفهم كروتشيه الابداع الفني بوصفه عملية داخلية روحية تكتمل فيها الأثر الفني ويحقق غايته التطهيرية بالنسبة الى الفنان حتى قبل تجسده الخارجي في اثر فني مثل الرسم او الموسيقى.... اما التحقق الخارجي في الأثر الفني المادي فهو مجرد أداة او تنمة ثانوية لا تمثل جزءاً أساسياً من فعل الابداع. (بلوز، 2011، ص ص 302-303)

المبحث الثاني

الوجودية Existentialism

اكثر فلسفات القرن العشرين شهرة وشعبية، اسم مشتق من لفظ (الوجود) الانساني المشخص، الوجود الفعلي للفرد الإنساني، والمشكلات الفعلية للإنسان، وعلاقته بغيره من افراد الناس والمجتمع الذي يعيش فيه، وحرية الانسان ومصيره ومعاناته والمواقف الشخصية التي يتعرض لها، وتجاربه الحية التي يمر بها، الى اخر تلك المشكلات التي تدور حول الانسان الفعلي المشخص، (مهران ومدين، 2003، ص84) ان الوجود بين يعالجون مشكلات ميتافيزيقية بالاصالة، وموضوعها الوجود، وحين يحاولون الوصول الى الوجود في ذاته، فانهم يجتهدون في نفس الوقت في التغلب على النزعة المثالية وان يتعدوها. (بوشنكي، 1992، ص213)

اهتمت الوجودية بحرية الانسان حتى وحدت بينها وبين وجوده فالانسان يجد نفسه حيال (موقف) عليه ان يختار بينهما، وعن هذا الاختيار تنشأ المسؤولية، وكثيراً ما يتحقق الاختيار في حال تجمع بين الشك والحيرة فيكون الانسان رب افعاله، وان هذه الحرية احتلت الصدارة في فلسفة الوجوديين، وهي التي سوغت اسقاط جميع القيم من حسابهم، بمعنى ان يتحرر الانسان من العرف الاجتماعي او ما تملئها العقيدة الدينية او توجيه اية سلطة تقيد حرية الانسان. فهي فلسفة إنسانية ترد للإنسان القدرة على تقرير مصيره بمحض ادراته، فهو رب افعاله يأتيها بأختياره، ومن ثم كانت قدرته على التحرر من القيم المريضة وتطلعه الى مثل اعلى ينشده. (الطويل، 1964، ص:ص 75-76).

فالفلسفة الوجودية تقترب من البحث الواقعي في الوجود العام، ولكن الوجوديين تجاهلوا هذا الأصل واتجهت معظم ابحاثهم الى تحليل الطبيعة البشرية والى عدم مغادرة الزمان الشعوري الخالص للفرد، وبذلك نستطيع ان نقول انهم استبدلوا بالماهيات العقلية ماهية جديدة قائمة في الزمان الوجودي الخاص فباتت فلسفتهم الى حصر الوجود العام في دائرة الوجود البشري الخاص وعليهم ان يدركوا ان الميتافيزيقا كانت وما زالت علم البحث عن الوجود العام، (هويدي، 1989، ص80) فالوجوديون لا يختلفون في ان الانسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية خاصة وإقناع ذاتي، وان الانسان وجوده وحيثيته باختياره للفعل الحر. (اميرة، 1979، ص44)

جان بول سارتر (1905-1980)

كاتب وعالم جمال وفيلسوف فرنسي معاصر، من المتأثرين بفلسفة الوجود الف بعض الدرامات المسرحية التي يغلب عليها طابعه الفلسفي منها (جلسة سرية، الذباب، موتى بلا قبور، المؤمس الفاضلة، الشيطان والاله الطيب، سجناء الطونا) كما كتب دراسات في كتب بعنوان الوجود والعدم، الكلمات في عام 1945 فاز بجائزة نوبل العالمية لكنه رفض الجائزة وبعد سارتر معبر اكبر عن الحركة الوجودية. (عيد، 1978، ص:ص 109)

فلسفته

ان اختيار الانسان لا يقتصر بروية ولا يكون مسبقا بتدبير عقلي او تحديد لغاية او معرفة ببواعث وهذه هي الحرية الإنسانية، انها مقيدة بمواقف تتحكم فيها ولكن في مقدور الانسان ان يتخلص منها وان يزاول حريته، ومن ثم كان رب افعاله وصانع مصيره.(الطويل،1964، ص76). ويرى سارتر ان التخيل عبارة عن نوع من تعاقب أنماط الوعي، يرسل لنفس الموضوعات كوعي مدرك وهو يتركب من ثلاث عناصر

- الفعل:- فعل التفكير بالموضوع أي التفكير في موضوع ما.
- الموضوع:- أي شيء يمكن التفكير فيه.
- المحتوى:- أي شيء يحضر في الذهن كموضوع للقصد يكون فحص تمثيل للشيء المفكر فيه. (الصباغ، 2010، ص191).

يؤمن سارتر بان الانسان دائماً في موقف؛ وهو لا يصنع هذا الموقف ولكنه عامل أساسي في تغيير هذا الموقف استنادا الى حريته التي هي المصدر الوحيد للقيم، ويؤمن بأن الانسان مشروع وجوهر هذا المشروع هو الحرية فالإنسان يوجد أولاً ثم يصنع صورته بارادته (مجاهد ، ب ت ، ص127) وان الانسان هو الوجود القادر على ان يغير ماهو عليه (مطر، 1989، ص138) فيوحد سارتر بين الخيال ووظيفة النفي او السلب، وهي قدرة تميز الوعي الإنساني، انه القدرة على الرفض، انه أيضا الحرية والتلقائية التي لا انضباط لها من العقل ولا رابط، ويصف سارتر الخيال بالتلقائية فهو منبثق قادر على خلق الجديد انه الوعي الخلاق وهو مختلف في ذلك عن الادراك ، لأن الادراك يتلقى الموضوعات الخارجية ويخضع لها محدود بها. المصدر نفسه، ص137)

الجمال عند سارتر

ان موضوع الجمال عند سارتر متخيل تلعب الإرادة الواعية دورا فيه بحيث يصبح الموضوع الجمالي لاهو تلقائي ابداعى ولا واقعي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وانه يجمع بين التخيل والوعي اوهو التخيل الواعي بالقياس الى الفنان.(العشماوي، 1980، ص234)

انها قوة الثراء الذي يمكن في لا محدودية معنى هذه الموضوعة ممثلا بسعة فضاءاتها المطلقة لتتجاوز بذلك محدودية اليات العملية الادراكية الحسية التي لا يلغيتها (سارتر) بوصفها مدخلا مهما في عملية استقبال او تلقي الموضوعة الجمالية ضمن مكونات التجربة الاستيطيقية،(ال وادي، 2012، ص117) فبلور (سارتر) نظرية فلسفية جمالية وجودية لها حظها في محاور التجربة الجمالية التي تحمل مقوماتها الحسية الشبئية ككيان له الاستيطيقية، اذ يرى ان المتلقى يعنى بموضوعته حضوره والياته الادراكية الحسية كوجود واقعي فنحن معنيون بمسميات هذا ومسلّماته الحسية، فالموضوع الجمالي وجودي ديمومته كحقيقة شبئية ذات مقومات حسية في عالم الواقع ككيان قابل للتأمل والمشاركة عبر اليات الادراك الحسي، في الوقت ذاته يتجاوز الموضوع الجمالي حدود هذه الحسية الشبئية الواقعية من خلال مقومات كفياته المتعالية فيه ليمتلك بذلك شرط اللاواقعية فيه ليحمل بذلك دلالات الازدواجية بحضور ثنائية. (ال وادي، 2011، ص183-184).

لذا عني سارتر في فلسفته الجمالية بتحليل ووصف الحياة الخيالية لدى الانسان الفنان، انها النبع الأساسي للإبداع الفني، لان عالم الخيال هو أيضا عالم الحرية المطلقة التي ينعم فيها الفنان بالخلق والابداع،(اميرة، 1979، ص45)

فالجمال عند سارتر ينتمي الى عالم اخر هو عالم (المخيلة) ، على نحو يكشف لنا عنه (الابداع الفني) وان الانسان يقحم على العالم كلا من الخيال والفن، وان الموضوع الجمالي يستدرجنا الى عالم (لا واقعي) . (ابراهيم، 1988، ص214).

الفن عند سارتر

يرى سارتر الفن تخيل والتخيل نفي فهو تعديم لما هو واقعي،(مجاهد، ب ت، ص130) ويرى ان هناك فرق بين الفنون على مستوى الالتزام فيها وطبيعة محمولاتها وادوارها الغائبة اذ يعول على الادب في تنظيراته الفكرية والجمالية، فيربطه بالالتزام بقضايا الانسان ووجوده وحرية، وان الفن التشكيلي ومنه فن الرسم لا يقل عن الادب في التعبير عن وجودية الانسان وتطلعاته وحرية. (ال وادي، 2011، ص185)

فالعمل الفني هو الموضوع المدرك الذي تضع نفسه بين أيدينا كشيء من جهة ، ويتأبى علينا او يزوع منا كمعنى من جهة أخرى ، فيوجد سارتر في صميم العمل الفني بين (المعنى) و (اللاواقعي) ، فجعل المعنى متضمنا في ذلك الشيء الواقعي الذي يتجه اليه الوعي او ينحو نحوه عند ادراكه للعمل الفني، ويقول (فكرة) لا (مفهوم) في تفسيره للعمل الفني لان (المفهوم) عام لا شخصي حين ان (الفكرة) تشير الى روح الموضوع، فهي بمثابة تعبير عن روحه الفردي، وتبعا لذلك فان ثمة موضوعا الى سائر الفنون حتى ولو كانت لا تمثل شيئا ما دامت هذه الفنون تنطوي بالضرورة على التعبير، وهذا (الموضوع) هو ما يعده (سارتر) بمثابة (الموضوع الجمالي) نفسه، وهو ما يميزه في الوقت نفسه عن مادة العمل الفني بوصفها شيئا واقعيًا مدركًا على اختلاف نوع الفنون. (ابراهيم، 1988، ص197-198).

والصورة تمثل العمل الادبي كله، وتنطلق على جزيئات العمل الادبي الذي تؤلف وحدته. والصورة الجزئية في الشعر والفن والادب عامة- الألوان والخطوط – لها مادتها وكثافتها ووضعها الخاص في مجموعة العمل الادبي، فهي أشياء في ذاتها، وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في انها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية الى مدلولها الطبيعي. (الصباغ، 2010، ص193).

فالعمل الفني له وجود خاص لا يقتصر على المماثل المادي، ولكن يستدعي دائما الخيال الذي يضيف الوجود على الموضوع، ولكنه في الوقت نفسه وجود بديل مخالف للوجود الواقعي. (مطر، 1979، ص46).

الفنان عند سارتر

يرى سارتر ان الفنان يوجه نداء الى المتذوق ليرى الجمال مهيبا بتخيله ان يعمل عمله من وراء ادراكه الحسي، وليست مخيلة المتذوق او المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الادراكات الحسية، بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك الاثار التي خلفها الفنان، فالشيء الذي صنعه الفنان والذي يتم تحقيقه في بعض الأحيان بفصل القائمين بادائه (كما هو الحال في السمفونية مثلا) انما هو مجرد وسيلة تتيح للخيال فرصة الظهور بحيث ان الادراك الحسي نفسه ليبدو في خاتمة المطاف مجرد مناسبة للتخيل، (ابراهيم، 1988، ص199) ولوحة الفنان عمل خيالي لان الألوان والاصباغ- في اللوحة - مادة لا وزن لها في ذاتها الا بمقدار ما تشف عن صورة مستمدة – عن طريق الخيال- من الواقع في اجزائها المتفرقة في الطبيعة ولكنها متخيلة في مجموعها. (الصباغ، 2010، ص193)

ويرى سارتر ان فن الادب له وضع خاص عن فنون الشعر والموسيقى والتصوير، ذلك لان الكاتب يلتزم بموقف ورأى يؤثر به على إرادة الجمهور كذلك الكاتب شاهد على عصره مطالب بالمشاركة في توجيه احداثه وهذا هو معنى الالتزام الذي يقع على رسالة الادب، اما الشاعر فشأنه شأن سائر أرباب الفنون الأخرى، من تصوير وموسيقى ونحت، ذلك لان هؤلاء يخضعون في ابداعهم الفني للقيم الجمالية قبل أي قيم أخرى: فالشاعر ينفعل بالكلمة كما يفتعل المصور بالألوان والموسيقي بالاصوات، ان كلا من هؤلاء يعامل مادته الفنية لا على انها رموز تشير الى معان ورائها، ولكنها تعامل أشياء لها قيم خيالية في ذاتها. (أميرة، 1979، ص45)

الابداع عند سارتر

يرى سارتر الابداع في الصورة الأدبية وهي من الابداع الخيال ولا فرق بين الشعور وفنون الادب الأخرى فهي مصدرها الخيال وهو وحدة الجمال وقد يصطبب الصورة الخيالية بعواطف تسبقها او تكون وليدة لها، كذلك لوحة الفنان عمل خيالي مستمدة من الواقع في أجزائها المتفرقة في الطبيعة ولكنها متخيلة في مجموعها. (الصباغ، 2010، ص ص 192-193).

وليس الابداع سوى تلك القوة البشرية التي تظهرنا على طبيعة (الوعي) باعتباره مصدرا لذلك (العدم) او (اللاوجود) الذي تغرزه الحرية وتغلف به الوجود الخارجي، وحينما يقرر سارتر ان الانسان يقم على العالم كلا من الخيال والفن، فانه لايعني بذلك ان ثمة عالم علوياً يصدر عنه الابداع الفني، وهو يعني ان الموضوع الجمالي يستدرجنا الى عالم (لا واقعي) . (إبراهيم، 1988، ص214).

المبحث الثالث

الرمزية Symbian

هي ممارسة نقدية للموضوعات والأفكار بواسطة الرموز وإعطاء الأشياء معنى وطابعا رمزيا (متراط السمات) وهي حركة أدبية تنطبق على حركة- حركات القرن التاسع عشر الأدبية في فرنسا وهي بمثابة تمرد على (النزعة الواقعية) وقد استخدم الرمز، (فتحي، 1986، ص ص 171-172) وظهر المذهب الرمزي الى تصوير والشعر وحاول اتباعه ان يتجاوزا التعبير عما هو كائن الى أخفاء الغموض على الاثار الفنية وعرض القيم الروحية من خلال الرموز المجردة. (الطويل، 1964، ص ص 491-492).

وترى الرمزية ان الحياة الباطنة والفاعلية النفسية وظيفة حسب باطن وفعل تلقائي فهي واقعة أولية لنشاط نفسي يقوم بخلق ووحى، فكل ما في العالم من قدرة إبداعية هو الانفعال النابع في الماضي قاذفاً نفسه محولا نفسه الى واقعة متعالية هي لحظة الخلق، فلم يبق امام الشاعر والروائي الا ارتياد أحوال الروح وهي تتركز حول قصته، فالتصور الفكري الرمزي يعتبر العالم الواقعي انعكاسا لعالم متعال لا يعرفه الا الحدس الصوفي للشاعر، ولا يقبل التواصل الا في رموز فنية غير متعينة، فهي تدرجات لونية للروح مترتبة بما هو ازلي، حيث كل الأشياء ينقصها الوضوح او الثبات، فالرمزية فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن فقط بالتلميح الى ما يمكن ان تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك عن طريق عملية خلقها في ذهن القارى . (خضر، 2004، ص ص 368-370).

سوزان لانجر (1895)

ولدت بمدينة نيويورك من أبوين ألمانيين الأصل وتلقت تعليمها في راد كليف Radcliffe حيث حصلت على درجة الماجستير ثم درجة الدكتوراة في الفلسفة، كما ساعدها إتقانها للغة الألمانية على مواصلة دراساتها الفلسفية المعاصرة في العالم الجرمانى، وقامت بالتدريس في الكثير من جامعات أمريكا كما الفت عددا غير قليل من المؤلفات الفلسفية في المنطق، والفلسفة العامة، وعلم الجمال، وعلم اللغة وفلسفة الفن. (حكيم، 1986، ص5).

فلسفتها

تعد لانجر رائدة الاتجاه الرمزي، فالإنسان موجود يحيا أولا وبالذات في عالم من الرموز وإذا فهمنا أن الرمز ليس وفقا للتفكير اللغوي، بل هو يمتد إلى مجالات أوسع من المجال اللفظي الصرف، يمكننا أن ندرك كيف أن العملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشري بما فيها من فن، وحلم، واسطورة، وخرافة، وطقوس دينية وميتافيزيقا، وغير ذلك، والواقع أن الكلام ليس الا مظهرا واحدا من مظاهر تلك العملية الرمزية التي يصطلح بها الوجود البشري، فلا بد لنا من التسليم بأن عالم المعاني أوسع بكثير من عالم اللغة، وأن أشكال المعرفة لا تقف عند حدود العلم التجريبي أو المعرفة العقلية، فاللغة ليست سبيلنا الأوحد إلى التعبير عن المعاني، وأنه ليس من الضروري أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفعال أو حالة وجدانية. (Langer, 1968, p. 81)

أن تحقيق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي أن ينظر إلى النتائج الفني على أنه كيان حسي يمتلك مقومات استقباله كمدر ك حسي يدرك حسيًا ويتصف بفرديته واكتفاءه بكيانه وحياته الباطنة ورمزيته الصورية المعبرة عن جملة من المعاني يمكن التأسيس عليها معرفيًا. (ال وادي، 2011، ص188).

تميزت أطروحة لانجر الجمالية أنها أظهرت العلاقة الوثيقة التي تجمع بين (الشكل) و (الوجدان) وأن الفن ليس مجرد متعة حسية بل وسيلة رمزية للمعرفة، وأن العلم نشاط ذهني، موضوعي، معرفي فالفن له دور مماثل في النشاط الوجداني، وليست الوظيفة المركزية للفن تزويد المتلقي باللذة، قدر إحاطته علما بشيء لم يعرفه من قبل، ويلعب الخيال دورا رئيسيا في الفن، (أن المعرفة الذات والقدرة على استبصار مراحل الحياة المختلفة ومظاهر العقل، إنما تنبعان الخيال الفني). (مهدي، 2008، ص49)

ورفضت لانجر فكرة (الانفصال) الجمالي الخاص ورات أن صورة الفن تناظر السمات الشكلية للانفعالات الإنسانية بصفة عامة، وأن الصورة ترمز للمشاعر لأنها اعتقدت بأنها تعبر عن حياة الشعور بطريقة واضحة ومنظمة بدون الحصول على معنى دقيق ومحكم كالذي تقدمه اللغة، (الصباغ، 2010، ص 103) وينبع الجمال من الانساق أو الانسجام، فالجمال صورة معبرة ويصبح حكم القيمة هنا هو التحدث عن العمل الفني وحده وكان الجمال موجودا في العمل الفني الجيد وغير موجود في الاعمال الرديئة. (حكيم، 1986، ص100).

فالجمال يتبدى في العمل الفني من خلال إمكانيته التعبيرية، فهو التعبير، والحكم الجمالي لا يرجع إلى تأثير العمل الفني على المتذوق وإنما يجيء نتيجة إدراك عقلي لمبدأ الصدق والضرورة، فالجمال يبتدى في العمل الفني من خلال مكانات التعبيرية، فأن الجمال هو التعبيرية والعمل الفني كلما كان مصيرا كان جميلا، وكلما فقد شيئا من هذه التعبيرية فقد جماله. (المصدر السابق، ص94-95)

الفن عند لانجر

ترى لانجر في مجال الفن وتذوقه لابد من الاعتماد على الادراك الحدسي لانه في رايها لاتقوم بعمليات فكرية استدلالية عند عملية التذوق فنحن ندرك الشكل وهو رمز يبدعه الفنان وينشئه لكنه لا يقتصد ان يشير به الى تصورات محددة ولكنه يتركه يوصي لنا بالمضمون وليس بمعنى مجرد فالعمل الفني يتميز بانه رمز وليس علاقة او إشارة لكنها ليست كالعلامات التي تستخدم في العلوم المختلفة. (أبو دبسه واخرون، ص ص 126-127)

وان الرموز الفنية تعد رموزا لها مضامينها العاطفية على مستوى الوجدان اذ تكشف عن ثراء من التصورات المعرفية لهذه المضامين.. وتكمن وظيفة الفن في تصوير عالما الباطني وهو بذلك يحمل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير، من خلال جملة من الرموز وهي رموز تمثيلية وانها لغة تعبر عن البوح الداخلي وهنا(لانجر) ترسخ تفرد الفن وتفرد وظيفته، فالعمل الفني هو لغة رمزية تنقل الينا عيانا مباشرا هو تجسيد حسي تعبيرى معرفي تحمل الينا تعبير حياً وتحيطنا علما بحقيقة ذاتية وجدانية، فالفن رمزاً يعبر عن حياتنا الباطنية. (الوادي، 2011، ص ص 188-189).

فالفن يوصل سمات الانفعال الإنساني بطريقة خاصة، فالصورة الفنية محاولة لجعل المادة تحمل سمات تعبيرية ، قوام الصورة الفنية مبادئ وطرق الاستعمال التعبيري، وقوام الاعمال التعبيرية هو وسائل التفضيل الاسلوبي، وفي التمثيل الایمائي تعبيرية وصيغات الجسم وايماءات الجوارح وتعبيرات الوجه، وفي الرسم مبادئ وطرق اختيار الألوان ومزجها ووضعها على اللوحة، والنحت خواص التشكيل الفني للمادة. (الصباغ، 2010، ص105).

ان التعبير الفني (شكل رمزي) ليس مجرد استجابة تلقائية لموقف حاضر او لموثر واقعي، انه يوسع دائرة معرفتنا الى وراء مجال خبرتنا الواقعية او دائرة تجاربنا الحالية، فالرمز هو أداة ذهنية او فكرة او مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري، ان هذا التعبير المعيارى والسياقي للفن تكون تعبيراً تصويرياً في الفن لانها تصوغ الوجدان بتشكيل فني بين وبصورة يدركها المتلقي وبالتالي ينتقل الوجدان من خارج العمل الفني الى داخل نسيجه الخاص،(مهدي، 2008، ص49) فالفن هو بمثابة بلورة لنشاط المجتمع، وتركيز لطبيعة الحياة البشرية فيه، وسجل صادق لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة . (إبراهيم، 1988، ص261).

وترى لانجر ان القوة الحقيقية لفن الموسيقى تتجلى بصفة خاصة في كونها تعبيراً صادقاً عن الوجدان وهو (صدق) تعجز اللغة عن النهوض به، فالموسيقى فرصة للتعبير عن المشاعر المتعارضة في وقت واحد (المصدر نفسه، ص272) اذا كان الفن دور أساسي في حياتنا فلا بد ان يكون له نفس دور التعليم (RJ,1964,p:195) واذا كان العلم يقوم بدور التربية العقلية، فان الفن يقوم بدور التربية الجمالية، أي تربية الأحاسيس، وان تربية العقل، دون الاحاسيس سيكون ضار على الاحاسيس وحدها بل وعلى العقل أيضاً، وبناء الشخصية يعتمد على الجانبين والإهمال في احد هذه الجانبين من شأنه ان تخلق شخصية غير متزنة ولا متكاملة (حكيم، 1986، ص116) ، وعلى هذا فان التربية الجمالية (ليس غاية وانما وسيلة من وسائل بناء الشخصية وتكاملها (بسيوني، 1966، ص35).

تؤكد لانجر على أهمية التربية الفنية فتصفها بانها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية وتهذيب لهذا الجانب الذي لاتستطيع اللغة الوصول اليه وتعتقد ان الإهمال هذه التربية يعرض افراد المجتمع للفوضى. (أبو دبسه واخرون، 2010، ص127).

الفنان عند لانجر

يمتاز الفنان بقدرته على التعبير رمزياً عن طريق وجدانه. (ال وادي، 2010، ص188) وان يجد وسائله بنفسه، تلك الوسائل التي يعبر من خلالها عن فكرة، فالفنان حر عندما يبدع لا يعرف مسبقاً نتيجة هذا الابداع لانه هو نفسه اثناء عملية الابداع يغير ويحور ويبدل دون الالتزام بقاعدة معينة،(حكيم، 1986، ص97) ان مهمة الفنان هي ان ينقل الينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة وانما تنحصر مهمة الفن في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تأتي لانه وسيلة أخرى من وسائل التعبير. (إبراهيم، 1988، ص266).ولو ان الفنان كان يعبر عن ذاته في فنه لاستطاع ان يحكم بنفسه عن العمل فالفنان لا يستطيع ان يحكم على عمله الفني. (حكيم، 1986، ص99).

الابداع عند لانجر

ترى لانجر ان الابداع الحقيقي يركز على إبداع صور او اشكال جديدة تعبر عن أوضاع ومضامين جديدة وثناء مسارب الفن لا يتم الا بالتركيز التام على الدعائم الأساسية لتشكيل العمل الفني (جمعة، 1983، ص62) ان هذا يؤدي الى بلورة مثل جمالية جديدة والاهتمام بالشكل (الصورة) لا يعني اهمال العناصر الجمالية الأخرى. (الصباغ، 2010، ص106).

فالفنون جميعا هي ابداع صور معبرة عن الوجدان البشري والصورة لا يمكن ان تكون معبرة الا اذا كانت حية وديناميكية. (Langer,1957,p:62) فالفن إبداع الأشكال القابلة للادراك الحسي. (ال وادي، 2011، ص188).

الاستنتاجات

ان أساليب التربية الجمالية وفق الفلسفات المعاصرة حسب وجهة نظر

أولاً:- كرونش (الموسيقى والحركة):-

وتشمل سماع الموسيقى والغناء والعزف، والتفاعل مع الموسيقى بالحركات من خلال الرقصات المبتكرة وحيث تؤكد دراسة (روبرت،2003) على دور التربية الجمالية كاحد أسباب تضمين الموسيقى في المناهج الدراسية، وأشار الباحث ان التربويين ما زالوا يعتمدون على التربية الجمالية كأحد المصادر المهمة في المناهج الدراسية وبصورة جمالية متقدمة. (الشربيني، 2005، ص63).

ويمكن للطفل ابتكار أغاني ويتعلم مفاهيم مثل (الألوان، والأرقام، والحروف، كما يمكن للطفل تعلم أغاني أكثر تعقيداً ، وصفوة القول ان الانسان منذ قديم الأزل يتفاعل مع الموسيقى بالحركات الجسدية البسيطة، فالرقص والموسيقى عند الأطفال مجرد حركات بسيطة مبتكرة نتيجة التفاعل والاستماع بما يستمعون، والهدف الأساسي من الأنشطة الحركية في مرحلة الطفولة المبكرة هو تنمية القدرة على المشاركة والتعاون والتعبير عن الأفكار والمشاعر الداخلية لدى الأطفال من خلال أجسامهم، فهي تساعد في نمو الأطفال ادراكياً وعاطفياً وحركياً واجتماعياً، (عثمان، 2011، ص100)وبالتالي فإنها تصب في تربية الطفل جمالياً.

ثانياً:- سارتر (القصة والادب):-

وتشمل سرد القصص مع تمثيلها وابتكار احداثها حيث ان قراءة القصص على ان الأطفال من اهم الأنشطة التي تنمي مهارات الاستعداد للكتابة، والقراءة في هذه المرحلة، حيث يبدا الطفل بالتعرف على الحروف، وربطها بالمعاني،

كذلك سرد القصص، وابتكار أحداثها اثناء اللعب، وبعد استخدام الكتب المصورة، التي لا تحتوي على كلمات احد الأنشطة المناسبة للطفل حيث يقوم الطفل بابتكار الكلام لرؤية القصة. (Bette Fauth,1990, p:172) .

تزدهر المحاكاة في هذه المرحلة لان الخيال يفتتح، حيث يستطيع الطفل استعمال الخيال في تمثيل الأدوار المختلفة، ومن هنا يتعرف الى البيئة المحيطة ويستخدم في القصة والمحاكاة نظام رموز الكلمات (المقروءة المسموعة) لتوصيل الأفكار والمشاعر، ويوجد علاقة وثيقة بين اللعب والتمثيل الدرامي، وفيه يدمج نظام الرموز للفنون المرئية مع نظام الرموز اللغوية مما يسهم في تنمية التفكير لدى الأطفال في صور أكثر تعقيداً. (عثمان، 2011، ص ص101-102).

حيث توضح دراسة (دانيل، 2003) أهمية المدخل الجمالي ومدخل القصة باعتبارهما وسيلتين هامتين في تشجيع الأطفال على التعبير وكتابة بعض القصص التي تعرضوا لها خلال مراحل حياتهم كذلك تشجيع نوادي الادب التي يمكن للطفل من خلالها ان يعبر عن رايه وافكاره ومدى اهتمامه ببعض فنون الادب ومن خلالها أيضا يزال أي نوع من أنواع الخوف اثناء التعبير . (الشربيني، 2005، ص:68).

ثالثاً:- سوزان لانجر الاعمال اليدوية الفنية:-

تمثل جميع الفنون المرئية وذلك كالرسم والتلوين، والتشكيل بالخامات المختلفة، واطلق (بروتر) عليه اسم (التفكير الرمزي)، ففي هذه المرحلة يستطيع الأطفال الربط بين الرسوم والصور والألعاب والنماذج ، وبين الأشياء الحقيقية التي تمثلها في الواقع، يقوم الأطفال باكتشاف الخامات الجديدة عن طريق اللعب، ويذكرون استخداماتها من حيث الألوان والملبس والأدوات ، وطريق الأداء ويكون الأطفال يستطيعون الإنتاج والتعرف الى بعض الأشكال والنماذج الأساسية مثل الشمس ، والمربع والدائرة ثم تجميعها لتصميم موضوع ما، وفي النهاية يستطيع الطفل ان يعبر في الرسم عما يعنيه بالتفاصيل الدقيقة المميزة.

الاعمال اليدوية الفنية تساعد الطفل على النمو والتطور لذلك يجب اعطاءهم الفرصة للتعبير عن النفس، مع مراعاة عدم اتباع نموذجاً معيناً في العمل الفني فذلك يؤدي الى اضمحلال قدراتهم الابتكارية.(عثمان، 2011، ص :105-106).

وتؤكد دراسة (بورجيا، 2003) على ضرورة الاهتمام من قبل المدارس بالفنون وبالرسم، وبتنمية الوعي الجمالي الادراك البصري لدى الأطفال كذلك ان يشجع المعلمون الأطفال على الاتصال ببعضهم البعض باستخدام الوسائل اللفظية وغير اللفظية. (الشربيني، 2005، ص:76).

- 1- توصي الباحثة بتحويل مادة التربية الفنية الى تربية جمالية في مختلف المراحل الدراسية من قبل وزارة التربية.
- 2- ضرورة ان تلم مادة التربية الجمالية بكل من (الموسيقى و الحركة، القصة والادب، الاعمال اليدوية الفنية) لما لها من أهمية مجتمعة في بناء شخصية الطفل وتوسيع مداركه وخياله.
- 3- تفعيل دور وسائل الإعلام في أهمية التربية الجمالية للطفل واثرها في السلم الاجتماعي لانها وسيلة المجتمع لاجداث الترابط بين أنظمة المختلفة بلا احقاد ولا صراع ولا انانية .
- 4- إقامة محاضرات توعوية للمعلمين والمدرسين حول أهمية التربية الجمالية ودورها في حياة الطفل قادر على ابداع أشياء جميلة.
- 5- ان التربية الجمالية احد متطلبات الحياة العصرية، فالتعلم يحتاج الى الاشباع الوجداني، وخاصة الإحساس بالجمال الذي يعد وسيلة رئيسية تعطي للحياة معنى وبهجة.
- 6- ان التربية الجمالية تنمي الفضيلة الأخلاقية فالاحساس بالجمال ينمي في المتعلم الدوافع للسلوك الحسي ويعينه على ضبط نفسه.
- 7- نعيش في مجتمع المعلومات وفي ظل التكنولوجيا رفيعة المستوى اذا نحن بأمس الحاجة الى تنمية الإحساس بالجمال وتنوقه في وجدان طلابنا.

المصادر

- 1- إبراهيم، زكريا (1988) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة الناشر، مصر.
- 2- أبو ديسة، فداء حسين واخرون (2010) فلسفة علم الجمال عبر العصور، ط1، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.
- 3- أبو ريان، محمد علي (1989) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط8، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.
- 4- أبو ملحم، علي (1990) في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.
- 5- الشربيني، فوزي (2005) التربية الجمالية بمناهج التعليم، ط1، مركز الكتاب للنشر، القاهرة.
- 6- الصباغ، رمضان (2010) مدخل لعلم الجمال، ط1، الناشر دارالوفاء لدنيا الطباعة ، الإسكندرية – الأردن.
- 7- الطويل، توفيق (1964) أسس الفلسفة ط4، دار النهضة العربي، القاهرة.
- 8- الماجد، عبد الرزاق مسلم (ب ت) مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- 9- ال وادي، على شناوة (2011) النقد الفني والتنظير الجمالي، ط1 ، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، بابل، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.
- 10- ال وادي، علي شناوة (2012) فلسفة الفن وعالم الجمال ، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.
- 11- بيسيوني، محمد (1966) طرق تعلم الفنون، ط5، دار المعارف، مصر.
- 12- بلوزة، نايف (2011) علم الجمال، منشورات جامعة دمشق ، كلية الآداب، سوريا.
- 13- جمعة، حسين (1983) قضايا الابداع الفني، ط1، دار الاداب، بيروت، لبنان.

- 14- حكيم، راضي (1986) فلسفة الفن عن سوزان لانجر، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.
- 15- خضير، سناء (2004) مبادئ فلسفة الفن، ط11، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر.
- 16- سرمك، حامد (ب ت) فلسفة الفن والجمال ، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع.
- 17- عثمان، لمياء احمد (2011) التربية الجمالية لاطفال ما قبل المدرسة، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية- مصر.
- 18- عيد، كمال (1978) فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس.
- 19- فتحي، إبراهيم (1986) معجم المصطلحات الأدبية، ط1 ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس.
- 20- مطر، اميرة حلمي (1979) فلسفة الجمال، سلسلة كتابك، انيس منصور، دار المعارف، القاهرة- مصر.
- 21- مطر ، أميرة حلمي (1989) مقدمة علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة.
- 22- مهدي، عقيل (2008) المعنى الجمالي، ط1، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.
- 23- مهران، محمد ومحمد مدين (2004) مقدمة في الفلسفة المعاصرة، دار ضياء للنشر والتوزيع، القاهرة.
- 24- هويدي، يحيى (1989) مقدمة في الفلسفة العامة، ط9، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر.
- 25- ول ديورانت (ب ت) قصة الفلسفة من فلاطون الى جون ديرري ترجمة فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت.

- 1- Bette. F. (1990) Linking the visual Arts with prama, movement and Dance for the young Children" W. J. Stinson(Ed) " moving and Learning for the young Child Reston, Va: American Alliance for health , physical Education, Recreation and Dance.
- 2- Langer, Susannak (1968) philosophy in a New key, Mentor, New York .
- 3- Langer , Suzan, k (1957) problem of Art, op city.
- 4- R. g (1964) Essays On philosophy of Art, Collingwood, Indiana Univsily, press.

أثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني في مادة التكوين

م.رجاء حميد رشيد

كلية الفنون الجميل - جامعة ديالى

الملخص :

تعتبر السينما أحد الفنون البصرية وخاصة في بداياتها ، حيث كانت تعتمد اعتماد كلي على الصورة الى أن دخل الصوت على الفيلم السينمائي عام 1927 ، وما زالت لغة الصورة هي المعبرة أكثر من الحوار عكس المسرح الذي يعتمد بالدرجة الأساس على الحوار ، ومع تقدم التقنيات السينمائية أصبحت الصورة تمتلك بلاغة عالية سواء من خلال التكوين داخل الصورة أي توزيع الأشكال والخطوط والحجوم واللون داخل الصورة ، أو من خلال استخدام المؤثرات البصرية ، وعند تحليل عناصر التكوين نجد فيها رموز واشعارات ودلالات فنية وفكرية تساهم في إيضاح الفكرة ، وتعبّر عن الصراع بين الشخصيات ، كما أنها تضيف قيم جمالية للصورة . ، أو من خلال استعمال المؤثرات البصرية ، وعند تحليل عناصر التكوين نجد فيها رموز واشعارات ودلالات فنية وفكرية تساهم في إيضاح الفكرة ، وتعبّر عن الصراع بين الشخصيات ، كما أنها تضيف قيم جمالية للصورة .

ومن خلال تدريس الباحثة لطلبة المرحلة الثالثة في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية لاحظت صعوبة في إيصال المادة العلمية والنظرية الى الطلبة ، لذا تم الاطلاع على عدد من البرامج التعليمية واستراتيجيات التدريس ، وأعدت برنامج تعليمي تحاول من خلاله إيصال المادة بشكل سهل الى الطلبة لحل هذه الإشكالية ، لذا يحاول البحث الاجابة عن السؤال : ما اثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني لدى طلبة قسم السينما والتلفزيون في مادة التكوين؟ . تكمن أهمية هذا البحث بالآتي :

1. إعداد برنامج تعليمي لتطوير التصور الذهني لدى الطلبة في كلية الفنون الجميلة بشكل عام وقسم السينما والتلفزيون بشكل خاص .
 2. يفيد طلبة قسم السينما والتلفزيون في تطوير الخيال والابتكار سواء في بناء التكوين داخل الصورة أو تنفيذه أثناء إخراج العمل .
 3. يشكل إضافة معرفية للمكتبة الفنية ويأتي مكملاً للدراسات السابقة التي تناولت موضوع التكوين ويهدف البحث الحالي الى التعرف على : ما اثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني لدى طلبة قسم السينما والتلفزيون في مادة التكوين .
- الفصل الأول (التعريف بالبحث) :**
- أولاً. مشكلة البحث :**

تعتبر السينما أحد الفنون البصرية وخاصة في بداياتها ، حيث كانت تعتمد اعتماد كلي على الصورة الى أن دخل الصوت على الفيلم السينمائي عام 1927 ، وما زالت لغة الصورة هي المعبرة أكثر من الحوار عكس المسرح الذي يعتمد بالدرجة الأساس على الحوار ، ومع تقدم التقنيات السينمائية أصبحت الصورة تمتلك بلاغة عالية سواء من خلال التكوين داخل الصورة أي توزيع الأشكال والخطوط والحجوم واللون داخل الصورة ، أو من خلال استعمال المؤثرات البصرية ، وعند تحليل عناصر التكوين نجد فيها رموز واشعارات ودلالات فنية وفكرية تساهم في إيضاح الفكرة ، وتعبّر عن الصراع بين الشخصيات ، كما أنها تضيف قيم جمالية للصورة .

، أو من خلال استخدام المؤثرات البصرية ، وعند تحليل عناصر التكوين نجد فيها رموز واشعارات ودلالات فنية وفكرية تساهم في إيضاح الفكرة ، وتعبّر عن الصراع بين الشخصيات ، كما أنها تضيف قيم جمالية للصورة .

ومن خلال تدريس الباحثة لطلبة المرحلة الثالثة في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية لاحظت صعوبة في إيصال المادة العلمية والنظرية الى الطلبة ، لذا تم الاطلاع على عدد من البرامج التعليمية واستراتيجيات التدريس ، وأعدت برنامج تعليمي تحاول من خلاله إيصال المادة بشكل سهل الى الطلبة لحل هذه الإشكالية ، لذا يحاول البحث الاجابة عن السؤال : ما اثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني لدى طلبة قسم السينما والتلفزيون في مادة التكوين؟ .

ثانياً. أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية هذا البحث بالآتي :

4. إعداد برنامج تعليمي لتطوير التصور الذهني لدى الطلبة في كلية الفنون الجميلة بشكل عام وقسم السينما والتلفزيون بشكل خاص .

5. يفيد طلبة قسم السينما والتلفزيون في تطوير الخيال والابتكار سواء في بناء التكوين داخل الصورة أو تنفيذه أثناء إخراج العمل .

6. يشكل إضافة معرفية للمكتبة الفنية ويأتي مكملاً للدراسات السابقة التي تناولت موضوع التكوين

ثالثاً. هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى التعرف على : ما اثر برنامج تعليمي في تطوير التصور الذهني لدى طلبة قسم السينما والتلفزيون في مادة التكوين .

رابعاً. فرضيات البحث

1-الفرضية الصفرية لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة 0.05 بين درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في اجاباتهم عن فقرات اختبار التصور الذهني في الاختبار البعدي.

2- الفرضية الصفرية لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة 0.05 بين درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في اجاباتهم عن فقرات اختبار التحصيل المعرفي في الاختبار البعدي.

3- الفرضية الصفرية لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة 0.05 بين درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في الأداء المهاري لمادة التكوين في الاختبار البعدي.

خامساً . حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بما يلي :

1. طلبة قسم السينما والتلفزيون للمرحلة الثالثة في كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى للعام الدراسي 2018-2019 .

2. مادة التكوين ضمن مقررات المرحلة الثالثة .

سادساً. تحديد المصطلحات :

1. البرنامج التعليمي :

عرفه (Good , 1973) بأنه : " مجموعة النشاطات المنظمة والمخططة التي تهدف الى تطوير معارف المتدربين وخبراتهم واتجاهاتهم وتساعدهم في تحديث معلوماتهم ورفع كفاءتهم الإنتاجية وحل مشكلاتهم وتحسين أدائهم المهاري " (Good , 1973 , p:2-4) .

وعرفه (السعدي ، 1982) بأنه : " خطة تصميم لتحسين العملية التدريبية تهدف لتزويد الطلاب بخبرات واسعة يمكن أن ينفذ بها في موضوعات أخرى من المنهج " .(السعدي ، 1982 ، ص23)

وعرفه (الخالدة ، 1993) بأنه : " صيغة توضيحية تطبيقية تحاول تحديد الإجراءات الواجبة التي يمكن استعمالها في الممارسة التعليمية بما يتلائم مع طبيعة المنهج الدراسي والإطار الاجتماعي " (الخالدة ، 1993 ، ص35) . وقد تبنت الباحثة هذا التعريف .

2. التكوين :

هو عملية تركيب العناصر المصورة في العمل السينمائي في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق (نعمة ، 2017 ، ص152) .

وعرفه (الكسندر دين، 1975) بأنه: بناء او شكل او تصميم المجموعة ومع ذلك فهو ليس يعني الصورة فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنة الشيء وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل، انه لا يروي الحكاية انه التكتيك وليس التصوير (الكسندر دين، 1975، ص173) وتبنت الباحثة التعريف الأول تعريفاً إجرائياً للبحث

الفصل الثاني (الإطار النظري) :

المبحث الأول

دور التحليل في إنتاج الصورة الذهنية

لقد من الله سبحانه وتعالى علينا بعقل يميزنا عن باقي المخلوقات ، وبإمكان أي إنسان عاقل أن يتخيل أشياء كثيرة ويعيد بنائها من جديد ، واسترجاع صور وذاكرات قديمة ويبتكر من هذا الخيال صور وأشياء غير مألوفة في الواقع ، لذلك يعد الفنان مثلاً ذا قدرة تخيلية إبداعية كونه يستطيع أن يخلق المواقف التي لم يفكر فيها أحد قبله ، مواقف ذات قيمة أصيلة ، " فعملية التخيل التحليل الإبداعي هي نشاط عقلي ينتج عنه استبصارات جديدة ، والعالم المرئي مليء بالصور والرموز ، وما على التخيل إلا أن يستنبطها واستيعابها بفعل آلية عقلية يحولها الى صور ذهنية تقوم بتكوين استبصارات إبداعية " .(عبد الحميد ، 1987 ، ص137)

إن عملية تنشيط المخيلة ما هي إلا عملية تجريب وتدريب وخبرات تعليمية يتم بناؤها بفعل الإرادة الواعية لما تفعل ، وإن المخيلة الخلاقة تبنى " من تراكم الصور المحسوسة المتراكمة في الذاكرة ، ويمكن استدعائها على وفق متطلبات الموقف لاغنائها ، لذلك فهي تعد ملكة ابتكارية شائعة في الفنانين والعلماء وكبار القادة والسياسيين الذين يتصفون بالأذهان النيرة والأدبية " (حيدر ، 1999 ، ص8) .

وتأتي الصورة الذهنية بفعل انساق تركيبية ضمن دائرة القصديّة ، تدور في فلكها مستويات من المعرفة والإدراك والذاكرة والتخيل ، فهي محصلة لعدة أفعال تقوم بها آليات المخيلة من تحويل وتجريد واختزال لمجموع الصور والأشكال والمعاني ، وهنا يأتي أثر وفاعلية النشاط الذهني ودينامكية التخيل الحر ، " إن التخيل شكل من أشكال الذاكرة المتحررة من قيود التجربة العقلية ، إذ يستطيع أن يستحوذ على خزين الصور الحسية المتراكمة في الذاكرة ، وعندما يكون محكوماً بهدف فني يستطيع أن يربط بين أنماط جديدة مبهجة " (بريئة ، 1979 ، ص20) .

إن كل معرفة تبدأ بتصور ذهني تستعار مفرداته من خزين الذاكرة بروابط جديدة كانت موجودة بشكل ما في تلك المعرفة ، " وهي معرفة مباشرة ناشئة عن الذاكرة إضافة الى العمليات العقلية العليا الأخرى – الاستنتاجية الاستقرائية التي تتبعها عمليات قصديّة – لتشكل مصدر كل معرفتنا الأمثل أمام حواسنا ليبدو لنا كشيء ماضي ، وبتغير أنظمة هذه العلاقات في خضم نسيجها الأساس تتشكل النتائج الإبداعية في المعرفة لاسيما في مجال الفنون الجميلة " (جعفر ، 1977 ، ص139) .

وتؤدي الصورة الذهنية جزءاً مهماً من بنائية المخيلة الجمالية والإبداعية على وجه التخصص ، وتتميز عملية التصور الذهني الإبداعية في استحضار بعض الصور من دون سواها من مخزون الذاكرة ، وقد تصل هذه العملية الى درجة معقدة من التركيبات للمفردات الحسية والمدرجات الثابتة المخزونة من أجل تكوين علاقات جديدة ضمن دائرة الإنتاج للعمل الفني المبدع .

المبحث الثاني

أنموذج جيرولد كمب Kemp لتصميم التعليم

يصنف هذا النموذج بالنظرة الشاملة التي تأخذ بعين الاعتبار جميع العناصر الرئيسية في عملية التخطيط للتعليم أو التدريب بمستوياته المختلفة ، ويساعد هذا النموذج المعلمين في رسم المخططات لاستراتيجيات التعليم بما في ذلك تحديد الأساليب والطرف والوسائل التعليمية من أجل تحقيق أهداف المساق أو المقرر ، ومن أجل تحقيق هدف هذا البحث سوف يتم اعتماد هذا النموذج من قبل الباحثة ، حيث يحدد كمب نموذجه ثمانية عناصر يمكن استخدامها في تصميم التعليم وهي:

1. تحديد احتياجات المتعلم وصياغة الأهداف العامة واختيار الموضوعات ، ومهام العمل اللازمة في عملية التعليم ، أي تحديد الأهداف العامة والاحتياجات ثم إعداد قائمة بالموضوعات الرئيسية ، وتحديد الأهداف العامة والخاصة لتعليم كل موضوع .

2. تحديد خصائص المتعلمين الواجب اعتبارها في أثناء تصميم التعليم .

3. تحديد الأهداف التعليمية بشكل سلوكي قابل للقياس والملاحظة .

4. تحديد محتوى المادة التعليمية التي ترتبط بالأهداف التعليمية .

5. التقدير القبلي (الأولي) لمدى ما يعرفه الطلبة من أهداف الموضوع الذين هم بصدد .

6. تصميم نشاطات التعلم والتعليم ، واختيار المصادر والوسائل التعليمية التي تساعد في تنفيذ خطة الدرس .

7. تقويم تعلم الطلبة والإفادة من هذا التقويم في مراجعة وإعادة تقويم أي جانب من خطة التدريس يحتاج الى

تحسين . (الحيلة ، 2003 ، ص80-97)

أما بالنسبة لخطة التصميم التعليمي التي وضعها (كمب) فإنها تمثلت في إجراء التخطيط التعليمي الذي يستلزم تطبيق عدد من الخطوات المترابطة والتي تتعلق بالأهداف والاستراتيجيات التعليمية وتكوين المتعلم باستخدام التقنيات التعليمية التي تتكون من :

1. المعدات والوسائل التعليمية المخصصة للتعليم .

2. عمل خطة تعليمية منهجية يصطلح عليها تسمية (خطة التطوير التعليمية). (Kemp , 1985 , p:291)

المبحث الثالث

التكوين داخل الصورة السينمائية

إن نقل الصورة الحياتية الواقعية أو المتخيلة نقلاً مباشراً أو متصلاً برؤية المخرج تعتمد على عدة عوامل منها : أحجام اللقطات وزوايا التصوير واستخداماتها ، والضوء والظلال والألوان ، فمن خلال ترتيبها وتكوين هذه العناصر تتكون الصورة النهائية سواء في السينما أو التلفزيون ، وعادة يتم ترتيب هذه العناصر داخل الإطار ، ويتم داخل إطار الصورة ترتيب الناس والأشياء داخل الفضاء الذي يحيط به الإطار ، ولهذا الترتيب معاني اجتماعية وسيكولوجية وفكرية نستطيع أن نتعرف على دلالاتها من خلال توزيع الأشكال والأحجام والخطوط والحركة داخل الإطار ، فإذا وضع المخرج الأجسام في أعلى الإطار ولد شعور بأن هذه الأجسام تكون قوية ومهيمنة على العناصر في أسفل الصورة ، أما إذا كانت الأجسام في وسط الصورة فإنها تكون مركز اهتمام لأن عين المشاهد تركز دائماً على وسط الصورة ، وإذا كانت الأجسام والأشياء أسفل الصورة فإنها تكون ضعيفة لكونها خاضعة موقعياً ووضعياً إلى منطقتين هما الوسط والأعلى فتكون هذه الأشياء والشخصيات والحركات قلقة ومتخلخلة .

ولحجوم اللقطات معاني ودلالات داخل التكوين في الصورة السينمائية ، فاللقطة الكبيرة تمتاز بالتركيز على شيء معين من دون إظهار الخلفية الصورية للموضوع ، وهذا ما يجعلها تبتعد كثيراً عن تحديد البعد المكاني للقطعة ، أما اللقطة المتوسطة فهي لقطة انتقالية وظيفتها مونتاجية ، واللقطة العامة تمتاز بدقة إظهارها للمكان والزمان الذي تجري فيه الأحداث .

ولزوايا التصوير دلالات ومعاني داخل الصورة ، فعندما تكون الكاميرا بمستوى النظر فإنها تعبر عن المنظور الطبيعي غير المتطرف وتكون اللقطة مريحة للمشاهد ، أما إذا كانت أعلى من مستوى النظر فإن الشخص أو الموضوع يبدو صغير وضعيف ، وإذا كان العكس أي تحت مستوى النظر فإن الشخصية والموضوع تبدو أكثر قوة وشموخ .

ويجب إعطاء أهمية متساوية لعناصر التكوين الصوري وخلق حالة تباين فيما بين بعض العناصر لأغراض قد يرغب المخرج في تحقيقها ، والتوازن المقصود لا يعني التعادل بالوزن والقوة ، وإنما التوازن في مدى التأثير السيكولوجي الذي تتركه العناصر على المشاهد ، وهناك أنواع للتوازن داخل الصورة منها : " التوازن المتماثل وتكون فيه الكتل والأحجام موزعة بشكل منتظم على جانبي الصورة ، والتوازن غير المتماثل يكون فيه توزيع الكتل والأحجام غير متكافئ على جانبي الصورة ، والتوازن الإشعاعي ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة من خلال الدوران حول نقطة مركزية ، وهناك التوازن في القيمة وخاصة بين الظل والضوء ، فإن التباين بينهما يعطي أهمية لقيمة الضوء ، أما التوازن في اللون ويأتي من خلال التباين بين قيمة الألوان الحارة والباردة وعادة تكون الألوان الحارة أثقل من الباردة " (نعمة ، 2017 ، ص176) .

وللخطوط أهمية كبيرة في عناصر التكوين ، وهي تختلف في أشكالها ودلالاتها ، فالخط هو أبسط عناصر التكوين شكلاً ، إلا أنه عنصر تكويني ذو ثقل كبير كونه المتحكم في اتجاه الحركة واستطالاتها داخل اللقطة ، فالخطوط العمودية تعبر عن

القوة المتنامية وترمز للشموخ والعظمة ، والخطوط المائلة توحى بالصعود أو النزول ، في حين توحى الخطوط المائلة المتقاطعة دلاليًا على الصراع والقوة المتقاطعة ، والخطوط المائلة المتوازية تكون دلالاتها الحركة والهمة والعنف ، أما الخطوط المنحنية فإنها توحى بالرفقة والأنوثة وأحياناً بالشيخوخة والضعف.

وللكثلة أهمية داخل التكوين في الصورة ، فالكثلة هي الوزن الصوري للجسم والمساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معاً ، وإذا كانت الخطوط والأشكال تسود التكوين بما تحمله من قيم جمالية ونفسية ، فإن الكثلة تستحوذ على الانتباه بما لها من ثقل ، وتزداد الكثلة قوة إذا ما انفصلت عن خلفيتها بالتباين معاً في الضوء أو اللون ، أما الكثلة المكونة من عناصر مختلفة فتزداد قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معاً في مجموعة موحدة ، وتبرز الكثلة المظلمة على أرضية مضيئة وبالعكس ، وهكذا تكون الكثلة الكبيرة أقوى من الكثلة الصغيرة ، فالشكل الهرمي على سبيل المثال يكون له تأثير قوي عندما يتمثل في كثلة سائدة تملئ الصورة .

الفصل الثالث (إجراءات البحث) :

أولاً. منهج البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث وهو التعرف على أثر البرنامج التعليمي في تطوير التصور الذهني لدى الطلبة ، فقد تم الاعتماد على المنهج التجريبي في تصميم إجراءات البحث لتحقيق هذا الهدف ، لكونه أكثر المناهج العلمية ملائمة له .

ثانياً. التصميم التجريبي :

اعتمدت الباحثة على التصميم التجريبي الذي يتكون من مجموعتين متكافئتين مستقلتين ضمن وجود متغير مستقل (البرنامج التعليمي) والمتغير التابع (التحصيل المعرفي والمهاري والتصور الذهني ذو الاختبار القبلي والبعدي) ، لذلك يتحدد في هذا التصميم مجموعتين أحدهما (تجريبية) والأخرى (ضابطة) ، كونه أكثر ملائمة لتحقيق هدف البحث.

ثالثاً. مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من طلبة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية في كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى وللمراحل الدراسية الأربعة والبالغ عددهم (135) للعام الدراسي 2019/2018 .

رابعاً. عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث من طلبة المرحلة الثالثة لأن مادة التكوين تدرس فيها ، ومن أجل وضع طريقة تدريس جيدة لتعليمهم هذه المادة فقد تم اختيار هذه المرحلة البالغ عددهم (34) طالب وطالبة ، وتم تقسيمهم الى مجموعتين تجريبية وضابطة .

خامساً. أداة البحث :

لقد تم بناء أداة للتعرف على التصور الذهني أو القدرة التي تقيسها هذه الأداة ، فقد تم جمع مادة علمية من النظريات والأدبيات في علم النفس التربوي المعرفي التي تناولت موضوع العمليات العقلية بشكل عام والتصور الذهني بشكل خاص ، وقد تألفت هذه الأداة من ستة وعشرين فقرة ، وتم عرضها على عدد من الخبراء في هذا المجال (يمكن الرجوع الى الأداة وأسماء الخبراء في الملاحق) .

سادساً. صدق الأداة :

لقد تم عرض الأداة بصيغتها الأولية على لجنة من الخبراء المختصين في (علم النفس ، والتربية الفنية ، والفنون السينمائية والتلفزيونية) من أجل الاطلاع عليها وحذف أو تعديل بعض الفقرات ، وبعد تعديل عدد من الفقرات تم عرضه مرة ثانية على نفس الخبراء ، وقد حصلت على نسبة اتفاق تقدر بحدود (93%) .

سابعاً. طريقة التحليل :

من أجل أن تكون طريقة التحليل محايدة وموضوعية قامت الباحثة في التعرف على طبيعة المستلزمات والمتطلبات المتعلقة بالطلبة ، أما ما يتعلق بالتصور الذهني فقد تم بناء اختبار تحصيلي معرفي واختبار مهاري واستمارة تقدير الدرجات للجانب المهاري في ضوء الصورة الفوتوغرافية التي يقدمها أفراد العينة التجريبية .

جدول (1) يوضح قيمة (t) المحسوبة والجدولية حول إجابات طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) في اختبار التصور الذهني بعدياً

مستوى الدلالة 0.05	درجة الحرية	t-test		الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العينة	المجموعة	طلبة الصف الثالث- قسم السينما والتلفزيون
		نسبة الخطأ	المحسوبة					
دالة	32	0.000	4.569	7.184	63.117	17	التجريبية	
				4.823	53.529	17	الضابطة	

من خلال النظر الى نتائج الجدول (1) يتضح أن القيمة المحسوبة لاختبار (t) تساوي (4.569) وعند مقارنة هذه القيمة مع الجدولية لـ (t) التي تساوي (0.000) المحسوبة أكبر من الجدولية ، وهذا يعني رفض الفرضية الصفرية رقم (1) وقبول الفرضية البديلة التي تؤكد على وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) وبدرجة حرية (32) بين طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) ولصالح المجموعة التجريبية ، وذلك لأن المتوسط الحسابي لإجابات طلبة المجموعة التجريبية الذي يساوي (63.117) هو أكبر من المتوسط الحسابي لإجابات طلبة المجموعة الضابطة الذي يساوي (53.529) ، وهذا يعني فاعلية البرنامج التعليمي المعد في البحث الحالي في تطوير التصور الذهني لديهم ، وذلك من خلال قيامهم بتنفيذ متطلبات مادة التكوين الصوري في الجانب المعرفي والمهاري ، ومن خلال ما أظهرته نتائج طلبة المجموعتين لتصبح الفرضية البديلة (توجد فروق إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة حول إجاباتهم عن فقرات اختبار التصور الذهني ولصالح المجموعة التجريبية .

الفرضية الصفرية (2) :

(لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية (التي تعلمت متطلبات مادة التكوين الصوري على وفق محتوى البرنامج التعليمي) ، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة (التي تعلمت المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية) حول إجاباتهم على فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي) .

وللتحقق من صحة هذه الفرضية استخدمت الباحثة اختبار (t-test) لعينتين مستقلتين ، إذ تم استخراج المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (t) المحسوبة ومقارنتها بالقيمة الجدولية عند مستوى دلالة (0.05) لتعرف على معنوية الفروق بين إجابات طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي والمتعلقة بمقارنة فاعلية البرنامج التعليمي (طريقة تدريس لمادة التكوين الصوري مع الطريقة الاعتيادية) وكما موضح في جدول (2) .

جدول (2) يوضح قيمة (t) المحسوبة والجدولية حول إجابات طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) في اختبار التحصيل المعرفي بعدياً

طلبة الصف الثاني - قسم السينما والتلفزيون	المجموعة	العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	t-test		درجة الحرية	مستوى الدلالة 0.05
					المحسوبة	نسبة الخطأ		
	التجريبية	17	23.235	2.222	6.819	0.000	32	دالة
	الضابطة	17	18.882	1.409				

من خلال النظر الى نتائج الجدول (2) يتضح أن القيمة المحسوبة لاختبار (t) تساوي (6.819) وعند مقارنة هذه القيمة مع الجدولية لـ (t) التي تساوي (0.000) المحسوبة ، وهذا يعني رفض الفرضية الصفرية وقبول الفرضية البديلة التي تؤكد على وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) وبدرجة حرية (32) بين طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) ولصالح المجموعة التجريبية ، وذلك لأن المتوسط الحسابي لإجابات طلبة المجموعة التجريبية الذي يساوي (23.235) هو أكبر من المتوسط الحسابي لإجابات طلبة المجموعة الضابطة الذي يساوي (18.882) ، وهذا يعني فاعلية البرنامج التعليمي المعد في البحث الحالي في تنمية متطلبات مادة التكوين الصوري في الجانب المعرفي من خلال ما أظهرته نتائج طلبة المجموعتين لتصبح الفرضية البديلة (توجد فروق إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية التي تعلمت متطلبات مادة التكوين الصوري على وفق محتوى البرنامج التعليمي ومتوسط درجات طلبة

المجموعة الضابطة والتي تعلمت المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية حول إجاباتهم عن فقرات اختبار التحصيل المعرفي البعدي ولصالح المجموعة التجريبية) .

الفرضية الصفرية (3) :

(لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية (التي تعلمت متطلبات مادة التكوين الصوري على وفق محتوى البرنامج التعليمي) ، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة (التي تعلمت المادة نفسها على وفق الطريقة الاعتيادية) حول أدائهم المهاري بعدياً) .

وللتحقق من صحة هذه الفرضية استخدمت الباحثة اختبار (t-test) لعينتين مستقلتين ، إذ تم استخراج المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (t) المحسوبة ومقارنتها بالقيمة الجدولية عند مستوى دلالة (0.05) لتعرف على معنوية الفروق بين إجابات طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الأداء المهاري لانجاز متطلبات مادة التكوين الصوري بعدياً والمتعلقة بمقارنة فاعلية البرنامج التعليمي (طريقة تدريس لمادة التكوين الصوري مع الطريقة الاعتيادية) وكما موضح في جدول (3) .

جدول (3) يوضح المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (t) المحسوبة والجدولية حول أداء طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار المهاري بعدياً

مستوى الدلالة 0.05	درجة الحرية	t-test		الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العينة	المجموعة	طلبة الصف الثاني - قسم السينما والتلفزيون
		نسبة الخطأ	المحسوبة					
دالة	38	2.021	14.925	7.197	58	17	التجريبية	
				7.994	45	17	الضابطة	

من خلال النظر الى نتائج الجدول (3) يتضح أن القيمة المحسوبة لاختبار (t) تساوي (14.925) وعند مقارنة هذه القيمة مع القيمة الجدولية لـ (t) التي تساوي (2.021) المحسوبة ، وهذا يعني رفض الفرضية الصفرية وقبول الفرضية البديلة التي تؤكد على وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) وبدرجة حرية (38) بين طلبة المجموعتين (التجريبية والضابطة) ولصالح المجموعة التجريبية ، وذلك لأن المتوسط الحسابي للأداء المهاري لطلبة المجموعة التجريبية الذي يساوي (58) هو أكبر من المتوسط الحسابي للأداء المهاري لطلبة المجموعة الضابطة الذي يساوي (45)، وهذا يعني ان فاعلية البرنامج التعليمي المعد في البحث الحالي في تنمية متطلبات مادة التكوين الصوري في الجانب المهاري من خلال ما أظهرته نتائج طلبة المجموعتين لتصبح الفرضية البديلة (توجد فروق إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية التي تعلمت متطلبات مادة التكوين الصوري على وفق محتوى البرنامج التعليمي

ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة والتي تعلمت المادة نفسها على وفق الطريقة الاعتيادية حول أدائهم المهاري بعدياً ولصالح المجموعة التجريبية) .

ملحق (1)

أسماء السادة الخبراء والقابهم العلمية

ت	اللقب العلمي	اسم الخبير	مكان العمل	التخصص
1	أ.د.	إبراهيم نعمة محمود	كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى	اخراج تلفزيوني
2	أ.د.	منير فخري	الكلية التقنية-جامعة بغداد	طرائق تدريس
3	أ.د.	مهند عبد الستار	كلية التربية الاساية-جامعة ديالى	علم النفس
4-	أ.د.	ماجد نافع الكنانى	كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد	طرائق تدريس
5	أ.د.	عاد محمود حمادي	كلية الفنون الجميلة-جامعة ديالى	تاريخ الفن القديم

ملحق (2)

اختبار التصور الذهني

ت	الفقرات	تطبيق معي بدرجة		
		كبيرة	الى حد ما	لا ينطبق
1	الجسم في أعلى الإطار يدل على القوة والهيمنة			
2	الجسم في وسط الصورة يحصل على قوة تركيز عالية			
3	الجسم في أسفل الصورة يكون ضعيف لأن الكتلة الأعلى مسيطرة عليه			
4	اللقطة الكبيرة تمتاز بالتركيز على الموضوع			
5	اللقطة الكبيرة لا تظهر تفاصيل المكان			
6	اللقطة المتوسطة وظيفتها مونتاجية للانتقال من حجم الى حجم			
7	اللقطة العامة تمتاز بدقة اظهارها للزمان والمكان			
8	زاوية مستوى النظر تقدم الموضوع بشكل محايد			
9	زاوية أعلى من مستوى النظر تظهر الموضوع صغير وضعيف			
10	زاوية تحت مستوى النظر تظهر الموضوع قوي وشامخ			
11	التوازن يعني مدى التأثير النفسي على المشاهد			
12	التوازن المتماثل تكون فيه الأشكال والكتل على جانبي الصورة متساوية			
13	التوازن غير المتماثل يكون فيه توزيع الاشكال والكتل على جانبي الصورة غير متكافئ			
14	التوازن الاشعاعي يمثل قوة الانطلاق من المركز في اتجاهات مختلفة			
15	التوازن في القيمة مثل التباين بين الظل والضوء			
16	التوازن اللوني هو التباين بين الألوان الحارة والباردة			
17	الخطوط العمودية تعبر عن القوة والرجولة			
18	الخطوط المائلة تعبر عن الصعود أو النزول			
19	الخطوط المائلة المتقاطعة تعبر عن الصراع والقوة المتقاطعة			
20	الخطوط المائلة المتوازية تعبر عن الحركة والهمة والعنف			
21	الخطوط المنحنية تعبر عن الأنوثة والرفقة			
22	تزايد الكتلة قوة إذا انفصلت عن خلفيتها			
23	تزايد الكتلة إذا كانت من عناصر مختلفة متحدة			
24	الكتلة المظلمة تبرز على أرضية مضيئة			
25	الكتلة المضيئة تبرز على أرضية مظلمة			
26	الكتلة الكبيرة أقوى من الكتلة الصغيرة			

الاختبار التحصيلي المعرفي في مادة التكوين الصوري

س1: ضع الفقرة المناسبة في الفراغات الآتية :

1. الجسم في يدل على القوة والهيمنة .
(أعلى الإطار – وسط الإطار – أسفل الإطار)
2. اللقطة الكبيرة تمتاز ب
(الوضوح – التركيز – الشفافية)
3. اللقطة العامة تمتاز بدقة إظهارها
(للمجاميع – للزمان والمكان – لأفعال الشخصية)
4. الزاوية تحت مستوى النظر تظهر الموضوع
(ضعيف – حيادي – قوي وشامخ)
5. التوازن يكون فيه توزيع الأشكال والكتل على جانبي الصورة غير متكافئ .
(الشعاعي – المائل – غير المتمائل)
6. التوازن اللوني هو التباين بين الألوان
(السود والرمادي – الأزرق والأخضر – الحارة والباردة)
7. الخطوط تعبر عن الصراع والقوة المتقاطعة .
(المنقطعة – الشعاعية – المائلة المتقاطعة)
8. تزداد إذا كانت من عناصر مختلفة متحدة .
(الخطوط – الكتلة – الأشكال)

س2: ضع علامة (✓) أمام العبارة المناسبة للسؤال :

1. عندما يكون الجسم في أعلى الصورة فإنه يعبر عن :
 - أ. الانزعاج من الأسفل الى الأعلى
 - ب. قوة التركيز عالية
 - ج. في حالة قلق وعدم استقرار

2. اللقطة الكبيرة تركز على الموضوع ولا :

- أ. تظهر تفاصيل المكان
ب. تكون وظيفتها مونتاجية
ج. تنقل الحركة والفعل

- ### 3. زاوية مستوى النظر تقدم الموضوع :

- أ. بشكل ضعيف
ب. بشكل محايد

- ج. بشكل قوي

- #### 4. التوازن يعنى مدى التأثير :

- ## أ. الفكري

- ب. النفسي

- ج. الاجتماعي

5. التوازن الاشعاعي يمثل قوة الانطلاق من :

- ### أ. المركز في اتجاهات مختلفة

- ب. من نقطة في اتجاهين مختلفين

- ج. من عدة نقاط الى داخل المركز

6. الخطوط العمودية تعبر عن :

- ### أ. التقاطعات الحادة

- ب. القوة الرجولية

- ج. الصراع والقوة المتقاطعة

7. الخطوط المنحنية تعبر عن :

- أ. القلق والاضطراب
 ب. الاستقرار
 ج. الرقة والأنوثة
 8. الكتلة المظلمة تبرز على :
 أ. جسم أملس
 ب. أرضية مضيئة
 ج. أرضية متعرجة

س3: اختار العبارة المناسبة لإكمال المعنى فيما يلي :

1. عندما يريد المصور إظهار الجسم بشكل ضعيف يضعه في
 أ. أعلى الصورة ب. حافة الصورة ج. أسفل الصورة
2. عندما يريد المخرج الانتقال من لقطة عامة الى لقطة كبيرة يختار
 أ. لقطة فوق مستوى النظر ب. لقطة متوسطة ج. لقطة تحت مستوى النظر
3. زاوية أعلى من مستوى النظر يظهر فيها الموضوع المصور
 أ. قوي وشامخ ب. قلق ومضطرب ج. متلاشي وضعيف
4. عندما يريد المصور إعطاء قوة لشكل أو كتلة داخل الصورة يختار
 أ. التوازن المتماثل ب. التوازن غير المتماثل ج. التوازن اللوني
5. عندما يريد المصور التعبير عن الحركة للصعود والنزول يختار
 أ. الخطوط المائلة ب. الخطوط المائلة المتقاطعة ج. الخطوط المائلة المتوازية
6. إذا فصلنا بين الكتلة وخلفية الصورة فان تغيير الكتلة يكون
 أ. قوي ب. ضعيف ج. غير منسجم
7. كيف يستطيع المصور أن يعطي للكتلة المضيئة أهمية
 أ. يضعها على أرضية مظلمة ب. يوازنها مع إضاءة أخرى ج. يضعها في أعلى الصورة
8. متى يستطيع المصور إعطاء أهمية للكتلة الصغيرة التي أمامها كتلة كبيرة
 أ. يضعها في أسفل الصورة ب. يضعها في حافة الإطار ج. يميزها باللون والحركة

فاعلية استراتيجية kwl في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية

م. عمر قاسم علي

كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى

ملخص البحث

- يرمي البحث الى التعرف على ((فاعلية استراتيجية k.w.l في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية)) ، ولتحقيق اهداف البحث وضع الباحث الفرضيات الاتية :-
- لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار التحصيلي البعدي في مادة مبادئ التربية الفنية .
 - لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار التحصيلي البعدي في مادة مبادئ التربية الفنية ، تبعا لمتغير الجنس .
- استعمل الباحث المنهج التجريبي وتحديد التصميم ذو المجموعة الواحدة ذات الاختبار القبلي والاختبار البعدي .

وتكون مجتمع البحث متكون من طلبة كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية / المرحلة الاولى / خريجو الدراسة الاعدادية بفرعها العلمي .

كما اعد الباحث اداة متكونة من (22) فقرة واستخرج لها الاسس العلمية من خلال عرضها على الخبراء فيما يخص صدقها , و تم استخراج ثبات الاداة للبحث عن طريق استخدام التجزئة النصفية. وبعد ان تم الانتهاء من تطبيق الاستراتيجية على العينة وتم جمع البيانات ومعالجتها إحصائياً عن طريق استخدام برنامج (spss) واستخرج النتائج التي تم التوصل اليها ومناقشتها .

Abstract

The present research aims at identifying the effectiveness of the kw.l strategy in the achievement of the students of the art education section in the art education principles principle.

To achieve the research objectives, the researcher put the following hypotheses:-

- There was no significant difference at the level of (0.05) between the average scores of the experimental group in the tribal achievement test and the average score in the post-achievement test in the art education principles.
- There is a significant difference at the level of significance (0.05) between the average scores of the experimental group in the tribal achievement test and the average score in the post-achievement test in the art education principles according to the gender variable.

The researcher used the experimental method, specifically the one-set design with pre-test and post-test.

The research community consists of students of the Faculty of Fine Arts / Department of Art Education / the first stage / Graduates of the preparatory school branches scientific.

The researcher also prepared a tool consisting of (22) paragraphs and extracted the scientific basis through the presentation to the experts in terms of sincerity, and was extracted the stability of the tool to search through the use of half-fragmentation.

After the implementation of the strategy on the sample was completed and data was collected and processed statistically by using the program (spss) and extracted the results reached and discussed.

الفصل الاول (التعريف بالبحث)

• مشكلة البحث :-

يرتبط الميدان التعليمي بالحدثة والعلوم ارتباطا وثيقا , اذ يسعى المختصون به إلى استثمار ما يتم ابتكاره من تقنيات ونظريات حديثة, وخاصة تلك التي تسعى الى جعل المتعلم محور عملية التعلم وجعل المعلم موجه وميسرا , وهذا يندرج وفق النظرية المعرفية والتي كانت من بين احدث تطبيقاتها التعلم النشط .

ومن هذا المنطلق اراد الباحث تجريب احدى هذه الاستراتيجيات وحدد استراتيجية (k.w.l) والتي تجعل المتعلم فعلا ونشطا اثناء عملية التعلم , وهذا ما تهدف اليه مادة (مبادئ التربية الفنية) والتي تركز في معظم مفرداتها على الجانب النظري الثقافي في مجال التربية الفنية , الامر الذي دفع الباحث لتحديد هذه الاستراتيجية.

وتتلخص مشكلة البحث بالسؤال الآتي: (ما فاعلية استراتيجية k.w.L في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة

مبادئ التربية الفنية)

• أهمية البحث :-

1. يواكب البحث الحالي الاتجاهات الحديثة في التعليم من خلال توظيف الاستراتيجيات المتنوعة وغير التقليدية في التدريس.
2. يساهم البحث الحالي في إشراك المتعلم بالدرس كونه أحد محاور العملية التعليمية

• هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على ((فاعلية استراتيجية k w. L في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية))

• فرضيات البحث :-

- لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار التحصيلي البعدي في مادة مبادئ التربية الفنية .
- لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار التحصيلي البعدي في مادة مبادئ التربية الفنية ، تبعاً لمتغير الجنس .

• حدود البحث:-

يحدد البحث الحالي بما يأتي :-

1. الحد الزمني _ العام الدراسي 2018-2019
2. الحد المكاني _ جامعة ديالى/كلية الفنون الجميلة /قسم التربية الفنية
3. الحد البشري _ طلبة المرحلة الأولى قسم التربية الفنية (خريجو الدراسة الإعدادية بفرعها) .
4. الحد الموضوعي _ مادة مبادئ التربية الفنية ضمن المفردات المعدة من قبل لجنة المناهج في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي لكليات الفنون الجميلة .

• تحديد المصطلحات :-

الاستراتيجية عرفها يعقوب بأنها :- علم التخطيط بصفة عامة ، وهي مصطلح عسكري بالأساس وتعني الخطة الحربية ، وتعكس الاستراتيجية الخطوط المحددة مسبقاً لتحقيق هدف معين على المدى البعيد في ضوء الإمكانيات المتاحة أو التي يمكن الحصول عليها. (يعقوب ، 2005)

ويعرفها الباحث أجرائياً :- الاستراتيجية هي كل الخطط المعدة مسبقاً والإجراءات المتخذة والطرق والأساليب المتبعة داخل الموقف التعليمي من أجل الوصول إلى النتائج المرجوة.

استراتيجية الجدول الذاتي k.w.L

عرف العليان استراتيجية الجدول الذاتي :- هي استراتيجية تعلم واسعة الاستعمال ، وهي إحدى استراتيجيات ما وراء المعرفة التي تفيد تدريس القراءة وتنمي فهم المقروء، وتهدف إلى تنشيط معرفة الطلاب الذاتي، وجعلها نقطة انطلاق، أو محور ارتكاز لربطها بالمعلومات الجديدة الواردة بالنص المقروء من أجل تطوير تفكير الطالب في أثناء القراءة، وهذا التطوير يتمثل في خريطة النص أو تلخيص المعلومات.(العليان ،2005)

ويعرفها الباحث اجرائياً :- هي استراتيجية تعليم تجعل المتعلم محمور نشاط في الموقف التعليمي من خلال اختبار معلوماته بثلاثة مراحل ، الاولى هي ما يعرفه عن الموضوع ، والثانية ما يريد ان يعرفه والثالثة هي ما تعلمه من الموضوع من خلال تفاعله مع الموقف التعليمي والاستفادة من المعلومات التي يعرفها والمعلومات المطروحة بالموقف التعليمي .

التربية الفنية

عرفتها (لانجر) على انها : اداة التقدم الحضاري والقوة المحركة للابداع الفني، انها تربية البصيرة التي نستقبلها في النظر والسمع والقراءة والاعمال الفنية، انها تطوير عين الفنان واستيعاب المشاهد الاعتيادية للرؤية الباطنية واضفاء التعبيرية على العالم.(لانجر ،1983)

عرفها (السعود) :-هي تغيير السلوك لدى المتعلم ، من خلال تدريب المتعلمين على ما ينفعهم من المهارات والعادات وتزويدهم بالمعلومات والمفاهيم واكسابهم الميول والاتجاهات عن طريق ممارسة الفن واستغلال خامات البيئة لإنتاج اعمال فنية . (السعود ،2010)

وعرف الباحث التربية الفنية اجرائياً بانها:- وسيلة للارتقاء بسلوك الافراد لفهم لغة الفن ووظيفته ومعرفة تأثيراته الايجابية على المجتمع ، وتسهم في تنمية العاطفة والوجدان في نفس المتلقي مما يجعل الانسان اكثر استشعارا للجمال والفن للبيئة التي يعيش فيها .

الفصل الثاني (الاطار النظري ودراسات سابقة)

• استراتيجية الجدول الذاتي (K.W.L)

استراتيجية (k.w.L) (ماذا اعرف؟ ، ماذا اريد ان اعرف؟، ماذا تعلمت؟) من استراتيجيات ما وراء المعرفة ، وترجع الى Graham Dettrich عام(1980) الذي استمد هذه الاستراتيجية من افكار بياجيه (1964) وسماها استراتيجية تكوين المعرفة ثم جعلها ماسون (1982) وهي جزءا من نموذج حل المشكلات . (حافظ ،2008،ص195)

إن "استراتيجية الجدول الذاتي هي استراتيجية تعلم واسعة الاستخدام ، وهي إحدى استراتيجيات ما وراء المعرفة والتي تفيد تدريس القراءة وتنمي فهم المقروء، وتهدف إلى تنشيط معرفة الطلاب الذاتي، وجعلها نقطة انطلاق لهم ، أو محور ارتكاز لربطها بالمعلومات الجديدة الواردة بالنص المقروء من أجل تطوير تفكير الطالب في أثناء القراءة، وهذا التطوير يتمثل في خريطة النص أو تلخيص المعلومات." (فهد العليان ، 2005،ص37)

وتعد استراتيجية الجدول الذاتي (K.W.L). مرنة، تساعد المدرس في إضافة خطوات جديدة تتناسب وقدرات الطلاب المعرفية وتتلاءم مع تفكيرهم، فلم يعد أن يحصل الطالب على الجدول فحسب، بل أصبح الهدف من التعلم اكتساب المتعلم المهارات اللازمة للوصول إلى المصادر الأساسية للمادة العلمية وطريقة للتفكير والبحث وتنمية الميول العلمية والقيم السلوكية التي تجعل الطالب في حاضر حياتهم ومستقبلهم مواطنين أكثر فهماً وقدرة على استعمال العلم في الحياة العملية بفاعلية من خلال مساعدتهم على تنمية مهارات التفكير وفق تصميم استراتيجية التعلم الخاصة بهم . ويشير (محمود الربيعي، 2011)

إلى أن " تصميم الإستراتيجية في صورة خطوات إجرائية بحيث يكون لكل خطوة بدائل، كي تتسم بالمرونة عند تنفيذها، وكل خطوة تحتوي على جزئيات تفصيلية منتظمة ومتتابعة لتحقيق الأهداف المرجوة ، وذلك يتطلب من المعلم عند تنفيذ إستراتيجية التدريس التخطيط المنظم مراعيًا في ذلك طبيعة المتعلمين وفهم الفروق الفردية والتعرف على مكونات التدريس".

(الربيعي، 2011، ص 27-28)

مميزات إستراتيجية K.W.L :

- 1- تساهم في تعلم المعرفة التقريرية بأنواعها المختلفة مثل : المعنى البنائي ، وتنظيم المعلومات ، وتخزين المعلومات .
- 2- تنشيط المعرفة السابقة المخزونة في الذاكرة طويلة المدى .
- 3- زيادة مهارة التساؤل والاستجواب الذاتي ، والتي من خلالها يمكن تنشيط عمليات المراقبة .
- 4- تدوير المعلومات ، وإعادة تنظيم البنية المعرفية والوصلات والتشابكات العصبية للربط بين المعلومة القديمة والحديثة بما يحقق ترابط وتماسك الإطار المعرفي للفرد .
- 5- تساهم في تكوين فرص للابتكار والتفكير المتجدد والجانبية ، حيث يعتمد هذا النوع من التفكير على تنشيط المعرفة السابقة ومحاولة إعادة صياغتها في شكل جديد .

خطوات إستراتيجية K.W.L :

- 1- يقوم المعلم برسم (K.W.L) على السبورة مذكراً الطلاب بهذه الاستراتيجية ، ثم يقوم الطلاب بكتابة المعلومات التي يعرفونها مسبقاً ، والمعلومات الجديدة التي يريدون معرفتها قبل دراسة الموضوع ثم يكملون الجدول بالمعلومات والمعارف الجديدة التي تعلموها بعد دراسة الموضوع .
- 2- يجعل المعلم طلابه وحدة واحدة في صفهم الدراسي أو يقوم بتقسيمهم إلى مجموعات صغيرة يوزعون معرفتهم السابقة عن الموضوع ، ثم يقوم المعلم بكتابة كل فكرة في جدول (K.W.L) أو يجعل الطلاب هم الذين يقومون بكتابتها .
- 3- بعد ذلك ، يطلب المعلم من الطلاب أن يطرحوا أسئلة يريدون أن يجيبوا عنها في أثناء دراستهم للموضوع الدراسي ، ويقوم بتسجيل هذه الأسئلة في الجدول .
- 4- يطلب المعلم من الطلاب ، قراءة موضوع الدرس ، ويدونوا ملاحظاتهم عن المعارف والخبرات التي تعلموها ، مؤكداً على المعلومات الجديدة التي ترتبط بالسؤال : ماذا أريد أن أعرف ؟
- 5- يطلب المعلم من الطلاب كلهم ، أو بعضهم التطوع لكتابة المعارف والخبرات التي تعلموها من خلال الموضوع الدراسي لتكملة الجدول مناقشاً معهم هذه المعلومات الجديدة ، ملاحظاً أية أسئلة لم تتم الإجابة عنها. (حصة المطيري ، 2018 ، الانترنت)

• التربية الفنية

أن طبيعة التربية الفنية بوصفها مادة دراسية وكل ما تقدمه في سبيل تنمية جوانب الإبداع ، والثقافة، والإحساس الجمالي للفن والطبيعة ، لدى المتعلم لتجعله يحكم على الاعمال الفنية حكماً مبنياً على العلم بالفن ومفرداته وادواته وأهدافه. ولا شك أن للتربية الفنية دوراً كبيراً في تشكيل ادواق الافراد وتعالج ركناً مهماً في تكوينهم كي يستجيبوا للمؤثرات الخارجية استجابات صحيحة ، لذلك فهي تعتبر وسيلة من وسائل الارتقاء بسلوك الافراد وتساهم في ترقية الوجدان البشري وتنمية المهارات وتكمل النمو الانساني . (العتوم ، 2007 ، ص 21)

وتنتقل مبادئ التربية الفنية من فلسفة بناء الفرد المبدع والحساس والمفكر ، وهي بذلك تأخذ بمبدأ التربية من خلال الفن لأنها تسعى الى الوصول بالإنسان الى درجة عالية من التكامل في جميع جوانبه الشخصية من خلال اكتشاف وتنمية القدرات الفنية والمعرفة بالمفاهيم والتذوق الفني لكل ما يحيط به في بيئته التي يعيش بها . (عايش ، 2008،ص51)

ويرى الباحث ان التربية الفنية احدى المواد الدراسية التي تعد واحدة من المواد المهمة للفرد والمجتمع ، والتي من خلالها يستطيع الفرد التعبير عن ما بداخله من مشاعر واحاسيس وتحويلها اما لأعمال فنية مرسومة او الى اعمال مسرحية او نحتية تعبر عن ما بداخله من مشاعر وتخطب احساس المتلقي والمتذوق للفن .

والتربية الفنية من العلوم التي تشملها مناهج التعليم العام محلياً وعربياً ، وهي تحظى باهتمام العديد من الدول ولها دور مهم في بناء شخصية الفرد وتسهم مع باقي المواد الدراسية في اعداد الفرد المتكامل وتمنحه القدرة على الاستجابة والتعامل مع الجمال اينما وجد واينما كان . (السعود ، 2010،ص41)

و تتجلى أهمية التربية الفنية بتحقيقها جملةً من الأهداف، ومن هذه الأهداف ما يأتي: -

- **الإثراء المفاهيمي:** تنفرد التربية الفنية عن سواها من الميادين بألفاظ ومفاهيم خاصة تضاف إلى قاموس دارسها اللغوي، فقد أكد الباحثون أنها تُقدّم المفاهيم بصيغ لفظية وغير لفظية تُثَمّي قدرات دارسها، كما أنّ عمليات الإدراك الحسي تُغني الفكر بمفاهيم ذات صيغ بصرية، أو لفظية، أو كليهما.
- **التعبير عن الذات:** حيث وضح أرنز أنّ الفن بطبيعته وسيلة تعبيرية يستخدمها الإنسان لتجسيد مشاعره وما يُخالجه من أحاسيس، وبحسب لوراتشباين فإنّ استعمال الفن بوصفه أداة للتعبير يُعدّ مصدراً من مصادر الإشباع الذاتي.
- **الإدراك الشامل للعالم وموجوداته:** فالتربية الفنية توسع نظرة الإنسان القاصرة إلى الأشياء من حوله، فعوضاً عن النظرة المحدودة بالجوانب المادية، يُصبح للموجودات أيضاً جانب جمالي يمنحها قيمةً وتألقاً خاصاً.(شوقي، 2000،ص38-39)

● الدراسات السابقة

اجرى الباحث استطلاعاً في ميدان التخصصات القريبة لمعرفة الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الدراسة ((فاعلية استراتيجية KWL في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية)) من اجل الافادة منها ومقارنة الجوانب التي تناولت محاور البحث الحالي ، وتم اخنيار دراستين احدها رسالة ماجستير في احدى جوانب البحث متعلقة باستراتيجية (K.W.L) والثانية بحث منشور متعلق بالتربية الفنية واهميتها بالنسبة للمتعلم .

1- دراسة (مبسوط ، 2016)

هدفت الدراسة الى معرفة فاعلية استعمال استراتيجية K.W.L في تعلم مهارات القراءة لطلبة الخامس الاساسي في مدارس نابلس ،اشتملت عينة البحث على (61)طالبة توزعوا على مجموعتين (30)ضابطة و (31) تجريبية) تم استخدام المنهج التجريبي بالتصميم ذو المجموعتين التجريبية والضابطة ، وكانت نتائج الاختبار لصالح المجموعة التجريبية .

2. دراسة (الكناني ونضال ، 2012)

(وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم واسهامها في تمثيل التفكير البصري) بحث من البحوث النظرية الذي تناول احد الموضوعات الجديرة بالاهتمام والمتمثلة بالتخيل واليات اشتغاله في تمثيل التفكير لدى المتعلم .

مناقشة الدراسات السابقة

اجرى الباحث بعد الاطلاع على الدراسات السابقة موازنة بينها وبين البحث الحالي لبيان نقاط الاتفاق والتباين بين البحث الحالي وبين الدراسات السابقة وكما يلي :-

1- فيما يتعلق باستراتيجية التدريس فقد رمت دراسة مبسلط الى معرفة فاعلية استراتيجية k.w.I في تعلم مهارات القراءة ، اما البحث الحالي فهدف الى معرفة اثر الاستراتيجية نفسها في التحصيل المعرفي لمبادئ التربية الفنية ، وتباين البحث الحالي في منهج البحث واعداد العينة اذ استخدمت دراسة المبسلط المنهج التجريبي ذي المجموعتين التجريبية والضابطة وكان عدد عينتها (61) ، بينما البحث الحالي استخدم فيه الباحث المنهج التجريبي ذو المجموعة الواحدة ذات الاختبارين القبلي والبعدي وكانت عينة البحث (15) كما وتباين البحث الحالي في المجتمع اذ ان مجتمع البحث في دراسة المبسلط كان لمرحلة الخامس الاساسي بينما مجتمع البحث الحالي كان طلبة كلية الفنون الجميلة، فيما اتفقت نتائج البحثين في فاعلية استراتيجية k.w.I الايجابية الواضحة في نتائج كلا البحثين .

2- اما فيما يتعلق بدراسة الكناني ونضال فقد تباين البحث الحالي معها في منهجية البحث اذ ان دراسة الكناني ونضال استعملت المنهج الوصفي فيما استخدمت الدراسة الحالية المنهج التجريبي ، كما واتفق البحثان على اهمية التربية الفنية في تغيير سلوك الافراد نحو الافضل وفي اهمية مادة التربية الفنية في تكوين الذائقة الفنية وتنمية الاحساس بالجمال للفرد وما لهذا التغيير الايجابي في السلوك على المجتمع بشكل فعال .

الفصل الثالث (منهجية البحث وإجراءاته)

اعتمد الباحث المنهج التجريبي لان هو أقرب مناهج البحث لحل المشكلات بالطريقة العلمية.

• التصميم التجريبي

استعمل الباحث التصميم التجريبي ذا المجموعة الواحدة ذات الاختبار القبلي والبعدي ، كونه التصميم المناسب لعنوان البحث .

• مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث على طلبة المرحلة الاولى/ في قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى / الدراسة الصباحية، للعام الدراسي 2018-2019، كما في الجدول (1)

جدول (1) يصف مجتمع البحث

العدد الكلي	المستبعدون	العدد الكلي بعد الاستبعاد	سبب الاستبعاد	النسبة المئوية من المجتمع الاصلي
32				100%
	17		(15) عينة استطلاعية (2) اندثار تجريبي	53%
		15		47%

• عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية من طلبة المرحلة الاولى /قسم التربية الفنية التابع لكلية الفنون الجميلة /جامعة ديالى والبالغ عددهم (17) طالبا وطالبة من قبل الباحث ، كما في الجدول (2)

جدول (2) يصف عينة البحث

النسبة المئوية	سبب الاستبعاد	الجنس			مجتمع البحث
		المجموع	اناث	ذكور	
%100		32			العدد الكلي للمجتمع
%53		17			العدد الكلي للعينة
%47		15			العينة الاستطلاعية
%6	اندثار تجريبي	2			عدد المستبعدين
%47		15	8	7	العينة التي طبق عليها البرنامج

التجربة الاستطلاعية

اختار الباحث (15) طالب وطالبة بوصفهم عينة استطلاعية استفاد منها الباحث في معرفة الصعوبات التي تواجه تطبيق التجربة والوقت المستغرق للإجابة.

الاختبار القبلي

تم اجراء الاختبار القبلي يوم (الاثنين) الموافق (19 / 11 / 2018) ثم عولجت نتائج الاختبار باستعمال برنامج الرزمة الإحصائية في العلوم الاجتماعية (SPSS) .

• أداة البحث :

قام الباحث بإعداد اداة الاختبار التحصيلي والمكون من 22 سؤال للاختيار من متعدد يتم الاجابة عن 20 منها لكل سؤال 5 درجات كما في الملحق رقم (1) .

أ. صدق الأداة: قام الباحث بعرض اداة ابحت على مجموعة من الخبراء والمختصين في المجال ملحق رقم (2) وبعد الاخذ براء الخبراء وملاحظاتهم حول الاداة كانت الاداة بصيغتها النهائية .
ب. ثبات الأداة : تم استخراج ثبات الاداة للبحث عن طريق استعمال التجزئة النصفية .

• **تطبيق التجربة :** بعد أن تحقق الباحث من صدق الأداة وثباتها ، طبق استراتيجية kwl على عينة البحث (المجموعة التجريبية) يوم (الاثنين) الموافق (26 / 11 / 2018) واستمر لغاية يوم (الخميس) الموافق (14 / 1 / 2019) على مدى ثمانية اسابيع بواقع محاضرة كل اسبوع اما المجموعة الضابطة فقد قام الباحثان بتدريسها وفق الطريقة التقليدية المتبعة في التعلم.

• **الاندثار التجريبي :** ويقصد به الاندثار الناجم من ترك عدد من الطلبة (عينة البحث) ، أو انقطاعهم في أثناء التجربة،

مما يؤثر على النتائج .(عبد الرحمن و زكنة، 2007، ص479)، واستبعد الباحث طالبيين لكثرة غيابهم عن التجربة .

• **الاختبار البعدي :** أجرى الباحث الاختبار البعدي بعد مرور (8) اسابع على بداية تطبيق التجربة وقد تم هذا في يوم الاثنين الموافق 2019 / 1/ 21 .

• الوسائل الإحصائية :

استعمل الباحث برنامج الرزمة الإحصائية في العلوم الاجتماعية (SPSS) من اجل استخراج نتائج البحث، ومن الوسائل الاحصائية المستعملة هي: (الوسط، والانحراف المعياري، اختبار (ت) للعينات المتناظرة وغير المتناظرة).

الفصل الرابع (عرض النتائج ومناقشتها)

يتضمن هذا الفصل عرضاً مفصلاً لنتائج البحث التي تم التوصل إليها اعتماداً على نتائج الاختبار المهاري (القبلي والبعدي) ومناقشتها واستعراضاً للاستنتاجات التي توصل إليها الباحثان وتحديد التوصيات والمقترحات ، وسيتم عرض النتائج بحسب فرضيات البحث وكما يأتي :-

الفرضية الصفرية الأولى :

((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار التحصيلي البعدي في مادة مبادئ التربية الفنية)) وللتحقق من صحة الفرضية قام الباحث باستعمال الاختبار التائي (t-test) للعينات المترابطة لاستخراج قيمة (t) وكما موضح بالجدول الآتي :

جدول (3)

يوضح الخطأ المعياري والانحراف المعياري وعدد العينة والوسط الحسابي للاختبارين القبلي والبعدي لعينة البحث

الاختبار	الوسط الحسابي	عدد العينة	الانحراف المعياري	الخطأ المعياري
القبلي	35,667	15	10,499	2,711
البعدي	63,333	15	12,488	3,224

يشير الجدول (3) الى عدم قبول الفرضية الصفرية الاولى وتشير النتائج الى وجود فروق ذات دلالة احصائية لصالح

الاختبار البعدي مما يؤكد فاعلية الاستراتيجية المطبقة على العينة .

الفرضية الصفرية الثانية : ((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار التحصيلي البعدي في مادة مبادئ التربية الفنية ، تبعا لمتغير الجنس)) وللتحقق من الفرضية الصفرية الثانية تم استخراج الفروق في درجات عينة البحث من كلا الجنسين في الاختبار البعدي كما في الجدول (4) .

جدول (4)

يوضح الفروق بين نتائج الاختبار البعدي بالنسبة للبنين والبنات عينة البحث

نسبة الخطأ	ت	هـ	ع ف	س-ف
0,00	9,890	2,797	10,834	27,667 -

يشير الجدول (4) الى عدم قبول الفرضية الصفرية الثانية وتشير النتائج الى وجود فروق ذات دلالة احصائية لصالح

الاناث في الاختبار البعدي ومن الممكن ايعاز اسباب تفوق الاناث الى الرغبة والدافعية في الدراسة التي تزيد عن رغبة الذكور .

• الاستنتاجات.

- في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث الحالي , توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:
1. توجد فروق ذات دلالة معنوية بين الاختبارات القبلية والبعدية لمجموعة البحث ولصالح الاختبار البعدي.
 2. هناك تأثير إيجابي لتوظيف استراتيجية K.W.L في التحصيل المعرفي للطلبة عينة البحث .

• التوصيات

- في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث يوصي الباحث بالآتي:ـ
- 1- ضرورة توظيف استراتيجية K.W.L وباقي الاستراتيجيات ذات التعليم النشط من اجل اشراك المتعلم بصورة اكبر داخل الدرس.
 - 2- ضرورة التركيز على الاهتمام بدرس التربية الفنية وتنمية الجانب الفني والابداعي لدى الطلبة لما له من دور في تحسين الذائقة الفنية بشكل عام في المجتمع .

- **المقترحات:** في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث الحالي ولإكمال ما بدأ به الباحث فإنه يقترح ما يأتي:
- ✓ أجراء دراسة حول تأثير استراتيجية K.W.L في الدروس ذات الجانب العملي المهاري مثل (الاشغال اليدوية والنحت وغيرها).

المصادر

- 1- إسماعيل شوقي (2000)، **مدخل إلى التربية الفنية (الطبعة الثانية)**، بواسطة: رهام أبو وردة - آخر تحديث: ١١:٣٩ ، ١٧ ديسمبر ٢٠١٨، <https://mawdoo.com>
- 2- حافظ ، وحيد ، **فاعلية استخدام التعلم التعاوني والجمعي واستراتيجية (k.w.l) في تنمية مهارات الفهم القرائي لدى تلاميذ الصف الابتدائي ، مجلة المناهج وطرائق التدريس ، المجلد (1) العدد (159) ، 2008.**
- 3- عبد الرحمن , انور حسين , وعدنان حقي زكنة , **الانماط المنهجية وتطبيقاتها في العلوم الانسانية والتطبيقية , شركة الوفاق , للطباعة , بغداد , 2007.**
- 4- العتوم ، منذر سامح ، **طرائق تدريس التربية الفنية ومناهجها ، عمان ، دار المناهج للنشر والتوزيع , 2007 .**
- 5- عايش ، احمد جميل ، **اساليب تدريس التربية الفنية والمهنية والرياضية ، عمان ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، 2008 .**
- 6- فهد العليان، **استراتيجية K.W.L. في تدريس القراءة مفهوما وإجراءاتها، قواعدها، مجلة كليات المعلمين، المجلد الخامس، العدد الأول، محرم، 1426 هـ ، 2005.**
- 7- الكنانى ، ماجد نافع ، نضال ناصر ديوان ، **وظيفة التربية الفنية في تنمية التخيل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم واسهامها في تمثيل التفكير البصري (تطبيقات علمية في عناصر واسس العمل الفني) ، مجلة الاكاديمي ، العدد (201)، 2012.**
- 8- لطيف محمد زكي ، **نظرية العمل في تدريس الفنون ، القاهرة، دار المعارف، مصر، 1972.**
- 9- لانجر، سوزان ، **الادراك الفني والضوء الطبيعي، ترجمة: راضي حكيم، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد 2، السنة الرابعة، 1984.**

- 10-مبسلط ، جنى سامي راجح ، اثر استراتيجية K.W.L في تحصيل طلبة الصف الخامس في القراءة واتجاهاتها نحو تعلمها في المدارس الحكومية في محافظة نابلس ، رسالة ماجستير غير منشورة ، 2016.
- 11-محمود داود الربيعي، استراتيجيات التعلم التعاوني، ط1، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن، 2011.
- 12-ملحم، سامي محمد، مناهج البحث في التربية وعلم النفس ،الطبعة الأولى، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2000 .
- 13-يعقوب ، احمد ، الاستراتيجية وعلم التخطيط ،ط1، عمان ، الاردن ،دار المسيرة للنشر والتوزيع ، 2005.
- 14 - <https://www.facebook.com/MhdAlfnwnAljmylhBalbsrt?fref=nf> ،صفحة الكترونية 2015/11/5
- 15 - <https://mymasterblog1.wordpress.com/2014/12/11/استراتيجية-k-w-l>

ملحق (1) : اداة البحث

اسئلة الاختبار التحصيلي لطلبة قسم التربية الفنية المرحلة الاولى

- للبحث الموسوم ((فاعلية استراتيجية KWL في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة مبادئ التربية الفنية))
اختر الاجابة الصحيحة بوضعك دائرة حولها من الاسئلة الاتية :- (لكل سؤال 5 درجة) (الاجابة عن 20 سؤال فقط)
1. هي مجموعة من العمليات التي يقوم بها المجتمع بنقل معارفه واهدافه بشكل متجدد ومستمر أ. التعليم ب. التربية ج. التهذيب د. التربية والتعليم
 2. التربية لغتها هي أ. التربية والتنمية ب. التدريب والتعليم ج. التنمية والزيادة د. التنمية والتدريب
 3. التربية تضيف الى الجسم والنفس كل جمال وكمال تعريف لـ أ. افلاطون ب. ارسطو ج. لودج د. لوتربيرج
 4. هو تعبير عن العواطف والاحاسيس والانفعالات أ. التربية ب. الفن ج. التعليم د. القراءة
 5. هي محاولة تغيير سلوكيات الافراد عن طريق الممارسات الفنية الى الافضل أ. التربية ب. التربية البدنية ج. التربية والتعليم د. التربية الفنية
 6. عملية الرسم بطريقة التقليد والمحاكاة حرفيا للصورة المرسومة تسمى ب. النقل من أ. الشرق ب. الامشق ج. الطبيعة د. الخيال
 7. تسمى المرحلة التي يرسم بها الاطفال دون ان يتدخل احد في رسوماتهم بـ أ. التعبير الحر المطلق ب. التعبير المقلد ج. التعبير المقيد د. التعبير المجسد
 8. الخيال أهم من المعرفة، فالمعرفة محدودة بما نعرفه الآن وما نفهمه، بينما الخيال يحوي العالم كله وكل ما سيتم معرفته أو فهمه إلى الأبد مقولة لـ أ. سوفوكليس ب. ستانسلافسكي ج. لودي جانيتي د. ايزنشتاين
 9. غير وجه الفن وجعله يرتبط بحياة الانسان وحاجاته أ. هربرت ريد ت. جون دوي ج. ثورن دايك د. يوسف شاهين
 10. احد الكتب التي وضعت اسس فلسفة للجمال واكدت على ان يكون الفنان انسان اختار الفن كقيمة وعمل في حياته هو كتاب أ. الفن فلسفة ب. الخبرة فلسفة ج. الحياة خبرة د. الفن خبرة
 11. هو مفكر اكد على ان للفن دوراً تربوياً لا يقل اهمية عن دور العلم والمعرفة في المناهج أ. جون ديو ب. هربرت ريد ج. مان وتني د. افلاطون
 12. رفض التمييز بين الظاهرة الفنية والظاهرة الجمالية في الفن أ. جون دوي ت. هربرت ريد ج. ثورن دايك د. سوفوكليس
 13. ان الطفل يرسم ما يعرفه لا ما يراه ، هو رأي اصحاب النظرية أ. العلمية ب. الفنية ج. المعرفية د. الواقعية
 14. اعتبار العمر الزمني اساس العملية الفنية ،هو رأي اصحاب النظرية أ. النفسية ب. التطورية ج. المعرفية د. التأثرية
 15. نظرية التحليل النفسي واثار الشعور في النتاج الفني هي نظرية لـ أ. فرويد ب. لون فيلد ج. دافنشي د. كيلوج
 16. مرحلة التخطيط العشوائي التي يمر بها المتعلم في الرسم تكون بين سن الـ أ. 2-3 سنة ب. 3-6 سنة ج. 4-2 سنة د. 5-4 سنة
 17. تبدأ رؤية الطفل لمحيطة بالنضج وتبدأ رسوماته اكثر دقة ووضوح في التفاصيل في مرحلة أ. التعبير الواقعي ب. التخطيط الشكلي ج. التخطيط الشكلي د. ما قبل التخطيط
 18. يساعد في تكوين عادات ومهارات وقيم واساليب لازمة لمواصلة التعليم والمشاركة في التنمية الشاملة أ. النشاط المدرسي ب. النشاط الانفعالي ج. النشاط السياسي د. النشاط اللاصفي
 19. يساعد المعلم على اعداد وتنظيم اجراءات التدريس أ. الهدف ب. التعلم ج. النموذج د. المتعلم
 20. يرسم الطفل بهذه المرحلة باتجاهين احدهما اتجاه بصري والآخر اتجاه حسي وتسمى هذه المرحلة بـ

- أ. الواقعية ب. شبه الواقعية ج. محاولة التعبير الواقعي د. ما قبل الواقعية
21. يقصد بها قدرة المتعلم على تذكر معلومات ومفاهيم سابقة أ. الفهم والاستيعاب ب. الفهم ج. المعرفة د. التطبيق
22. في هذه المرحلة يبدأ الطفل بإدراك ما حوله ويتفحصه ويتأثر به أ. التخطيط العشوائي ب. ما قبل التخطيط ج. التخطيط الشكلي د. محاولة التعبير الواقعي .

ملحق (2)

اسماء الخبراء من اجل التحقق من صدق الاداة

ت	اسم الخبير ولقبه العلمي	التخصص	مكان العمل
1	ا.م. عمار فاضل حسن	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة /ديالى
2	م. د سامر عوني أروفي	طرائق تدريس التربية الفنية	مديرية التربية ديالى
3	م. وضاح طالب دعج	طرائق تدريس التربية الفنية	مديرية التربية ديالى

تأثير استخدام استراتيجية سكامبر في تنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية

دراسة تجريبية في طرائق تدريس التربية الفنية

م.م ريم عبدالحسين محمود

كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى

ملخص البحث

يجسد التفكير نعمة عظيمة وهبها الله سبحانه وتعالى للإنسان ليتعرف عليه ويعبده أولاً، وليعمر الأرض ويقيم البناء الحضاري على هدى الرسالات النبوية ثانياً ، ولقد امتاز الانسان و تفرد بها عن بقية المخلوقات وهي نعمة لا ينفك عنها انسان عاقل ولا يتصور خلو الحياة الانسانية منها لحظة من الزمن ، ومن هنا تتجلى حقيقة ضرورة التفكير في حياتنا الخاصة والعامة ، الدينية والدنيوية العلمية ، والعملية .

ففي حياتنا العملية المعتادة نستخدم اساليب متنوعة من التفكير التي تتراوح مستوياتها بين البسيط والمتوسط والمعقد وذلك للضرورة التي تفرضها متغيرات الحاة ومتطلباتها من حولنا وبصورة مستمرة ، وفي الحياة العلمية والدراسية يحتاج كل متعلم على مستوى معين من التفكير ليساعده في اجتياز العقبات وحل المشكلات التي قد تواجهه في خضم العملية التعليمية التي تعتمد في الدرجة الاولى على مخاطبة العقل الانساني واستثارة مدراكه وقدراته للوصول الى الغاية الكبرى وتحقيق اقصى مستوى للتقدم العلمي في مجال المعرفة .

ومن هذه الحاجات الكبرى تنبثق ضرورة مراجعة اساليب التفكير السائدة لتحديد ما اذا كانت قادرة على تحقيق اغراضها ام انها تحتاج الى اعادة بناء وهيكله فمن خلال الخبرة العلمية التي يمتلكها في مجال العمل التربوي المتصل بشكل مباشر مع المتعلمين نلاحظ ضعف وقصور كبير في مستويات التفكير لديهم، وعليه جاءت هذه الدراسة التي هدفت الى معرفة تأثير استخدام استراتيجية سكامبر لتنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية، ولتحقيق هدف البحث وضعت الباحثة الفرضيات الاتية:

- ليس هناك فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0,05) في نمو مهارات التفكير الابداعي باستخدام استراتيجية سكامبر بين نتائج الاختبار القبلي والبعدي عند تطبيق اختبار تورانس بجزأه الشكلي – النشاط الثالث .، اختارت الباحثة العينة بطريقة عشوائية وبواقع(30) تلميذة.

استلزم تحقيق هدف البحث وضع خطط تدريسية واستخدمت الباحثة اختبار تورانس لاختبار تحقق هدف البحث , لذا قامت الباحثة بأعداد الخطط التدريسية لغرض تنمية مهارة التفكير الابداعي. وقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء لغرض التحقق من الصدق الظاهري للمحتوى التعليمي وشمولية الاهداف, وبعد موافقة الخبراء على الخطط التدريسية, قامت الباحثة بأجراء الاختبار القبلي لجميع الطالبات (عينة البحث) اذ طلب منهن الاجابة على الاختبار وبشكل مباشر. بعدها تم تطبيق التجربة , بواقع حصة واحدة في الاسبوع ولمدة ثلاثة اسابيع , اذ يستغرق وقت الحصة الدراسية (40 دقيقة) , وفيها تم تدريس وتدريب الطلبة* وفق استراتيجية سكامبر للتفكير الابداعي وتنفيذ ورسم اعمال فنية مبسطة , بعد الانتهاء من تطبيق التجربة قامت الباحثة بأجراء الاختبار البعدي للتلاميذ عينة البحث وبنفس الطريقة في الاختبار القبلي , وجرى عملية التقويم بشكل مباشر.

اظهرت النتائج عن تغير واضح لدى التلاميذ (عينة البحث) في مهارات التفكير الابداعي, الامر الذي يمكن ارجاعه الى ما وفرته الاستراتيجية المستخدمة وهي(استراتيجية سكامبر)وهذا يؤدي الى الاستنتاج بأن التعلم بهذه الاستراتيجية ومبادئه والخطوات التي تسير وفقها يساعد كثيراً في تنمية المهارات الفنية بشكل عام ومهارات التفكير لدى الطلبة (عينة البحث) بشكل خاص, لذا توصي و تقترح الباحثة استعمال استراتيجية سكامبر للتفكير الابداعي في التدريس , لتدريس مادة التربية الفنية وخاصة في المواضيع التي تحتاج الى مستويات مختلفة في التفكير و تفعيل التفكير الابداعي .

Research Summary

The reflection embodies a great blessing which God Almighty gave to man to recognize and worship first, to build the land and to establish the civilizational structure on the guidance of the Prophetic messages. Secondly, man has distinguished himself from the rest of the creatures, a blessing which is unquestionably a rational human being. , Hence the need to reflect on our private and public life, religious, secular, scientific and practical.

In our normal working life, we use a variety of thinking, ranging from simple, medium to complex, to the necessity imposed by life variables and requirements around us. In the scientific and educational life, every learner needs a certain level of thinking to help him overcome the obstacles and problems he may face. The educational process, which depends in the first degree on addressing the human mind and raising awareness and abilities to reach the great goal and achieve the maximum level of scientific progress in the field of knowledge.

Among these great needs arises the need to review the prevailing thinking methods to determine whether they are capable of achieving their goals or whether they need to be reconstructed and structured. Through the scientific experience we have in the field of educational work directly related to the learners, we notice weakness and lack of great thinking levels. This study aimed to know the effect of using Skamper's strategy to develop creative thinking skills in art education. In order to achieve the research objective, the researcher put forward the following hypotheses:

-There were no statistically significant differences at (0,05) in the growth of creative thinking skills using the Skamper strategy between the results of the tribal and remote test when applying the test of Torrance in its formal part - Activity III .The researcher chose the sample randomly and with (30) students.

The purpose of the research was to develop teaching plans. The researcher used the Torrance test to test the purpose of the research. Therefore, the researcher prepared the teaching plans for the purpose of developing the skill of creative thinking. It was presented to a group of experts for the purpose of verifying the honesty of the educational content and the comprehensiveness of the goals. After the approval of the experts on the teaching plans, the researcher conducted the tribal test for all the students (the sample of the research), asking them to answer the test directly. Then the experiment was applied. (40 minutes), in which students were taught and trained in accordance with the Skamper strategy for creative thinking and the implementation of simplified technical work. After the experiment was completed, the researcher conducted the post-test for the students in the sample and the same The method in the tribal test, the evaluation process was conducted directly.

The results revealed a clear change in the students' thinking skills, which can be traced back to the strategy used by Skamper. This leads to the conclusion that learning about this strategy, its principles and the steps that follow it will greatly help in developing technical skills in general. And the thinking skills of the students (sample research) in particular, so recommends and suggest the researcher use Skamper's strategy of creative thinking in teaching, to teach art education, especially in subjects that need different levels of thinking and the activation of creative thinking.

1-1 مشكلة البحث :-

يجسد التفكير نعمة عظيمة وهبها الله سبحانه وتعالى للإنسان ليتعرف عليه ويعبده أولاً، وليعمر الأرض ويقيم البناء الحضاري على هدى الرسالات النبوية ثانياً ، ولقد امتاز الانسان و تفرد بها عن بقية المخلوقات وهي نعمة لا ينفك عنها انسان عاقل ولا يتصور خلو الحياة الانسانية منها لحظة من الزمن ، ومن هنا تتجلى حقيقة ضرورة التفكير في حياتنا الخاصة والعامة ، الدينية والدينية العلمية ، والعملية .

ففي حياتنا العملية المعتادة نستخدم اساليب متنوعة من التفكير التي تتراوح مستوياتها بين البسيط والمتوسط والمعقد وذلك للضرورة التي تفرضها متغيرات الحياة ومتطلباتها من حولنا وبصورة مستمرة ، وفي الحياة العلمية والدراسية يحتاج كل متعلم الى مستوى معين من التفكير ليساعده في اجتياز العقبات وحل المشكلات التي قد تواجه في خضم العملية التعليمية التي تعتمد في الدرجة الاولى على مخاطبة العقل الانساني واستثارة مدراكه وقدراته للوصول الى الغاية الكبرى وتحقيق اقصى مستوى للتقدم العلمي في مجال المعرفة .

ومن هذه الحاجات الكبرى تنبثق ضرورة مراجعة اساليب التفكير السائدة لتحديد ما اذا كانت قادرة على تحقيق اغراضها ام انها تحتاج الى اعادة بناء وهيكله فمن خلال الخبرة العلمية التي نمتلكها في مجال العمل التربوي المتصل بشكل مباشر مع المتعلمين نلاحظ ضعف وقصور كبير في مستويات التفكير لديهم وهي متارحة ومحددة وتقف عند مستوى معين لا يرتقي حتى لمرحلة التفكير المتميز من ثم خلق وتوليد الافكار الجديدة او انتاج افكار جديدة وقابلة للتطوير والتغير المستمر ولا حتى انشاء افكار اصيلة وغير مألوقة في الواقع ، وهذا لا يتماشى مع التطور الكبير في مجال العلوم والتكنولوجيا الحديثة والذي يتطلب المزيد من الافكار والتجديد والتطوير وكسر القيود التي ضلت لفترة كبيرة من الزمن عالقة حدث من عملية تفكير الفرد وحبسته خلف المألوف والقديم وعدم التطلع الى الخلق والابداع وتوليد التفكير الجديد لغرض الوصول الى خلق وابداع افكار جديدة ترتقي بالمستوى العلمي للمتعلمين في كافة المجالات فاننا نلاحظ ميل اغلب الدراسات العلمية الحديثة الى تطوير

الاستراتيجيات والطرائق التي تستهدف العقل الانساني وتستثير مواطن التفكير لديه واصبحت هناك حاجة ملحة لدراسة ومعرفة اهمية ودور هذه الاساليب في التنمية الفكرية في المجال العلمي والتربوي , وفي المجال الفني تحديدا والذي يتطلب العديد والمزيد لا وبل الكثير من الافكار والجهد والوقت والخيال الخصب عند المتعلم اذا ما اردنا تنمية افكاره الفنية وايصاله الى مراحل متقدمة من الابتكار والابداع والتميز , ولكن في الواقع ضل هذا الفرد محجوزا خلف التقليدي والمألوف نتيجة لترسب الافكار الرتيبة و الغير فعالة وليس لها اثر يذكر يواكب التطور الكبير في كافة المجالات لذلك استوجب منا البحث في هذه المشكلة وايجاد حلول تساعد في تنمية مهارات المتعلمين في المجال الفني, وايضا نلاحظ قلة البرامج التي تزود المتعلمين باستراتيجيات وطرق وادوات ممكن ان تنمي التفكير الابداعي وتحفزه لديهم ومن هذا المنطلق وایمانا منا بضرورة واهمية تدريب وتحفيز المتعلمين على التفكير والتميز والابداع , جاءت هذه الدراسة التي تستهدف استعمال استراتيجية حديثة برزت في الولايات المتحدة الامريكية مؤخرا لتنمية التفكير الابداعي لدى المتعلمين , وعليه طرحت الباحثة التساؤل الاتي (هل هناك تأثير لاستعمال استراتيجية سكامبر لتنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية ؟) .

2-1 أهمية البحث والحاجة إليه :-

- 1- إن معرفة التربوي بطرائق التدريس واستراتيجيات التعليم المتنوعة، يساهم في القدرة على استعمالها لمعرفة ظروف التعلم المناسبة للتطبيق، بحيث تصبح عملية التعليم شيقة وممتعة للمتعلمين، ومناسبة لقرائهم، ووثيقة الصلة بحياتهم اليومية، واحتياجاتهم، وميولهم، ورغباتهم، وتطلعاتهم المستقبلية. (مرعي والحيلة، ٢٠٠٧، ص ٢٤) .
- 2- تساعد استراتيجية سكامبر في التدريس على بناء اتجاهات ايجابية لدى المتعلمين نحو التفكير والخيال والابداع , وعملية تعلمه من خلال تبسيط المعاني واستثمار الامكانيات البسيطة المتاحة .
- 3- تنمية مهارات التفكير بشكل عام , والتفكير الانتاجي بشكل خاص لدى المتعلمين ،
- 4- تشجيع الطلاب وإثارة دافعيتهم للبحث والاطلاع وطرح الأسئلة و المشاركة الإيجابية بما ينفع مجتمعهم.
- 5- زيادة ثقة الطلاب بأنفسهم وقدراتهم وطاقاتهم وتوجيههم لاستثمارها بما ينفعهم حاضرا ومستقبلا.
- 6- تعزيز الطلاب على العمل بروح الفريق الواحد والحرص على التعاون لأداء العمل النافع المفيد لهم ولغيرهم.

3-1 هدف البحث :-

(تعرف تأثير استخدام اسرراتيجية سكامبر في تنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية , ولأجل قياس الهدف اعلاه وضعت الفرضيات الاتية: :-

- 1- ليس هناك فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0,05) في نمو مهارات التفكير الابداعي باستخدام استراتيجية سكامبر بين نتائج الاختبار القبلي والبعدي عند تطبيق اختبار تورانس بجزأه الشكلي – النشاط الثالث .

تحديد المصطلحات :-

التفكير :- هو سلسلة من النشاطات الفعلية التي يقوم بها الدماغ عندما يتعرض لمثير ، ويتم استقباله عن طريق واحد او اكثر من الحواس الخمس (واحات- تربوية ، 2002) ، موقع الكتروني . (www.e-wahat .)

التفكير :- عملية عقلية يستطيع المتعلم عن طريقها عمل شي ذو معنى من خلال الخبرة التي يحد لها (Beyev, B.k,) (p88. W.h)

التفكير :- عملية معرفية معقدة بعد اكتساب معرفة ما ، او انه عملية منظمة تهدف الى اكتساب الفرد معرفة ما . (Costa,P77,W.h)

التفكير :- عملية عقلية معرفية وجدانية عليا تبنى وتوسس على محصلة العمليات النفسية الاخرى كالادراك والاحساس والتخيل ، وكذلك العمليات العقلية : كالتذكير والتجديد والتعميم والتمييز والمقارنة والاستدلال ، كلما اتجهنا من المحسوس الى المجدد كلما كان التفكير اكثر تعقيدا . (حبيب , 1995 , ص122)

التفكير :- مفهوم افتراضي يشير الى نشاط ذهني معرفي تفاعلي انتقائي قصدي موجه نحو مسألة ما ، او اتخاذ قرار معين ، او اشباع رغبة في الفهم ، او ايجاد معنى او اجابة عن سؤال ما ، ويتطور التفكير لدى الفرد تبعا لظروفه البيئية المحيطة . (نشواني , 1996 , ص133)

التفكير الابداعي :- يرى قطامي (2000) بأنه القدرة على حل المشكلات في أي موقف يتعرض له الفرد بحيث يكون سلوكه بدون تصنع وانما متوقع منه . (قطامي , 2000 , ص122)

سكامبر: وهي عبارة عن وسيلة تساعد على التفكير في احداث تغييرات على منتج للخروج بمنتج جديد. تستطيع أن تستخدم هذه التغييرات كإقتراحات مباشرة أو كنقاط بداية للتطوير. (وهيب وزيدان , 2001, ص414)

الفصل الثاني : (الخلفية النظرية للدراسة ودراسات سابقة) :

تقديم :-

خلق الله سبحانه وتعالى ادم (عليه السلام) وذريته من بين البشر وفطرهم على التعليم والقابلية للنمو والزيادة . قوله تعالى ((و علم آدم الاسماء كلها ثم عرضها على الملائكة فقال انبؤني بأسماء هؤلاء ان كنتم صادقين)) (البقرة : اية (31))

وهو نوع من التعليم (التعليم الفطري) تنمو قدرات الفرد الطبيعية بتوازن ، ليتمكن من استغلال ما اودع الله سبحانه وتعالى فيه من قدرات ويستثمرها بما يقود عليه بالنفع اولا ، وعلى مجتمعه ثانيا .

وعليه فأن القرآن الكريم اولى للتفكير اهمية بالغة ، وقد وردت آيات كثيرة تدعو الناس الى التفكير والتأمل والتدبر والتعقل ومنها قوله تعالى (كذلك يبين الله لكم الايات لعلمكم تتفكرون) . (البقرة : اية 219)

مفهوم التفكير :-

ان التفكير عملية عقلية تهدف للوصول الى الحقائق والمعرفة التي تساعد الفرد على اصدار الاحكام وحل المشكلات التي تواجهه.

وهو ايضا (عملية ذهنية يتفاعل منها المتعلم مع ما يواجهه من خبرات ومواقف ويولد منها الافكار ويحللها ويعيد تنظيمها وترميزها بهدف الوصول الى ابعادها في بنائه الذهني . (العياصرة , 2014 , ص188) (ويعرف التفكير كسلوك)

التفكير :- سلوك منظم مضبوط موجه ، له وسائله الخاصة في المستوى الرمزي وله طرائقه في تقصي الحلول والحقائق في حال عدم وجود حل جاهز لها .

التفكير :- سلوك عقلي يخضع لعملية الضبط والتوجيه في انتخاب العناصر المفيدة في جمال الفكرة وضبط هذه الرموز والعناصر المفيدة ذات العلاقة بالمشكلة ، أي انه سلوك ونشاط عقلي يتولد وينشط بسبب وجود مشكلة فشلت لاتحاد التركيبية المعتادة والمكتسبة السابقة في ايجاد حل لها . (عبد الهادي , 2010 , ص166)

التفكير كعملية عقلية

أولاً- التفكير هو احدى العمليات العقلية (mental operations) وهو على نوعين :-

1- التفكير التقاربي (convergent thinking).

2- التفكير التباعدي (divergent thinking) . (عبد الهادي , 2010, ص165)

ثانياً- اما يبايجه فيعرفه من خلا تعريفه للفكر بأنه تنسيق العمليات , والعملية تشبه القاعدة التي تعد نوعا من الصيغ الفكرية ومن ميزاتها انها قابلة للعكس تماما , كعملية تربيع الرقم (8=64) ومن ثم عكس العملية جذر الرقم (8=64) . عبد الهادي (2010 , ص166)



اهم اشكال انماط صور التفكير

انواع التفكير ويمكن ان نذكر منها :-

أولاً – التفكير الحسي :- يعتبر هذا النوع ابسط انواع التفكير حيث يتصرف الفرد على المعلومات من خلال الحواس وهي أول بوادر التفكير عند الانسان ولا يستطيع ان يتذكر الاشياء ويفهم حلولها دون ان يكون امامه , وهذا هو التفكير الحسي لارتباطه بالجانب الحسي حركي عند الانسان والمتوسط الخارجي وما يحتويه من مثيرات تؤدي الى انعكاسات او ردود أفعال تمثل بداية التفكير عند الطفل . (عبد الهادي , 2010 , ص166)

ثانياً – التفكير الاستكشافي :- يتصف هذا النوع من التفكير برغبة الفرد الشديدة في كشف ما يدور حوله وايجاد تفسير مناسب له , ويتضح ذلك بطرح العديد من الاسئلة من محاولة الفرد او الطفل لاستيضاح كل ما يريد فهمه ويسمى ذلك بحب الاستطلاع . (عبد الهادي , 2010, ص166)

ثالثاً – التفكير المحدد :- يمثل اعلى اشكال التفكير من منظور نظرية (ايباجيه) ويصل له الفرد العالدي في عمر السنه تقريبا ويتصف بقدرة الفرد التعامل مع المجددات وتزداد القدرة على التمثيل والتصور بعد ان كان في المراحل السابقة معتمدا على الحسوسات وفي تلك المراحل يستطيع الفرد ان يفكر بشكل منطقي او بطريقة علمية باتباع طرق علمية منظمة تبدأ لتحديد

المشكلة وجمع المعلومات وتحليلها ثم وضع الفرضيات ثم الوصول الى النتائج واختبار صحتها قبل تعميمها .(عبد الهادي , 2010, ص166)

رابعاً – التفكير الحر :- هو نوع من التفكير لا يرتبط بموضوع محدد بل يرتبط بعدة مواضيع تكون لها حيز من الاهمية لدى الفرد في وقت ما , وهذا النوع من التفكير يحتاج الى العديد من العمليات العقلية (الادراك , الاشباه , التذكر , الاستبصار) . (عبد الهادي , 2010, ص166)

خامساً – التفكير الابداعي :- قدرة الفرد على اداء افعال جديدة تثير الدهشة والاعجاب تتصف بغزارتها وتنوعها وأصالتها (حدثتها او جديتها) . (عبد الهادي , 2010 , ص167) .

يتحدد التفكير بالاتي :-

- 1- عملية ذهنية .
- 2- تتضمن تفاعلات بين المتعلم والخبرة والموفق .
- 3- يتم توليد الافكار وتحليلها وتقويمها .
- 4- اعادة تنظيم الخبرة وترميزها .
- 5- تهدف العملية الى ادماج الخبرات والمواقف في البناء الذهني .(العياصرة , 2011 , ص22) .

التفكير الابداعي :-

مفهومه :-

يعد التفكير الابداعي من ارقى انواع او انماط التفكير ويتطلب قدرات ذهنية عالية الكفاءة والفاعلية خاصة في ايجاد الحلول والافكار غير العادية والتفكير الابداعي عملية ونشاط ذهني يحدث طول حياة الانسان . (العياصرة , 2013 , ص78) يرى (نيويل وشاو وسايمون (1963)) :

ان التفكير الابداعي :- هو ذلك الشكل الرفيع من اشكال السلوك , الذي يظهر جيداً عند حل المشكلات . (العياصرة , 2013 , ص78) ويرى (جبلفور) :-

ان التفكير الابداعي :- هو نوع من أنواع التفكير على نسقٍ مفتوح يتميز الانتاج فيه بخاصية فريدة , تشمل في تنوع الاجابات المنتجة والتي لا تحده المعلومات المعطاة . (Guilford , p163 , I.P(1986)).

والتفكير الابداعي :هو التفكير المتشعب الذي يتضمن تحطيم وتقسيم الافكار القديمة , وعمل روابط جديدة وتوسيع حدود المعرفة وادخال الافكار العجيبة والملهمة , أي توليد افكار ونواتج جديدة من خلال التفاعل الذهني وزيادة المسافة المفاهيمية بين الفرد وما يكتسبه من خبرات . (العياصرة , 2013 , ص79)

حقائق تتعلق بالتفكير الابداعي :-

هناك العديد من الحقائق التي ينبغي مراعاتها عند اعداد برامج تعليمية او خطط دراسية على التفكير الابداعي ومن هذه الحقائق :-

1 – التفكير الابداعي:- ليس مهارة , ولكنه ينضوي على مجموعة كبيرة من المهارات وهو بذلك عملية عقلية يتميز بالشمولية والتعقيد .

انه ينطوي على عوامل معرفية وانفعالية واخلاقية متداخلة تشكل حالة ذهنية نشطة وفريدة .

- 2 – التفكير الابداعي لا يجد في معزل عن عمليات التفكير النافذ والتفكير فوق المعرفي .
- 3 – التفكير الابداعي سلوك هادف , لا يحدث في فراغ او بمعزل عن محتوى معرفي ذو قيمة , لان غايته تتلخص في ايجاد حلول اصيلة بالمشكلات قائمة في احد حقول المعرفة او الحياة الانسانية .
- 3 – التفكير الابداعي ليس مرافقا للتفكير المنتج . (جروان , 2002 , ص144) .



افتراضات قوانين التفكير الابداعي :-

يقوم التفكير الابداعي على الافتراضات الاتية :-

- 1 – كل فرد لديه الاستعداد لممارسة التفكير الابداعي عبر أي وسيط (موقف , نص , درس) .
- 2 – تختلف درجات الاستعدادات للممارسة التفكير الابداعي بأختلاف اهداف الفرد وعملياته الذهنية وخبراته وخصائصه الشخصية.
- 3 – ممارسة التفكير الابداعي حق لكل فرد مثل الهواء على ان يكون ذو فائدة للفرد والمجتمع .
- 4 – ان أي وسط مهما كان سينا يمكن ان يكون وسيطا جيدا لتدريب وممارسة التفكير الابداعي على ان يتوفر المعلم الذي يبذل جهدا لايجاد المتعلم المبدع .
- 5 – التفكير الابداعي متغير بيئي يمكن ان يورث للأفراد الذين يتعايشون في واسط بيئي يشجع فيه ممارسة التفكير الابداعي.
- 6 – الفرد المبدع يفترض ان الآخرين مبدعون . (العياصرة , 2013 , ص83)

مكونات التفكير الابداعي

اولا – الطلاقة :- هي القدرة على توليد عدد كبير من البدائل او المترادفات والافكار والاستعمالات بسرعة وسهولة عند الاستجابة لمثير معين . (العياصرة , 2013 , ص86)

وتعرف ايضا بانها مهارة توليد فكر ينساب بحرية تامة في ضوء عدد من الافكار ذات العلاقة .

اهمية تدريس مهارة الطلاقة :- تساعد الافراد في الانتقال بيسر وسهولة من الذاكرة طويلة المدى الى الافكار ذات العلاقة بالموضوع المطروح للبحث والدراسة او المناقشة , مما يساعد على التعامل السهل والسريع مع الحل من حل المشكلات والتصدي لها وصنع القرارات او اتخاذها . (العياصرة , 2011 , ص233)

ثانيا - المرونة :- ويقصد بها القدرة على تفسير الحالة الذهنية ببتغير المواقف , وهي عكس توليد افكار متنوعة ليس من نوعية الافكار المتوقعة عادة , وهي ايضا القول من نوع معين من الافكار الى نوع اخر عند الاستجابة لمواقف معين . (العياصرة , 2013 , ص90) .

ثالثا - الاصاله :- تعني التميز في التفكير والندرة والقدرة على النفاذ الى ما وراء المباشر والمألوف من الافكار . (العياصرة . 2010 , ص239) .

مهارة الاصاله :- تكمن اهمية تدريس هذه المهارة في ضرورة ان يصلوا الطلبة الى التفكير بطريقة اصيلة تساعدهم في العمل ايجاد على البحث عن افكار جديدة . (العياصرة , 2010 , ص239)

رابعا - الاضافة او التفاصيل , او التوضيح :-

وهي القدرة على اضافة حلول او افكار قنوعة حول مشكلة محددة او موقف معين , كما هي القدرة على تقديم اضافات او زيادات لفكرة ما تقود بدورها الى زيادات او اضافات اخرى , أي انها القدرة على اضافة تفاصيل جديدة للافكار المعطاة . (العياصرة , 2013 , 2013)
اهمية تدريس مهارة الاضافة .

1 – تساعد على تحسين او تطوير او اعادة صياغة او اعادة تنظيم او ترتيب الافكار .

2 – العمل ترتيب على ترتيب هذه الافكار وترتيبها .

3 – هذه المهارة تسمح الطلبة باضافة المزيد من المعلومات التفصيلية . (العياصرة , 2010 , ص243)

خامسا - الحساسية تجاه المشكلة :- هي القدرة على اكتشاف المشكلات والمصاعب , واكتشاف النقص في المعلومات , أي انها الوعي بوجود مشكلات او احتياجات او عناصر ضعف في البيئة او الموقف . (حسين , 2013 , ص113)
اهمية تدريس مهارة الحساسية تجاه المشكلة :-

تزيد من تفكير الفرد نحو اشكال التي قد تعترضه في موقف ما والوعي التام بوجود

نقص تام يحتاج الى ايجاد حلول مناسبة وفعلية . (العياصرة , 2013 , ص97)

سكامبر:

سكامبر لغويا تعني الانطلاق والمرح وينعكس هذا على انتاج الأفكار الإبداعية. ويعد التخيل حجر الزاوية في برنامج سكامبر، وهو عملية تكوين صور ذهنية لما هو غير موجود بالفعل، أي القدرة على رؤية ما هو غير مرئي ،

برنامج سكامبر SCAMPER

تعني كلمة سكامبر SCAMPER اصطلاحا "الانطلاق، أو الجري، والعدو، بمرح..." وقد ابتكر هذه الالاعاب مفكران

غربيان هما ألكس أوسبورن (Alex Osborn) و بوب إبرلي (Bob Eberle) .

وهي عبارة عن وسيلة تساعدك على التفكير في تغييرات يمكن أن تحدثها على منتج للخروج بمنتج جديد. تستطيع أن

تستخدم هذه التغييرات كإقتراحات مباشرة أو كنقاط بداية للتطوير . (الحسيني, 2007, ص98)

أن كل حرف من الحروف السبعة يشير إلى الحرف الأول من الكلمات أو المهارات التي تشكل في مجملها "قائمة توليد الأفكار" سكامبر SCAMPER.

• الاستبدال Substitute: هو أداء الشخص لدور شخص آخر، أو استخدام شيء معين بدل شيء آخر. وتتضمن التساؤلات التالية: ماذا بعد؟ هل هناك مكان آخر؟ هل هناك وقت آخر؟...الخ.

وبمعنى آخر : أن تبدل شيئاً ما في المنتج أو الفكرة بشرط أن يتغير إلى الأفضل. واسأل نفسك: ما الذي يجب تبديله في هذا حتى يصبح أفضل؟

• التجميع Combine: هو تجميع الأشياء مع بعضها البعض لتكون شيئاً واحداً. وتتضمن التساؤلات التالية: ما الذي تستطيع أن تجمعته؟ ما الذي يتقابل مع؟ ما هي الأهداف؟ ما هي الأفكار؟ ما هي المواد؟...الخ.

وبمعنى آخر : أن تضيف فكرة إلى الشيء فيصبح أفضل وأحسن أو أن تدمج شيئين معاً. واسأل نفسك: ماذا أستطيع أن أضيفه إلى هذا حتى يتحسن أدائه؟

• التكيف Adjust, Adapt : هو التكيف لملائمة غرض أو ظرف محدد. من خلال تغيير الشكل، أو إعادة الترتيب، أو الإبقاء عليه كما هو. وتتضمن التالي: إعادة التشكيل؟ الضبط أو التعديل؟ التلطيف؟ التسوية؟ الموافقة؟...الخ. (وهيب وزيدان, 2001, ص415)

وبمعنى آخر : أن تغير في مواصفات أو خواص الشيء حتى يتكيف مع البيئة الجديدة له أو حتى يتناسب مع الحالة الجديدة. واسأل نفسك: ما الأشياء التي يمكن تعديلها ؟

• التطوير Modify: هو تغيير الشكل أو النوع من خلال استخدام ألوان أخرى، أو أصوات أخرى، أو حركة أخرى، أو شكل آخر، أو حجم آخر، أو طعم آخر، أو رائحة أخرى...الخ.

– التكبير Magnify: هو تكبير في الشكل أو النوع من خلال الإضافة إليه وجعله أكثر ارتفاعاً، أو أكثر قوة، أو أكثر سمكاً، أو أكثر طولاً...الخ.

– التصغير Minify: هو تصغير الشيء ليكون أصغر أو أقل من خلال جعله أصغر، أو أخف، أو أبطأ، أو أقل حدوثاً وتكراراً، أو أقل سماكة...الخ.

• الاستخدامات الأخرى Put to Other Uses: استخدام الشيء لأغراض غير تلك التي وضع من أجلها أصلاً. وتتضمن التساؤلات الآتية: ما هي الاستخدامات الجديدة؟ ما هي الأماكن الأخرى التي يستخدم بها؟ متى يستخدم؟ وكيف يستخدم؟...الخ.

• الحذف Eliminate: وهو الإزالة أو التخلص من النوعية. وتتضمن التساؤلات التالية: ما الذي يمكن التخلص منه؟ ما الذي يمكن إزالته؟ ما الذي يمكن تبسيطه؟...الخ.

• العكس Reverse: وهو الوضعية العكسية أو التدوير. وتتضمن التساؤلات التالية: ما الذي يمكن إدارته؟ ما الذي يمكن قلبه رأساً على عقب؟ ما الذي يمكن قلبه (الداخل للخارج والعكس)؟ ما الذي يمكن تدويره 180 درجة؟...الخ.

– إعادة الترتيب Rearrange: وهو تغيير الترتيب أو التعديل أو تغيير الخطة أو الشكل، أو النمط، أو إعادة التجميع، أو إعادة التوزيع...الخ. (وهيب وزيدان, 2001, ص415-416)

أدوات سكامبر SCAMPER		
الاختصار	الكلمة/المعنى	أسئلة موجهة للتفكير
S	SUBSTITUT الاستبدال	-ماذا يمكن أن نستخدم بدلا من أحد الأجزاء ؟ - ما البديل للمكونات ، الطريقة ، المكان ، الزمان ، مادة الصنع ؟
C	COMBINE : الإضافة / دمج	-هل يمكن ربط مواد مختلفة ، إضافة مكونات أخرى ؟ -هل يمكن المزج بين مكونات الشيء أو إعادة تركيبه ؟
A	ADAPT : التكيف	هل يمكننا أن نعمل بحيث يناسب حالات معينه وأعراض متعددة ، أو فكرة مشابهة ، أو في موقف مغاير ؟
M	MODIFY : التعديل	هل يمكننا التغيير (التصغير ، التكبير ، الخصائص الخارجية ؟ تغيير الحركة – الصوت – الشكل – الرائحة – الحجم ؟
P	PUT TO OTHER USES : استخدامات بديلة	هل هناك استخدامات أخرى لطريقة جديدة في الاستخدام ثلاث موقفاً معيناً؟
E	ELIMINATE : الحذف	ما هي الأجزاء غير الضرورية ، وماذا يمكن أن نحذف؟
R	REARRANGE : الاسترجاع أو إعادة الترتيب	ماذا يمكن أن نغير في ترتيب النظام أو عند قلب النموذج

أهداف برنامج سكامبر SCAMPER:

- بناء اتجاهات إيجابية لدى المتدربين نحو التفكير والخيال والإبداع، وعملية تعلمه من خلال تبسيط المعاني، واستثمار الإمكانات المتاحة.
- تنمية الخيال، وخاصة الخيال الإبداعي لدى المتدربين.
- تنمية مهارات التفكير بشكل عام، والتفكير الإنتاجي بشكل خاص لدى المتدربين.
- تهيئة المتدربين لمهام الإنتاج والتفكير الإبداعي.
- إكساب المتدربين وتعليمهم ممارسة أساليب توليد الأفكار المتضمنة داخل ألعاب وأنشطة سكامبر SCAMPER.
- زيادة فترات الانتباه، وبناء روح الجماعة لدى المتدربين.
- إثارة حب الاستطلاع، وتحمل المخاطر، وتفضيل التعقيد، والحدس، لدى المتدربين.
- فتح آفاق التفكير التباعدي لدى المتدربين من خلال ما يتم تقديمه أثناء اللقاءات التدريبية.
- مساعدة المتدربين على تعميم الخبرات المكتسبة في مواقف حياتية مختلفة، بعد تقديمها لهم في سياقات متنوعة.
- إيجاد مستويات عالية من الطموح والآمال، وتعزيز مفهوم الذات لدى المتدربين. (الحشاش، 2003، ص64)

تعليمات الاستراتيجية :

- تقوم هذه الاستراتيجية على لعبة من ألعاب سكامبر SCAMPER، وعند لعب هذه اللعبة، سيطلب منكم الانطلاق والتخليق في عالم من الخيال. وعندما نستعمل الخيال فإن كل شيء قابل للحدوث؛ ولكننا عندما نتخيل حدوث أشياء غير عادية وغريبة نستمتع أكثر وننمي إبداعنا، ولهذه الألعاب قواعد يجب أن نتبعها جيدا.
- سأخبرك عن شيء وأتكلم عنه، والمطلوب منك أن تفكر في هذا الشيء وأن تتخيله.

– أحيانا سأطلب منك عمل شيء... ويجب أن تفهم أنه ليس المطلوب منك أن تقوم بعمل ذلك الشيء فعليا، ولكن عليك فقط أن تتخيل بأنك تفعله... فقط تخيل أنك تفعله.

– تذكر أننا نتخيل بهدوء... فعندما أطلب منك عمل شيء لا تتكلم... فقط يمكنك تحريك رأسك لأسفل إذا كنت موافقا، وهزه من اليمين إلى اليسار إذا كنت غير موافق.

– أفضل طريقة للتخيل هي أن تضع كفك على عينيك لكي تغمضها، أو أن تغمض عينيك، وتضع قدميك على أرضية الغرفة، ثم تضع ذراعيك على الطاولة وتجلس باسترخاء تام، وعندما تفعل ذلك حاول أن تستمع لي لترى وتخيل ما أقوله لك.

– أحيانا أطلب منك تذكر بعض الأفكار... عندما أطلب منك ذلك دع الأفكار تتدفق وشاهدها في خيالك...

– حاول جاهداً أن ترى الصور المتخيلة، فكما كانت محاولتك جادة أكثر كلما كانت رؤيتك للصور أفضل وأكثر متعة...

(الحسيني, 2007, ص99)

دراسات سابقة :

دراسة الحسيني (2007) : استهدفت هذه الدراسة قياس اثر برنامج التفكير الابداعي (سكامبر) لتلميذات المرحلة الابتدائية للصف الرابع الابتدائي، لعينة مكونة من (90) تلميذ اختيرت عشوائيا وتم تقسيمها الى ثلاث مجموعات تجريبية بواقع (30) تلميذ وضابطة 1 وبلغت (29) تلميذ وضابطة 2 (31) , وطبق الباحث اختبار تورانس لقياس الخبرات بجزأيه اللفظي والشكلي . , توصلت الدراسة الى وجود فروق ذي دلالة احصائية في مهارات التفكير الابداعي بين المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية ولصالح الاخيرة .

دراسة بوحجي 2009 : استهدفت هذه الى معرفة فاعلية البرنامج المقترح في تنمية قدرات التفكير الابداعي الدراسة لدى عينة من طالبات المرحلة الثانوية في مملكة البحرين واعتمدت على التصميم شبه التجريبي والاخذ بأسلوب الثلاث مجموعات , واختبار تورانس للتفكير الابداعي بجزأيه اللفظي والشكلي توصلت الدراسة الى وجود فروق ذي دلالة احصائية في قدرات التفكير الابداعي بين المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية ولصالح الاخيرة.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

1-3 مجتمع البحث :-

تكون مجتمع البحث من طالبات الصف الاول متوسط في متوسطة (هوازن) في قضاء القاطون / تربية محافظة ديالى , والبالغ عددهم (140) طالبة موزعين على ثلاث شعب (أ)،(ب) (ج) .

2-3 عينة البحث :-

تم اختيار العينة بطريقة عشوائية . اذ اتم اختيار الشعبة (ب) لتمثل المجموعة التجريبية ولتكون عينة الدراسة الحالية بواقع (30) طالبة اذ شكلت نسبتهم من مجتمع البحث حوالي 21% وهي نسبة يمكن الركون اليها احصائيا .

((جدول رقم (1) يمثل مجتمع وعينة الدراسة))

مجتمع الدراسة	عدد افراد المجتمع	عينة الدراسة	عدد افراد العينة
متوسطة هوازن (القاطون)	140	الصف الاول متوسط	(30)

3-3 التصميم التجريبي :-

يعد التصميم التجريبي الهيكل او المخطط العام التي تسير وفقه اجراءات البحث (اذ ان اختيار التصميم التجريبي المناسب يساعد على توجيه البحث نحو الاختيار السليم للفرضيات ويساعد ايضا على تحليل المادة التي جمعها البحث , كما ويساعد على اقتراح الادوات والوسائل الاحصائية المناسبة للبحث . (الزويبي , 1981, ص 102).

اذ اعتمدت الباحثة التصميم التجريبي (تصميم ضمن الافراد within subject design) ففي هذا التصميم (يشترك كل فرد او يستخدم شرط من شروط التجربة , اي نقوم بمقارنات لأداء نفس الافراد تحت الشروط المختلفة للمتغير المستقل , كما يكون الفرد ضابطا لنفسه تحت جميع العوامل التي يمر بها في التجربة) (مايرز , 1990, ص 219).

الاختبار القبلي	العينة	المتغير المستقل	المتغير التابع	الاختبار البعدي
اختبار تورانس (الجزء الشكلي)	المجموعة التجريبية	استراتيجية سكامبر	مهارات التفكير الابداعي	اختبار تورانس (الجزء الشكلي)

4-3 اعداد الخطط التدريسية :

قامت الباحثة بأعداد نموذج لخطة تدريسية لغرض تنمية مهارة التفكير الابداعي . وقد تم عرض على مجموعة من الخبراء لغرض التحقق من الصدق الظاهري للمحتوى التعليمي وشمولية الاهداف , اذ تعد (الاهداف من المقومات الاساسية للخطة التدريسية كونها توفر معايير تساعد المعلم في التعرف على جوانب القوة والضعف لدى المعلمين , ومدى ما يحدث لديهم من تقدم) (الزغلول , 2007, ص 46) ملحق رقم (3). ومما تجدر الاشارة اليه اعد نموذج الخطة على وفق خطوات استراتيجية سكامبر .

اداة البحث :

استلزم تحقيق اهداف البحث اداة موضوعية خاصة بتقويم التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية لتحقيق من ندرة واصالة وطلاقة الافكار ومرونتها , لذلك تبنت الباحثة مقياس تورانس للقدرات الابداعية وبجزئه الشكلي لغرض قياس التفكير الابداعي و تم استطلاع اراء مجموعة من الخبراء بلغ عددهم (6) خبراء ملحق رقم (2).

• صدق الاداة :

تم حساب الصدق الظاهري للأداة وذلك عن طريق عرضها على لجنة من الخبراء بلغ تعدادهم (6) خبراء ملحق رقم (1)(2) , وقد تمت الموافقة على استخدام المقياس الاداة بعد الاخذ ببعض الملاحظات اثناء تطبيقه وما اشارت اليه اللجنة المذكورة .

• ثبات الاداة :

تم التأكد من ثبات الاداة عن طريق (اعادة الاختبار) لغرض الوصول لنتائج دقيقة وموضوعية, ويعد هذا الاسلوب مناسباً لمثل هذا النوع من الادوات . اذ قامت الباحثة بتطبيق اختبار تورانس بجزأه الشكلي والذي يمثل الاختبار القبلي للعينة في يوم الخميس الموافق 2016/2/4 وبعد مرور اسبوع تم اعادة تطبيق الاختبار على العينة المذكورة في يوم الخميس الموافق 2016/2/11 وبعد استخراج البيانات ومعالجتها احصائيا من خلال ايجاد معامل ارتباط بيرسون لحساب نسبة الارتباط بين الاختبارين , بلغت نسبته 0,83 مئوية وهي نسبة تعد جيدة .

الاختبار القبلي :

قامت الباحثة بأجراء الاختبار القبلي لجميع التلاميذ (عينة البحث) وبدون استثناء في يوم الخميس الموافق 2016/2/4 , اذ طلب من التلامذة الاجابة على اختبار تورانس بجزئه الشكلي وتم جمع البيانات لغرض معالجتها احصائيا فيما بعد .

تطبيق التجربة :

تم تطبيق تجربة تأثير استعمال استراتيجيات سكامبر لتنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية ., وقد بدأ التطبيق في يوم الاحد الموافق 2016/2/14 ولمدة (3 اسابيع) اي الى يوم 2016/3/28 , بواقع حصص واحدة في الاسبوع , اذ يستغرق وقت الحصص الدراسية (40 دقيقة) , وفيها تم تدريس وتدريب التلاميذ وفق استراتيجيات سكامبر على انتاج اكبر عدد ممكن من الافكار الجديد والابداعية .

الاختبار البعدي :

بعد الانتهاء من تطبيق التجربة قامت الباحثة بأجراء الاختبار البعدي للطلبة عينة البحث وبنفس الطريقة في الاختبار القبلي , اذ تم اجراء الاختبار في يوم الاربعاء الموافق 2016/3/29, وجرت عملية التقويم بشكل مباشر ثم جمعت البيانات لغرض التحليل ومعالجتها احصائيا .

6-3 الوسائل الاحصائية :

استعملت الباحثتان الوسائل الاحصائية الاتية :

1- معامل ارتباط بيرسون لقياس ثبات الاداة

$r = \frac{\sum (X_1 - \bar{X}_1)(X_2 - \bar{X}_2)}{\sqrt{\sum (X_1 - \bar{X}_1)^2} \sqrt{\sum (X_2 - \bar{X}_2)^2}}$	
---	--

2- الاختبار التائي (t) لحساب دلالة الفرق بين عينتين مترابطتين : (الكناني, 2009, ص151)

$$t = \frac{\bar{X}_1 - \bar{X}_2}{\sqrt{\frac{S_1^2}{n_1} + \frac{S_2^2}{n_2} - 2r \left(\frac{S_1}{\sqrt{n_1}} \right) \left(\frac{S_2}{\sqrt{n_2}} \right)}}$$

الفصل الرابع : عرض النتائج ومناقشتها

1-4 عرض النتائج :

بعد اتمام الباحثة التجربة الخاصة بمعرفة تأثير استعمال استراتيجيات سكامبر في مهارات التفكير الابداعي , توصلت الباحثة الى عدد من النتائج في ضوء هدف البحث , ولغرض الوصول الى ذلك الهدف تم اختبار صحة الفرضية التي وضعت

للبحث ونصت على ما يأتي : (ليس هناك فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0,05) في نمو مهارات التفكير الابداعي بين نتائج الاختبار القبلي والبعدي).

وقد قامت الباحثة بأستعمال الاختبار التائي (t-test) لعينتين مترابطتين لأستخراج (t) المحتسبة , لغرض اختبار صحة الفرضية اعلاه وكما موضح في الجدول ادناه :

جدول رقم (3)

الاختبار التائي (t) لعينتين مترابطتين لأيجاد دلالة الفرق بين الاختبار القبلي والبعدي .

عدد افراد العينة	درجة الحرية	قيمة (t) المحسوبة	قيمة (t) الجدولية	مستوى الدلالة
30	(29)	6.0432	2.045	0,05

يتضح من الجدول السابق ان القيمة التائية المحسوبة تساوي (6,0432) وهي اكبر من القيمة التائية الجدولية (2.045) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (29) . واستنادا الى هذه النتيجة فأنا نرفض الفرضية الصفرية ونقبل البديلة القائلة بأن هناك فرق ذات دلالة احصائية لتأثير استراتيجية سكامبر في تنمية مهارات التفكير الابداعي بين الاختبار القبلي والبعدي .

2-4 مناقشة النتائج :

كشفت النتائج عن تغير واضح لدى الطالبات (عينة البحث) في مهارات التفكير , الامر الذي يمكن ارجاعه الى ما وفرته الاستراتيجية المستخدمة وهي (سكامبر) , مما انعكس في النهاية على فهمهم للمهارات المطلوب تنميتها في هذه الدراسة , وقد اتضح ذلك من خلال البيانات التي اخضعت للتحليل , ومعالجتها احصائيا وقد جاءت هذه النتيجة متسقة مع ماتورده المصادر والدراسات الحديثة والتي تؤكد امكانية تنمية المهارات من خلال الطرائق التدريسية الفعالة مع ما يستخدم معها من وسائل وتقنيات توضيحية مساعدة , ومن خلال تنفيذ الطالبات (عينة البحث) للخطوات المحددة في الاستراتيجية وتعرفهم على كيفية توليد افكار جديدة وكيف يمكن توظيف ما يجدونه في المنزل من ادوات بسيطة وقليلة الاستخدام , كان له الاثر الكبير في تنمية المهارات المطلوبة وبشكل واضح للعيان , اذ ان هذا التغير كبير لدرجة لا يمكن اعتباره قد حدث محض الصدفة , كون الفروق بين الاختبار القبلي والبعدي كانت ذات دلالة احصائية عند مستوى (0,05) .

3-4 الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث الحالي يمكن ان نستنتج ما يأتي :

- 1- ان استعمال طريقة استراتيجية سكامبر في تدريس مادة التربية الفنية يساعد على تنمية القدرات العقلية والمهارات الفنية من خلال الخطوات التي تيسر وفقها .
- 2- ان المبدأ الذي تقوم عليه هذه الاستراتيجية من خلال تحويل عملية التعلم الى المرح اللعب والبحث والتقصي واكتشاف الافكار يساعد على الاستجابة الفعالة اتجاه التعلم واكتساب المهارات .
- 3- اثبتت الدراسة ان التعلم بهذه الطريقة ومبادئها والخطوات التي ييسر وفقها يساعد كثيراً في تنمية المهارات الفنية بشكل عام ومهارات تمييز التفكير لدى الطلبة (عينة البحث) بشكل خاص.

4-4 التوصيات :

في ضوء الاستنتاجات السابقة توصي الباحثة بما يأتي :

1- استخدام استراتيجية سكامبر في التدريس ,لتدريس مادة التربية الفنية والاستفادة النموذج المقترح من قبل المدرسين لغرض تنمية مهارات التفكير واستثارة دوافعهم .

2-ضرورة توعية المدرسين في مجال التربية الفنية في اتاحة الفرصة امام طلبتهم للتعبير الحر عن افكارهم وتنفيذها بالخامات الموجودة لديهم لغرض تنمية مهارات التفكير الابداعي لديهم .

في ضوء الاستنتاجات والتوصيات السابقة تقترح الباحنتان اجراء الدراسات الاتية :

1- اجراء دراسة مشابهة للبحث الحالي لايجاد الفروق بين مكونات الابداع (الطلاقة ,الاصالة,المرونة . التفاصيل)

2- استخدام طريقة (سكامبر) في تنمية المهارات الاولى في موضوعات الاشغال اليدوي ضمن مادة التربية الفنية .

المصادر:

1- القران الكريم.

2- نجم , دنيا رزوقي, فاعلية برنامج سكامبر التعليمي في تنمية القدرات الابداعية لدى تلامذة المرحلة الابتدائية , رسالة ماجستير غير منشورة ,جامعة ديالى , 2015.

3- الحسيني, عبد الناصر الاشعل , تنمية التفكير الابداعي لدى تلاميذ الصف الرابع الابتدائي في المملكة العربية السعودية باستخدام برنامج سكامبر , 2007

4- الحشاش ,دلال عبد العزيز , بناء برنامج تعليمي يستند الى استراتيجية توليد الافكار اثره في تنمية مهارات التفكي الابداعي ودافعية الانجاز والتحصيل المعرفي لدى الطلبة ذوي صعوبات التعلم ,اطوحة دكتوراه , جامعة عمان الاردن , 2013.

5- وهيب , محمد ياسين وزيدان , ندى فتاح,برامج تنمية التفكير انواعها- استراتيجياتها اساليبها ,كلية التربية ,جامعة الموصل , 2010

6- حبيب,مجدي عبدالكريم , دراسات في اساليب التفكير ,مكتبة الانجلو المصرية ,القاهرة, 1995 .

7- نشواتي , عبد الحميد , علم النفس التربوي ,ط1,دار الفرقان , عمان , 1996.

8- قطامي , يوسف ونايفة قطامي ,سايكولوجية التعلم الصفي , عمان ,الاردن , 2000

9- العياصرة , وليد رفيق , مهارات التفكير الابداعي وحل المشكلات , دار اسامة,ط1 , عمان , الاردن , 2013.

10 -عبد الهادي ,فخري , علم النفس المعرفي , دار اسامة,ط1 , عمان , الاردن , 2010.

11 -العياصرة , وليد رفيق , التفكير السابر والابداعي , دار اسامة , عمان , الاردن , 2010.

12-حسين ,ثائر وفخرو , عبدالناصر , دليل مهارات التفكير , دار الدرر , ب.ت .

10- BYER,B.K:WHATE RESEARCH SUGGEST ABOUT TEACHING THIKING SKILLS ,INCOSTA ARTHUR,(EDTOR)DEVELOPING MINDS ARE SOURCE FOR TEACHING .

11- COSTA ,AND ROBERT , H.TEACHING THINKING , ASSOCIATION FOR SUPER VISION AND THINKING .

12- GUILFORD , I.P,CREATIVE TALENTS : THEIR NATURE,USES, AND DEVELOPMENT

الملاحق

اختبار تورانس للتفكير الإبداعي

الصورة الشكلية ((ب))

الاسم :	الجنس :
المدرسة :	المستوى الدراسي :
تاريخ الميلاد :	

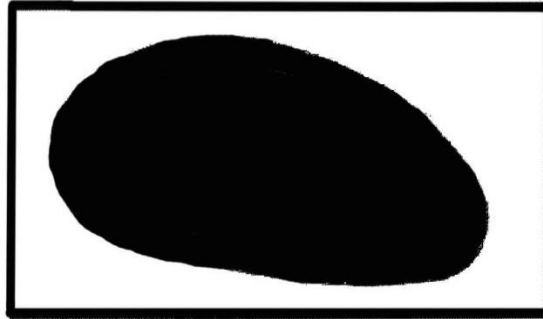
تعليمات الاختبار :

عزيزي الطالب :

إنَّ الاختبارات التي بين يديك هي اختبارات التفكير الإبداعي - الصورة الشكلية ((ب)) , ستعطيك هذه الاختبارات الفرصة لكي تستعمل خيالك في أن تفكر في أفكار و أن تصوغها في كلمات . ليس هناك إجابات صحيحة أو خاطئة , وإنما تهدف إلى رؤية كم عدد الأفكار التي يمكن أن تقدمها , و في اعتقادي ستجد أنَّ هذا العمل ممتع , فحاول أن تفكر في أفكار مثيرة للاهتمام وغير مألوفة , أفكار تعتقد أنت أنَّ أحدًا لم يفكر بها من قبل .
وعليك أن تقوم بثلاثة نشاطات مختلفة ولكل نشاط وقته المحدد , ولذلك حاول أن تستخدم وقتك استخداماً جيداً .
اعمل وبأسرع ما تستطيع ولكن دون تعجل . و إذا لم عندك أفكار قبل أن ينتهي الوقت , انتظر حتى تعطى لك التعليمات قبل أن تبدأ بالنشاط التالي وهكذا و إذا كان لديك أية أسئلة بعد البدء لا تتحدث بصوت عالٍ , ارفع إصبعك وستجدني بجانبك لأحاول الإجابة عن سؤالك .

الاختبار الأول (بناء الصورة)

يوجد في أسفل هذه الصفحة شكل منحن مظلل بالسواد , فكر في صورة أو موضوع ما يمكن أن ترسمه بحيث يكون هذا الشكل المظلل جزء منه .
حاول أن تفكر في صورة لم يفكر بها احد من قبل , وتابع في تقديم أفكار جديدة إلى فكرتك الأولى , وذلك لكي تجعل منها قصة مثيرة بقدر المستطاع , وعندما تكتمل الصورة ابحث عن عنوان ذكي لها , ودونه في أسفل الصفحة في المكان المعد لذلك .



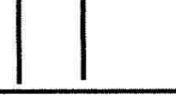
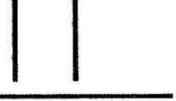
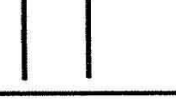
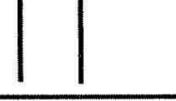
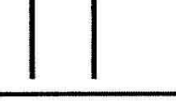
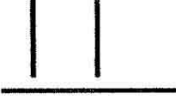
الاختبار الثاني إكمال الصور

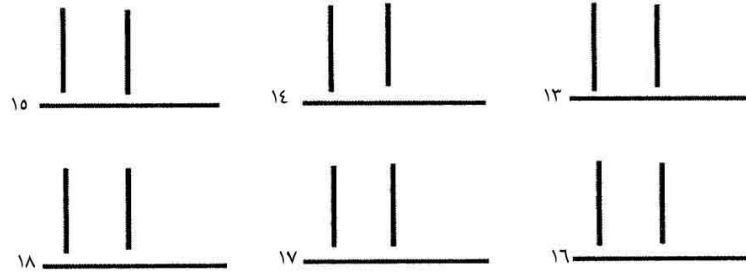
أمامك الآن مجموعة مكونة من عشر أشكال , حاول إكمال هذه الأشياء عن طريق الرسم أشياء أو صور لم يسبقك إليها احد من قبل , وحاول جعل هذه الرسوم تحكي عن قصة شيقة بقدر المستطاع وذلك عن طريق إضافة أفكار جديدة . ثم عد الانتهاء ضع عنوان مناسب لكل من هذه الرسومات وضعه في المكان المناسب

 العنوان	 العنوان
 العنوان	 العنوان
 العنوان	 العنوان
 العنوان	 العنوان
 العنوان	 العنوان

الاختبار الثالث الخطوط المتوازية

أمامك الآن ثمانية عشر سؤالاً , كل سؤال هو عبارة عن خطين متوازيين , والمطلوب منك نسج قصة مثيرة من خلال تشكيل صورة مشوقة ومختلفة , وذلك بإضافة ما تريد من إشارات أو رموز أو خطوط منحنية أو مستقيمة لكل زوج منها .
الآن بعد إتمام ذلك ضع عنواناً مناسباً لكل منها في المكان المخصص لذلك .

٣		٢		١	
٦		٥		٤	
٩		٨		٧	
١٢		١١		١٠	



ملحق رقم (2) قائمة باسماء الخبراء

ت	اللقب العلمي	الاسم	الاختصاص	مكان العمل
1	أ. م. د.	نجم عبدالله عسكر	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
2	أ. د.	ابراهيم نعمة	سينما وتلفزيون	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
3	أ. م.	عمار فاضل	طرائق تدريس الاربعة الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
4	م	عماد خضير	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
5	م	عادل عطاالله	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
6	م	بيداء انور رزوقي	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى

ملحق رقم (3)

استبانة الخاصة بنموذج الخطة التدريسية

الى الاستاذ المحترم

تحية طيبة :

في نية الباحثة اجراء البحث الموسوم بـ (تأثير استخدام استراتيجيات سكامبر في تنمية مهارات التفكير الابداعي في مادة التربية الفنية). والتي تستهدف تنمية مهارات التفكير الابداعي لدى عينة من طالبات المرحلة المتوسطة في مهادة التربية الفنية , ولكفايتكم العلمية وخبرتكم في هذا المجال يحرص الباحث على الاخذ برأيكم في معرفة مدى ملائمة نموذج الخطة التدريسية الموضوعة بين ايديكم وفق استراتيجيات سكامبر في تنمية مهارات التفكير الابداعي .

الاختصاص
التاريخ

اللقب العلمي
التوقيع

اسم الخبير
مكان العمل
الباحثة

م.م. ريم عبدالحسين محمود طريخ
كلية الفنون الجميلة
جامعة ديالى

الفصل الدراسي : الثاني
بسم الله الرحمن الرحيم

الحصة الدراسية :
الصف : الاول متوسط

المادة : التربية الفنية
(الجلسة التعليمية الاولى) (نموذج)

الموضوع تكوين اعمال فنية متنوعة (رسم بخامات متنوعة)

الهدف التعليمي:

اكتساب الطلبة مهارات التفكير لانتاج اعمال فنية مبتكرة ورسم اشكال جديدة في ضوء الادوات والخامات المتوفرة لديهم واستثمارها بالشكل الانسب .

الاهداف السلوكية : بعد الانتهاء من الدرس , يتوقع من التلميذ ان يكون قادر على ان :

- 1- يتعرف على الخامات المتنوعة والمطلوب توفرها في حصة التربية الفنية .
- 2- يحدد الخامات كل تبعاً لاستخداماتها وما يناسبها من مواد ومستلزمات اضافية اخرى .
- 3- يهتم بنظافة الادوات المستخدمة في عملية انتاج وتكوين الاعمال .
- 4- يميز بين الادوات والخامات كل حسب استخدامها وما ينتج عنها .
- 5- يعطي افكار في تكوين اعمال فنية جديدة مبتكرة وبسيطة .
- 6- ينتج اكبر عدد من الاعمال الفنية المرسومة والمضاف اليها خامات متنوعة .

الوسائل التعليمية : عرض نماذج لاعمال فنية منفذة من قبل المعلم , عرض مجموعة كبيرة من الاشكال والتراكيب والصور لاعمال فنية منتجة حديثاً.

الادوات والخامات المطلوبة : مختلف الخامات والمتوفرة في الرسم وبعض الادوات التي تتوفر في المنزل .

طريقة التدريس المتبعة : استراتيجية (سكامبر) لتوليد الافكار الابداعية .

المقدمة : (خمس دقائق)

تطرح بعض الاسئلة لغرض التهيئة الذهنية .

- هل تعلم عزيزي الطالب ان لديك الكثير من الافكار التي يمكن استثمارها لتكون اعمالاً فنية رائعة وجديدة وبسيطة ؟
- لنبدأ معا في التفكير في ان نكون وننتج اعمال فنية ونرسم بشئ كبير من المرح .

العرض

عزيزاتي الطالبات نحن نمارس التفكير في حياتنا اليومية بطريقة مستمرة وتروادنا الكثير من الافكار وتقفز امامنا لتلمع في اذهاننا عند ملاحظتنا لاشياء او ادوات او خامات حولنا , لنسأل انفسنا هل يمكن ان نصنع من هذه الاشياء ماهو جميل , هل يمكن ان نحول هذا الشيء البسيط الى اشكال ذات قيمة جمالية ومعبرة , هل يمكن نرسم اشكال باقلام الرصاص مثلا ونضع فوقها خامات اخرى لتكمل رسومنا , هل يمكن ان اكون سلة للزهور الجميلة مثلا من تركيب ولف الاوراق الملونة , الاجابة نعم نستطيع ان نحقق كل هذه الافكار ونطبقها في الواقع لنحصل على نتائج ممتعة .

والان عزيزاتي الطالبات لنلعب لعبة صغيرة , لعبة طبقة البيض , هل انتن جاهزات ؟

اغمضوا اعينكم الان لتتخيل مايمكن ان نفعله بطبقة البيض هذه

- الان تخيلوا ان امامكم الان طبق مليئا بالبيض المقلي

- هل تحبون البيض المقلي ؟

- كم طالبة تحبه مقلي ؟ وكم طالبة تحبه مسلوقة ؟ هل هناك احد منا لا يحب البيض , انه شهى وبه الكثير من الفوائد لاجسامنا ,

- الان تخيلوا لتأخذ كل طالبة منكن بيضة لتقلها وتأكلها , اذا كنتي تحبين البيض المقلي , وتأخذ كل واحدة منكن بيض لتسلقها اذا كنت تحب البيض المسلوقة

- والان لنفترض اننا نأكل البيض... هل اكلتم ؟ هزوا رؤوسكم للاجابة بنعم

- هل طعمه لذيذ ؟

- انه جدا لذيذ

والان عزيزاتي هل عرفتن طريقة اللعبة

لنلعب ونرسم

والان عزيزاتي لتتخيل كل طالبة منكن الاتي:

- لديك صندوق كبير من الكرتون , دبائيس تشكيل الورق , وورق ابيض وملون واقلام الرصاص , اعواد الكبريت , بيض , مقص , اقلام ماجك ملونة .

- هل لدينا كل هذه الاشياء في البيت ؟ هز رأسك للاجابة بنعم .

- واقول نعم جميعنا نمتلك هذا الاشياء في البيت

- الان ضعي كل هذه الادوات في الصندوق

- هل وسع الصندوق كل هذه الاشياء ؟ هز رأسك للاجابة بنعم.

- والان لتتخيل الورق الابيض ونرسم عليه بعض الاشكال

- لنرسم شخص راكب دراجة , ارسم الشخص بقلم الرصاص , اما الدراجة هي المقص هل رسمتم ؟ هز رأسك للاجابة بنعم .

- والان يمكننا رسم الكثير من الاشكال باستعمال الورق القلم والمقص .

- والان لتتخيل الورق الابيض ونرسم فوقه منزل بشرط ان تكون الدبائيس ابوابه ونوافذه .

- والان يمكننا رسم الكثير من الاشياء باستخدام الورق والاقلام والدبائيس , هل رسمتم , هز رأسك للاجابة بنعم.

- والان لتتخيل اننا نرسم فوق قشور البيض بقلم الماجك

- لنرسم وجوها متعددة للبيض , هناك بيضة تبكي , وهناك بيض تضحك , هناك بيضة غاضبة , واخرى خائفة .

- هل رسمتم ؟ هز رأسك للاجابة بنعم

عزيزاتي الطالبات لنفتح اعيننا ونرى ماذا رسمنا بالاشياء التي في الصندوق .

(فكرة المقص)

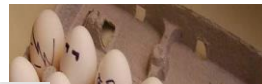


(فكرة الدبابيس)



افكار أخرى (فكرة البيض)

بطاقة النشاط الاتية
ممكن ملؤها
يناسبها من



والان عزيزاتي الطالبات لديكن
المطلوب
بالرسم وبما
الأفكار

ت	متطلبات سكامبر	اسئلة موجهة للتفكير (الاجابة عن السؤال بفكرة تكتب وعمليا تنفذ (رسم واجزاء مضافة)
1	الاستبدال	هل يمكننا استبدال فكرة استخدام المقص مع الرسم ؟ ماذا يمكن ان نستخدم بديلا عنه ؟ هل يمكن ان نستخدم اعود الكبريت بديلا عن المقص مثلا ؟

2	الإضافة	هل يمكننا ربط و اضافة مواد اخرى , فلنطبق الخيوط للفكره السابقة مثلا
3	التكيف	هل نستطيع ان نستخدم فكرة الدبابيس في التزيين ؟ هل يمكن ان نستخدم الدبابيس في تصميم بعض الاشكال وانتاج اعمال جديدة ؟
4	التعديل	هل نستطيع تصغير او تكبير الاشكال في فكرة المقص وفكرة الدبابيس ؟ هل يمكن ان نرسم بالقلم الماجك الاشكال بحجم كبير وبشكل صغير بقلم الرصاص ؟
5	استخدامات بديلة	هل نستطيع نستخدم ماذكرناه سابقا في مواضيع او انتاج اشكال جديدة اخرى ؟
6	الحذف	ماهي الاجزاء غير الضرورية التي يمكننا حذفها ولا تؤثر على الناتج؟
7	اعادة الترتيب	ماذا ينتج لو قلبنا الاجزاء المستخدمة او غيرنا اشكالها اورسمنا اخرى ؟

التقويم (5دقائق) تقوم الطلبات في ضوء ما يقدم من افكار جديدة ونادرة , ويقاس وفق اختبار تورانس للتفكير الابداعي

المعالجة التقنية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية

م.م. ازهار رمزي عزيز

كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

ملخص البحث

تناول البحث موضوع (المعالجة التقنية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية) وقد احتوى على اربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث واهميته والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده وتحديد أهم المصطلحات . تحددت مشكلة البحث في الاجابة عن التساؤل الآتي : ما المعالجة التقنية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية ؟ وتكمن أهمية البحث والحاجة اليه في كونه دراسة علمية تبحث في المعالجة التقنية في أعمال تتصف بالجمال والتقنية. كما أن البحث يهدف في الكشف عن المعالجة التقنية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية ، أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي أحتوى على مبحثين تناول المبحث الأول مفهوم التقنية في الرسم ومدى تطوره عبر العصور ، وتناول المبحث الثاني مفهوم التربية الفنية ومشاريع

الطلبة في مادة المشروع، وقد أحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث وهي مجتمع البحث ، عينة البحث ، اداة البحث ، منهج البحث وتحليل عينة البحث. أما الفصل الرابع فيشمل نتائج البحث والتي منها:-

- 1- استطاع طالب التربية الفنية الاستفادة من تقنيات مدارس الفن الحديثة من حيث استخدامه تقنيات الخط التعبيرية وتقنيات اللون ولمسات الفرشاة في اتجاهاتها المتعددة من خلال العينة رقم (1,2,3,4,5).
- 2- عالج الطالب عمله الفني بتقنيات الظل والضوء وتعدد استخدام الالوان فانتج الطالب اعماله نتيجة تعامله بهذه التقنيات في اشكال ومواضيع مختلفة من خلال العينة رقم (1,2,3) ، الاستنتاجات ، التوصيات والمقترحات.

Abstract

The current study dealt with The Technical Treatment in the Paintings It included four chapters. The first talked about the problem of the study, It's importance and the need for it, the aim of the study, its limit and specifying the most important terms. The problem of the study was built in the following question. what is the artistic treatment of the projects in The Dept. of Art Education The importance of the study and the need for is that it is a scientific study seeks to technical treatment of works characterized with beauty and techniques technical The study also aims at revealing the treatment in the paintings of the project of Dept. of Art Education. As for the second chapter; it included the theoretical frame of the study which included two sections, The first talked about the concept of technique in painting and the extent of its development cross ages. The second dealt with the concept of Art Education and the projects of the student concerning the subject of project. The third chapter included the proceduredes of the study which are, the community of the study, the sample, the tool, the approach and the analysis of the sample of the chapter four; it study. As for chapter four, it included the findings, which are:

- 1- The student in Dept. could benefit from the techniques of the new or schools of artistic trends by means of sample No:(1,2,3,4,5)
- 2- The student treated his artiste work by shadow, light and the multi w of colors in various types of subject by means of samples: 1, 2, and3. the conclusions, recommendations and the suggestions

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

تنوعت الدارسات الفنية بعد الانطباعية ومع هذا التنوع تنوعت المعالجات التقنية في اللوحة الفنية فبالرجوع الى ما قبل الانطباعية فاننا سنلاحظ اهتمام الفنان الكلاسيكي بقواعد المنظور الهندسي وصرامة الخطوط ورصانة الالوان ونبل الموضوع وجاءت الرومانتيكية كاحتجاج على الاتجاه الكلاسيكي فاهتمت بتقنية اللون ومفهوم الجمال (القره غولي, 2011:21) وبعد ان خرج كونستابل الى الطبيعة بدأ اتجاه اخر في الفن الحديث فدعا رسامو هذا الاتجاه (الانطباعي) الى الرسم بتقنية اللون والمساحات بالفرشاة واعتمدوا في تقنياتهم على مبدأ الظل والضوء في مختلف الاوقات فاهتموا بتقنية اللون على حساب الخط في خروجهم الى الطبيعة وتكنيك استخدام ادواتهم في الرسم. واهتم الوحشيون بتقنية اللون العنيف الصريح البراق واغلفوا المنظور وعسفوا بالأشكال وابدلوا تقنية حدة الالوان مكان تجسيد الكتل (القره غولي, 2011, 73) واستخدم التعبيريون تقنية سكين الرسم لابرار الخشونة على سطح اللوحة فيما اتجه التكعيبيون الى التأكيد على الرسم بتقنية اهمال

اللون والغاء المنظور التقليدي, واهتم الفن التجريدي بتقنية الايقاع الضوئي وبرزت الدوافع السايكوجية للون في الاتجاه السريالي... مما سبق نلاحظ ان كل مدرسة فنية (اتجاه فني) اهتم بمعالجة جمالية معينة ولما كان للتقنية واستحداثها اهمية في التشكيل الفني في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية لذا تتجسد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: ما المعالجة التقنية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية؟.

اهمية البحث

- 1- تتجلى اهمية ابحاث في كونه دراسة اكااديمية تسلط الضوء على واحد من الموضوعات المهمة في الفن الحديث وهي معالجة التقنية في الرسم لمشاريع طلبة قسم التربية الفنية .
- 2- انها تلقي الضوء على اهم التقنيات الحديثة في الرسم والتي من الممكن ان يستفيد منها الطالب في رسمه لمشروعه التشكيلي.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى ((الكشف عن المعالجة التقنية في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية))

حدود البحث

الحدود الزمانية: يقتصر البحث الحالي على دراسة وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية للفترة (2016-2017).
الحدود المكانية: العراق, جامعة الموصل, كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية.
الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بدراسة مشاريع طلبة قسم التربية الفنية من خلال معالجات تقنية حديثة.

تحديد المصطلحات:-

المعالجة لغية:- من العلاج, المراس, والدفاع, وعالج الشيء معالجة اي زاوله وكل شيء زاولته فقد عالجته.(عبد الغني,2006:44)

المعالجة اصطلاحا:- يعرف "سامي عبد الحميد" المعالجة بانها: ممارسة العمل وتقويمه, اي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل اوصول الموضوع.(عبد الحميد,1995:6)

التقني لغويا:- اتقن عمله واحكمه, والتقن الرجل المتقن الحاذق ومنه التقني المنسوب الى التقن.(صليبيا,1982:329)
التقنية اصطلاحا:- ويطلق اصطلاح تقنيات الفنون الجميلة على ثلاثة اشياء وهي:- مجموعة الطرق او المواد المتبعة في استعمال بعض الآلات او الادوات او المواد كتقنيات العزف على الات الموسيقية او تقنيات النقش على الجص او مجموعة الطرق الخاصة بنوع معين من الفنون الجميلة فنقول تقنيات الفن القوطي, وتقنيات الفسيفساء, او مجموعة الطرق الخاصة بفنان معين.(صليبيا,1982:330)

التعريف الاجرائي للمعالجة التقنية: هي مجموعة الطرق التي تستعمل ادوات وخامات تعين الفنان في معالجته لعمله الفني.
الرسوم:- وسائل ايضاحية منظورة لما يفكر فيه الفنان وما يقوم بتخطيطه في كل ميادين الخلق التشكيلي وان ذلك لا يؤثر في اهميتها ووظيفتها الفنية ويمكن تصنيف الرسوم الى ثلاثة انواع:-

- 1- الرسوم البسيطة:- وهي عبارة عن ملاحظات مسجلة لاشئ معين او لخطر او حالة لها اهمية في لحظة معينة.
- 2- الرسوم التي تؤخذ على انها عمل فني بحد ذاته.
- 3- الرسوم التحضيرية لبعض اعمال التصوير والنحت او اعمال فنية اخرى. (مايرز:73)

مادة المشروع:- هي احدى المواد الدراسية العلمية للمرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة بجامعة الموصل, وبواقع اربع ساعات في الاسبوع على مدار السنة الدراسية وتقديم المشروع التشكيلي هو شرط اساسي لتخرج الطالب من القسم.

قسم التربية الفنية:- هو احد الاقسام العلمية في كلية الفنون الجميلة بجامعة الموصل... يتقدم اليه الطلبة ذوي المواهب الفنية ويدرس فيه الطالب لمدة اربع سنوات مواد دراسية متنوعة كالمواد التربوية ومواد فنية في الفن التشكيلي والفن المسرحي.

التقنية في الرسم عبر العصور

بدأ الانسان نشاطه الفني منذ نشوئه على هذه الارض وقد تنوعت نتاجاته الفنية عبر عصور الحضارات المختلفة في امكنة وبقاع متعددة في هذا العالم وقد ارتبط النشاط الفني بالقبول او الرفض (حيدرومحسن, 2011:5) فقد فطر الانسان على ان يكون مالكا لاختياره فاصبح يميز بين ما هو جيد وما هو ردي وبين ما هو جميل وما هو قبيح, ومن هنا كان الاحساس بالإجادة الذي عنه كانت نشأت الاخلاق والفنون (عكاشة, 2002:10) فالجودة هي تعبير عن موهبة الفنان وجهده وترجع محاولات الانسان القديم في مجال الفن الى الفترات التي كان يعيش فيها داخل الكهوف حين كان يمتهن الصيد ويقتات على لحوم الحيوانات التي يصطادها فقد كان يعبر عن انطباعاته وانفعالاته في الطبيعة برسوم رسمها على جدران الكهوف وسقوفها وعالج موضوعاته بتقنية الخط كأساس لرسمه.

اما ما يتعلق بالأدوات والآلات التي نفذ بها الفنان الاول رسومه ومنحوتاته فمن المحتمل جدا انه استخدم اصابع اليد وجلود الحيوانات ذات الفراء وشعر الحيوانات وريش الطيور كفرشاة في انجاز رسومه (صاحب والخطاط, 1987:27) . وامتازت رسوم الفنان في حضارة وادي الرافدين في بلاد اشور بالرسم على الحجارة واستخدموا تقنية الحركة الشديدة والاسلوب الزخرفي وليونة الخطوط كما ابدع الفنان البابلي بالرسم في استخدامه تقنية التجميل والتزيين بالألوان فابدع في تزيين لوحاته بالأحمر والأصفر والأزرق, فمن اهم الخامات التي استخدمها الفنان الرافديني بتنفيذه لنتاجاته الفنية من رسوم كان اغلبها مواد بسيطة من الحجارة او الطين وعظام الحيوانات او شعرها وجلودها حورها لتصلح لتنفيذ اعماله الفنية وقد كانت الجدران والالواح الحجرية افضل السطوح التي رسم عليها مشاهد حية اما فيما يتعلق باصباغ الرسوم فقد استخدم تقنيات امتازت بثباتها لآلاف السنين فصنع الوانه بتقنية عالية من الاكاسيد ومزج معظم الوانه وأثرته بشحوم الحيوانات خاصة تلك التي تحتوي على نسبة عالية من خامات المنغنيز واخرى من حرق عظام الحيوانات ومن فحم الخشب (صاحب والخطاط, 1987:26) واشتهرت رسوم الفن المصري القديم بمستوى تقني رفيع في رسم الشخصيات وتلوينها وتقنية صناعة الألوان ذات الثبات العالي فرسموا الملابس بزركشتها واهتموا بتلوين الزخارف والوان المزهريات وكما نلاحظ ان الفنان الاغريقي حمل في رسوم المزهريات الاغريقية بجمال اشكالها تقنية رشاقة وقوة التخطيطات المرسومة عليها وقد ابدع الفنان المسلم في اعماله حين عبر برمزية التكوينات ذات البعد الواحد واهمال المنظور واعتبر الطابع الزخرفي من اهم تقنيات عمله في لوحاته وألوانها (عارف, 1988-10:18).

ونلاحظ ان الرسوم الصينية ترجع الى المراحل الكلاسيكية فهي رسوم خطية وكان الناس انذاك يحكمون على الفنان من خلال خطه الجميل فيتمتع الناس بجمال خطوطه ومن الطبيعي ان يكون للرسم الاوربي التكنيك الخاص به ورغم انه لا يتمتع بشئ من الثبات التاريخي فهو يتضمن معرفة بنظرية الألوان ومزج الاصباغ واعداد الخلفيات وتأثيرات المختلفة التي يمكن ان توفرها الفرشاة اي مجموعة معقدة من الحقائق التطبيقية (ريد, 1963:66) ففي العصور الوسطى سيطرت الكنيسة

بمواضيعها الدينية على الفنان فكان لزاما عليه استخدامه للالوان فقد كان يستخدم تقنيات التزيين والتنسيق للاشكال فقد تاكد بالجمال غير العادي وتوازن الالوان ورضوخها (ريد1963:37) .

لقد كانت الكلاسيكية اتجاها حدد الفنان في عمله فنا رسميا يحارب كل جديد قواعده صارمه لا تتطور فحدد الفنان دافيد قواعد وتقنيات هذه المدرسة ب 1- نبل الموضوع. 2- صرامة الخطوط. 3- رصانة الالوان. 4- انقفاء العاطفة. ثم جاءت الرومانتيكية 1820-1830م كحركة فنية وادبية فكانت احتجاجا كبيرا على التقاليد الكلاسيكية فاهتمت بتقنية اللون ومفهوم الجمال والخيال والانفعال واعتمدت العاطفة ومن ابرز الرومانسيين (ديلاكرو)، (جريكو) و(كونستابل) الذي خرج الى الطبيعة لدراسة تاثيرات الرياح والمطر وضوء الشمس.(القره غولي2011،:19-42).

السمات التقنية والجمالية لمدارس الفن الحديث

تقنيات الفن الحديث

يقوم بناء العمل الفني على التوافق الدقيق بين الشكل بكل عناصره والمضمون الذي يحدده رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه بكل من التراث الانساني وملامح اللحظة الراهنة وحتى استشراق المستقبل (بسيوني،1995:9). ان الهدف الاول للمصور او الرسام هو تحويل عناصر الشكل والمكان والايقاع واللون وغيرها من المكونات الى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته وقد تمثل شيئا او توحى به او ترمز اليه (Daughetry,7:1977) ففن التصوير كما يشير هيربرت ريد يتضمن خمسة عناصر رئيسية هي ايقاع الخطوط تكثيف الاشكال، الفراغ، الاضواء والظلال، والالوان. وهذا هو في الغالب نمط الترتيب الذي ترد فيه باعتبارها مراحل متتابعة في عقل الفنان وليس نمط الاهمية المطلقة لكل منها. (ريد،1963:31).

وتتألف الصور والرسوم من علامات منظمة بطريقة ذات معنى على اي سطح مناسب، وهذه العلامات يمكن استحداثها بوسائل متعددة بضمنها استخدام الفحم والطباشير والاصباغ والحبر، وفي عصرنا الصبغ المضغوط مع الهواء داخل العلب او اي وسيط اخر سواء كان منفردا ام متحدا مع وسيط اخر يكون علامة تقنية ظاهرة اما السطح فيمكن ان يكون جدارا، جلدا، ورقا، او اي سطح اخر.(مالنز،1993:11).

ان فن التصوير يحتاج الى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية والبدنية والى القدرة على تجويد والتفكير والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري وقبل كل ذلك قدرة متفوقة في الاحساس بمثيرات الواقع ومكوناته فيقول بيكاسو "يمر المصور خلال حالات من الامتلاء والاجذاب وهذا هو يسر الفن" (zervos,1952:55-60) ويقول مايكل انجلو "المصور يصور بعقله لا بيده" (Angelo,1963:24).

الخصائص التقنية لمدارس الفن الحديث

تعتبر لوحات الرسام الانكليزي (جون كونستابل) لمناظر الريف الانكليزي هي مفتاح الطريق الى التطور الجديد الذي حدث في فنون الرسم بفرنسا ابتداء من عام 1830 (الشاروني،1994:96) وعند فحص لوحات كونستابل نجد انه كان يفضل استخدام تقنية خاصة فيبدأ الرسم فوق قماش مدهون باللون الاحمر الداكن وبطبقة سميكة قوية اللون ظاهرة في بعض المناطق بين لمسات الفرشاة خاصة المناطق ذات الظلال القوية وبهذا يكسب عمله احساسا بالتوافق والدفي وكان مجددا في استخدامه المبكر للضوء والظل وتقنية استخدام الضوء الساقط من الاعلى في كثير من لوحاته كما في لوحته المشهورة (عربة التبن) وكان من بين الخدع التقنية التي كان يستخدمها انه كان يضيف لمسات خفيفة من اللون الابيض الرقيق في لوحات

مناظره للطبيعة يضيف تلك اللمسات البيضاء الرقيقة بين خضرة الاوراق وقد اطلق على هذه التقنية معاصروه (ثلوج كونستابل). (الشاروني, 1994: 112-114).

انتشرت من فرنسا الدعوة الى الخروج الى الطبيعة بعد ان كان الفنان يعمل داخل مرسمه فقام الفنان برسم تخطيطات سريعة تؤخذ الى المراسم لمعالجتها وفق التقنيات والقواعد في الصياغة الفنية داخل المرسم ولان الالوان كان يتم تحضيرها بالصحن وتمزج بالزيت وتتطلب الكثير من الادوات والمعدات فلم تكن تعباً في اوعية صغيرة ولم تكن انابيب الالوان قد اخترعت بعد وكان نقلها مع الحامل واللوحه امر صعب لذا فضل الرسامون انذاك معالجة لوحاتهم داخل مراسمهم. (الشاروني, 1994: 96) وقد سبق الانكليز زملائهم الفنانين في فرنسا في الخروج الى الطبيعة لاسباب كثيرة ومنها:-

1- انتشار الرسم بتقنية الالوان المائية وماينتج من لوحات شفافة ذات بريق بتقنية عالية.

2- سهولة حمل الالوان ومعدات الرسم.

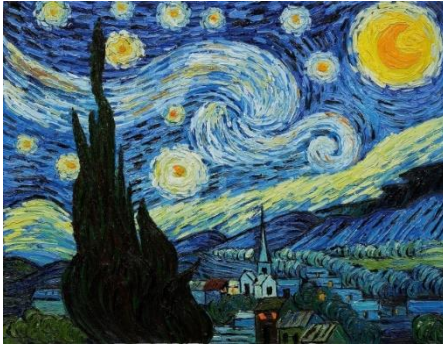
وما لبث الفنانون في فرنسا انم بدأوا بهاجرون من باريس الى قرية صغيرة تدعى (الباربيزون) فقد ساهموا في انشاء لون جديد (القره غولي, 2011: 47) حيث سجل اولئك (الباربيزيون) الحياة في الطبيعة فرسموها في كل الاوقات في لصباح ولعصر والغروب وحتى في الليل في الصيف والشتاء وتميزت تقنيات الوانهم بنظارة غير معهودة ذات طابع غنائي فكانت بلاغة الكتل او ايقاعية التخطيط وروعة الشكل وحبكة الموضوع فاهتموا بالتحليل العلمي للون فقد تأثروا بتقنية المطبوعات اليابانية انذاك في الوانها واشكالها وقد اختارت الانطباعية اللمسة العريضة في ادائها وتكتيكها على سطح اللوحة وانكرت الخط والظلال القائمة وطبقت تقنية التضاد الانفي في علم الالوان. (قطاية, 1973: 55). ومن ابرز الفنانين الانطباعيين ادوار مانية ومن اعماله (الغداء على الحشائش) وكاميل بيسارو ومن اعماله (عربة في لوفيسيسن) وبول سيزان (طبيعة صامته) (1839) المعروضة في متحف التاتيريين ويعتبر سيزان ابا للتكعيبية وجورج سورا الذي رسم بالتقنية التنقيطية فقد كانت تقنية الخاصة في استخدامه للالوان فهو لا يخلط الوانه على باليت الرسم لكنه يضع الوانه متجاورة بتقنية غاية في الدقة والجمال فالأخضر لا يضعه مباشرة انما يكون في نقط زرقاء وبجانبها صفراء وقد رسم الشواطئ بانطباع شروق الشمس فكانت ترجمة لونية محسوبة (مولرجي, ايلغر, 1988: 25-32) ونلاحظ في لوحات الانطباعي اوغست رينوار التي جمع فيها الالوان الصافية المعبرة بتقنية صلابة الاجسام والبعد الثالث فرسم بتقنية الوان الفضة النظيفة والحيوية بتدرج وكلود مونييه الذي اتقن تطبيق نظرية نيوتن في اللون ورسم لوحاته بسرعة خاطفة مهتماً بالايقاعات الضوئية. (السيوني, 1983: 38).

ولو بحثنا عن تقنيات الفن التأثيري لوجدنا فناني هذه الحركة قاموا بإلغاء الخط الغاء تاماً فظهرت العناصر التي يرسمونها وكأنها مهتزة متداخلة بلا حدود فاصلة حيث ان المشاهد لا يستطيع ان يتعرف على العناصر المرسومة في اللوحة الا اذا اقترب منها والقي نظرة فاحصة على مكوناتها ولكي يستوعبها عليه ان يبتعد مسافة كافية كي تقوم عيناه باكتشاف حدود الاشكال خلال عملية عقلية ولم يكتفي بذلك فقد تخلى تماماً عن التظليل واستخدموا تقنية التلوين بالوان القوس قزح ففي هذه الفترة تم اكتشاف كيمياء الالوان من الطيف الشمسي ورسموا بتقنية الالوان المتكاملة فوصفوا البنفسجي ظلاً للأصفر واللون الأزرق ظلاً للبرتقالي وكذا الأحمر ظلاً للأخضر, ورسموا بالالوان الصريحة وجاوروها بالوان منسجمة او متكاملة .

استعمل التأثيريون اظهار اثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة وتنبهوا الى تقنية القيمة التعبيرية ورسموا بتقنية جديدة هي في انشاء تضاريس على اللوحة باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام عند استخدام سكين الرسم التي استخدمت سابقاً

لتنظيف باليته الرسم وقد حققوا بهذه التقنية عنصر الملمس (Texture) وقد بالغ بعض الفنانين في استخدامهم لهذه التقنية حيث أصبحت لمسات الفرشاة تأخذ شكل النقوش البارزة وكانت هذه الطريقة إحدى وسائل التعبير الرئيسية في أعمال الفنان (فان كوخ) استخدم مانيه الاسود ليواجه به الالوان المضيئة بينما اعلى بيسارو انه حذف اللون الاسود من مجموعة ألوانه وكان بيسارو اكثر التأثيريين شغفا بالتجديد (الشاروني, 1994: 198-259).

واذا ما ذهبنا الى لوحات الفنان (ادغار ديفا) الذي كان يريد تسجيل ملاحظاته في رسوم سريعة وارادها ملونة ناتجة الى استعمال تقنية الوان الباستيل وكان يعارض فكرة اهمال الخطوط فاستطاعت الوان الباستيل ان تعطيه ما اراد من تحليل للضوء الى ألوانه الاصلية في خطوط ملونة بدلا من النقط عند مونييه وزملائه استخدم الالوان الزيتية وكان يضيف اليها كمية كبيرة من زيت النفط حتى تبدو شفافة كالمائية وغير لامعة كالوان الكواش كان من عادته ان يحدد الاشكال تحديدا واضحا بتقنية قلم الفحم فقد اتدع اسلوبه الخاص في الرسم بالألوان المتكسرة التي يتداخل بعضها ببعض مما اكسب لوحاته شعشة وتألقا ثم ما لبث ان جمع بين تقنية الالوان الزيتية والجواش والباستيل بالنجار فتصبح اشبه بالالوان الزيتية في طراوتها ونعومة ملمسها. (الشاروني, 1994: 279-287) واذا ما ذهبنا الى تقنية فان كوخ في ضربات ولمسات فرشاته المتعددة الالوان واستخدمه تقنية الالوان ذات الاتجاهات الديناميكية الحركة لوجد تقنية موسيقى اللون مع الحركة وكأن الأشياء والاشكال تتجول في اللوحة.



تقنية النزعة الوحشية:

لقد تركزت حركة هذه النزعة حول اعادة تشكيل صور الحياة على نحو يخرجها من حيادتها الفارغة الى شكل له مغزى لذلك فقد اصبح هناك تعمد في تشويه الشكل في تقنية غير مسبقة للشكل من اجل ان يحمل دلالة ومغزى كي يحمل الشكل قيمة حقيقية ملموسة (القره غولي, 2011, 69) فقام فنانون هذه الحركة بتحريف الشكل, فغيروا عمدا مظاهر الأشياء وغيروا في حجومها ونسبها وألوانها حتى تنظم اجزاء الرسوم في لحن جديد من الخطوط والالوان يؤكد التعبير العاطفي الذي يقصده (يونان, 2012: 24) ومن اهم فناني الاتجاه الوحشي ومؤسسها هو (هنري ماتيس) وآخرين مثل ماركيه كاموان ومانغان فكانت تقنيات استخدامهم في اعمالهم تميل الى استعمال الالوان الباردة والعنيفة كما استخدموا الالوان الباردة للظلال واستخدموا الارجواني والاحمر وطرقوا انسجامات غير مألوفة بتقنيات جديدة واستعانوا بالخط الملون كتقنية حديثة لا سابق لها دون تحديد الاشكال بدقة واستخدموا تقنية الاشكال الهندسية واستخدموا الكوبلت الازرق وهوروا الاشكال فابدلوا حدة

الالوان مكان تشكيل الكتل واغفلوا المنظور واستخدموا الزخرفة في لوحاتهم وتبسطوا الاشكال (القره غولي, 2011, 74:71).

التقنية في الفن

التكعبي والتجريدي

يعتبر (بابلو بيكاسو) وجورج براك من مؤسسي الفن التكعبي كما يعتبر (سيزان) ابا للتكعبيية ومن روادها ايضا فرناند ليقيه فقد اوصى سيزان بمعالجة الطبيعة وارجاع اشكالها الى واقعها الهندسي الكرة والمخروط والاسطوانة, واستخدم المكعبي تقنية خاصة به في الخطوط والالوان المجردة الحيادية كالبنى والاخضر الداكن والرصاصي, لقد رسم المكعبي لوحاته باعتماده على تقنية خدعة الظل والضوء ممتدا على سطح اللوحة بالكامل فقام بقطع الاشكال بالنصف واستخدم اشكال فاتحة اللون على الجزء الغامق وبالعكس لقد استغل كل من بيكاسو وبراك هذه التقنية في اعمالهما التكعبيية كما استخدموا طريقة او تقنية التلصيق على اللوحة (الكولاج) كتقنية جديدة لاعمال فنية نابعة من روح العصر (مالنز, 1993: 157-159).

وعند ذهابنا الى التجريدية فاننا نتامل كاندنسكي فهو اول من رسم بتقنية التجريد والتجريدية تعني اشياء كثيرة اهمها استخلاص الجوهر من المصدر الطبيعي وترسيبه في اقل دلالات ممكنة فلوحة بيكاسو عن الثور قام فيها برسم الثور بكل تفاصيله ثم اعاد رسمه فحذف بعض التفاصيل للثور واعادة التجربة مرة ثالثة ورابعة حتى انتهى بخطوط قوسية هي خلاصة فكرة الثور وقرن لا يخطئه الرائي على انه ثور والتجريدية ظهرت باتجاهين متعاكسين وهما التجريدية الغنائية والتجريدية الهندسية (البسيوني, 1993: 110).

وجاءت الدادائية والسريالية وبناء اللاوعي التي ابتدأها الاديب (اندرية بريتون) ثم ما لبثت ان ذهبت طرقاته الى الفن حين التحق (خوان ميرو وسلفادور دالي) وغيرهم فضمنوا رؤية فرويد للحلام في اعمالهم فاستخدموا تقنية غريبة في الشكل على اعتباره جزء لا يتجزأ من المضمون الفكري للعمل الفني فرسموا الناس تطير في الهواء واشياء اسطورية وخيالية فقد ابرزوا الدوافع السايكولوجية للون في اعمالهم وتداخلت الاشياء فيما بينها.

وظهر فن ال (pop Art) وهو الفن الشعبي, كذلك فن (op Art) وهو الفن البصري الذي اعتمد فيه الفنان على تقنية مبدأ الابهام البصري للخطوط والاشكال فقد مثل مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية ومن اشهر فناني (op Art) هو فكتور فازاريلي وجوزيف البرز وظهرت حركة (السوريالية) وهي حركة ظهرت في اواخر الستينات من القرن العشرين فقد اهتمت بدقة التفاصيل لكل الجزئيات وقد استخدم فنانيتها الكاميرا لتحقيق اهدافهم ومن اهم فنانيتها مالكولم مورلي (القره غولي, 194-217).

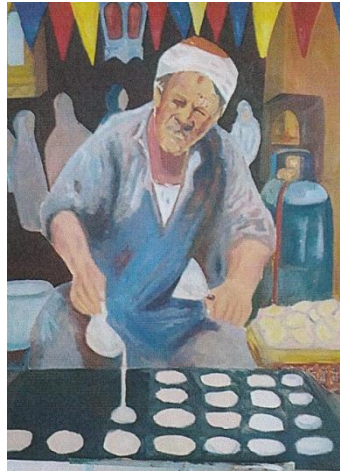
المبحث الثاني

مفهوم التربية الفنية

تتضمن التربية الفنية مجموعة من المجالات والانشطة الفنية مثل الفنون التشكيلية والمسرحية والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من الفنون وتعنى التربية الفنية بناحيتين رئيسيتين الاولى, الممارسة, والثانية تتعلق بالذوق, وللتربية الفنية دور خاص في تكامل الشخصية اذ انها جوهر التربية الوجدانية التي تعوض الشخص روحيا وتكمل تخصصاته الفكرية والعملية, اذ ان الفرد لا يصبح كاملا الا اذا نمت مفاهيم سليمة للاستمتاع بقيم الاشياء التي تمر تحت بصره وتمكنه من ان يستجيب لها بكل

حواسه استجابة المستمع الذي نال حظه من التدريب الفني .(البسيوني, 1985: 209) والحديث عن الخامات المستخدمة في التربية الفنية يرتبط بالفنون التشكيلية اكثر من غيرها من الميادين ومن اهم الخامات :- انابيب الزيت , الجواش, الاكريليك, وقد يستخدم الطالب خامات بيئية في تنفيذ اعماله من فروع الشجر والصيغات وخامات متعددة حوله في البيئة التي يقطنها (البسيوني, 1985: 212) ومن اهم الاهداف التي تسعى التربية الفنية الى تحقيقها هو الاهتمام بالمهارة العملية والتقنيات المختلفة للعمل الفني بحيث يأخذ الفن شكلا تطبيقيا ووظيفيا واكساب الطلاب القدرة على الابداع الفني .(ابراهيم, فوزي, 2008: 147)

ان الفن من وجهة نظر العلماء في نظرية التحليل النفسي هو وسيلة تنفسية ووسيلة تشخيصية, ووسيلة علاجية وهو تعبير عن الانفعالات النفسية ينعكس في شكل اشكال والوان ورموز وتقنيات لها دلالاتها ومعانيها هذا بالاضافة الى ان مفهوم الفن في عام تكنولوجي متغير اصبح ينعكس على كل الفنون بضمنها اللوحة التشكيلية بتقنيات العصر الحديثة.(ابراهيم وفوزي, 2008: 138).



ان على طالب الفن ان يكون واعيا في استخدامه لتقنيات الرسم من حيث المنظور الخطي وتقنية المنظور اللوني وتقنية استخدام سكين الرسم اذ ان الوعي بالفكرة وبغناصر تكوين العمل الفني يعني استخدام واستحداث تقنيات فنية تتماشى وتواكب عصرنا التكنولوجي ناجمة عن تحليلات وتركيبات في خيال الفنان المبدع, لذلك فعلى طالب التربية الفنية في مادة المشروع ان يدرس تقنيات الرسم لكل العصور ليستفيد منها في معالجة اعماله في الرسم.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

- 1- تفنن الانسان منذ القدم في رسومه بتقنيات خامات عصره
- 2- ان لكل مدرسة في الفن تقنياتها حسب الاتجاه الفني الذي ترميه.
- 3- ان الشكل والمضمون ارتبطوا بالتقنية في كل اتجاه.
- 4- ان الاشكال تنتج عن معالجات تقنية خاصة بما يتلاءم المضامين المطروحة.
- 5- من خلال اللون استطاع الفنان ان يوضح معالم الاشكال من خلال نقل الاحساس للوصول الى التعبير
- 6- على طالب التربية الفنية ان يكون ملما بتقنيات الرسم الحديث لانتاج اعمال جديدة وبتقنيات حديثة.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث:- يقتصر مجتمع البحث على اعمال طلبة قسم التربية الفنية في مادة المشروع التشكيلي وبواقع (20) عمل.
عينة البحث:- بعد الاطلاع على الاعمال ميدانيا ودراستها وتفحصها, تم اختيار خمسة اعمال وبشكل قصدي بما يحقق هدف البحث لغرض تحليلها.

منهج البحث:- اعتمدت الباحثة المنهج التحليل الوصفي لملائمته موضوع البحث.
اداة البحث:- من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن المعالجة التقنية لأعمال الطلبة فقد اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي تمخض عنها الاطار النظري كأداة للبحث.

تحليل العينات

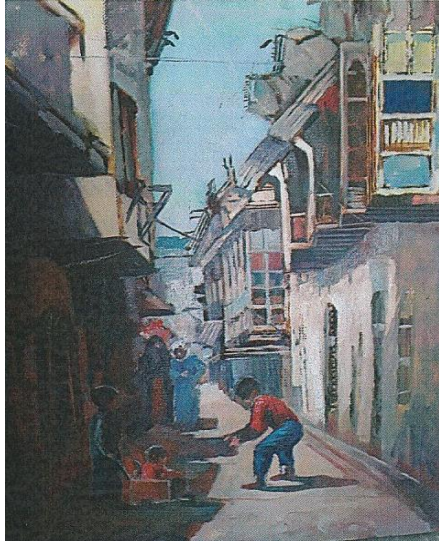
العينة رقم (1)

اسم العمل:- المحلة

الخامة والمادة:- زيت على كانفاس

القياس:- 94×73سم

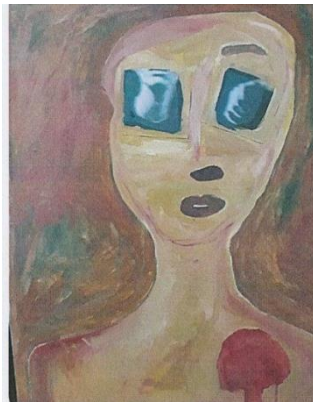
التاريخ:- 2017



في هذا العمل رسم الطالب المحلة التي هي جزء من البيئة العراقية وهي تراث جميل بخطوطه الهندسية العمودية الافقية والمنحنية وبزخرفة الشبائيك والابواب واضفاء عناصر متداخلة لونها وخطيا على عمق اللوحة فنجد في وسط اعلاها سماء صافية خالية الا من اللون الازرق الفاتح الذي يدل على

وقت معين فقد عبر الطالب بجمال الالوان وتضادها عن عمق فهم مدلول لوني تتراقص فيه كل الالوان مبتهجة معبرة عن جمال التراث العراقي فانتج لوحته بترك البقع اللونية في الجهة اليسرى من اللوحة وبمنظور لوني عالج خطوطه والوانه فقدم الاحمر في بداية عمليه والبنفسجي البعيد في نهاية فضاء اللوحة, وتتميز اللوحة باضاءة قوية قابلها اظلام قاتم تكاد لا ترى الاشكال بداخله الا عند التركيز فيها اما من ناحية التوازن فقد وازن عمله هذا مستعملاً تقنية توزيع الاشكال المرئية بكتل لونية وخطوط جاءت عمودية تارة وافقية

معالجته لتوازن اللوحة في الظل والضوء.



مستفيدا من لوحات الفنان ادغار ديجا في

العينة رقم (2)

اسم العمل:- الالم

الخامة والمادة:- زيت على كانفاس

القياس:- 90×70سم

التاريخ:- 2017

تعبيري تجريدي للانسان وهو يتالم بوجعه وفهمه وترك بقعة الدم التي تتدفق على يسار

يصور هذا الخطاب البصري مشهد الذي يظهره من خلال ما ترسمه عيناه

الشخصية. يوجه الطالب بعمله هذا للمتلقي اعمق بقعة للالم الذي يحسه الانسان في هذا الزمن فقد احتل الراس الجزء الاكبر من اللوحة جاعلا محجري العين بحجم الخوف والالم الذي اصيب به الانسان فاخذ شكله الهندسي المليء برعب يختفي ظهوره الحقيقي محركا الالوان حول الجسد بحركة ديناميكية حمراء ,وتارة خضراء بتداخل ومعالجة اخراجية غاية في الروعة والدقة البسيطة ,ان الطالب قام بمعالجة موضوعه بلمسات لونية لابرار الشخصية الرئيسية للوحة وضرب بفرشاته ماحول مركزية العمل بفرشاة عنيفة ذات العجينة الزيتية الكثيفة مستفيدا بها من تقنية الانطباعيين, فاخفى خطوط الرسوم وانحى لوحته الى الرسم اللون لاغيا الخط الغاء تاما فتوالت البقع اللونية فقام باسقاط الشحنات الانفعالية التي ملأت نفسه

لتعبر عن ذاتية وموضوعية بشكل مرئي الغى الخط ليحل اللون بصفته التعبيرية محل الخط واستخدم الطالب تقنية التضاد المرئي ليجسد انفعاله بتلوينه للرأس والجسد باللون الاوكر معبرا به بالمرض والخوف والبؤس وبتضاد مع لون المحجرين الازرق اضفى نوعا من الاحساس بالامل وبهذا اعطى فسحى لتعبيره المنطقي في الحياة فاعطى جمال بتضاد منسق ومنسجم.

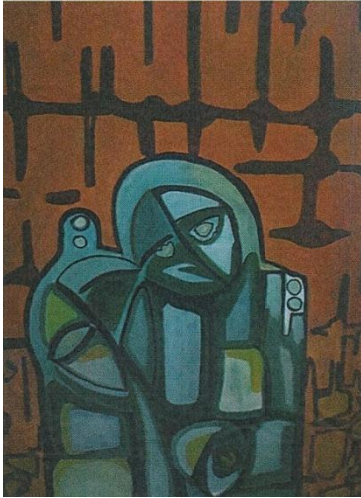
العينة رقم (3)

اسم العمل:- وجوه من بلدي

الخامة والمادة:- زيت على كانفاس

القياس:- 90×70سم

التاريخ:- 2017



في هذا الترميز البصري تأثر الطالب بالسمات الاسلوبية التي بلورت الاتجاه التجريدي الهندسي والتعبيري ففي هذا المنجز الفني صور الطالب لوحته بتقنية الخطوط المنحنية والدائرية واعتمد في اعلاها خطوط افقية وعمودية يتجاوز بعضها البعض وكان الاشكال الرئيسية متمركزة داخل تلك الخطوط في نظام منطقي ابعد كل المظاهر العرضية والفردية ليكون هيكله الاساسي الذي تنتمي له جميع الاشكال في سعيه لاطهار الحقيقة والواقعية الثابتة بصيغها المجردة الخالصة. ان الطابع البنائي في هذا العمل الفني تشكل بفعل اداء الطالب الاسلوبي المرتجل مستخدما ذلك التضاد اللوني المصفر في خلفية اللوحة ضد الاشكال في الامام فبدا شاحبا موجعا اضفى منه تداخلا على الشخصيات الامامية ببقع لونية ممزوجة بتحليل متداخل على الجزء لكل فنسق بنائية اللوحة.كشف الفعل الاسقاطي للذات بكل ابعاده فرسم اشكاله بتجريد منظم في المقدمة وبارتجال تجريدي خطي على باقي اجزاء اللوحة في الفضاء فكون انشاءه مفتوحا الى الخارج من الجهة اليمنى للوحة ومع ذلك التضاد الفني بين الاشكال والفضاء يظهر انسجام لوني داخل الاشكال وذلك جاء نتيجة دراسة الطالب طبيعة البنائية وعلاقاتها بالشكل بالخط واللون في استهداف لاطهار الصيغ الجوهرية المرئية للتعبير والتجريد المتغير.

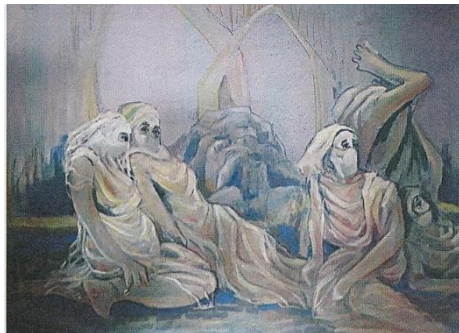
العينة رقم (4)

اسم العمل:- نساء

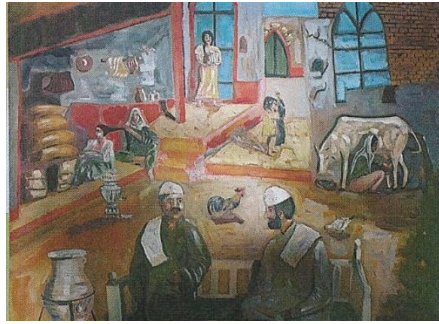
الخامة والمادة:- زيت على كانفاس

القياس:- 94×73سم

التاريخ:- 2017



في هذا العمل الفني الاكاديمي الذي استوحاه الطالب من لوحات المستشرقين فقد تأثر بمواضيعهم التي جاءت انطبعا عن واقع الشرق الجميل في رحلاتهم نلاحظ استخدام الطالب لتقنية ضربات الفرشاة في الضوء فقد اعطى تحولا ملموسا بضوئه الابيض على الملابس واخر بضوئه الاصفر, واوجد فضاءا منسجما بتضاده مع الوان الشخصيات المستعرضة والتي بنا اشكاله في الفضاء حولها باللون البنفسجي ووضع تلك البقع البرتقالية بصراحة تامة على ملابس واجساد النساء, لقد عالج الطالب عمله بانفتاحه الانشائي نحو اليسار في سعيه لارسال المتلقي نحو هدف غير مرئي تنحو اليه النظرات وعالج مقدمة اللوحة وفضائه البعيد بمنظور مرئي فحصر شخصيات اللوحة في المقدمة بنوع من الظلمة الخضراء ومن الزاويتين بلون غامق, اما على العمل في فضائه فقد اوجد فضاءا فاتحا هادئا بسط اشكاله والوانه فجعل تقنية الاشكال الاخرى تسبح بحركة واندفاع واخفى ملامح الشخصيات ليعطي دهشة الموضوع بتلك النظرات واستخدم تقنية ضربات الفرشاة في الملابس المتشابهة ووضع تلك الكتلة الصخرية الثقيلة في وسط اللوحة بلونه البنفسجي مستعينا بالثقل اللوني لكتلة مرئية فهو بذلك متأثر بتقنية التضاد المنفتح المتجاور المرئي لتشكيل عناصره.



العينة رقم (5)

اسم العمل:- في البيت

الخامة والمادة:- زيت على كانفاس

القياس:- 90×70سم

التاريخ:- 2017

في هذا المشهد البصري الجميل المفعم بالحركة والحيوية تتوزع الاشكال داخل العمل الفني في صورة لاطهار الاحداث التي توجد فيها الاشكال داخل بيوتات واقعنا التراثي فنلاحظ الملابس والاثاث وحتى الحيوانات تعيش وتتداخل, استعان الطالب بتقنية اللون الاحمر لابرار لوحته والازرق لبعض الخلفيات كذلك لون الارضية احتوى العمل اكثر من مشهد في طبيعة لاطهار اكثر من حدث وهذا ما سعى لاطهاره للمتلقي في عمله الفني وفي محاولة له لمحاكاة المشاهد لكل موقع داخل اللوحة, فاستخدم تقنية اغلاق اللوحة من جوانبها بوضع الشخصيات متقابلة في الامام في مشهد حياتي مستعماً الوانه الغامقة. وجعل المشاهد في داخل اللوحة باهمية اكبر ليسترسل بذلك باللون محاكاة الموضوع فمركز اشراق لونه في وسط واعلى اللوحة مستعينا باغطية رؤوس الرجلين البيضاء في بداية الانتفاح اللوني, نلاحظ وجود اللون الازرق الصريح وتقنية والاحمر الصريح في خطوط عريضة عمودية وافقية, فاغفل المنظور اللوني الا في بعض الاماكن وابدع بتشكيل خطوطه مهتما بتصويره لمشهد البقرة على يسار اللوحة وتلك الالوان المنسجمة بتقنية عالية نابغة من فهم الطالب للانسجام اللوني والخطي في العمل الفني الواحد, ورغم تعدد المشاهد والاشكال الا ان تقنيات استخدام التكوينات والالوان والخطوط والايقاعات وتوازن الاشكال اعطى للوحة مفهوما فنيا غاية في الجمال والروعة وهي لوحة واقعية بأسلوب حديث نابع من تقنيات روح العصر.

الفصل الرابع

النتائج

- 1- استطاع طالب التربية الفنية الاستفادة من تقنيات مدارس الفن الحديثة من حيث استعماله تقنيات الخط التعبيرية وتقنيات اللون ولمسات الفرشاة في اتجاهاتها المتعددة من خلال العينة رقم (1,2,3,4,5).

2- عالج الطالب عمله الفني بتقنيات الظل والضوء وتعدد استخدام الالوان فانتج الطالب اعماله نتيجة تعامله بهذه التقنيات في اشكال ومواضيع مختلفة من خلال العينة رقم (1,2,3).

3- المعالجة التقنية تتماشى مع قدرة الطالب الفنية اذ كلما زادت قدرة الطالب الفنية زادت قدرته على استخدام تقنيات مختلفة.

الاستنتاجات

- 1- ان اتجاهات الفن الحديثة تؤثر موضوعيا وتقنيا في ابتكار اعمال جديدة لطلبة قسم التربية الفنية في مادة المشروع.
- 2- ان التقنيات الفنية للطلاب تتأثر بالمدارس الحديثة في استخدامه للظل والضوء واستخدامه للفرشاة وسكين الرسم والادوات والخامات الاخرى.
- 3- يتأثر الطالب من الناحية التقنية بأساتذته او بتقلده لزملائه المتميزين في استخدام التقنيات في الرسم نظرا لاحتكاكه المباشر بهم.

التوصيات

- توصي الباحثة بضرورة الاهتمام بتحريك افكار الطلبة وتدريبهم وحثهم على العمل الذي يحمل تقنيات فنية جديدة.

المصادر

1. ابراهيم وفوزي: مناهج وطرق تدريس التربية الفنية, مطبعة محمد عبد الكريم حسان, القاهرة, 2008.
2. البسيوني, محمود: الفن في القرن العشرين, دار المعارف, مصر, 1983.
3. البسيوني, محمود: قضايا التربية الفنية, ط2, مطبعة عالم الكتب, مصر, 1985.
4. الحمداني, فايز يعقوب: (اللون حضارة), ط1, دار الشؤون الثقافية العامة للطبع, بغداد, 2007.
5. الشاروني, صبحي: مدارس ومذاهب الفن الحديث, الجزء الاول, القرن التاسع عشر, مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, 1994.
6. بسيوني, فاروق: دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو قراءة اللوحة في الفن الحديث, ط1, دار الشوق, القاهرة, 1995.
7. حيدر, نجم عبد ود. علياء محسن: (التحليل والنقد الفني), ط1, مطبعة محافظة ديالى المركزية, 1432هـ-2011م.
8. صاحب والخطاط, د. زهير و د. سلمان: تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين, مطبعة التعليم العالي, بغداد, 1987.
9. عارف, محمد: فن الرسم اليدوي, ط3, مطبعة الديواني, بغداد, 1988.
10. عكاشة, ثروت: الفن والحياة, الطبعة الاولى, دار الشروق, القاهرة, مصر 1423هـ-2003م.
11. قاسم, حسين صالح: سيكولوجية ادراك اللون والشكل, دار الرشيد للنشر, 1982.
12. القره غولي, د. محمد علي علوان (تاريخ الفن الحديث), مطبعة الدار العربية, بغداد, 2011, ص21.
13. قطاية, سلمان: المدرسة الانطباعية, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1973.
14. مالنز, فريدريك: الرسم كيف نتذوقه, (عناصر التكوين), ط1, ترجمة هادي الطائي, طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1993.
15. مولرجي, ايلغر: مئة عام من السم الحديث, ت فخري خليل, دار المأمون, بغداد, 1988.
16. هربرت ريد: معنى الفن, 1963.
17. يونان, رمسيس: دراسات في الفن, مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب, مصر, 2012.

18. Angelo. M. Michel Angelo, aSelf portrait, ed. by Robert J. Clements, New Jersey: prentice Hall Inc, 1963,p.24
19. Daugherty, C.6 Artists paint Astill life ,(ed) West port conn: North Light publishers,1977.
20. Zervos, G.Conversation with Picasso, In: the Gr. Process, ed by, b, chiselin, New York: The New. Amer. Libr .1952,p.55-60.

التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية وعلاقته بالانماط الادراكية

م.م.رغد سلمان خليل

وزارة التربية - المديرية العامة لتربية بغداد الرصافة الثانية

ملخص البحث

استهدفت الدراسة تعرف التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية ، والاختلافات بين الذكور والاناث ، فضلاً عن تعرف العلاقات بين التذوق الفني ونمطي الادراك البصري والحسي.

اقيمت الدراسة على عينة من طلبة المرحلة الخامسة الثانوية من البنين والبنات وبكافة فروعها (ادبي ، تطبيقي ، احيائي) بلغ تعدادهم (150) طالب وطالبة بواقع (50) طالب وطالبة لكل فرع من الدراسة اخذو بصورة عشوائية من (6) مدارس ثانوية بمدينة بعقوبة ثلاثة منها للبنين وثلاثة منها للبنات .

استعمل في انجاز الدراسة الحالية اداتا بحث الاولى لتحديد مستوى التذوق الفني لدى افراد عينة الدراسة وقد اعتمد اختبار (الحيزاني) سنة (2009) بعد ان استخرج له صدق وثبات جديدين ، كما استعمل اختبار الانماط الادراكية(بصري – حسي) كأداة ثانية للبحث وقد اعد الاختبار من قبل (كاظم) سنة (2013) بعد ان استخرج له صدق وثبات جديدين .

توصلت الدراسة الى ان طلبة المرحلة الثانوية يتميزون بضعف المستوى في التذوق الفني ومن الطلاب والطالبات على حد سواء ، فضلاً عن عدم وجود اختلافات بين الطلاب والطالبات في التذوق الفني، كما ان التذوق الفني ليست له علاقة ذات دلالة بكل من النمط الادراكي البصري ، والنمط الادراكي الحسي .

وضعت الباحثة عدة توصيات منها الاهتمام بدروس التربية الفنية في المدارس الثانوية من اجل تنمية التذوق الفني لدى الطلبة ووضعت عدة مقترحات منها اجراء الدراسة العلمية (علاقة التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية بسماتهم الشخصية)

Abstract

The study aims at recognizing the artistic sense of the secondary students and the differences between males and females. In addition to recognizing the relation between the artistic sense and the two types of recognition: optical and sensitive.

The study was conducted on a sample of fifth secondary stage students, males and females, in all its branches: literary, applied and biological scientific branches.

They were (150) males and females, (50) students from each branch. They were randomly selected from (6) secondary schools in Baquba city: three female schools and three male ones.

Two study tools were used in the current study. The first was for identifying the level of artistic sense for the individuals of the study sample. The Geezani (2009) test was also used, after founding two new reliability and validity factors for the test. The recognition types, sensitive and optical, test was also used as a second tool in the study. This test was used as organized by Kadhum (2013), after founding two new reliability and validity factors for the test.

The study reached at a result that the secondary students are characterized with a weak and low level of sensitive recognition in both female and male students in the same way. In addition, there is no

difference between male and female students in the artistic sense. Another point is that there is no relation between artistic sense and the sensitive type of recognition, nor with the optical type of recognition.

The researcher set some recommendations, of which are:

Taking care of the educational art lesson in the secondary schools in order to improve artistic sense for the students. The researcher also set some suggestions like: conducting scientific studies on (the relation between the artistic sense for the students of secondary with their own characteristics).

مشكلة البحث :

يشكو كثير من مدرسي ومدرسات التربية الفنية في المدارس الثانوية من مشكلات عدة ومنها مشكلة عدم تمكن طلبتها من تذوق الاعمال الفنية عامة والرسم خاصة ومن البنين والبنات على حد سواء تذوقاً سليماً وهذا واضح من عدم تمييزهم بين الاعمال الفنية من الناحية الجمالية .

ولاحظت الباحثة هذه الظاهرة عندما اقامت اكثر من بحث في المرحلة الثانوية بشكل ميداني فتيين وجود هذه الظاهرة بشكل فعلي عندما لاحظت ان الطلبة لا يستطيعون تذوق الاعمال الفنية وخاصة لوحات الرسم من الناحية الجمالية وقد اثارت هذه الحالة عدة تساؤلات لدى الباحثة بعد ان ايقنت ضرورة تعرف مستوى التذوق لدى الطلبة بشكل علمي يكشف هذا المستوى للتحقق منها لعل ابرز هذه الاسئلة هي (ما طبيعة التذوق الفني لدى الطلبة عامة ولدى الطلاب ولدى الطالبات كل على انفراد ؟ وهل يختلف الطلاب عن الطالبات في هذا الجانب ؟ فضلاً عن ما علاقة التذوق الفني لدى الطلبة بأنماط الادراك البصري (بصري - حسي) ؟ على اعتبار ان التذوق الفني يعتمد في جانب كبير منه على ادراك الطلبة للعمل الفني مما يؤدي في نهاية الامر في تذوقهم للأعمال الفنية والرسم خاصة ، وجميع هذه التساؤلات تصب الاجابات عليها بشكل او باخر في نطاق توفير البيانات لتعرف حقيقة هذه الظاهرة لتكون الحلول في متناول اليد لذلك فان الباحثة حددت مشكلة بحثها بـ) التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية وعلاقته بأنماط الادراك البصري) .

1-2-2- اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث والحاجة اليه في الاتي :-

1-2-1. ان البحث الحالي هو اول دراسة علمية بحسب علم الباحثة تقام في التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية وعلاقته بأنماط الادراك البصرية وهذا واضح من عدم عثور الباحثة على اية دراسة سابقة تناولت موضوع التذوق الفني وعلاقته بأنماط الادراك البصرية .

1-2-2. ان البحث الحالي بما سيفرزه من نتائج سيشكل اضافة معرفية في مجال الاختصاص ايا كانت طبيعتها .
1-2-3. تفيد الدراسة وزارة التربية بما ستفرزه من نتائج ستسهم بشكل او باخر في مجال تطوير مناهج التربية الفنية في المرحلة الثانوية كما ستفيد وزارة التعليم العالي في اطار تطوير برامج تدريس التربية الفنية في اقسام التربية الفنية بكليات الفنون الجميلة .

1-2-4. ان الدراسة الحالية سوف تفتح افاقاً جديدة امام الباحثين ذلك من خلال دراسة التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية من جوانب اخرى قد تلقي الضوء على طبيعته لدى طلبة هذه المرحلة مما سيجعل الحلول لهذه المشكلة ممكنة .

1-2-5. ان موضوع الدراسة ينطوي على الحاجة الى تعرف مشكلة تدني التذوق الفني مثلما كشفته هذه الدراسة لدى طلبة المرحلة الثانوية ومن الجنسين، فضلاً عن الحاجة الى وضع حلول اليها.

1-4-5. ان موضوع الدراسة في جانبه الثاني وهو علاقة التذوق بانماط الادراك البصري يشكل محاولة لتعرف علاقته بهذه الانماط مما يشكل بالتالي محاولة لفهم واقع التذوق لدى طلبة المرحلة الثانوية وهل ان هذا المفهوم يرتبط بعلاقات مع انماط الادراك اذ ستلقي النتائج الضوء على هذا الجانب وهو مهم لتعرف طبيعة التذوق الفني، مثلما هو فهم لوضع تصور عن الحلول لهذه المشكلة.

3-1. اهداف البحث :

استهدف البحث تعرف الاتي :-

1-3-1. التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية عامة .

1-3-2. التذوق الفني لدى طلاب المرحلة الثانوية .

1-3-3. التذوق الفني لدى طالبات المرحلة الثانوية .

1-3-4. الاختلافات في التذوق الفني لدى الطلاب والطالبات .

1-4-4. حدود البحث: تحددت الدراسة الحالية بالاتي:

1-4-1. طلبة المرحلة الثانوية في مدينة بعقوبة لسنة 2019/2018 في المدارس الحكومية فقط وغير المهنية.

1-4-2. طلبة الصفوف الخامسة الثانوية بمدينة بعقوبة من الفروع (احيائي- تطبيقي- أدبي) ومن كلا الجنسين.

1-4-3. التذوق الفني بحسب ما يؤشره اختبار التذوق الفني المستعمل في الدراسة الحالية فضلاً عن انماط الادراك البصري مثلما يؤشرها اختبار الادراك البصري المستعمل في الدراسة الحالية.

1-3-5. علاقات التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية بانماط الادراك البصرية (بصري – حسي) .

تحديد المصطلحات :

التذوق الفني (Art Appreciation) يعرفه جيروم ستولتننيز) هو عملية ذاتية تتضمن موقفاً تأملياً نحو ظاهرة اما تكون استحسان او تكون استهجان . (جيروم ، 1974 ، ص42)

وعرفه خالص 1997 :-

هو فعل استقبال جمالي لمعطيات العمل الفني في وعي المتذوق يؤدي الى استمتاع به ويولد لديه جمالية واكتفاء.(خالص 1997، ص9)

من ملاحظة التعريفات اعلاه نجد ان جميعها لا تتواءم مع طبيعة الدراسة الحالية لذلك فان الباحثة عرفت الباحثة اجرائياً. هو الدرجة النهائية التي يحصل عليها الطالب من افراد عينه البحث من خلال اجاباتهم على اختبار التذوق الفني المعد من قبل الباحثة .

الانماط الادراكية ويعرفها هاريس (Harris 2004) انها الحواس التي يستعملها الفرد عند اول استجابة يصدرها ازاء موقف ما ويمكن ملاحظة هذه الاستجابات من خلال حركات العين اللاإرادية كما يمكن تقسيمها من خلال الانماط اللغوية التي يستخدمها الفرد يتبعها احساس متنوع ملائمة للموقف .(هاريس 2004 ، ص200)

من ملاحظة التعريفات انفاً نجد انها قد تشابهت الى درجة كبيرة في تعريفها لمصطلح التذوق الفني اذ ان جميعها لا تتواءم مع طبيعة الدراسة الحالية لذا فإن الباحثة عرفتة اجراًياً بانه:-

التعريف الاجرائي للباحثة : هو عملية تكوين صورة ذهنية متأثرة بنمط الادراك (حسي ، صوري) التي يدركها طلبة الصفوف الثانوية التابعة لمديرية محافظة ديالى من خلال الدرجة الكلية التي يحصلون عليها عند استجابتهم لمقياس الانماط الادراكية .

الاطار النظري:

2-خلفية نظرية ودراسات سابقة .

2-1.خلفية نظرية

المبحث الأول: مفهوم التذوق الفني

اهتم علماء النفس بشكل عام وعلم النفس التجريبي بشكل خاص ولذي ظهر عام 1879 بدراسة (تذوق الجمال) وكان المغزى من هذه الدراسة التعرف على خصائص الشيء الجميل سواء كانت عناصر جمالية او بنائية لها صفة تناسقية تتألف من داخل العمل الفني فالتذوق هو اهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع يتحرك لها وجدان الانسان بالمتعة والارتياح . (الحيله ، 1998 ، ص91)

فالتذوق الفني جانب مهم من التذوق الجمالي يختص بتذوق الاعمال الفنية المختلفة من فنون تشكيلية وشعر وموسيقى ومسرح وسينما وغيرها من المجالات الفنية المختلفة .

وكثير من الدارسين يشير الى ان التذوق الفن هو علمية اتصال communication تقضي وجود طرفين احدهما المرسل والثاني المتلقي او المستقبل بينهما قناة للتوصيل ورسالة محولة على هذه القناة . (حنورة، 2000، ص3)

ان كلمة التذوق بمعناها العام تعني ابداء الرأي او الحكم وفقاً للتذوق الخاص للفرد .

اما الحكم الجمالي فهو مرحلة تحصل عند المتلقي عندما يكون لديه ذائقة عالية تؤهله ان يصدر حكماً جمالياً للآثر الفني فالتذوق قبل الحكم الجمالي ولكنه مرحلة من مراحل المتقدمة ويرى اغلب المفكرين والمختصين في هذا المجال ان عملية التذوق الفني تعبير عن مواقف الذات الانسانية تجاه العمل الفني وهو القدرة على الاحساس بالعمل الفني لبيان اوجه الجمال والنقص فيه (اسعد، 1987، ص22)

النظريات التي تناولت التذوق الفني

هناك عدة نظريات تناولت التذوق الفني وقد تباينت اراء المختصين في اهمية كل منها بيد ان اغلبهم يقررون ان اهمها ما يأتي ، وقد لخصها (الجيزاني) في رسالته سنة (2010) بما يأتي :

1-النظرية الاولى (البيئة اساس التذوق الفني ... نظرية كاست وروسين فيج) ويقصد بها البيئة المادية المحيطة بالناقد المتذوق ، انها البيئة التي يتم من خلالها استيراد بعض مفردات البيئة واعادة صياغتها من جديد ثم تحويها لمخرجات وعلاقات وانظمة ومضامين وتشكيلات يمكن استنتاجها من العمل ثم اعادتها للبيئة مرة ثانية وتؤثر هذه البيئة في التذوق العام .

2-النظرية الثانية (الابداع الفني منظومة متكاملة تحقق الاتصال واثراء التذوق الفني) ترى دانييل كاتز وكان (Danial katz & kahn) ان المنظومة الادراكية الابداعية في تفدها تدرك كوحدة بنائية متكاملة وان كل منظومة فنية تتوقف قراءتها بصرياً والاستمتاع بها على اسس اهمها :-

❖ معنى العلاقات والانظمة والمضمون وتقنية البناء .

❖ ان كل ابداع منظومي في النقد يتفاعل مع نظام اكبر منه .

3-النظرية الثالثة (النظرية الموقفية والتذوق الفني).

ويحدد (Rosenzweig & kast) الفكرة الموقفية في النظرية بانها وحدة منظوميه كبيرة تتكون من نظم فرعية رسمت بأبعاد محددة في نظامها البيئي الاكبر وان النظرة بحسب الموقف تحاول اظهار فهم العلاقات المتداخلة النظام الفني النقدي والبيئة الخارجية والنفسية لمعرفة اناط العلاقات او اشكال العوامل المتغيرة .

4-النظرية الرابعة (التذوق والنقد يأتيان من الفن وللفن)

يرى بنيامين (B. constant) ان عمليات التذوق تأتي من خلال الاستمتاع بالأعمال الفنية وان هذا الاستمتاع ينعكس مرة ثانية على الاعمال الفنية مضافاً اليها ذاتية الشخص المدرك للفن . ويمكن تحقيق ذلك من خلال ما يأتي :-

1- الممارسة الفنية والجمالية

2- قراءة الاعمال الفنية

3- زيارة المتاحف والمعارض

4- المقارنة والمفاضلة بين الاعمال الفنية

5- النظرية الخامسة (التذوق والنقد الفني هما الحياة) اسس هذه النظرية (schopenhauer) وهي تؤكد ان حياة الانسان رحل للتذوق والنقد ، ومايفعله من تغبيرات خلال الفنون ماهي الا ترجمة وتنقيس لما يشعر به الانسان من تذوق للمدركات والقضايا الحياتية وان التذوق والنقد هما تاريخ الانسان

6-النظرية السادسة (النقد محاكاة الافعال)

ويرى ارسطو في نظريته ان الفن اساس للتذوق والنقد الفني محاكاة وكل مايتصل به من عمليات تذوق ليست محاكاة لشي بل محاكاة لفعل والتذوق والنقد صورة مشابهة للفن يتجه الى الانفعالات ليثيرها لا لجعلها ذات طابع مرضي بل ليعيد الى الحياة الاتزان فالتذوق والنقد على صلة وثيقة بالحياة من ناحية المنبع والمصب .

7-النظرية السابعة (الانسان اساس التذوق والنقد)

اظهر (Protagoras) ان الانسان مقياس كل شي وكمال الفن ينبغي ان يقاس بكمال الانسان وان الانسان السوي يأتي بمعايير نقدية سوية وان الاتزان والتكامل في الانسان يحقق اتزاناً في الاستمتاع والنقد اما الخلل الانساني فيؤدي الى الخلل في التذوق والنقد لذا فان معيار التذوق والنقد اساسه كمال الانسان .

ويمكن الخروج من هذه النظريات بفائدة مغزاها :-

استعمل الطرق والاساليب المقصودة وغير المقصودة لاثراء الذوق والنقد وان المواقف التي يمر بها الانسان يمكن الافادة منها للتذوق واعتبار الفن مصدر للتعبير عن الحياة التي هي مصدر للذوق ويمكن القول ان الصراع يعني وجود تباين وهو اساس للنقد ومصدر للتذوق الفني . (الجيزاني , 2010 , ص ص 14- 17)

عناصر التذوق الفني :

- 1- التوقف : توقف المتلقي امام الشيء الجميل ومثوله اتجاهه ، تبدأ عملية التأمل والاستقرار واستجابة الموضوع .
 - 2- الادراك والفهم : التعرف على المراد تذوقه وفهمه والكشف عن القيم الجمالية والابتكارية فيه (الحسيني 2008 ، ص12)
 - 3- الاندماج والاستمتاع : وهو معيشة العمل الفني ومحاولة اعادة الخبرة الجمالية التي يمر بها الفنان اثناء انجازه للعمل الفني والاستمتاع به .
 - 4- التقدير والحكم : يعني ادراك الشيء المراد تذوقه واصدار الحكم عليه .
- العوامل التي تعرقل عملية التذوق الفني :
- 1- عدم المام المتذوق بعناصر الفن واسسه والتقنيات الفنية ذات العلاقة بالموضوع الفني (الهاشمي ، 2007 ، ص93)
 - 2- النظرة الجزئية الضيقة القاصرة للعمل الفني وهذا يعني الفصل بين الشكل والمضمون وهو ما يتعارض مع ما اكدت عليه نظرية الجشتالت (البسيوني ، 1993 ، ص292)
 - 3- تأثير الاطار المرجعي (الخبرات السابقة للفرد في عملية التذوق الفني)
 - 4- تأثير التعصب السليبي او الاعمى في عملية التذوق الفني مثل تعصب الفرد لفكرة او تعصب الفنان لمدرسة فنية معينة .

سمات التذوق الفني ومراحله :

- حاول (ريمون بابير 1859-1958 R. Bayer) ان يحدد الخطوات او المراحل التي يمر بها المتذوق وهي كالآتي :-
- 1- التوقف : هو كف الذات عن مواصلة نشاطها الاداري من اجل الاستغراق في حالة من المشاهدة او التأمل التي تكون بمثابة مفاجأة لها (نوبلر ، 1992 ، ص185)
 - 2- العزلة او الوحدة : هو اننا ننعزل عن العالم المحيط بنا ونجد انفسنا وجهاً لوجه امام الموضوع المشاهد وحدة ونترك اية فكرة عن النشاط الفرضي المتطلع الى المستقبل . (ستولنتيز ، 1974 ، ص71)
 - 3- الاحساس باننا ماثلون امام ظواهر وهي المرحلة الثالثة بعد حدوث فعل التأمل الذي لا يتجاوز الادراك الحسي ليشعر المتذوق بانه ازاء عالم ذو طابع ظاهري بعيداً عن الوقائع والحقائق .
 - 4- الموقف الحدسي : رائدنا فيه الحدس والاحساس والعيان المباشر والادراك المباشر المفاجيء فتتجذب الى الموضوع او تنفر منه . (نوبلر ، 1992 ، ص185)
 - 5- الطابع العاطفي او الوجداني : ويعني انه ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب وانما ايضاً موقف وجداني يفيض عاطفة ويثير انفعالاً .
 - 6- التداعي : قد يثير العمل الفني عواطفنا وانفعالاتنا ازاء ذكريات وعواطف ماضية تتعلق بعجل فني جميل مماثل او مشابه . (عبد المعطي ، 1985 ، ص357)

7- التقمص الوجداني والتعاطف الرمزي : وهي المرحلة الاخيرة التي يمر بها او محاكاة باطنية فيحدث حكم جمالي اشبه بحالة المحاكاة ولكن محاكاة باطنية داخلية بعد نشوء الانفعال بين العمل الفني وانتقال ذلك الانفعال الى المتذوق . (المغزي ، 1997 ، ص76)

المبحث الثاني: الادراك

يعد الادراك الوسيلة التي من خلالها يتصل الانسان بالعالم الخارجي وتعتبر الحواس هي المنفذ الذي يساعد على الوصول الى الادراك . (الخولي 2002 ، ص245)

والنفس البشرية تميل لأمر ثلاثة : الاول هو الادراك ، وهو ان تدرك النفس البشرية الكينونة التي ينظرها سواء كانت بشرية ام غير بشرية .

مادية ام معنوية والثاني هو الاحساس وهو تولد شعور نحو هدف مابعد ادراك لهذا الهدف فالاحساس يسبق الادراك ، والاحساس اما حب او كره او حقد اوسرور والثالث النزوع وهو التحرك بالانفعال والاقوال نتيجة الاحساس (المغربي ، 1999: 1) كما يعد الادراك الوسيلة التي يتصل بها الانسان بالمشاعر الموجودة في بيئته .

المدرجات السايكولوجية للمتعلم :-

ان عملية تنظيم او ترتيب المعطيات الادراكية سواء اكانت حسية او موضوعية ام اجتماعية ... وغيرها جميعها تصبح داخل اطار معين لابرار مدرك نهائي ، اذ يعمل الفرد على توظيف بعض العناصر التي تدخل في تكوين المكان او البيئة التي يعيشها ، لذا تسعى (الباحثة) من خلال المنطلقات النظرية التي حددتها الى تعرف المفاهيم التي تتعلق بها خاصة ان مشكلة بحثها تتناول متغيرين مهمين هما (التذوق الفني ، الانماط الادراكية) والعلاقة بينهما .

الادراك الحسي :

تشير ادبيات علم النفس الى عدد من التحديدات الخاصة بالإدراك الحسي (perception) فقد اشار (بياجيه) بان الادراك يمثل المعرفة التي تحصل عليها عن طريق الاتصال المباشر الفعلي بالأشياء او حركتها (بياجيه ، 1967 ص81) كما اكد (خير الله) بان الادراك عملية عقلية تتضمن التأثير على الاعضاء الحسية بمؤثرات معينة ويقوم الفرد بإعطاء تفسير وتحديد لهذه المؤثرات في شكل رموز او معان بما يسهل عليه تفاعله مع البيئة التي يعيش فيها . (خير الله ، 1982 ، ص232) . كما فسر (وينتج) بان الادراك يمثل العملية التي يقوم بها الفرد عن طريقها بتغيير المثيرات الحسية اذ تقوم عمليات الاحساس بتسجيل المثيرات البيئية وصياغتها في صور يمكن فهمها (وينتج ، 1983 ، ص91) ان عملية تنظيم البيئة التي يعيشها ذلك الفرد والتي تشكل مكوناتها مع بعضها البعض وحدة مترابطة اذ يعمل الفرد الى خلق عمليات التشويق والتوتر داخل البيئة او المكان الذي يعيشه بصورة متلاصقة لكي يؤثر في انتباه المتلقي وتركيزه ومثال ذلك قيام الفنان بإنجاز عمله وفق عناصر واسس العمل الفني وهو ما نشاهده في اعمال فنية نفذها فنانون تشكيليون كبار عبر مدارس الفن المختلفة .

ولذا يمكن القول ان ما يدركه الفرد من صور ومفردات يشاهدها في البيئة التي يعيشها يمكن ان تساعد في اعادة تركيبها ومن ثم ربط تلك المفردات مع بعضها الى تصميمها بشكلها النهائي الذي يفصله ويتطلع ان يعيش فيه ويمكن القول مما تقدم ان الفرد يعمل على استحضار الصور الذهنية المدركة التي يخزنها في ذاكرته نتجه مروره لخبرات متنوعة يستدعيها حسب متطلبات الموقف التعليمي كما يؤكد (غالب) من خلال قدرة الفرد التخيلية يستطيع ان يكون صورا جديدة تتناسب مع طبيعة العناصر التي اكتسبها في حياته التعليمية او الاجتماعية او البيئة فيشكل مع بعضها ويؤدها فتصبح ذات متجه اصلي مبدعه

ولها قدره على التأثير في المتلقي والادراك الحسي هو ادراك الشيء الذي تؤثر كلفيته بالحس وذلك بالاستعانة بتجربتنا الماضية وهو مكون من عنصرين هما الاحساس واستحضار الصور الحسية. (غالب، 1991 ص 11)

ويعمل الفرد بهاتين الخاصيتين على الاحساس بالمعطيات التي تحيط به من خلال البيئة فضلاً عن تكوين الصور الحسية وخصنها في الذاكرة من خلال ادراكه للمفردات في الواقع .

خصائص الادراك :

- 1- مادية الادراك : تتجلى مادية الادراك في قدرة الانسان على ارجاع المعلومات الواردة اليه من العالم الخارجي المحيط به ، لذا فان للفرد خاصية الادراك المادي للعناصر التي تظهر في بيئته والعلاقات الرابطة بينها ويحاول ان ينميها نظراً لكونه يحتاج الى اكبر خزين معرفي وحسي بما يخدم مسيرته الاجتماعية التي تتطلب منه العيش في مكان يفضل عن غيره .
- 2- الخاصية الكلية : تمثل الصورة الكلية الناجمة من تنظيم الاحساسات على شكل او نمط او بنسبة متماسكة واطهار الخصائص والكشف عن العلاقات والروابط التي لا يمكن اظهارها او اكتشافها عن طريق الاحساسات فقط .
- 3- الخاصية الديناميكية وقابلية التوجيه : يعد الادراك جانب من عدة جوانب نسقيه لمواجهة الحياة في تقلباتها وتطوراتها وخدماتها فضلاً عن ذلك فهو قائم اساساً على الرغبة والدافعية او على النفور وخاضع للأقبال او الرفض الشخصي في الوسط المحيط بالإنسان ، وان الخاصية الديناميكية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بخبرة الفرد العملية وبمدى فاعليته بالنشاط الادراكي . (غالب 1991 ص ص 12-13)

اخطاء الادراك الحسي :-

ينسب علماء النفس اخطاء الادراك الحسي اي الايهام الى ادراك المحسوسات العرضية اذ يفسر العالم (وليم جيمس) ان الخطأ في الخداع الحسي يقع فيما يستنبط لا فيما يحس مباشرة اي يقع الخطأ في عمل التخيل الذي يقرن الاحساس الحاضر لبعض الصور التي لا تقارنه في الواقع او التي تقارنه في التجارب الماضية فالخطأ في ادراك المحسوسات العرضية يقود الى اللاتخيل والابهام في الاحساس من الصور التخيلية والمعاني المكتسبة من تجاربنا الماضية فالحواس كثيراً ما تخدع والعقل كثيراً ما يخطئ وتكون الاشياء مختلفة في ظواهرها عن حقيقتها كل الاختلاف .

العوامل المؤثرة في الادراك :

يتأثر الادراك بمجموعة من العوامل الاولى خارجية (موضوعية) تتعلق بالمنبهات او المثيرات الموجودة في البيئة الخارجية والاخرى داخلية (ذاتية) خاصة بالفرد نفسه .

- 1- عوامل موضوعية : اذ تشمل مجموعة العوامل المتمثلة في الخصائص الفيزيائية والكيميائية والكهربائية والاشعاعية والحرارية والميكانيكية التي تتميز بها موضوعات العالم الخارجي من شكل ولون وحجم وحركة وشدة وتغير وما يحيط بها من شروط فيزيقية ونفسية تؤثر في عملية الادراك (منصور وزميله ، 1996، ص 46) .
- 2- عوامل فيولوجية : تقوم العوامل الفيلولوجية بدور اساس في عملية الادراك بدأ من لحظة تأثير المنبهات الخارجية او الداخلية في اعضاء الحواس اي من لحظة تنبيه الاجهزة الى اكتشاف المعلومات الحسية وتحويله الى طاقة التنبيه الفيزيائي او الكيميائي الى طاقة عصبية وارسالها الى مناطق معينة في الدماغ ثم الاستجابة لهذا التنبيه (نفس المصدر ص 65-68) .

3- عوامل اجتماعية : يتعرض الفرد في اثناء تنشأته الاجتماعية لكثير من الظروف والعوامل التي توجه انباهه الى ادراك اشياء معينة لها اهمية خاصة في المجتمع الذي يعيش فيه ، وسيسمى اثر العوامل الاجتماعية في الادراك الحسي بظاهرة (الايحاء الاجتماعي) . (نجاتي ، 1988 ص241-242) .

4- عوامل ذاتية : تتفاعل العوامل الموضوعية مع العوامل الذاتية في حدوث عملية الادراك وتؤثر هذه العوامل في انتباه الفرد المدرك ورعيه ذاكرته فالادراك عملية تفاعل بين نظامين هنا نظام الموضوع المدرك ونظام الفرد المدرك وان نتاج هذا التفاعل هو الصورة الادراكية او المعرفة الحسية الادراكية . (منصور وزميله 1996 ص889)

ان عملية استقبال المنبهات الخارجية وفهمها وتفسيرها عن طريق الحواس التي تعد الخطوة الاولى لعملية الادراك فالادراك ليس وسى رد فعل تجاه عدد من المؤثرات الخارجية التي تعطينا الدليل والانسجام الحاصل بين الكائنات الحية والبيئة التي تعيش فيها تلك الكائنات (غالب ، 1991 ص11) .

ان المعرفة التي يحصل عليها الانسان تكون بمثابة الجهد الذي يتم بموجبه فهم كل المؤثرات التي يتعرض لها الفرد من خلال البيئة وتكوين صورة ذهنية عن تلك المنبهات الخارجية لذلك فانه كلما ازدادت عمليات الفهم وتكوين هذه المفاهيم زادت خبرة الانسان واستطاع ان يستخدم هذه الحصيلة في حل ما يصادفه من مشكلات واثراء معنى للكلمات والرموز التي يستخدمها للدلالة على اشياء محسوسة حتى يصبح لها معنى وتصور واضح في ذهن الشخص (الطوبجي ، 1983 ص53).

تعد حاسة البصر اكثر الحواس اهمية فعن طريقها تحصل على (83%) من مدركاتنا عن العالم الخارجي وتعد العين المصدر الاساس في عملية نقل الصور المدرسة وايصلها الى الدماغ عن طريق العصب الحسي . (الكناني ، 1998 ص56) ونظراً لاعتماد الفرد على حاسة البصر في عملية الاحساس فضلاً عن مشاركة الحواس الاخرى لها في استقبالها للمعلومات البصرية فهي تمثل بذلك اهمية مركزية مقارنة بالحواس الاخرى بينما يتعامل الادراك مع الجهاز العصبي الاعلى تصاحب العملية الحسية الاعضاء الحسية والمحيط العصبي اذ يقتصر دور الاحساس في هذه المرحلة على تزويد الفرد بكافة المعلومات البصرية المتغيرة باستمرار من المعلومات الضوئية المنعكسة من الاسطح المحيطة على شبكة العين (صالح ، 1982 ، ص119) .

وترى الباحثة ان التنظيم الجيد لكل المنبهات المستلمة عن طريق الحواس انما تأتي نتيجة وجود كم هائل من المعلومات التي يستلمها الدماغ عن طريق الحواس التي تكون العين هي الجزء الاساس والمهم في عملية اقبال الصور الحسية عن طريق العصب الى الدماغ ويحللها للوصول الى النتائج في ادراك الشكل المرئي الذي يحوي جميع المعلومات .

ان الاحساس والادراك عمليتان متتاليتان ومتداخلتان ويقعان على خط متصل متدرج ومن الصعوبة بمكان وربما من غير الممكن تحديد نقطة فاصلة بينهما تضع حدا بين لحظة انتهاء مهمة الاحساس وبدء عملية الادراك . (منصور 1996 ص22)

2-2. دراسات سابقة:

اجرت الباحثة استطلاعاً في ميدان الاختصاص بغية العثور على دراسة سابقة تمس موضوع البحث مساً مباشراً فلم تجد اية دراسة سابقة تناولت التدفق الفني وعلاقته بالانماط الادركية اذ انها عثرت على دراسات سابقة تناولت موضوع التدفق الفني وعلاقته بمتغيرات اخرى ، كما عثرت على دراسات اخرى تناولت انماط الادراك وعلاقتها بمتغيرات اخرى وقد اقيمت

تلك الدراسات على طلبة الجامعة في حين ان الدراسة الحالية اقيمت على طلبة المرحلة الثانوية لذلك فان الباحثة اكتفت بهذه الاشارة.

الفصل الثالث : منهج البحث واجراءاته :

1-3. منهج البحث : استعملت الباحثة منهج البحث الوصفي لإنجاز الدراسة الحالية

2-3. مجتمع البحث :

تحدد مجتمع البحث في الدراسة الحالية بطلبة الصفوف الخامسة الثانوية في محافظة ديالى بكافة فروعها (ادبي ، تطبيقي ، احيائي) والبالغ تعدادهم (16933) طالب وطالبة (8563) طالب و(8370)طالبة موزعين على (251)مدرسة ثانوية منها 20مدرسة في مدينة بعقوبة فقط بحسب احصاء المديرية العامة للتربية للسنة الدراسية (2018 – 2019)

3-3. عينات البحث :

استعمل في انجاز البحث عينات من طلبة الصفوف الخامسة الثانوية بمدينة بعقوبة احداها للدراسة الاساسية وبلغت (150) طالباً وطالبة ، والثانية للدراسة الاستطلاعية وبلغت (100) طالب وطالبة (جدول -1) .

(جدول-1)

عينتا الدراسة الاستطلاعية و الاساسية بحسب متغيرات الجنس والفرع الدراسي والمجموع .

المجموع الكلي	اناث				ذكور				الجنس
	فروع	فروع	فروع	فروع	فروع	فروع	فروع	فروع	الفروع الدراسية
100	50	16	17	17	50	16	17	17	عينة الدراسة الاستطلاعية
150	75	25	25	25	75	25	25	25	عينة الدراسة الاساسية

1-3-3 عينة الدراسة الاستطلاعية :

وبلغ مقدارها (100) طالب وطالبة بواقع (50) طالباً و(50) طالبة من طلبة الصفوف الخامسة الثانوية اخذو بصورة عشوائية من (3) مدارس للبنين و(3) مدارس للبنات من مركز مدينة بعقوبة ومن كافة الفروع (ادبي ، احيائي ، تطبيقي) وقد استعملت هذه العينة في اجراءات صدق او في البحث فضلاً عن ثباتها (جدول - 1) .

2-3-3. عينة الدراسة الاساسية⁶⁶¹:

ويبلغ مقدارها (150) طالب وطالبة بواقع (75) طالب و (75) طالبة من طلبة الصفوف الخامسة الثانوية واخذو بصورة عشوائية من (3) مدارس للبنين و (3) مدارس لبنات من مركز مدينة بعقوبة ومن كافة الفروع (ادب ، احيائي ، تطبيقي) وقد استعملت هذه الهيئة كعينة للدراسة الاساسية اذ استخرجت نتائج البحث من اعتماد بيانات هذه العينة على ادوات البحث (جدول-1) .

4-3. ادوات البحث :

استعملت في انجاز الدراسة الحالية اداتا بحث الاولى اختبار التذوق الفني لـ (الجزاني) سنة (2010) الذي استعمله في انجاز دراسته (التذوق الفني وعلاقته بالذكاء المتعدد لدى طلبة كلية التربية الاساسية ، والاداة الثانية هي مقياس الانماط

(*) اخذت هذه العينة من مدارس اخرى فضلاً عن ذات المدارس بعد استبعاد الطلبة الذين اخذو لعينة الدراسة الاستطلاعية .⁶⁶¹

الادراكية (البصري – الحسي – ل كاظم سنة 2013) والذي استعمل في انجاز الدراسة (التفضيل الجمالي وعلاقته بالأنماط الادراكية البصرية لدى طلبة جامعة بغداد) .

1-3-3. اختبار التدفق الفني :

تألف الاختبار من (15) سؤالاً في كل سؤال صورة او اكثر وتحتها مجموعة من الاسئلة على الطالب الاجابة عليها وقد تراوحت الاسئلة بين سؤال واحد واربعة اسئلة اذ بلغ عدد اسئلة الاختبار (48) سؤالاً. بما ان الاختبار صمم لطلبة الجامعة وان الدراسة الحالية هي على طلبة المرحلة الثانوية لذلك لابد من استخراج معاملات صعوبة وتميز لهذا الاختبار .

1-1-3-3. معاملات الصعوبة لفقرات الاختبار ومعاملات التميز .

تم حساب معاملات الصعوبة لكل فقرة من فقرات الاختبار وقد كشف التحليل الاحصائي بأن هناك (3) فقرات من فقرات الاختبار وقعت معاملات الصعوبة لها خارج المدى اذ ظهرت بمعاملات تميز (0.16 ، 0.87) وبذلك عمدت الباحثة الى حذفها في الاختبار .. اما بقية الفقرات فقد تراوحت معاملاتها بين (0.68 و 0.25) كما عمدت الباحثة الى استخراج معاملات التميز لفقرات الاختبار بترتيب درجات عينة الدراسة الاستطلاعية البالغة (100 طالب وطالبة تنازلياً ثم حددت (27%) من الطرف العلوي من الاقوياء على الاختبار لكل فقرة على حدة فضلاً عن الـ(27%) في الضعاف وحسبت قيمة (ت) لكل فقرة تبين ان هناك ثلاث فقرات لا تميز بين الاقوياء والضعاف فقامت الباحثة بحذفها اما بقية الفقرات فتراوحت معاملاتها ما بين (3.61 و 3.18) وجميعها اكبر من (1.96) وبذلك اصبح الاختبار في صورته النهائية في الدراسة الحالية مؤلفاً من (45) فقرة فقط ولكل اجابة صحيحة يحصل الطالب على درجة واحدة فقط وبذلك تكون اقصى درجة يحصل عليها الطالب هي (45) واقل درجة يحصل عليها الطالب (صفر) .

1-1-3-3. صدق الاختبار:

استخرج للاختبار صدق عن طريق استخراج العلاقة بين كل فقرة والدرجة الكلية للمقياس التي اعتبرت محكا وقد حسبت معاملات الارتباط (بيرسون) بين درجات كل فقرة والدرجة الكلية للمقياس فتبين انها تراوحت ما بين (0,296 و 0,638) وعند اختبار دلالة كل منها تبين ان جميعها كانت ذات دلالة معنوية في (0,05) وبذلك فان جميع فقرات الاختبار عدت صالحة مما يؤشر ان الاختبار صادق .

2-1-3-3. ثبات الاختبار:

حسب ثبات الاختبار عن طريق اعادة الاختبار اذ تم تطبيق الاختبار على جميع افراد عينة الدراسة الاستطلاعية البالغ تعدادها (100) طالب وطالبة بعد اسبوعين من التطبيق الاول عليهم وحسب معامل الارتباط بين درجاتهم على المحاولتين فبلغ (0,898) وهو ذو دلالة معنوية في المستوى (0,05) و (0,01) مما يؤشر ان الاختبار ثابت ،وبذلك عد هذا الاختبار صادق وثابت فاصبح بالامكان استعماله في الدراسة الحالية .

2-3-3. اختبار الانماط الادراكية (بصري – حسي) :

تألف المقياس من (30) فقرة وكل فقرة تمثل موقفاً معيناً وتحت كل فقرة ثلاث إجابات تمثل كل منها نمطاً ادراكياً (بصري - حسي - سمعي) وقد حذف النمط الذي يمثل السمعي في كل الفقرات فأصبح تحت كل فقرة إجابتين أحدها تمثل النمط البصري والآخرى تمثل النمط الحسي ، كما وضعت أمام كل فقرة ثلاث بدائل هي (موافق ، غير موافق ، لا رأي لي) وقد عمدت الباحثة إلى الغائها تماماً واكتفت باختيار الطالب لأحد الإجابتين وأن كل فقرة تحدد نمطاً واحداً محدداً.

3-3-2.1. صدق الاختبار:

بما أن الاختبار صمم لطلبة الجامعة وأن الدراسة الحالية هي لطلبة المرحلة الثانوية فإن الباحثة عمدت إلى استخراج معاملات الصعوبة معاملات التمييز لهذا الاختبار، استخراج الصدق لهذا الاختبار عن طريق استخراج العلاقة الارتباطية بين درجات كل فقرة والدرجة الكلية للاختبار باعتبار الأخيرة محكاً إذ حسبت معاملات الارتباط بين كل فقرة والدرجة الكلية للاختبار فتبين أنها تراوحت ما بين (0,351 و 0,698) وعند اختبار دلالة كل منها تبين أنها جميعاً ذات دلالة معنوية في المستوى (0,05 و 0,01) مما يؤشر صدق هذا الاختبار في هذه الدراسة.

3-3-2.1. معاملات الصعوبة والتمييز للفقرة:

استخرجت الباحثة معاملات الصعوبة لجميع فقرات الاختبار البالغ تعدادها (30) فقرة فوجدت معاملات الصعوبة لفقرات الاختبار تراوحت ما بين (0,232 و 0,625) لذلك فإن جميع هذه المعاملات وقعت ضمن المدى المسموح به وهي (0,20-0,80) وبذلك اعتمدت جميع فقرات الاختبار .

كما عمدت الباحثة إلى استخراج معاملات التمييز لفقرات الاختبار وذلك من خلال ترتيب درجات عينة الدراسة الاستطلاعية البالغ تعدادها (100) طالب وطالبة تنازلياً وحددت نسبة الـ (27%) العليا ونسبة (27%) الدنيا لكل فقرة ثم حسبت معاملات التمييز لكل منها فوجدت الباحثة أن معاملات التمييز لفقرات الاختبار تراوحت ما بين (3,08 و 2,833) درجة وجميع هذه المعاملات ذات دلالة في المستوى (0,05) مما يؤشر أن جميع فقرات الاختبار تميز بين الأقوياء والضعفاء بالاختبار.

3-3-2.3. ثبات الاختبار :

حسب ثبات الاختبار بطريقة إعادة الاختبار إذ طبق الاختبار على جميع أفراد عينة الدراسة الاستطلاعية البالغ تعدادها (100) طالباً وطالبة بعد أسبوعين من التطبيق الأول عليهم وحسب معامل الارتباط بين درجات التطبيقين الأول والثاني فظهر أنه (0,884) وهو ذو دلالة معنوية في المستوى (0,05) وكذلك في (0,01) مما يؤشر ثبات هذا الاختبار في الدراسة الحالية .

3-4. الدراسة الأساسية :

بعد أن تحققت الباحثة من صدق أدتي بحثها فضلاً عن ثباتها شرعت في إنجاز الدراسة الأساسية على عينة الدراسة الأساسية البالغ تعدادها (150) طالب وطالبة وقد اتبعت الخطوات الآتية بشكل متسلسل في كل مدرسة مشمولة بالدراسة الأساسية

- ترتيب جلوس المشمولين في صف دراسي بشكل يمنع تأثير كل منهم بالآخر
- شرح موجز لكيفية الإجابة .
- توزيع اختبار التذوق الفني عليهم .

- الإيعاز بالاجابة على الفقرات.
- جمع الاختبار منهم بعد مرور (40) دقيقة وهو الوقت المخصص للاجابة .
- توزيع اختبار الانماط عليهم .
- شرح موجز لكيفية الاجابة.
- الإيعاز بالاجابة .
- جمع الاختبار منهم بعد مرور (35) دقيقة وهو الوقت المخصص للاجابة وقد طبقت الباحثة هذه الخطوات بشكل متسلسل في جميع المدارس المشمولة بالدراسة الاساسية:-
- في نهاية هذه الدراسة تجمع لدى الباحثة (150) استمارة اختبار تذوق فني ومثلها لاختبار الانماط الادراكية وقد عمدت الباحثة الى استخراج درجات كل طالب او طالبة على الاختبارين فاصبح لديها (150) اجابة لكل اختبار وقد عمدت الى اعتمادها كبيانات للدراسة الاساسية واخضعت جميعها للعمليات الاحصائية بغية استخراج نتائج الدراسة.

3-5. الوسائل الاحصائية:-

- استعملت الوسائل الاحصائية الاتية في استخراج نتائج الدراسة الحالية وقد استعملت الحقيبة الاحصائية spss
- 1-5- معامل ارتباط (بيرسون) واستعمل في حساب صدق اداتي البحث وثباتها .
 - 2-5- معامل الاقتران الرباعي وقد استعمل في حساب العلاقات بين التذوق الفني والانماط الادراكية (بصري – حسي).
 - 3-5- الخطأ المعياري للاقتران الرباعي .. وقد استعمل في حساب دلالة معامل الاقتران الرباعي.
 - 4-5- معادلة (ت) لعينة واحدة، استعملت في حساب التذوق الفني لدى عينه الدراسة فضلاً عن الاختلافات بينها وبين الوسط الفرضي.
 - 5-5- معادلة (ت) لعينتين مستقلتين، واستعملت اجراءات معاملات التمييز لفقرات الاختبارات.
 - 6-5- معادلة معاملات الصعوبة لفقرات الاختبار.

الفصل الرابع

4- نتائج البحث وتفسيرها:-

- 1-4- نتائج البحث: اسفر التحليل الاحصائي لبيانات الدراسة الاساسية عن الاتي:
 - 1-1-4- ان طلبة المرحلة الثانوية من كلا الجنسين يتميزون بضعف المستوى في التذوق الفني اذ ان متوسط درجاتهم على اختبار التذوق الفني اقل من المتوسط الفرضي للاختبار ب (2,3 درجة) اذ بلغ متوسط درجاتهم (20,2) والمتوسط الفرضي للمقياس (22,5) (جدول – 2).

(جدول – 2)

التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية والوسط الفرضي للاختبار والانحراف المعياري.

الدرجة في 0,05	قيم ت		الانحراف المعياري	المتوسط لأفراد العينة	المتوسط الفرضي للاختبار	عدد افراد العينة
	الجدولية	المحسوبة				
دال	1.96	2.423	3.42	18.8	22.5	150

4-1-3. ان طلاب المرحلة الثانوية يتميزون بضعف المستوى في التدوق الفني وقد بلغ متوسط درجاتهم على اختبار التدوق الفني (18.04) وهو اقل من المتوسط الفرضي ب (4.16) درجة (جدول -3)

(جدول-3)

الوسط الفرضي للاختبار ومتوسط درجات الطلاب في اختبار التدوق الفني والانحراف المعياري وقيم ت المحسوبة والجدولية دلالتها في (0.05)

عدد افراد العينة	المتوسط الفرضي للاختبار	المتوسط لأفراد العينة	الانحراف المعياري	قيم ت		الدلالة في 0,05
				المحسوبة	الجدولية	
75	22.5	18.04	3.11	11.587		دال

4-1-4. ان طالبات المرحلة الثانوية يتميزن بضعف المستوى في التدوق الفني وقد بلغ متوسط درجاتهن على اختبار التدوق الفني (18.12) وهو اقل من المتوسط الفرضي ب (4.38) درجة (جدول-4)

(جدول-4)

الوسط الفرضي للاختبار والمتوسط درجات الطالبات في اختبار التدوق الفني والانحراف المعياري وقيم ت المحسوبة والجدولية ودلالتها في (0.05)

عدد افراد العينة	المتوسط الفرضي للاختبار	المتوسط لأفراد العينة	الانحراف المعياري	قيم ت		الدلالة في 0,05
				المحسوبة	الجدولية	
75	22.5	18.12	3.73	11.186	1.99	دال

4-1-4- لا توجد فروق ذات دلالة معنوية في المستوى (0,05) بين الطلاب والطالبات في التدوق الفني (جدول - 5)

(جدول - 5)

الوسطان الحسابيان والانحراف المعياري وطالبات المرحلة الثانوية في التدوق الفني وقيم (ت) المحسوبة والجدولية ودلالاتها في (0,05)

الوسطان الحسابيان وقيم ت ودلالاتها طبيعة العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيم ت		الدلالة في 0,05
			المحسوبة	الجدولية	
الطلاب	18.04	3.11	0.172	1.97	غير دال
الطالبات	18.12	3.73			

4-1-6- لا توجد علاقة ذات دلالة معنوية في المستوى (0,05) بين التدوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية ونمط الادراك (بصري - حسي) (جدول -6)

(جدول - 6)

معامل الاقتران الرباعي بين التدوق الفني (عالي - متدني) وانماط الادراك (بصري - حسي) ودلالته المعنوية في (0,05) . *

معامل الاقتران الرباعي	انماط الادراك	معامل الاقتران	الخطأ المعياري	الخطأ المعياري	الدلالة في
------------------------	---------------	----------------	----------------	----------------	------------

او دلالتة التذوق الفني (عالي / متدني)	بصري	حسي	الرباعي	1,96	0,05
تذوق فني عالي	35	28	0,0997	0,609	غير دال
تذوق فني متدني	44	43			

2-4- مناقشة النتائج:

من ملاحظة (جدول - 2) يتبين لنا ان طلبة المرحلة الثانوية يتمتعون بمستوى ضعيف في التذوق الفني وقد يعود السبب الى استغلال دروس التربية الفنية من قبل الادارة لصالح دروس اخرى كالرياضيات واللغة الانكليزية مثلاً مما يحرم الطلبة من ممارسة الفنون الامر الذي يجعلهم في نهاية المطاف بمستوى متدني في التذوق الفني ... (جدول - 2).

وفي الجدولين (3-4) يظهر المستوى المتدني في التذوق الفني لدى كل من الطلاب والطالبات كل على انفراد وهذا يلتقي مع تدني مستوياتهم في التذوق الفني عندما اخذوا معا (جدول - 2) وقد جاءت هذه النتيجة لتؤكد مصداقية ما هو عليه حال الطلبة (الطلاب والطالبات) في مستوى التذوق الفني وللاسباب ذاتها (جدول 3-4).

اما (جدول - 5) فان ملاحظتنا له يكشف ان الطلاب والطالبات لا توجد بينهم فروق ذات دلالة معنوية في متغير التذوق الفني في المستوى (0.05) (جدول - 5)

قسمت افراد العينة في التذوق الفني (عالي / متدني) فوق الوسيط (عالي) وتحت الوسيط (متدني).
ويكشف (جدول - 6) عن عدم وجود علاقة ذات دلالة معنوية في المستوى (0,05) بين التذوق الفني لطلبة المرحلة الثانوية (عالي / متدني) وبين نمطي الادراك (البصري - الحسي) (جدول - 3)

3-4- الاستنتاجات: استنتجت الباحثة الاتي:

1-3-4- تدني مستوى طلبة المرحلة الثانوية في التذوق الفني ..

2-3-4- لا يؤثر اختلاف الجنس في التذوق الفني ..

3-3-4- ليس للتذوق الفني علاقة بنمطي الادراك (بصري - حسي)

4-4- التوصيات: توصي الباحثة بالاتي:

1-4-4- الاهتمام بدروس التربية الفنية في المدارس الثانوية لكي يتمكن الطلبة من تنمية التذوق الفني لديهم.

2-4-4- جعل موضوعات التربية الفنية في المناهج المعدة للمرحلة الثانوية ذاتها للبنين والبنات.

3-4-4- تنمية التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية بعيداً عن انماط الادراك اذ لا تؤثر احداها على الاخرى.

5- المقترحات: اقترحت الباحثة اجراء الدراساتين الاتيتين:-

1-5- علاقة التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية بسماتهم الشخصية.

2-5- علاقة التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية بأساليبهم التعليمية.

3-5- فاعلية برنامج تعليمي في التربية الفنية في تنمية التذوق الفني لدى طلبة المرحلة الثانوية .

المصادر

1. اسعد - سامية (1987): التذوق والادب ، مجلة الفيصل ، العدد 122 لسنة الحادية عشر، دار الفيصل الثقافية ، السعودية - الرياض.
2. البسيوني، محمود (1993): اسس التربية الفنية ، ط6، عالم الكتب، القاهرة.
3. بياجي ، جان (1967): سيكولوجية الذكاء، ت سيد محمد غنيم، دار المعرفة للطباعة والنشر - القاهرة.

4. الجيزاني، حسن جار الله (2009): التذوق الفني وعلاقته بالذكاء المتعدد لدى طلبة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الاساسية ، رسالة ماجستير غير منشورة .
5. الحسيني، هاني محي الدين (2008): التذوق الفني والجمالي للوحدة في القرآن الكريم – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، بحث غير منشور .
6. حنورة، مصري عبد الحميد (1985): سيكولوجية التذوق الفني ، دار المعارف – القاهرة.
7. الحيلة ، محمد محمود (1998): التربية الفنية واساليب تدريسها – ط1 دار المسيرة للتوسيع والطباعة – عمان.
8. خالص، امل عبد الرحمن (1997): العمل الفني التشكيلي بين التذوق الجمالي والنقد الفني تحليل نماذج الفن العراقي المعاصر – كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، رسالة غير منشورة.
9. الخولي، هشام محمد (2002): الاساليب المعرفية وضوابطها في علم النفس، القاهرة ، دار الكتب الحديث.
10. خير الله ، سيد (1982): علم النفس التعليمي – اسس النظرية والتجريبية مكتبة الفلاح للطباعة والنشر – القاهرة.
11. ستولننتيز ، جيروم (1974): النقد الفني، ت زكريا فؤاد، الموسوعة العربية للدراسات والنشر.
12. صالح، قاسم حسين (1982): سيكولوجية ادراك اللون والشكل، منشورات وزارة الثقافة والاعلام - بغداد.
13. الطوبجي، حمدي حسين (1983): التكنولوجيا والتربية ، ط2، دار القلم للطباعة – الكويت.
14. عبد المعطي ، محمد (1985): الابداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية.
15. غالب ، مصطفى (1991): الادراك ، مكتبة العلال ، الموسوعة النفسية ، بيروت.
16. كاظم، اسماء كريم (2013): التفضل الجمالي وعلاقته بالأنماط الادراكية البصرية لدى طلبة جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة رسالة ماجستير غير منشورة .
17. الكناني ، ماجد نافع عيود (1998): بناء نظام تعليمي لتطوير الادراك الحسي في مادة المنظور ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة.
18. المغزي، صلاح (1999): الادراك – الوجدان – النزوع – مراحل الحكم الشرعي على علاقة الرجل والمرأة ، مقال في موقع الكتروني على شبكة الانترنت موقع الساحة العربية ، بتاريخ 1999/2/6م.
19. منصور ، علي وامل الاحمد (1996): سيكولوجية الادراك ، جامعة دمشق، كلية التربية ، حقوق التأليف والطبع والنشر محفوظة بجامعة دمشق.
20. نويلر، ناثان (1992): حوار الرؤية – مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية – ت: فخري خليل ، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر – بيروت.
21. هاريس، كارول (2004): البرمجة اللغوية العصبية الان اكثر سهولة، ط2، مكتبة جرير، الرياض www.larirbooksstere.com
22. الهاشمي، سلام صبحي عبد الحميد (2007): السمات والتقنيات الحديثة للفن التشكيلي المعاصر ودورها في اثراء التذوق الفني ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة.
23. وينتج ارنوف (1983): مقدمة في علم النفس ، ت: عامل عز الدين الاشول واخرون، دار ماكجر وهيل للنشر - القاهرة.

الانفوجرافيك في وسائل الاعلام و دوره في ادراك الجمهور للمعلومات

(دراسة مسحية لآراء عينة من اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة)

م.د احمد عبد الستار حسين

م. رباب كريم كيطان

كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

الكلمات المفتاحية: الانفوجرافيك ، وسائل الاعلام ، ادراك الجمهور

ملخص البحث :

لا شك ان عمليات التطور التقني المتسارعة التي لا تحدها حدود والتنافس بين وسائل الاعلام من اجل تقديم المعلومة للجمهور بأسهل الطرق واكثرها تشويقاً دفعت الاخيرة الى البحث عن اساليب جديدة في تقديم مضامينها ورسائلها للمتلقين ، الامر الذي وفره ذلك النهج الابداعي او ما يصطلح تسميته (تصميم الانفوجرافيك) الذي يشير إلى عدد من التخصصات الفنية والمهنية التي تركز على الاتصالات المرئية وطرق عرضها، وتستخدم أساليب متنوعة من اجل انشاء مضامين تجمع بين الرموز والصور أو الكلمات لخلق تمثيل مرئي للأفكار والرسائل .

مما سبق يأتي هذا البحث ليعالج اشكالية حددها الباحثان بتساؤل رئيس وهو ما دور الانفوجرافيك الذي توظفه وسائل الاعلام في ادراك الجمهور للمعلومات ؟ بهدف الوقوف على الانواع والاشكال والمكونات البصرية التي تستعملها وسائل الاعلام بتصميم الانفوجرافيك في ادراك الجمهور للمعلومات .

ويعد البحث من البحوث الوصفية الذي استخدم فيه الباحثان المنهج المسحي لمسح آراء عينة تم اختيارها بطريقة العينة القصدية من مجتمع البحث المتمثل بجميع اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى .

ولغرض تحقيق اهداف البحث استخدم الباحثان عدد من الادوات تتمثل في استمارة الاستبانة و مقياس ليكرت الثلاثي وهو المقياس الأكثر شيوعاً في البحوث الاعلامية اذ يتيح صياغة عدد من العبارات المتصلة بالموضوع ، ويمكن للمبحوثين ان يختاروا من بين بدائل الاجابة ما يتوافق مع آرائهم ، بعدها لجئ الباحثان الى استخراج النتائج وتحليلها وتفسيرها عبر استخدام عدداً من الاساليب والمعامل الاحصائية.

وقد توصل الباحثان الى عدد من النتائج اهمها :

- 1- اكدت النتائج فاعلية الانفوجرافيك بوصفه وسيلة لإيصال المعلومات الى الجمهور .
- 2 - كشفت النتائج عن مدى تأثير الصور على ادراك المعلومات اكثر من باقي المكونات البصرية للانفوجرافيك
- 3- اظهرت النتائج وجود دور كبير للانفوجرافيك في ادراك الجمهور للمعلومات ، اذ تراوحت الاوساط الحسابية لإجابات المبحوثين عن اغلب فقرات المقياس بين (2.0) و(2.6) وهي اكبر من قيمة الوسط الفرضي للمقياس البالغ (2) وهو ما يعطي دلالة على الدور .

مقدمة

تتميز وسائل الإعلام بما تتضمن من وسائل اتصال بصري مختلفة ، بمقدرتها على توصيل الرسائل إلى جمهور عريض متباين الاتجاهات والمستويات ، ولأفراد غير معروفين للقائم بالاتصال، مع مقدرتها على خلق رأي عام وتنمية اتجاهات وأنماط من السلوك غير موجودة أصلاً، فضلاً عن المقدرة على نقل المعارف والمعلومات والترفيه، حيث نجد أن وسائل

الإعلام والاتصال الجماهيري ، أكثر تقدماً وأكثر تعبيراً عن مصالح الناس وآرائهم، مما يوفر لهذه الوسائل شعبية ذات مصداقية ، تعمل على نشر المعلومات في المجتمعات.

وقد أدى التدفق الكبير للمعلومات يرافقه تقدم هائل في التكنولوجيا وعلوم الحاسوب الى ظهور ما يعرف في اليوم وسائل اعلام البيانات أو الانفوجرافك وهي إحدى وسائل الاتصال البصرية الذي تمزج بين البيانات و المعلومات والأرقام ليتم تبسيطها واختزالها ، وعرضها في شكل صور و رسوم بيانية و خرائط ومعلومات للقارئ تحوي بيانات مفصلة بالأرقام عن موضوع ما، مثال ذلك ظاهرة ارتفاع أسعار السلع أو الإعلان عن منتج معين او ارشادات وتوصيات في مجالات صحية او بيئة او تعليمية وغيرها من الموضوعات التي ترتبط ببعضها ، و تسهل على الجمهور المتلقي استيعاب تلك المعلومات و البيانات الكثيرة في وقت قصير، الامر الذي يساعد على تغيير استجابتهم وتفاعليهم مع المعلومات عند رؤيتها ، ويزيد من قدرتهم على استيعابها وفهمها بشكل اسهل واسرع .

انطلاقاً مما سبق وجد الباحثان ظاهرة بحثية ملائمة للوقوف على الدور الذي يلعبه الانفوجرافيك في وسائل الاعلام في ادراك الجمهور للمعلومات .

وجرى توزيع البحث الى ثلاث مباحث تناول الاول منها الاطار المنهجي للبحث ، في حين خصص المبحث الثاني للاطر النظري و جاء المبحث الثالث لعرض نتائج الدراسة الميدانية ، كما تضمن البحث النتائج العامة والاستنتاجات التي توصل اليها الباحثان .

المبحث الاول - الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث

ان مسألة إحاطت الباحثين بالمشكلة من جوانبها جميعها يقودهم إلى التمكن من صياغة المشكلة وتوافر إمكانية بحثها ، أي ان تحديد المشكلة يرتبط بمدى فهم الباحثون لها، وقدرتهم على صياغتها بدقة إلى حد ما ، وعليه فقد حرص الباحثان على تحديد مشكلة البحث بتساؤل رئيس وهو ما دور الانفوجرافيك الذي توظفه وسائل الاعلام في ادراك الجمهور للمعلومات ؟ وانبثق عن هذا التساؤل عدد من التساؤلات الفرعية وهي :

- 1- هل تعد عملية معالجة المعلومات عن طريق الانفوجرافيك وسيلة فعالة لإيصالها الى الجمهور ؟
- 2- في اي الوسائل الاعلامية يفضل الجمهور اللجوء الى الانفوجرافيك للحصول على المعلومات ؟
- 3- ما انواع واشكال الانفوجرافيك التي تعد اكثر جذباً وتفضيلاً بالنسبة للجمهور ؟
- 4- ما المكونات البصرية للانفوجرافيك الأكثر تأثيراً على ادراك الجمهور للمعلومات ؟
- 5- ما الذي يفضل الجمهور التركيز عليه من محتويات الانفوجرافيك وما نوع المعلومات التي يفضلها ؟
- 6- ما الاسباب التي تجعل الجمهور يحصل على المعلومات عن طريق الانفوجرافيك ؟

ثانياً : أهمية البحث

يرى المختصون في مجال البحث العلمي ان بمجرد اختيار موضوع البحث تصبح الخطوة التالية تحديد الجدوى او الفائدة العلمية من دراسته ، ومن المهم ان يعي الباحث الى ما ستضيفه نتائج البحث الى المعرفة على ما هو متاح بالفعل في مجال التخصص سيما على المستوى الاكاديمي او على المستوى الميداني . وعليه فأن أهمية هذا البحث يجسدها الباحثان بما يأتي :

1- يعطي البحث مؤشرات لوسائل الاعلام عن تفضيل الجمهور لأنواع واشكال الانفو جرافيك الذي يمكن ان يسهم في ادراك المعلومات .

2- تزويد الباحثين الاعلاميين بتراث نظري يبحث في العلاقة بين الانفو جرافيك في وسائل الاعلام ومستويات تأثيره على ادراك الجمهور للمعلومات ، لاسيما وان المكتبات العراقية فقيرة المصادر في هذا المجال .

ثالثاً : اهداف البحث

الوصف هو احد اهداف البحث العلمي حيث يقوم الباحثين بجمع المعلومات كي يتمكنوا من وصف الظاهرة البحثية بدقة عن طريق واقع الاحصائيات التي تعكس الواقع الفعلي ، لذلك حرص الباحثان على وصف الظاهرة من خلال تحديد اهداف البحث على شكل نقاط رئيسية وهي :

1- معرفة مدى فاعلية الانفو جرافيك كوسيلة في إيصالها المعلومات الى الجمهور ؟

2- بيان الوسيلة الاعلامية التي يفضلها الجمهور ويلجئ للإنفو جرافيك فيها كي يحصل على المعلومات ؟

3- تحديد انواع واشكال الانفو جرافيك التي تعد اكثر جذباً وتفضيلاً بالنسبة للجمهور ؟

4- رصد مكونات الإنفو جرافيك البصرية الأكثر تأثيراً على ادراك الجمهور للمعلومات ؟

5- ايضاح محتويات الانفو جرافيك التي يركز الجمهور عليها ونوع المعلومات التي يفضلها ؟

6- كشف الاسباب التي تجعل الجمهور يحصل على المعلومات عن طريق الانفو جرافيك ؟

رابعاً : نوع البحث ومنهجه

يعد هذا البحث من البحوث الوصفية التي يمكن اللجوء إليها لدراسة المواقف الاجتماعية ومظاهر السلوك الإنساني ، وقد فرضت طبيعة البحث واهدافه استخدام المنهج المسحي الذي يعد الأسلوب الأمثل للوصول الى المعلومات بطريقة علمية وموضوعية.

خامساً : مجتمع البحث وعينته

تمثل مجتمع البحث بجميع اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى ، ونظرا لاتساع مجتمع البحث، لجأ الباحثان إلى طريقة العينات ، إذ تم اختيار عينة البحث بطريقة العينة (القصدية) والتي تعني " ان يعتمد الباحث او يقصد اجراء البحث على فئة معينة لاعتبارات علمية او منطقية تؤكد ان هذه العينة تمثل المجتمع " (عبد العزيز ، 2011، ص155) حيث تعمد الباحثان بتوزيع (40) استمارة على محوئين من التدريسيين والطلبة (ذكوراً واناث) تم اختيارهم لاعتبار علمي وهو اهتمامهم بتصميم الانفو جرافيك ومتابعته عبر وسائل الاعلام .

سادساً: ادوات جمع البيانات

تتحدد ادوات جمع البيانات على وفق المنهج المستخدم والجمهور المستهدف ، فضلاً عن الهدف من اجراء البحث ، وبناءً على الاجراءات المذكورة انفاً لجأ الباحثان الى استخدام اداتين للحصول على البيانات المطلوبة وهما : استمارة الاستبيان والمقياس اللتان تم توزيعهما على (40) محوثن من تدريسي وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى بعد ان جرى تحكيمها والتأكد من صلاحيتهما لقياس ما وضعنا من اجله .

سابعاً : الصدق والثبات

بعد أن قام الباحثان بإعداد استمارة الاستبيان والمقياس الخاص بالبحث، عملاً على تطبيق اختباري الصدق والثبات عليهما ، وفيما يأتي أهم الخطوات التي أجراها الباحثان وهي:

1- الصدق

اعتمد الباحثان على اختبار صدق الاستبانة والمقياس على الصدق الظاهري أو ما يسمى صدق المحكمين الذي يعد من أكثر الاختبارات استخداماً للتحقق من مدى صلاحية الأداة لقياس ما وضعت لأجله ، إذ قام الباحثان بعرض فقرات الاستبانة والمقياس على مجموعة من الخبراء المحكمين المتخصصين في مجال التخصص (*) للتعرف على مدى صدق ودقة الاستمارة وصلاحيتها للتطبيق على البحث الحالي.

وقد أجرى الباحثان بعض التعديلات الطفيفة على الاداتين سواء بالحذف أو بالإضافة بناء على توجيهات وأراء المحكمين وموافقتهم على الفقرات ، وكانت نسبة اتفاق الخبراء على فقرات الاداتين (82.5%) وهي نسبة جيدة ومقبولة. وتم احتساب الصدق الظاهري على وفق المعادلة الآتية:

$$\text{الصدق} = 100 \times \frac{\text{مجموع الفقرات المتفق عليها بين المحكمين}}{\text{مجموع الفقرات}} = 100 \times \frac{33}{40} = 82.5$$

2- الثبات

يمكن حساب الثبات بطرق عدة وذهب الباحثان الى احتساب الثبات بطريقة معامل ألفا - كرونباخ للاتساق الداخلي (Alpha Kronbachs) وتعتمد هذه الطريقة على اتساق أداء الفرد من فقرة الى أخرى ، ولاستخراج الثبات وفق هذه الطريقة تم استخدام جميع استمارات البحث البالغ عددها (40) استمارة، ثم استخدمت معادلة (ألفا) وقد بلغ معامل الثبات (0.81) وهو معامل ثبات يشير الى التجانس والاتساق الداخلي .

ثامناً : المعامل والاساليب الاحصائية المستخدمة في البحث

- 1- التكرارات البسيطة والنسبة المئوية : استخدمت لاستخراج التكرارات والنسب المئوية للنتائج.
- 2- الوسط الحسابي : استخدم لاستخراج الوسط الحسابي لكل فقرة من فقرات المقياس
- 3- معامل ألفا - كرونباخ للاتساق الداخلي (Alpha Kronbachs) : استخدم في التعرف على نسبة الثبات .

تاسعاً : دراسات سابقة

في اطار مراجعة التراث العلمي لموضوع البحث وتتبع الباحثان لما تيسر من الدراسات السابقة عن الانفوجرافيك لتحديد موقع البحث الحالي مقارنة بالبحوث الأخرى ، وجد الباحثين عدداً من الدراسات العراقية ، والعربية ، والاجنبية ، التي يمكن عدها مقارنة بحثية لموضوع بحثنا ، دون تناولها لموضوع توظيف القائم بالاتصال في القنوات الفضائية للاعلام الجديد . وفيما يلي الدراسات السابقة التي حصل عليها الباحثان والتي اعتمدا في عرضها على التسلسل الزمني لأجرائها من الاقدم الى الاحدث :

1. دراسة Giardina&Medina (2012)

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على تأثير انتاج الانفوجرافيك ونشره على إدارة سير عمل شركات الاعلام بالاعتماد على نماذج من الانفوجرافيك المنشورة في صحيفة نيويورك تايمز المطبوعة والنسخة الالكترونية والوقوف على كيفية

استخدامه وتأثيره على أنشطة المؤسسات الإعلامية ، وتوصلت الدراسة الى ان تطور الانفوجرافيك التفاعلي يتطلب إدارات خاصة تعمل بشكل مستقل ، وان العناصر التفاعلية تشكل اساساً في تصور البيانات ، وان الانفوجرافيك التفاعلي يساعد على تطوير قدرات قراءة الصحف .

2. دراسة Milatz (2013)

هدفت الدراسة الى استكشاف اثر الانفوجرافيك التفاعلي على عملية التذكر لدى المستخدم ، حيث استخدم الباحث أسلوب التجربة كأداة للتعرف على تأثير أنواع الانفوجرافيك (الثابت ، والتفاعلي ، والجدول) في عملية تذكر المعلومات، وقد طبق ذلك على عينة من 122 فرداً من الناطقين بالالمانية ، او لديهم مهارات لغوية المانية ، وتوصلت الدراسة الى عدم وجود علاقة بين الانفوجرافيك التفاعلي والاستعادة الشاملة للمعلومات ، حيث أوضحت النتائج ان استخدام الجداول يظهر قدرات اقل في استعادة المعلومات لدى المشاركين .

3. دراسة Dur (2014)

هدفت هذه الدراسة التعرف على استخدامات الانفوجرافيك في الصحافة وانواعه واساليب عرضه للمحتوى ، والاختلاف بين التصميم الثابتة والتفاعلية ، وقد توصلت الى مجموعة من النتائج من بينها ان الانفوجرافيك اصبح ضرورة في هذا العصر في ظل الاهتمام بالاتصال المرئي ، فهو يجعل المعلومات الصعبة اكثر قابلية للفهم وجذب الانتباه ، كونه يقدم المعلومات المعقدة وغير المنظمة في شكل واضح ومفهوم .

4. دراسة Siricharoen & Siricharoen (2015)

تنتهي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية ، وتهدف التعرف على مفهوم الانفوجرافيك واهم استعمالاته وانواعه ، والوسائط المتعددة والتفاعلية المستخدمة معه ، وتوصلت الى عدد من النتائج منها ضرورة الاهتمام بالعناصر المكونة له ، وخاصة الصور والألوان ، فضلاً عن ضرورة عرضه للمعلومات الصحيحة بأسلوب جذاب ، وان تقييم شكل ومضمون الانفوجرافيك يعتمد على مايقدمه من معلومات ومايشتمل عليه من عناصر مكونة له ومنها أنواع الرسوم التي يستخدمها.

5. دراسة وضع المعايير الفنية والقواعد الحاكمة في تصميمات صحافة الانفوجرافيك المستحدثة ومدى تطبيقها من خلال مواقع الصحف العربية والمصرية الالكترونية (2016)

يعد هذا البحث من البحوث الوصفية ، التي هدفت الى التعرف على فن صحافة الانفوجرافيك كفن صحفي ولید في عالم الصحافة الالكترونية ، ومن نتائج الدراسة: صحافة الانفوجرافيك صحافة تفرض تواجدها في عالم الاتصال المعلوماتي عبر المواقع الالكترونية وبرامج التواصل الاجتماعي وتزداد مساحتها يوم بعد يوم ، وان هناك مشكلة فعلية لدى القائمين بصناعة هذا الفن الصحفي بعدم المالمهم بقواعد التصميم الجرافيكي او فنون التفكير البصري مما ينتج نماذج عشوائية مشوهة من هذا الفن الصحفي المستحدث .

6. دراسة الانفوجرافيك في الصحافة الفلسطينية دراسة حالة لصحيفة الرسالة (2016)

تهدف هذه الدراسة التعرف على مدى اهتمام صحيفة الرسالة بالإنفوجرافيك والقضايا التي يتناولها وأنواعه ومكوناته ومصادره ومواقع نشره، ومدى ارتباطه بالواقع المحلي للصحيفة موضوع الدراسة، وهي تعد من البحوث الوصفية، وفي إطار هذا النوع من البحوث تم استخدام منهجي الدراسات المسحية والعلاقات المتبادلة، أما أداة الدراسة: فهي استمارة تحليل المضمون، وعينتها عام 2016، بواقع 104 أعداد من الصحيفة المذكورة.

وكشفت الدراسة عن مجموعة من النتائج أهمها: اهتمام صحيفة الرسالة بـفن الإنفوجرافيك دون غيرها من الصحف الفلسطينية، وتركيز الإنفوجرافيك على أربع قضايا، هي: السياسية، والاجتماعية، والفصائل الفلسطينية، والانتخابات المحلية، وأن معظم قضايا الإنفوجرافيك ترتبط بالواقع المحلي، وتنتشر على الصفحة الأخيرة، ولم يذكر مصدر معلوماتها، إضافة إلى استخدامها بشكل أساسي لثلاثة أنواع من الإنفوجرافيك، وهي: تحليل البيانات، والتسلسل الزمني والتاريخي، وعرض الأفكار، واهتمامها بالعناصر المقروءة والمرئية المختلفة بنسب متباينة، وأوضحت الدراسة أيضاً وجود علاقة بين أنواع الإنفوجرافيك والقضايا التي يتناولها.

7. دراسة المعايير الفنية للإنفوجرافيك وتوظيفها في المواقع الإلكترونية (دراسة تحليلية وميدانية لمواقع إلكترونية سعودية) (2016)

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على كيفية تأثير العناصر البصرية للإنفوجرافيك في المواقع الإلكترونية، وتقيس الدراسة المعايير البصرية السليمة في تصميم وإنشاء الإنفوجرافيك المستخدم في المواقع الإلكترونية الإخبارية، التي أجريت عليها، وهي عشرة مواقع إلكترونية.

* تشابه واختلاف البحث مع الدراسات السابقة ومدى الاستفادة منها

اختلفت الدراسات السابقة مع البحث في الاشكاليات التي درستها، إذ لم تبحث جلها في اشكالية دور الانفو جرافيك في ادراك الجمهور للمعلومات، وقد تشابهت بعض من الدراسات المذكورة انفاً مع البحث في المنهج المستخدم وادوات جمع البيانات.

اما عن درجة افادة الباحث من الاطلاع على الدراسات السابقة فقد تجسدت في التعرف على الاطار النظري لمتغيرات البحث وتكوين رؤية عن الاجراءات المنهجية، فضلاً عن مساعدة الباحث في اعداد استمارة الاستبيان والمقياس.

عاشراً : التعريفات الاجرائية لمتغيرات للبحث

1- **الانفو جرافيك** : تقنية تسمح بتحويل كمية من البيانات والمعلومات النصية المعقدة الى مزيج من الصور والرسوم والنصوص، مما يسمح للمتلقي ادراك الفكرة الأساسية للموضوع بصورة اسهل واسرع.

2- **المعلومات** : هي كم البيانات التي عولجت عن طريق الانفو جرافيك لتصبح ذات معنى ومغزى.

المبحث الثاني- الاطار النظري

انفوجرافيك المعلومات في وسائل الاعلام

اولاً : مفهوم الانفو جرافيك

كثير من الافراد والمؤسسات الاعلامية اليوم تستخدم الانفو جرافيك لتعزيز الاتصال وتقديم ما لديهم من معلومات ومعرفة بصورة اكثر تشويقاً وقدرة على الوصول الى جماهيرهم وبطرق بسيطة وسهلة لمشاهدها او قراءها ومستخدميها، والانفو جرافيك هو أسلوب يتميز بعرض هذه المعلومات والاحصائيات المعقدة والصعبة بطريقة سلسة وواضحة وسريعة،

وأصبحت الكثير من الاختصاصات تلجأ لهذا الأسلوب الذي يستعمل النماذج البصرية لتحفيز قدرة الفرد على الفهم والادراك وبالتالي تؤدي الى السهولة في الاطلاع على كميات هائلة من البيانات والمعلومات.

ومن الملاحظ ان مفهوم الانفو جرافيك لا يبتعد كثيراً عن مفهوم الاتصال ، فكما ان الاتصال " هو عبارة عن عملية تبادل للمعلومات بين فردين ، يهدفان إلى فهم مشترك للموضوع " (عابد، 2008 ، ص9) ، فان مصطلح الانفو جرافيك يطلق على الرسوم والتصاميم التي تتضمن معلومات او احصائيات في موضوع معين ، بشكل يجعل هذه المعلومات سهلة الاستيعاب لدى المتلقي ، وهذا يعني ان أي شكل يأخذ عملية وضع المعلومات على هيئة رسوم وتصاميم يمكن ان تصنف ضمن الانفو جرافيك.

ومن خلال مراجعة المصادر الخاصة بموضوع الانفو جرافيك ، وجد الباحثان عدد من التعاريف لهذا المصطلح منها : ان كلمة (انفوجرافيك INFOGRAPHIC) هي اختصار لمصطلح (المعلومات التصويرية INFORMATION GRAPHIC) والتي تعني نوعا من الصور التي تمزج بين البيانات والتصميم وتساعد الأشخاص والمؤسسات في توصيل رسائلهم الى جماهيرهم .

لذا تم تعريف الانفوجرافيك على انه " تحويل لكمية من البيانات والمعلومات النصية المعقدة الى مزيج من الصور والرسوم والنصوص ، مما يسمح للمتلقي استيعاب الفكرة الأساسية للموضوع بصورة اسهل واسرع . (حسين ، 2016 : ص460)

فالإنفو جرافيك فن يركز على تحويل البيانات والمعلومات الصعبة او المعقدة او الضخمة الى رسوم او تصاميم بصرية او مقروءة ، تعطي الجمهور المعلومات الكافية بطريقة واضحة وجذابة ، تساعد على فهمها واستيعابها بسهولة ويسر ، مستفيداً من الإمكانيات التي توفرها برامج الحاسوب في هذا المجال .

اما مجالات استخدام الانفوجرافيك ، فانه يمكن استخدامه في جميع مجالات الحياة الإنسانية عامة ، والاعلام المقروء والالكتروني والاعلان والتسويق على وجه الخصوص .

عموماً وحسب رأي (ماكهمان McMahon) أن الوسيلة التي نحصل عن طريقها المعلومات قد تؤثر في تفكير الأفراد وسلوكهم أكثر من بعض محتويات الرسالة نفسها، وأن لها دوراً أساسياً في عملية الاتصال (Lazor,1992:p29) . و الانفوجرافيك هو تقنية او وسيلة تعمل بحكم سعة وسرعة انتشارها على توفير رصيد مشترك من المعلومات يزيد من فاعلية تواصل جمهورها للحصول على المعلومة . (فضيل، 2003 : ص36-37).

ثانياً : أنواع الانفو جرافيك

يمكن تقسيم الانفو جرافيك الى عدة أنواع وفقاً لتصميمه ومحتواه ، علما ان لكل نوع منهما خصائصه التي تميزه عن الآخر ، لذا امكن تقسيم الانفو جرافيك الى ثلاثة انواع هي : . (حسين، 2016 :ص462-463) .

1- **الانفو جرافيك الثابت** : هو عبارة عن رسم تصويري يشرح شيئاً محدداً ويأخذ شكلاً ثابتاً ولا يحتاج الى تفاعل المتلقي ، وغالباً ما يستخدم هذا النوع مع الإعلانات والدعايات الثابتة المطبوعة او المنشورة على صفحات الانترنت والصحف .

2- **الانفو جرافيك المتحرك** : وهو رسم تصويري متحرك يتفاعل معه الجمهور : وهو نوعان :

أ- تصوير فيديو عادي (بداخله انفو جرافيك) : وهو يعتمد على الرسوم في تمثيل المعلومات على شريط فيديو بشكل متحرك .

ب- تصميم متحرك (موشن جرافيك) : هو تصميم البيانات والتوضيحات والمعلومات تصميمًا متحركًا كاملاً ، وهو يتطلب اختيار الحركات المعبرة التي تساعد على إخراجها بشكل جذاب ، وهذا يتطلب جزء من تقنية الروم المتحركة ، والتي يكون لها سيناريو كامل للإخراج النهائي لهذا النوع وهذا أكثر الأنواع استخداماً وانتشاراً الان .ج- الانفو جرافيك التفاعلي : انفو جرافيك تفاعلي حيث يتحكم فيه المتلقي عن طريق بعض الأدوات التحكم من ازرار وبرمجة (CODE) معينة تكون موضوعاً ولكي يتحكم المشاهد في الانفو جرافيك وتصميم هذا النوع يتطلب ان يكون به تصميم وبرمجة بعض الأجزاء التي تحتوي على التحكم المطلوبة

ثالثاً : تصميم الانفو جرافيك

يؤدي التصميم دوراً كبيراً في ابراز الانفو جرافيك وتقديمها بشكل بسيط يجذب النظر ويثير الانتباه ، وذلك من خلال استعمال البرامج والنماذج الخاصة به ، وفهم كيفية التعامل معها ، والاستفادة من توزيع المساحات والألوان ، والاحجام والاشكال وتحويلها الى اشكال فنية جذابة تعمل على شد انتباه الجمهور وتوفير الراحة والمتعة له من حيث بساطة التصميم ويسر الاستخدام الى جانب وجود العديد من العوامل التي يجب ان تؤخذ بعين الاعتبار عند تصميم وإخراج الانفو جرافيك ومنها أماكن وضع المعلومات وطرق عرضها والاهتمام بعناصر التصميم واسسه ، ويتكون الانفو جرافيك من ثلاثة أجزاء وهي:

1- العناصر البصرية (Visual elements) : وتشمل الألوان والرسوم والرموز والاشارات والخرائط . اذ يمكن

تقسيم هذه العناصر الى فئات فرعية منها :

أ- الصور : وهي الصور الملتقطة بالكاميرا سواء اكانت شخصية ام أماكن ام غيرها .

ب- الرسوم والخرائط ، وهي الرسوم اليدوية والالكترونية والاشكال الهندسية والخرائط والأسم .

ج- صور ورسوم : وهي الصور الفوتوغرافية والرسوم اليدوية والالكترونية .

2- عناصر المحتوى (Content element) والتي تتضمن النصوص والحقائق والإحصاءات والاطر الزمنية

والمراجع . ويمكن تقسيمها الى فئات فرعية منها :

أ- المعلومات والحقائق : هي معلومات عامة وحقائق مؤكدة للموضوع .

ب- الأرقام والاحصائيات

3- المعرفة (Knowledge) : تتمثل في نقل رسالة شاملة للمعلومات والوقائع ، من خلال الحقائق والاستنتاجات

لنقل القصة بصورة كاملة .

إن أي بناء تصميمي لا بد أن يتكون من عناصر ومن اجتماعها تنتج علاقات يعتمد عليها نجاح ذلك البناء أو فشله،

وهذه العناصر هي :

أولاً: الشكل (Shape) : تتخذ الأشكال في الفن عدداً من التصنيفات (أشكال هندسية – أشكال عضوية – أشكال طبيعية –

أشكال مجردة – أشكال تمثيلية – أشكال غير تمثيلية – أشكال موضوعية – أشكال غير موضوعية). (اسماعيل، 1999:

ص164).

ثانياً: الخط (Line) : يعد الخط عنصر من عناصر التصميم ذات الدور الهام والرئيسي في بناء العمل الفني المصمم، إذ لا يكاد أي عمل تصميمي يخلو من عنصر الخط وان كان ذلك بدرجات متفاوتة . يحيط الخط بمساحة معينة أو شكلاً ما، فيكون أداة تحديد، ويحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها. (اسماعيل، 1999: ص144).

ثالثاً: اللون (Color) : يعد اللون مكون بنائي أساسي تتجلى عن طريقه صفات مظهرية ذات فعاليات مؤثرة في البناء التصميمي، متمثلة في أصله وقيمتها الضوئية وكثافته أو شفافيته، وهي صفات شديدة التلازم مع كل ما يمكن أن يراه راء بغض النظر عما إذا كان ما يراه يمكن إن يهدي إلى معنى أم غير ذلك. (طارق ، 2002، ص 77-78) .

رابعاً: الفضاء (Space) : مما لا شك فيه إن (الخطوط – المسطحات – الكتل) حين تتجمع كلها أو بعضها تخلف فضاءاً، والفضاء يمثل عنصراً هاماً في الفنون المعمارية، نظراً لوجود فضاء نشأ عن تجميع كتل أو مسطحات. (اسماعيل، 1999: ص202).

خامساً: المساحة : هي بيان حركة الخط (في اتجاه مخالف للاتجاه الذاتي) ويشكل مساحة – والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق، وهي محاطة بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم، فالمساحة تعني عنصر مسطح أولي أكثر تركيباً من النقطة والخط.

والمساحة قد تكون مربع أو دائرة أو مثلث أو أي شكل هندسي آخر مفروداً وقد تكون نتيجة لدمج أكثر من شكل مع أجزاء بعض التجريب من حذف أو إضافة وغيرها – لإنتاج مساحة ذات طابع خاص .

وقد تكون المساحة ذات شكل عضوي، أو قد تجمع بين العضوي والهندسي، وللمصمم حق اختيار وتكوين مفرداته الخاصة به، كما إن المساحة بشكل عام هي الفراغ المحصور والمحدد بين الخطوط، وهي وحدة البناء للعمل الفني وهي أكثر تعقيداً من النقطة والخط . (اسماعيل، 1999: ص164-166).

إن التصميم في المحصلة هو مجموعة من العلاقات التي تربط عناصر التصميم مع بعضها، فهي الاصول وقوانين (العلاقة الانشائية) ، في بناء العمل الفني ، وخطة التنظيم التي تقرر الطريقة التي يجب جمع العناصر بها لإنتاج تأثير معين. (غزوان، 2010، ص 43) .

المبحث الثالث - الاطار الميداني

المحور الاول البيانات العامة للمبجوثين

1 - النوع

اظهرت النتائج ما عكسته عملية اختيار العينة (القصدية) اذ تم توزيع الاستبيان على (40) مبحوثاً مقسمين بين طلبة واساتذة كلية الفنون الجميلة من الذكور (25) ومن الاناث (15) ، وبذلك بلغت نسبة الذكور 62% والاناث 38% انظر الى الجدول رقم (1).

جدول (1) يبين عدد المبحوثين حسب متغير النوع

النوع	التكرار	النسبة المئوية %
ذكر	25	62%
أنثى	15	38%

المجموع	40	%100
---------	----	------

2- التخصص

كشفت عملية توزيع استمارات الاستبيان البالغة (40) عن واقع توزيع (15) مبحوثاً من تخصص الفنون التشكيلية و بنسبة مئوية بلغت (37,5) و (15) مبحوثاً من تخصص الفنون السينمائية والتلفزيونية بنسبة مئوية (37,5) و (10) مبحوثاً من تخصص التربية الفنية وبنسبة مئوية وصلت نظر (25%) انظر الى الجدول رقم (2) .

جدول (2) يبين عدد المبحوثين حسب التخصص

التخصص	التكرار	النسبة المئوية %
فنون تشكيلية	15	%37,5
فنون سينمائية وتلفزيونية	15	%37,5
تربية فنية	10	% 25
المجموع	40	%100

المحور الثاني : اسئلة الحقائق

س1/ هل تعتقد ان معالجة المعلومات عن طريق الانفو جرافيك وسيلة فعالة لإيصالها الى الجمهور؟
اظهرت نتائج اجابات المبحوثين ان النسبة الاكبر منهم يعتقد بفاعلية الانفو جرافيك كوسيلة لايعصال المعلومات للجمهور اذ اشر على خيار نعم (30) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (75%) وبذلك حل هذا الخيار بالمرتبة الاولى ، بينما اكد (10) مبحوثين بنسبة مئوية وصلت (25%) انهم لا يعتقدون بذلك وبذلك جاء هذا الخيار بالمرتبة الثانية ، انظر الى الجدول رقم (3) .

جدول (3) يبين ترتيب اجابات المبحوثين حول فاعلية الانفو جرافيك في ايصال المعلومات للجمهور

المدى	التكرار	النسبة المئوية %
نعم	30	% 75
لا	10	% 25
المجموع	40	%100

س2/ في اي الوسائل الاعلامية تفضل الاستجابة الى الانفو جرافيك كي تحصل على المعلومات ؟
بينت النتائج ان (18) مبحوثاً يفضلون انفو جرافيك التلفزيون للحصول على المعلومات ، وبذلك جاء التلفزيون بالمرتبة الاولى من بين خيارات المبحوثين بنسبة مئوية بلغت (45%) ، في حين بلغت نسبة الذين يفضلون انفو جرافيك الوسائل الالكترونية (32,5%) بواقع (13) تكرار لتقع هذه الفئة بالمرتبة الثانية ، ثم جاءت بالمرتبة الثالثة الفئة التي تفضل انفو جرافيك المجلات بواقع (5) تكرارات وبنسبة مئوية وصلت (12,5%) وحل انفو جرافيك الصحف في المرتبة الرابعة (الاخيرة) اذ اشار اليه (4) مبحوثين وهم يشكلون نسبة مئوية بلغت (10%) . انظر الى الجدول رقم (4) .

جدول (4) يبين ترتيب تفضيلات الجمهور لأنفو جرافيك الوسائل الاعلامية

انفو جرافيك الوسيلة	التكرار	النسبة المئوية %
انفو جرافيك التلفزيون	18	%45
انفو جرافيك الوسائل الالكترونية (شبكات التواصل الاجتماعي)	13	%32,5

انفو جرافيك المجلات	5	12.5%
انفو جرافيك الصحف	4	10%
المجموع	40	100%

س3/ اي انواع الانفو جرافيك تفضل ان تستقي منها المعلومات ؟

اظهرت نتائج اجابات المبحوثين عن هذا السؤال ان الغالبية اكد على ان الانفو جرافيك التفاعلي هو الخيار الافضل لاستقاء المعلومات اذ اشار الى ذلك (20) مبحوثاً ونسبة مئوية بلغت (50%) وبذلك جاء هذا النوع بالخيار الاول في حين اجابة (12) منهم على تفضيل الانفو جرافيك المتحرك وهم ما شكلوا نسبة (30%) ليحل هذا الخيار بالمرتبة الثانية ، اما الانفو جرافيك الثابت فقد جاء بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) بواقع (8) تكرارات ونسبة مئوية بلغت (20%) . انظر الى الجدول رقم (5) .

جدول (5) يبين ترتيب خيارات المبحوثين حول تفضيلهم لأنواع الانفو جرافيك

نوع الانفو جرافيك	التكرار	النسبة المئوية %
التفاعلي	20	50 %
المتحرك	12	30 %
الثابت	8	20%
المجموع	40	100%

س4/ ما شكل الانفو جرافيك الاكثر جذباً وتشويقاً بالنسبة اليك ؟

كشفت اجابات المبحوثين ان الرسوم التوضيحية هو شكل الانفو جرافيك الاكثر جذباً وتشويقاً اذ اكد ما نسبته (55 %) وعددهم (22) عليه وبذلك جاء بالمرتبة الاولى ، في حين اشار (7) منهم على الشكل الشعاعي وبذلك بلغت نسبته (17.5%) وحلوا بالمرتبة الثانية ، بينما احتلت مناصفاتاً المرتبة الثالثة (الجدول) و(الاشكال) اذ اختارهما (5) مبحوثين ونسبتهم (12.5%) وجاء بالمرتبة الرابعة (الاخيرة) المخطط البياني بواقع (3) تكرارات ونسبة مئوية وصلت (7.5%) . انظر الى الجدول رقم (6) .

جدول رقم (6) يبين ترتيب اشكال الانفو جرافيك الاكثر جذباً وتشويقاً بالنسبة للجمهور

شكل الانفو جرافيك	التكرار	النسبة المئوية %
الرسوم التوضيحية	22	55 %
الشعاعي	7	17.5%
الجدول	5	12.5%
الخرائط	5	12.5%
المخطط البياني	4	7.5%
المجموع	40	100%

س5/ اي من المكونات البصرية للانفو جرافيك اكثر تأثيراً على ادراكك للمعلومات؟

الصور اولى المكونات البصرية للانفو جرافيك الاكثر تأثيراً على ادراك المعلومات بالنسبة للجمهور اذ اكد ما نسبتهـم (37,5%) وعددهم (15) عليها ، في حين اشار (11) منهم على الرموز وبذلك بلغت نسبتهـم (27,5%) وحلو بالمرتبة الثانية ، بينما احتلت الالوان المرتبة الثالثة اذ اختارها (8) مبحوثين ونسبتهم (20%) وجاءت بالمرتبة الرابعة (الاخيرة) الرسوم بواقع (6) تكرارات ونسبة مئوية وصلت (15%) انظر الى الجدول رقم (7).

جدول رقم (7) يبين ترتيب المكونات البصرية للانفو جرافيك الاكثر تأثيراً على ادراك الجمهور للمعلومات

المكونات البصرية	التكرار	النسبة المئوية %
الصور	15	37,5 %
الرموز	11	27,5 %
الالوان	8	20 %
الرسوم	6	15 %
المجموع	40	100%

س6/ عند اطلاعك على الانفو جرافيك ما المحتوى الذي تفضل الاطلاع عليه ؟

اكد ما نسبتهـم (52,5%) وعددهم (21) مبحوثاً انهم يفضلون الاطلاع على الارقام والاحصائيات من محتويات الانفو جرافيك لذلك احتلوا المرتبة الاولى ، في حين اشار (19) منهم على النصوص المكتوبة كمحتوى يفضلون الاطلاع عليه من محتويات الانفو جرافيك وبذلك بلغت نسبتهـم (47,5%) وجاءوا بالمرتبة الثانية انظر الى الجدول رقم (8) .

جدول رقم (8) يبين ترتيب تفضيلات اطلاع الجمهور على محتوى الانفو جرافيك

المحتويات	التكرار	النسبة المئوية %
الارقام والاحصائيات	21	52,5 %
النصوص المكتوبة	19	47,5 %
المجموع	40	100%

س7/ اي نوع من المعلومات تفضل الحصول عليها عن طريق الانفو جرافيك ؟

كشفت نتائج اجابات المبحوثين عن هذا السؤال ان (16) مبحوث وما نسبتهـم (40%) يفضلون الحصول على المعلومات العلمية عن طريق الانفو جرافيك وبذلك جاء هذا النوع بالمرتبة الاولى ، في حين اكد على المعلومات الاقتصادية (11) مبحوث بنسبة مئوية بلغت (27,5%) وحلو بالمرتبة الثانية ، و اشار (7) منهم على المعلومات الصحية وبذلك بلغت نسبتهـم (17,5%) واحتلت هذه الفئة المرتبة الثالثة ، بينما احتلت المعلومات الرياضية المرتبة الرابعة اذ اختارها (4) مبحوثين ونسبتهم (10%) وجاءت بالمرتبة الخامسة (الاخيرة) المعلومات السياسية بواقع (2) تكرار ونسبة مئوية وصلت (5%) انظر الى الجدول رقم (9) .

جدول رقم (9) يبين ترتيب نوع المعلومات التي يفضل الجمهور الحصول عليها عن طريق الانفو جرافيك

نوع المعلومات	التكرار	النسبة المئوية %
العلمية	16	40%

الاقتصادية	11	27.5 %
الصحية	7	17.5 %
الرياضية	4	10 %
السياسية	2	5 %
المجموع	40	100 %

س8/ ما الاسباب التي تجعلك تحصل على المعلومات عن طريق الانفو جرافيك ؟ (يمكن اختيار اكثر من بديل)

اظهرت نتائج اجابات المبحوثين عن هذا السؤال ان الحصول على معلومات اكثر بوقت اقل هو السبب الاول الذي يجعل غالبيتهم يحصلون على المعلومات عن طريق الانفو جرافيك اذ اشار الى ذلك (30) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (38%) ، في حين يرى (19) منهم وهم ما شكلوا نسبة (24%) ان مساعدتهم على ادراك المعلومات بسهولة ويسر هو السبب الذي يأتي بالمرتبة الثانية ، اما ان الانفو جرافيك يمكنهم من تذكر المعلومات فكان السبب الذي حل بالمرتبة الثالثة اذ كان خيار (18) مبحوث وبنسبة مئوية وصلت (23%) ، ويعتقد اخرون وهم (12) مبحوث بواقع نسبة مئوية بلغت (15%) ان السبب الذي يحل بالمرتبة الخامسة من بين الاسباب التي تجعلهم يحصلون على المعلومات عن طريق الانفو جرافيك هو اغنائهم عن الاطلاع على تفاصيل الخبر . انظر الى الجدول رقم (10) .

جدول رقم (10) يبين ترتيب الاسباب التي تجعل الجمهور يحصل على المعلومات عن طريق الانفو جرافيك

السبب	التكرار	النسبة المئوية %
الحصول على معلومات اكثر بوقت اقل	30	38 %
يساعدني على ادراك المعلومات بسهولة ويسر	19	24 %
يمكنني من تذكر المعلومات	18	23 %
يغنيني عن الاطلاع على تفاصيل الخبر	12	15 %
المجموع	79 ** زاد عدد التكرارات لامكانية اختيار اكثر من بديل	100 %

المحور الثالث : مقياس دور الانفو جرافيك في ادراك الجمهور للمعلومات :

بهدف الوقوف على دور انفو جرافيك وسائل الاعلام في ادراك الجمهور للمعلومات جرى قياس ذلك عن طريق تسع فقرات ، وجاءت اجابات المبحوثين بحسب موقفهم من كل فقرة على وفق ما يأتي :-

1- يتيح لي الانفو جرافيك استقبال المعلومات بسهولة ويسر

أ- اتفق : يتفق (29) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (72.5%) على ان الانفو جرافيك يتيح لهم استقبال المعلومات بسهولة ويسر وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (7) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (17.5%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يتيح لهم استقبال المعلومات بسهولة ويسر وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (4) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (10%) على ان الانفو جرافيك يتيح لهم استقبال المعلومات بسهولة ويسر وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة. وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.6) .

2- يمكنني الانفو جرافيك من حفظ الارقام والاحصائيات :

أ- اتفق : يتفق (22) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (55%) على ان الانفو جرافيك يمكنهم من حفظ الارقام والاحصائيات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (12) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (30%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يمكنهم من حفظ الارقام والاحصائيات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (6) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (15%) على ان الانفو جرافيك يمكنهم من حفظ الارقام والاحصائيات ، وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة. وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.4) .

3- يزيد الانفو جرافيك من قدرتي على تذكر المعلومات واسترجاعها :

أ- اتفق : يتفق (30) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (75%) على ان الانفو جرافيك يزيد من قدرتهم على تذكر المعلومات واسترجاعها وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (7) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (17,5%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يزيد من قدرتهم على تذكر المعلومات واسترجاعها وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (3) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (7,5%) على ان الانفو جرافيك يزيد من قدرتهم على تذكر المعلومات واسترجاعها وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة. وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.6) .

4- يغنيني الانفو جرافيك عن الاطلاع على كامل الخبر:

أ- اتفق : يتفق (20) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (50%) على ان الانفو جرافيك يغنيهم عن الاطلاع على كامل الخبر وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (13) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (32%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يغنيهم عن الاطلاع على كامل الخبر وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (7) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (18%) على ان الانفو جرافيك يغنيهم عن الاطلاع على كامل الخبر وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة. وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.3) .

5- يجعلني الانفو جرافيك قادر على تحليل المعلومات:

أ- اتفق : يتفق (24) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (60%) على ان الانفو جرافيك يجعلهم قادرين على تحليل المعلومات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- **محايد** : لم يحدد (13) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (32%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يجعلهم قادرين على تحليل المعلومات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- **لا اتفق** : لم يتفق (3) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (8%) على ان الانفو جرافيك يجعلهم قادرين على تحليل المعلومات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.5) .

6- **يجذب الانفو جرافيك انتباهي لمعلومات دون غيرها :**

أ- **محايد** : لم يحدد (16) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (40%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يجذب انتباههم لمعلومات دون غيرها وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- **لا اتفق** : لم يتفق (13) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (32,5%) على ان الانفو جرافيك يجذب انتباههم لمعلومات دون غيرها وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة.

ت- **اتفق** : يتفق (11) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (27,5%) على ان الانفو جرافيك يجذب انتباههم لمعلومات دون غيرها وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (1,95) .

7- **يسهل الانفو جرافيك تبادلتي للمعلومات مع الآخرين :**

أ- **اتفق** : يتفق (17) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (42,5%) على ان الانفو جرافيك يسهل تبادلهم للمعلومات مع الآخرين وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- **لا اتفق** : لم يتفق (13) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (32,5%) على ان الانفو جرافيك يسهل تبادلهم للمعلومات مع الآخرين وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة.

ت- **محايد** : لم يحدد (10) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (25%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يسهل تبادلهم للمعلومات مع الآخرين وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة . وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.1) .

8- **يعزز الانفو جرافيك امكانية حصولي على المعلومات وفق تسلسلها بانسيابية عالية :**

أ- **اتفق** : يتفق (20) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (50%) على ان الانفو جرافيك يعزز امكانية حصولهم على المعلومات وفق تسلسلها بانسيابية عالية وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ب- **محايد** : لم يحدد (14) مبحثاً وبنسبة مئوية بلغت (35%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك يعزز امكانية حصولهم على المعلومات وفق تسلسلها بانسيابية عالية وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- **لا اتفق** : لم يتفق (6) مبحثاً وبنسبة مئوية وصلت (15%) على ان الانفو جرافيك يعزز امكانية حصولهم على المعلومات وفق تسلسلها بانسيابية عالية وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة . وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.3) .

9- **ينمي الانفو جرافيك مهارتي بالاستنتاج والتحليل المنطقي للمعلومات :**

أ- **محايد** : لم يحدد (19) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (47,5%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الانفو جرافيك ينمي مهارتهم بالاستنتاج والتحليل المنطقي للمعلومات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة.

ب- **اتفق** : يتفق (11) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (27,5%) على ان الانفو جرافيك ينمي مهارتهم بالاستنتاج والتحليل المنطقي للمعلومات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- **لا اتفق** : لم يتفق (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (25%) على ان الانفو جرافيك ينمي مهارتهم بالاستنتاج والتحليل المنطقي للمعلومات وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة. انظر الى الجدول رقم (11) . وقد بلغ الوسط الحسابي لهذه الفقرة (2.0) .

جدول (11) موقف المبحوثين تجاه كل فقرة من فقرات دور الانفو جرافيك في ادراك الجمهور للمعلومات

الوسط الحسابي	المجموع		لا اتفق		محايد		اتفق		الفقرة / الموقف
	%	ت	%	ت	%	ت	%	ت	
2.6	100 %	40	% 10	4	% 17,5	7	72,5 %	29	يتيح لي الانفو جرافيك استقبال المعلومات بسهولة ويسر
2.4	100 %	40	% 15	6	% 30	12	% 55	22	يمكنني الانفو جرافيك من حفظ الارقام والاحصائيات
2.6	100 %	40	% 7,5	3	% 17,5	7	% 75	30	يزيد الانفو جرافيك من قدرتي على تذكر المعلومات واسترجاعها
2.3	100 %	40	% 18	7	% 32	13	% 50	20	يغنييني الانفو جرافيك من الاطلاع على كامل الخبر
2.5	100 %	40	% 8	3	% 32	13	% 60	24	يجعلني الانفو جرافيك قادر على تحليل المعلومات
1.95	100 %	40	% 32,5	13	% 40	16	27,5 %	11	يجذب الانفو جرافيك انتباهي لمعلومات دون غيرها
2.1	100 %	40	% 25	10	% 32,5	13	42,5 %	17	يسهل الانفو جرافيك تبادل المعلومات مع الآخرين
2.3	100 %	40	% 15	6	% 35	14	% 50	20	يعزز الانفو جرافيك امكانية حصولي على المعلومات وفق تسلسلها بانسيابية عالية
2.0	100 %	40	% 25	10	% 47,5	19	27,5 %	11	ينمي الانفو جرافيك مهارتي بالاستنتاج والتحليل المنطقي للمعلومات

• النتائج العامة والاستنتاجات

في ضوء المنهج والادوات المستخدمة توصل الباحثين الى عدد من النتائج والاستنتاجات وهي :

- 1- اكدت النتائج فاعلية الانفو جرافيك كوسيلة لإيصال المعلومات الى الجمهور، ويرى الباحثان انها نتيجة طبيعية اذ ما اخذنا بنظر الاعتبار عوامل الجذب والتشويق التي يحتويها الانفو جرافيك .
- 2- تصدر التلفزيون الوسائل الاعلامية التي يفضل المبحوثين الاستجابة فيه الى الانفو جرافيك كي يحصلون على المعلومات ، والسبب في ذلك مرده لقوة تأثير التلفزيون كوسيلة متاحة للعرض .
- 3- اظهرت النتائج ان الانفو جرافيك التفاعلي هو النوع الاكثر تفضيلاً بالنسبة للمبحوثين على مستوى استقاء المعلومات ، ويستنتج الباحثان من هذه النتيجة ميل الجمهور الى تفعيل دوره في التحكم سيما فيما يخص حفظ المعلومات ومراجعتها وتبادلها مع الاخرين.
- 4- تأكيد غالبية المبحوثين على ان الرسوم التوضيحية هي اكثر اشكال الانفو جرافيك جذباً وتشويقاً .
- 5- كشفت النتائج عن مدى تأثير الصور على ادراك المعلومات اكثر من باقي المكونات البصرية للانفو جرافيك ، ويرى الباحثان ان هذا ناتج الوظيفة التعبيرية التي يمكن ان تؤديها الصورة على حساب النصوص المكتوبة .
- 6- تبين ان غالبية المبحوثين يفضلون الاطلاع على الارقام والاحصائيات عن باقي المحتويات الاخرى للانفو جرافيك ، نستنتج من ذلك اهتمام المبحوثين بالحصيلة النهائية للموضوع دون الاهتمام الى التفاصيل الاخرى للموضوع .
- 7- يرغب معظم المبحوثين الحصول على المعلومات العلمية على حساب باقي المعلومات التي يعالجها الانفو جرافيك .
- 8- اسفرت النتائج عن تبين في اجابات المبحوثين حول الاسباب التي تجعلهم يحصلون على المعلومات عن طريق الانفو جرافيك ، غير ان معظمهم اكد ان الدافع الرئيسي الذي يقف وراء ذلك هو حصولهم على معلومات اكثر بوقت اقل .
- 9- اظهرت النتائج وجود دور كبير للانفو جرافيك في ادراك الجمهور للمعلومات ، اذ تراوحت الاوساط الحسابية لإجابات المبحوثين عن اغلب فقرات المقياس بين (2.0) و(2.6) باستثناء الفقرة التي تخص جذب الانتباه فان المبحوثين لم يتفقوا عليها حيث بلغ الوسط الحسابي لها (1.95) وبالتالي فان معظم الفقرات اوساطها اكبر من الوسط الفرضي للمقياس البالغ (2) وهو ما يعطي دلالة على وجود الدور ، ويرى الباحثان ان هذه النتيجة انعكاس لما يمتاز به الانفو جرافيك من خصائص تيسر الحصول على المعلومة بطريقة سريعة وسهلة .

• المصادر والهوامش

- اسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، كلية التربية جامعة حلوان، مطبعة العمرانية، القاهرة، 1999.
- البزاز، عزام ؛ محمد، نصيف جاسم " أسس التصميم الفني " ، جامعة بغداد ، بغداد، 2001م.
- البياتي، نجم عبدالله عسكر ، " تصميم برنامج تعليمي لمادة الأنشاء التصويري في كليات الفنون الجميلة " ، (اطروحة دكتوراه غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996م.
- حسين ، محمد صديق، " دراسة وضع المعايير الفنية والقواعد الحاكمة في تصميمات صحافة الانفو جرافيك المستحدثة ومدى تطبيقها من خلال مواقع الصحف العربية والمصرية الالكترونية " ، وقائع اعمال المؤتمر الأول لكلية الفنون والتصميم 25-26 تشرين اول \ أكتوبر ، الاردن، 2016 .
- سكوت ، روبرت جيلام، " اسس التصميم " ، ترجمة عبد الباقي محمد ابراهيم ، ومحمد محمود يوسف ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1968 م.
- اسماعيل، شوقي: مصدر سابق .

- طارق، مصطفى أبو بكر عثمان، العلاقات البنائية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2002.
- عابد، زهير . أبو السعيد ، احمد ، " وظيفة وسائل الإعلام في نشر ثقافة الحب والكراهية في المجتمع الفلسطيني " ، المؤتمر الدولي ، المؤتمر الدولي - جامعة فلاديفيا بعنوان : ثقافة الحب والكراهية في الفترة 26 - 30 أكتوبر 2008.
- علي،نورا عبدالله، " برنامج تعليمي لتنشيط الذاكرة البصرية لطالبات قسم التربية الفنية معهد اعداد المعلمات في مادة عناصر واسس التصميم " ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2011 م.
- عيسى ، معتز، " ماهو الانفوجرافيك - تعريف ونصائح وأدوات مجانية" ، 2014.
- غزوان،معتز ، "الحضارة والتصميم " ، ط1 ، دار دجلة، عمان ،الأردن ،2010م.
- فضيل دليو ، " الاتصال، مفاهيمه- نظرياته- وسائله " ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2003
- Lazor J. "Science of communication", Paries. PUF,1992

* المحكمين حسب قدم اللقب العلمي :

- أ.د. مهند محمد عبد الستار / قياس وتقويم / كلية التربية الاساسية / جامعة ديالى
- أ.د. علي جبار الشمري / علاقات عامة / كلية الاعلام / جامعة بغداد
- أ.م.د. نمير قاسم خلف / تصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى

جماليات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما

د. سافرة ناجي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

ملخص البحث:

ان حركية الوجود قائمة على التفاعل بين عناصر هذا الوجود، وتحقق هذا التفاعل يتم عن طريق الاتصال بين عناصره، لذا يعد الاتصال جوهر ديمومته ودينامية بحثه الفكري الذي يمثل نسق من انساق الاتصال. واول انساق هذه الديمومة هو العلامات البصرية التي تنتمي الى فضاء المعرفة الحسية، وعليه تشكل فضاء ارسال، تستقبله المعرفة العقلية وتقوم بتحليل رسائل الاستقبال، لتعيدها في صورة مدركة وهكذا دواليك، ففعل الاتصال قائم على ما يستقبل ما يبث فعل الاتصال من رسائل، وهذا هو شكل العلاقة بين الانسان والطبيعة في صورة واضحة عبر ما ترسل الطبيعة من صور، فذلك يعد الاتصال البصري هو الفعل التعبيري الذي يجمع بين الفعل ورد الفعل وبين الارسال والتلقي في ان واحد. لذلك يعد الاتصال روح الفن وفعله التواصل، الذي يظهر بمظهري الاتصال والانفصال وهذه العلاقة الاتصالية تتم بشكلي الاتفاق والاختلاف في صورة فعل الفن الفردي والجمعي معا.

والخطاب المسرحي فعل اتصال وتواصل، لذا هو من الفنون التي تتخذ من العلامة البصرية حامل لكل انساق التكوين الفني له، وعليه فهي الحامل والمحمول معا، ولا سيما في خطاب مسرح ما بعد الدراما نجد انها فضاء التفاعل ما بين الخطاب المسرحي والمتلقي، لانه يقوض اداء اللغة ويُفعل من اداء الصورة بوصفها المتن الرئيس والاساس في تشكيل معنى وفعل الاتصال والتواصل ما بين هذا الخطاب والمتلقي. فضلا عن ان هذا المسرح قد جمع كل علامات الاتصال البصري التكنولوجي، وما انتجت الميديا من وسائطية بصرية، لذا فان مسرح ما بعد الدراما يطيح بسلطة الكلمة ولهذا فان جمالية هذا المسرح قائمة التداخل بين كل انساق الوجود وابرزها الاتصال البصري. وللكشف عن هذا الفعل الجمالي للاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما: قسمنا بحثنا الى عدد من المحاور وعلى النحو الاتي : الفصل الاول ضم مشكلة البحث والحاجة اليه ، واهمية وهدف البحث اذ ختم بتحديد المصطلحات اما الفصل الثاني فكان تحت عنوان الاطار النظري الذي ضم ثلاثة مباحث :

1- الجمالية من الفلسفة الى الخطاب البصري

2- مفهوم الاتصال البصري.

2- سمات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما .

3- الدراسات السابقة

اما الفصل الثالث فهو اجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث واداته وعينة البحث والفصل الرابع احتوى النتائج واستنتاجات البحث ومقترحاته وختم البحث بملخص باللغة الانكليزية ، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الاول : الاطار المنهجي :

مشكلة البحث:

عرفت فنون التعبير الانساني بانها قائمة على حد الملفوظ والمرئي التي يترجم بها الجسد الانساني ما يريد قوله ويعبر عن ذاته. ولان المسرح عرف بالكلمة المجسدة . فحامل فكرته الملفوظ اللغوي الذي يمثل الصرة السمعية . ومع متغيرات الفكر الانساني وادوات التعبير لدية ولا سيما بعد ثورة الديجتال وتكنولوجيا المعلومات . اصبحت الصورة هي التي تقود الفكر، وعليه فان الاتصال اصبح اتصالا بصريا . وقد اصاب المسرح هذا المتغير المعرفي والسلوكي . لذلك نحى الخطاب المسرحي الى ان تكون جمالياته جماليات بصرية ومنها مسرح ما بعد الدراما ، وعلى ضوء هذا التطور المعرفي صار عنوان البحث (جماليات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما).

اهمية البحث :

تتجلى اهمية هذا البحث في بحث العلاقة ما بين المتلقي وهذا الاتجاه المسرحي وطبيعة الاتصال ، ومن ثم يفيد الباحثين في العلوم المسرحية وكليات ومعاهد الفنون الجميلة والمؤسسات ذات العلاقة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث الى الكشف عن جماليات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما .

الحدود الموضوعية :

1- الحد الزمني: 2013-2019.

2- الحد المكاني: عروض ما بعد الدراما في العراق.

3- الحد الموضوعي : الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما

المصطلحات:

- **الجمال** : يعرفه (فريريك شيلر)الجمال بالفن ويربطه به بانه اللعب على اعتبار الطبيعة البشرية انما تتحقق على الوجه الاكمل في لحظات اللعب لا في لحظات العمل⁽¹⁾

يعرفه (هربرت ريد) : بانه مجوع العلاقات التي عند جمعها ببعضها البعض تكون ذات نظام له شروطه الجمالية التي تدركها الحواس⁽²⁾

يعرفه (جون ديوي): يراه في الادراك والتذوق.⁽³⁾

- **الخطاب يعني الكلام او الرسالة** ⁽⁴⁾

- **مسرح ما بعد الدراما** : يعرفه (هانس ثير ليتمان) : بانه طقس او شعيرة يسعى الى تغيير المتفرج لان الفضاء المسرحي فيه يتحول الى استمرار للواقع.⁽⁵⁾

التعريف الاجرائي: هو شكل من اشكال الفرجة التي تقوض النص لصالح الصورة وتدمج المتلقي بفضاء العرض ويصبح جزء من الخطاب المسرحي

الفصل الثاني : الاطار النظري

1- الجمالية من الفلسفة الى الخطاب البصري:

تتجسد جمالية الفن من خلال فعل المحاكاة للطبيعة وكما يؤكد ارسطو على ان تكون المحاكاة محاكاة ايجابية لكي يتمكن الفرد من اكتشاف ما تخبئ الطبيعة من جمال وهو في العادة يكون غير كامل ، لذا فان الجمال هو ديدن الانسان وهو دائما رغبة طاغية على كل سلوكه لأنه يبحث عن الجمال بالفطرة حتى ان اسئلة الفلسفة هي بحث في الجمال ولا سيما تشكلاته البصرية.

التي تجمع بين الصوت والصورة لذلك أصبحت الصورة البصرية/ المرئية ، ولا سيما بعد ثورة المعلوماتية التي أصبحت بها الصورة هي مصدر المعرفة وبالذات في فنون التعبير ومنها على وجه الدقة هو الفنون المسرحية لأنها عملية اتصال ما بين ذات المتلقي وذات العرض، وهذا الاتصال تؤسس له الصورة بوصفها الحامل لكل رسالة الخطاب الفني وهي الحافز الذي يثير ذائقة التلقي للتواصل والحفر في معطياتها الفلسفية والجمالية، لهذا يرى ابو حامد الغزالي ان " الجمال جمال الصورة المدركة ..بالعين وجمال الصورة الباطن يكون ادراكه من خلال القلب، او البصير، ويرى ان المدرك من التشكل الظاهري للصورة الفنية هو حد مشترك بين كل انواع المتلقين، بينما باطن الصورة لا يدركه غير العارفين بأسرار الحياة " (6) ونرى ان موقف الغزالي الجمالي يبحث في مشهدية الصورة التي نراها حضورا كليا في فضاء العرض المسرحي وحامل لكل اتساقها الفكرية والفلسفية والجمالية ، وهو ما عرفته نظرية القراءة والتلقي بأنه المتلقي العليم ونحن نسميه العقل الفني الذي يحس الاشياء من منطلق جوهرها الباطن والذي عرفته النقدية الحديثة البنية العميقة.

وبما ان الفن هو اعلى مراحل الوعي لانه يقوم بتفسير كل ما تنتج الفلسفة من مفاهيم ، لان الفن لا يمكن ان يكون مؤثرا ما لم يحمل موقف فلسفي يفسر كل اشكاليات الانسان ويلبي رغباته ويجيب عن اسئلته. ولهذا عندما تحولت اسلبي المعرفة لدية من الشفاهي الى الصائت الملفوظ، الذي تحول المرئي الصوري واصبح هو الامثل في تحصيل المعارف وثقافة الصورة تعد من اهم ما ينفرد به التلقي في الفنون لان الفنون منذ تَصِير السؤال المعرفي للوجود جسده على شكل تعبير صوري ودليل ذلك ما سطره على جدران الكهوف لهذا أصبحت الصورة في العصر الحديث هي المعيار المعرفي الذي يكشف عن مدى تطور العقل ، ومن جانب اخرى ان من اهم ما يتميز وينفرد به الخطاب المسرحي بانه خطاب بصري حتى في حدوده الدرامية اللفظية، ليكملها في الشوط الثاني من الخطاب البصري في النص الفني الذي يجسد محولاته الفلسفية في مشهديه بصرية ، لذلك تمرحلات الوعي الجمالي في الخطاب المسرحي تجمع وتهضم كل فنون الاتصال السمعي واللفظي والحركي في تشكيل بصري عبر ما يجسد تركيب صور ، وانبرت اهمية الفنون المرئية في الحياة المعاصرة لأنها التعبير المادي الملموس عن دورها في حياة الانسان المعاصر لأنها " شكل من اشكال الخبرة الانسانية " والى جانب الثراء المعرفي للمرئي البصري فانه يمتاز بانه فعل الفضاء الذي من خلاله يحدث الادراك العقلي لان التفكير العقلي يبدأ من البصرييات ، لهذا لا يمكن ان نضع لمقولات الفلسفة ان تحدث اثرا جماليا وفنيا الا من خلال التوصيف والسرد المرئي. وهذا ما يؤكد عليه ارنهام في كتابه " قوة المركز الى ان كل عمل فني هو ان كل عمل فني هو صورة يكون مركزها مشحونا بالطاقة البصرية... التي تنتج موجهاتها الفيزيائية والكيميائية الى المتلقي لذلك . " لذلك تكون مدخل لقراءة وتفسير العمل الفني . ولان العمل الفني ذو قصدية واعية فعليه يكون تفسيره يضع للخبرة العرفية بتقنيات البناء وشكل العلاقات التي كونت الصورة البصرية الكلية للعمل الفني

2- الاتصال البصري:

يعد الاتصال احد اهم الغرائز الفطرية عند الانسان ، لان الاتصال هو عملية التواصل مع محيطه فهومن خلال الاتصال يتحصل على معرفة لهذا " الاتصال هو محور الخبرة الانسانية وهو عملية تبادل الافكار والمعلومات عن طريق وسائل الاتصال مثل الصور او الرسم واي رمز اخر(9) وبسبب التطور الهائل في تكنولوجيا الاتصال قد فتحت امام الانسان مديات واسعة في الاتصال مع الآخر ، فضلا عن توفر المعلومات بشكل يسير، والذي عرف بالاتصال البصري عبر وسائط الاتصال والميديا والتي جزرت ورسخت من مصطلح الاتصال التفاعلي ، واصبح الانسان يعيش في فضاء الاتصال البصري

الرقمي . علما ان الخطاب المسرحي هو قائم على الاتصال والتفاعل سواء كان آني وبعدي، فالاتصال البصري والتفاعل هو احد المعايير الجمالية التي تؤثر الى كثافة الابداع ام من عدمها. وقد يتساءل شخص ما ان فعل التلقي للخطاب المسرحي قديما كان سلبيا ، وهذا يتعارض مع مفهوم التطهير، وجوهر الاتصال في الخطاب المسرحي هو التفاعل الآني، الذي تطور الى ان يكون مشاركا في هذا الخطاب ، الذي تطور في الاتجاهات المسرحية في الحداثة وما بعد الحداثة من برشت وصولا الى مسرح المقهورين او مسرح الشارع. وعليه فان الاتصال في الفنون بشكل عام قائم على الاتصال لما بعد المنجز / في حين يتفرد الخطاب المسرحي بان الاتصال فيه يجمع بين الاتصال الآني قبلي وبعدي ففيه يتحقق فعل الاتصال والتواصل. لذلك

وبعد البعد الثقافي من اهم وظائف الاتصال (10). فضلا عن انه جوهر السلوك الاجتماعي . كما ان الاتصال وطبيعته ترسم شكل العلاقات وتكشف عنها. وهو الوجه الفطري في حدود التواصل الاجتماعي الذي يتسم في العادة بنط وشكل العادات والهوية الثقافية .

كل العلاقات الانسانية قائمة على الاتصال. والخطاب المسرحي يفرد عن مجاوراته من الفنون بطبيعة الاتصال ولا يحقق كينونته الفنية والجمالية ما لم يتصل بالعنصر الاهم (الجمهور) بشكل مباشر بوصفه العنصر الذي تتم من خلاله عملية الاتصال. ولهذا يتسم الاتصال في هذا الخطاب المسرحي بالاتصال التفاعلي، ومن يحدد طبيعة الاتصال الرسالة الجمالية له. فالعلاقة الجمالية للفنون هي علاقة مثير واستجابة ولو فحصنا هذه العلاقة لوجدناها المهمين على السلوك الانساني وطبيعة وجوده ضمن مسارات الطبيعة ، غير ان طبيعة الاتصال في الفنون هي صورة للاتصال الفكري للانسان وكذلك فان فعل التلاحق الثقافي والفكري عبر البنى التكوينية للخطاب الذي ينتج قراءات متعددة لكل عملية اتصال .

3- سمات الاتصال البصري في مسرح ما بعد الدراما .

لا يختلف اثنان بان المسرح فعل الاستجابة الجمالية التي تحاكي متغيرات الاشكالية الانسانية انسجاما مع فكرة ان العقل البشري عقل دينامي التفكير يتسم بالشك بما يلمس من نتائج عند بحثه في الطبيعة . وهذه السمة البحثية للعقل الانساني التي تميزه وتجعل منه خالق للرموز لكي يسمى مخرجات الطبيعة ويمنحها وجود مفاهيمي ويكون لها نسق خاص بها. الخطاب المسرحي هو خطاب بصري .

وهذه الديمومة الفكرية ذات صدى حاضر في الخطاب المسرحي . وهذا ما تشير اليه بشكل واضح المذاهب المسرحية. غير ان الخطاب المسرحي في القرن العشرين شهد تحولات مغايرة ، ولا سيما بعد ثورة الديجتال او الثورة الرقمية التي غيرت من طبيعة الانسان التي رسخت مفهوم العولمة بكل تفاصيل الحياة. واصبح العالم عبارة عن شاشة رقمية في متناول الجميع . وعلى ضوء هذا المتغير التكنولوجي " شهدت الممارسة المسرحية في العقود الاخيرة تغيرات عميقة على مستوى بنية انتاجها.(10) وعروض ما بعد الدراما هي ثورة على كل نظم المسرح ولا سيما بعد ما منحت المدارس النقدية الحديثة المتلقي الدور الاكبر في رسم طبيعة الاتصال ، " مما ادى بالمسرح بان لا يتوقع في نظمه ، (وانفتح) على كل ما هو جديد وكما تقول (اريان منوشكين) بدا يبحث عن ذاته خارج مساراته الجمالية ، " وانفتح على الفنون الحية المجاورة له وادخل كوريغرافيا ، رقص سيرك ، اوبرا ، فن الاداء ، الكرنفال ... وهذا الانفتاح فرض على الجمهور/ المتلقي ان يكون ذكيا عارفا بأسرار الخطاب المسرحي فبرزت فنون فرجوية جعلت من الحياة هي المسرح ، فظهرت اشكال مسرحية (فرجوية) لا ادبية مغايرة والى خلق جمهور جديد يعوض الجمهور الذي تعود على الدرامي القائم على النص،" (11)

واهم ما يميز هذا المسرح هو اتخاذه من الصور التي تتسم بسمات ثورة الديجتال التي جعلت من الاتصال فعل فردي منفصل ، وان كيفية الاتصال والتواصل يحددها الفرد فأصبحت طقسية خاصة به لهذا يقول (هانس ثير ليمان : ان مسرح ما بعد الدراما هو طقس او شعيرة يسعى الى تغيير المتفرج ، لان الفضاء المسرحي يتحول الى استمرار للواقع.. ويعيد تشكيله وفق قوالب جديدة "(12) لذلك سمات الاتصال في هذا المسرح مستمدة من موقفه الجمالي المستجيب لمتغيرات العصر على كل المستويات انسجاما مع ظروفات ما بعد الحداثة والعولمة التي اخضعت كل شيء الى الاستهلاك الجماهيري ، وعليه فان سمات الاتصال في هذا المسرح هي :

- 1- يعيد تركيب جسد الممثل وموقف المتلقي وموقعه.
- 2- يكون الاتصال فيه خاضع لفلسفة التشظي والتفكيك والمونتاج من قبل الباث والمتلقي معا.
- 3- يكتب الخطاب بفضاء الزمن والجسد
- 4- تكون عملية الاتصال من خلال وسائط الميديا من فيلم وفديو، وحاسوب ومؤثرات صوتية الكترونية.
- 5- يؤسس لفرجة مغايرة مع كل فعل بث وارسال ويخضع لمفهوم التغذية الراجعة التي تعيد تشكيله من جديد الى ما لا نهاية .
- 6- يتحكم فيه الطبيعة المزاجية والفردية للمتلقى . .

الدراسات السابقة :

دراسة عباس ريك : ما بعد الدراما بين النظرية والتطبيق في مسرح ما بعد الدراما، اطروحة دكتوراة ، غير منشورة جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة 2018

مؤشرات الاطار النظري :

- 1- تخضع عملية الاتصال في خطاب ما بعد الدراما للمتلقى فان الخطاب الواحد فيه يؤسس لفرجات متعددة .
- 2- هيمن الصورة فيه وتقويض النص الدرامي
- 3- اصبحت الصورة التي تنتجها الجسد المؤدي هي المعيار الجمال وجوهر الاتصال البصري فيه
- 4- اصبح المتلقي فيه هو اللاعب الرئيس هو الذي يحدد بدء التلقي ونهايته متى ما رغب في ذلك .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

منهج البحث : وصفي تحليلي

اداة البحث : مؤشرات الاطار النظري ومشاهدة عروض ما بعد الدراما في المسرح العراقي المعاصر.

مجتمع البحث . عروض ما بعد الدراما

عينة البحث :

1-العرض المسرحي ريد لاين 2019

تأليف واخراج : عباس ريك .

فكرة المسرحية: تتناول المحضورات التي خضع لها الانسان ومن اين انطلقت وكي نتخلص من العنف علينا بحرق النصوص والاطاحة بقدسيته التي لم تنتج غير الحرب . ونبد كل ما يمكن ان يفضي الى الحط من قيمة الانسان.

- هذا العرض قدم فرجة بصرية غيرت من طبيعة الاتصال التي تعود عليها المتلقي المسرحي بان يكون هناك عالمين متقابلين مكان العرض ومكان المتلقي . في هذا العرض المسرحي الذي اتخذ من مسرح ما بعد الدراما اتجاها مسرحيا
- 1- اذ جعل من الصورة البصرية معيارا جمالية لتفسير وتحليل التركيب الجمالي له اذ قدم مخرج العرض تكوينات بصرية بطقسية وشعيرة انثربولوجيا ، تجمع ما بين الماضي والحاضر اذ كان كل في الوحدات المعمارية للبناء الاثري معبد نمناخ في بابل تكوين له طقسية خاصة به كما في الوحدة المشهدية رقم (1 و 2 و 3 و 4 و 5)
 - 2- قدم مخرج العرض المسرحي مع المتلقي فرجة مغاير في الزمن والجسد اذ كان النصر البصري لجسد الممثلين مدخل للاتصال البصري كم في الوحدة المشهدية رقم 5 اذ قدم فيها الممثل فرجة ما بعد درامية لجسده وشكل العلاقة ما بين الجسد ومجازر الابادة الجماعية التي يبتها جهاز الكتروني.
 - 3- ظهر المتلقي في هذا العرض هو اللاعب الرئيس وهو الذي يحدد شكل الاتصال ومتى يبدأ ومتى ينتهي. اذ كان يتجول في فضاء العرض . اذ توزع جمهور المتلقين بين الوحدات المشهدية البصرية بحسب ما يرغب بمشاهدته .
 - 4- كان الاتصال البصري في هذا العرض يتم من خلال الوسائط الرقمية الحاسوب، الداتا شو ، الشاشة الليزرية
 - 5- كشفت بصريات الجسد على انه لا ينتج المعنى انتاجا تاما بل حضور فيزيقي للاتصال بالمتلقي بصريا . كما في مشهد الباحة .

عينة رقم 2

عرض سجاد حمراء 2013

اخراج : جبار جودي

فكرة العرض : يستعرض فيها محنة الحرب الطائفية وهيمنة السلطة على المواطنين وتسخيرهم لخدمة السلطة .

التحليل

- 1- قدم المخرج فرجة مسرحيات على ضوء مخرجات ما بعد الدراما. اذ قسم فضاء العرض الى سبعة وحدات مشهدية تقدمها بشكل متكرر وقد توزع جمهور المتلقين بين الوحدات البصرية
- 2- كتب العرض عبر فضاء الزمن الصورة الجسدية فكان الاتصال اتصالا بصريا اذا قوض النص لصالح الصورة البصرية كما في الوحدة المشهدية الاولى القائمة على فكرة القتال الطائفي والوحدة المشهدية لتحكم السلطة بالاعلام.
- 3- استخدم تقنيات الاتصال البصري الالكتروني في مواجهة المتلقي لذاته عبر تقنية التصوير البصري .
- 4- استخدم تقنية السينما لشكل الاتصال البصري كما في الوحدة المشهدية لمشهد الاقزام وفريق كرة القدم
- 5- اجعل من المتلقي اللاعب الرئيس من خلال تقنية الاتصال البصري كما في الوحدة المشهدية الاخيرة اذ استعملت تقنيات الميديا الاعلامية في ذلك.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج تحليل العينة :

- 1- اظهر تحليل العينة ان مسرح ما بعد الدراما هو فعل درامي قائم على التقنية التكنولوجية كم في عينة رقم 1 وعينة رقم 2 .
- 2- اظهرت عينة البحث انها تطبيق لا اسس الفرجة لما بعد الدراما التي قدمت الفعل الدرامي من خلال فعل الجسد .

- 3- اظهرت عينة البحث ان الاتصال في هذا الاتجاه اتصال بصري وهو معيار الجمال فيه.
- 4- ان فعل الاتصال البصري فيه عبارة عن وحدات مشهدية قائمة بذاتها شكلا ومندمجة بشكل بسيط بالمضمون . كما في عينة البحث

الاستنتاجات :

- 1- تشظي الفرجة البصرية فيه هي من يخلق معيار الجمال والمسافة الجمالية في ان واحد .
- 2- الاندماج الزماني والمكاني لوحدة المشهدية والمتلقي كشفت عن جماليات الاتصال البصري الذي يميز فعل الفرجة في عروض ما بعد الدراما .
- 3- الصورة البصرية هي حامل الاثارة والاستجابة لفعل التلقي في هذا المسرح.
- 4- كينونة الفعل الجمالي في هذا المسرح كينونة بصرية خالصة .
- 5- يهمن على طبيعة الاتصال البصري في هذا الاتجاه المسرحي تقنيات التلقي التكنولوجي .

المصادر : المصادر بحسب وردها في المتن

- 1و2،3،4،ص 46 خديجة زايدي: مفهوم الفنون الجمال في اوراق الورد، رسالة ماجستير غير منشورة، كليات الاداب، جامعة محمد خضير، بسكرة الجزائر 2016 .
- (6) ص18(مفهوم الفن والجمال في اوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي، خيرية الزايدي، رسالة ماجستير ، غير منشورة، كلية الاداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة،2016).
- (7)ص188، فلسفة الفن مدخل الى علم الجمال ، جوردن جراهام ، ترجمة محمد يونس، سلسلة افاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ط1، 2003.
- (8) 163 التفضيل الجمالي ، دراسة في سايكولوجية التذوق الفني: شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة عدد 267، الكويت (2001).
- (9) (13)ص3،د. عبد الكريم علي الديبسي، دور وسائل الاتصال الرقمي في تعزيز التنوع الثقافي ، مجلة الاتصال والتنمية، عدد 6 ، 2106، دار النهضة، بيروت.
- ص10 نفس المصدر وسائل الاتصال
- (10) ص268(11) ص271 (12)ص274 (عبد المجيد اهري: مسرح ما بعد الدراما اشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي ، مجلة العلامة عدد2016 ص268).

الجسد لغة بصرية متناغمة في التعبير

د علاء كريم فرحان

الملخص :

لغة الجسد لها تأثيرها في العناصر الفنية البصرية، فضلا عن أنها لغة تواصل بصري تحمل إشارات غير لفظية في منظومة اشتغال العرض المسرحي الذي تكون فيه هذه اللغة مختلفة ومتعددة الأفعال، فهناك من يستعمل تعابير الوجه، أو حركة الجسم المتمثلة بحركة الرأس أو الأيدي أو الأرجل، وقد تجمع الحركات بين أيدي الممثلين وأقدامهم أو تعبيرات الوجه والايماءات أو من فهم معلومة ما بشكل آخر. البعض يتمكن من قراءتها بشكل طبيعي، والبعض الآخر قد يستفيد منها بعد التمرين، وهناك من يصعب عليه ذلك، وهي متفاوتة بالأداء وترتبط بالفراسة والذكاء، ومهارات التواصل المباشر، مما يعكس ذلك اشتغال التعبيرات بمنظومة علاقات مختلفة مع عناصر فنية متعددة، منها الفن المسرحي. من هنا وجدت عدة تساؤلات منها مثلا: ما وظيفة لغة الجسد في عمل فن المسرح، وما هي اللغة التي يستنطقها الجسد، وهل ترتبط هذه اللغة بالذائقة الجمالية وتأثيرها على من يتلقاها؟ كما نركز على نوع الانفعالات التي يعبر عنها عبر حركات معينة للجسد والتي يكون لها عمق جمالي وإبداعي؟ وايضا سنقف عند تساؤل هو: ما تأثير الجسد عندما يتحرك بوصفه حجم أو "كتلة" فوق خشبة المسرح؟ وهل يمكن اسنادة ببعض الصور والعناصر التي تكمل لغة الجمال المراد ايصاله الى المتلقي، بوساطة توظيف المفاهيم والقيم الفلسفية عبر الانفعالات والتواصل مع الفعل البصري الذي يعطي الممثل أو المخرج نفرد بموضوعاته التي تقابل مهارة تجسيد الممثل ومدى تأثيره على المتلقي. وعلى ضوء ذلك حاولت أن اسلط الضوء على تأثير المفردة البصرية المتصلة بلغة الجسد والتي تحتفظ بالدلالات التعبيرية والمعالجات المشكلة التي تنقل رسالة الفنان المسرحي، ومن ثمة نتجاوز مشكلة البحث بحلول منهجية تساعدنا أن نرتقي إلى نتائج حقيقية، لذا اقترحت أن أقدم بحثي الموسوم بعنوان (الجسد لغة بصرية متناغمة في التعبير).. وتأسيسا لما سبق قسم بحثي الى أربعة أبواب هي:الباب الأول: (مقدمة البحث) تم التطرق فيها إلى أسباب اختيار الموضوع والمشكلة، ثم تبعه أهمية البحث، وأهدافه، وحدوده، ليتم نهايته تعريف المصطلحات وتحديد المصطلح الإجرائي للبحث.و الباب الثاني: تحت عنوان (اجراءات البحث) أو الإطار العام ليكشف لنا عن ثلاث مباحث: و المبحث الأول: تأثير المفردة البصرية المتصلة بلغة الجسد والتي تحتفظ بالدلالات التعبيرية و المبحث الثاني: الذائقة الجمالية وتأثيرها على المتلقي عبر فن الاتصال البصري. و المبحث الثالث: مهارات التواصل المباشر وعلاقتها بمنظومة العناصر الفنية. و خرج الباحث بمؤشرات ليؤسس عليها إجراءاته والتي تم فيها تحليل عينة البحث. الباب الثالث:- تم الكشف عن أهم ما توصل إليه الباحث من عرض النتائج ومناقشتها.الباب الرابع:- جاء مكمل لما قبله وكاشفاً عن الاستنتاجات والتوصيات وأخيراً لتكملة سلسلة البحث بقائمة المصادر التي تم التأسيس عليها، لتكون خاتمة البحث ملخص باللغة الانكليزية هي نهاية الرحلة البحثية.

المقدمة :

لغة التواصل البصري لها أهمية كبرى في حياة الإنسان فهي السبيل لنقل المعلومات والأفكار، والخبرات، والمعرفة، ويعد التواصل بين البشر بشكل عام سمة انسانية، كل الكائنات تتواصل فيما بينها باستخدام لغتها الخاصة، وبالتالي تنجح في التعبير عن حاجياتها الأساسية وعن مشاعرها من خلال عملية التواصل. وقد شهدت طرق التواصل على مر العصور تحولات كبرى ساهمت في تطور المجتمعات قديما استعملت اللغة بأشكال متعددة ومختلفة وكان لها تأثير مهم

بوصفها أداة للتواصل، وهذا يؤكد أن التواصل البصري امتداد كبير عبر التاريخ، لكن الطريقة هي التي تغيرت، وأصبحت طرق التواصل البصري أكثر حداثة وعصرية، فضلاً عن أنها واكبت التقدم التكنولوجي الحديث كثير من المتغيرات التي جعلت من اللغة ما هو صامت و يستتق مفهومه من حركة الجسد والإيماءات.

لغة الجسد (Body Language) هي تلك اللغة التي تشمل الحركات و الإيحاءات التي يقوم بها المرء عند حديثه بالإضافة إلى أدق التفاصيل و التعابير على وجهه، ومعرفتنا كيفية قراءة لغة الجسد عن طريق خبايا و اسرار هذه اللغة سيغير من طريقة فهمنا للحظات التي نقضيها مع الآخرين ومن أسلوب تواصلنا معهم، سيجعلنا نرى العالم من الأعلى ونحس بأننا أكثر ذكاءاً وصواباً في التصرف مع المواقف، كما سيساعدنا ذلك على الوصول إلى أصدقاء جدد، وتحسين حياتنا بشكل لا يصدق، لذلك علينا التعرف على بعض الحقائق المتعلقة بقراءة لغة الجسد.

هناك أشكال وأدوات حديثة للتواصل البصري منها التكنولوجية ساعدت وعملت على تطور التواصل البصري، فضلاً عن التصوير الفوتوغرافي الذي يعتبر فناً تصويرياً مهنيّاً يركز على النقاط الصور المجسدة للواقع بشكل حقيقي لكن بطريقة قد تحقق الدهشة من خلال التلوين الحركي والشكلي والذي يُعد شكل من أشكال التواصل البصري الفني الذي يتم باستخدام الألوان وبالتالي يعد هذا علامة من العلامات التي يُستدل بها إلى المقصود بالشيء ومعناه ما يرمز إليه ومعروف به بشكل عام.

مشكلة البحث:

إن تشاركية المتلقي عند التواصل البصري قد تحدث بعض الاضطرابات لديه، بسبب تأويل القراءات التي تجعل من الجمهور متعدد ومختلف بأفكاره، فضلاً عن هذا التواصل الذي يعطي لذة ذهنية وحسية وأهمية كبيرة في حياة الإنسان، كما أن الفن البصري طريقة ووسيلة لنقل الأفكار والمعلومات المعرفية والجمالية بين الناس بشكل مغاير وبعيد عن الحوار، مما يعطي هذا تدفقاً يتمشى مع الزمن والعصر الحالي إضافة إلى تقدم المجتمع بشكل متعاقب، لغة الجسد أداة تواصل منذ أزمنة سابقة قد ترجع إلى البدائية والرسومات في المعابد والكهوف، وهذا ما يؤكد وجود تطور كبير للتواصل البصري على مدى التاريخ البشري، وتغير طرقه وأشكاله حسب الزمان والمكان، حتى أخذت وسائل وأدوات التواصل البصري في عصرنا الحاضر شكلاً أكثر تقدماً وتطوراً يواكب التقدم التكنولوجي الحديث.

أثر التطور التكنولوجي في طريقة التصور الذهني لدى الإنسان إلى جانب الحواس الأخرى، التي تجتمع معاً في عقل ومخيلة الفرد، لتكوّن الصورة الذهنية حول الخطوط، والأشكال، والألوان، وغيرها من العناصر المهمة في لغة التواصل البصري داخل دماغ الإنسان الذي ينتج التفكير والتصوير البصري، التي قد يحتاجها بتثبيت المعلومات البصرية والتي تعد جزءاً من المعرفة والإدراك البشري، ويتضح لنا هنا أهمية الأساليب البصرية إلى جانب الأساليب اللفظية في بناء المعرفة وصياغتها، لتوفر كمّاً كبيراً من المعلومات التعليمية من خلال التواصل البصري المرئي.

وعلى ضوء ذلك حاولت أن اسلط الضوء على تأثير المفردة البصرية المتصلة بلغة الجسد والتي تحتفظ بالدلالات التعبيرية والمعالجات المشكلة التي تنقل رسالة الفنان المسرحي، ومن ثمة نتجاوز مشكلة البحث بحلول منهجية تساعدنا أن نرتقي إلى نتائج حقيقية، لذا اقترحت أن أقدم بحثي الموسوم بعنوان (الجسد لغة بصرية متناغمة في التعبير) ..

أهمية البحث:

التواصل البصري يعد أسلوب فعال ومؤثر فضلاً عن أنه عملية لجذب الآخرين، ايضاً يحدد الفعل الحقيقي بالعمل الفني عن طريق "الكاريزما" التي تعد معيار الفن البصري الذي يقرأ بشكل دقيق المهم من غيره، ولغة الجسد هي جزء من اشتغال أو اهتمامات التواصل البصري لأهميتها الجمالية والمعرفية.

هدف البحث:

- 1- يهدف البحث الى التركيز بشكل مباشر على التواصل البصري الذي يرتبط بمجموعة من المعايير من ضمنها التركيز على قراءة لغة الجسد، بشكل جمالي معبر
- 2- الغرض من البحث هو إيجاد عنصر التفاعل مع المتلقي دون أن تُضطر لقول أي كلمة بصورة مباشرة.
- 3- ايضاح نتائج تأثير التعبير الدلالي المتصل بلغة الجسد وعلاقتها بمهارات التواصل المباشر.

حدود البحث:

– المسرح العراقي 2018 ، والذي يتضمن أحد العروض التي تتوافق مع موضوعة البحث.

تعريف المصطلحات:

- 1- **الجسد:** جوهر قابل للأبعاد الثلاثة (أي الطول والعرض والعمق) وقيل الجسد أو الجسم هو المركب المؤلف من الجوهر. (662)
- 2- **اللغة:** اللغة اصطلاحاً عبارة عن رموز صوتية لها نظم متوافقة في التراكيب، والالفاظ، والاصوات، وتستخدم من أجل الاتصال، والتواصل الاجتماعي والفردية، كما أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم (663).
- 3- **البصرية:** أسم منسوب الى بصر، ولها علاقة بالعين أو الرؤية، التي تعمل على الخدع البصرية عبر صورة خادعة أو مضللة (664).
- 4- **متناغم:** (أسم) : فاعل من تناغم، والتناغم أسلوب يحكمه إيقاع واحد بشكل منسجم ومتجانس (665).
- 5- **التعبير:** هو تضافر جميع العناصر من أجل التعبير عن الجمال، وينتج العمل الفني، وأن وسائل التعبير إذا كانت اللغة كان التعبير بالشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى، وإذا كان اللون أو كان التعبير عن الشكل الإنساني كان ذلك من فنون التجسيم (666).

المبحث الأول : تأثير المفردة البصرية المتصلة بلغة الجسد ، التي تحتفظ بالدلالات التعبيرية

يحتاج الإنسان إلى تصور المعلومات البصرية والدلالات التعبيرية ليفكر ويحتفظ بها خلال التكنولوجيا وتطور مراحل التواصل البصري، والتي تعد جزءاً من المعرفة والإدراك البشري، ويتضح لنا أهمية المفردة البصرية إلى جانب الأساليب اللفظية في بناء المعرفة وصياغتها، ايضاً كي توفر كمّاً كبيراً من المعلومات التعليمية والاشارية عبر التواصل البصري.

الجسد لغة مشفرة.. تحتاج الى كودة خاصة.

(ابن جني)⁶⁶³

(معجم المعاني الجامع — معجم عربي)⁶⁶⁴

(المصدر نفسه.)⁶⁶⁵

(بدوي، عبد الرحمن، شوبنهاور، وكالة المطبوعات، دار القلم، (الكويت — بيروت): - د.ت، ص 158 .)⁶⁶⁶

لغة الجسد ظاهرة متفردة توقف العلم أمامها، تتضمن تعبيرات الوجه الذي تعد إحدى أدواته ، فضلا عن تعبيرات أخرى كـ "الحركة"، وهذا ما يدعونا أن نبحت عما يختلج في بواطن (اللاشعور) التي تفسر كثير من الغموض لدى المتلقي خلال القراءات التي تأخذ جانب التطبيقات والتأويلات المختلفة لموضوعة العرض، وهذا ما يساعد المتلقي على السيطرة والتحكم في كل ما يصدر عنه من حركات وتعبيرات وانفعالات لاشعورية.

الممثل يعتمد ويشغل على حركة الجسد ويوظف العلامات القصدية بشكل إرادي، وتتضمن حركات وتعبيرات، وإيماءات، وإشارات، وردود أفعال تعبيرية تلقائية لا شعورية انفعالية. واللافت، أن لغة الجسد صريحة حتى عند باقي الكائنات الحية، غير أنها معقدة عند الإنسان، وليس من السهل قراءتها والتعرف على دلالاتها. "الإنسان مادة مصورة ، والمادة هي الجسد والصورة هي النفس" (667).

أرى من خلال هذا البحث يجب معرفة مدى تأثير لغة الجسد على انطباعات الجمهور، الطرف المتلقي، ومدى تأثير هذه الانطباعات على "نبذة الصوت" المختلفة نهائيا والتي يبحث عنها المتلقي بين همهمات الممثل، وهذا ما يعطينا انطباع عن أن لغة الجسد تسهم بنسبة 100% في تكوين الانطباع عن أداء وفكرة الممثل.

ويفسر هذا دلاليًا على أن هذه النسبة غير مبالغ فيها كون أنها متسيدة في منظومة اشتغال العرض المسرحي، ولو تأملنا قليلاً لاكتشفنا أنها منطقية، فعندما يمارس الناس حياتهم الطبيعية الحافلة بالكذب والنفاق، والود، والعداء، والعداوية، والحب والكراهية، ومحاولات الإقناع، أو الرفض، أو التفاوض، أو التعبير عن الغضب والقهر والرضا، والسرور، والامتعاض، والاستسلام، والتهديد والوعيد، أو التحذير، والفرح والألم، وغير كل ذلك من مشاعر وأحداث وانفعالات سارة أو أليمة، معلنة أو مكتومة، فإنما يظهرون ذلك عن طريق لغة الجسد دون أن يشعروا، وفي حالات كثيرة تكون مقترنة بلغة الإشارة المفهومة عادة. ومن ثم يمكننا معرفه شعور الآخرين بمجرد مراقبة لغات أجسادهم. كما أن معظم حركات لغة الجسد واحدة في كل العالم، فحينما يفرح الإنسان يضحك، هز الرأس موحد في كل العالم عند الموافقة أو الرفض، رفع الأكتاف مع إظهار الأيدي ورفع الحواجب.

لغة العيون والابتسامة جزء من الدلالة التعبيرية:

حول حقيقة دلالات ابتسامة الإنسان ولغة العيون، وما يثار حولها من أهمية عند فهم وتفسير لغة الجسد، هناك تأكيدات على أن الإنسان يتعامل معها كوسيلة تعبير عما في نفسه للآخرين، كما يتعامل معها كوسيلة لفهم ما في نفوس الآخرين، فالعيون وسيلة مهمة من وسائل التعبير، وحركة مقلة ورموش العين المضطربة واللاإرادية، واتساع وضيق الحدقة، وزوغان العين، لها دلالاتها بكل تأكيد، أما (الابتسامات) فعند الابتسامة "البسيطة" فغالبا ما يكون هذا الشخص يبتسم لنفسه عندما يتذكر موقفا طريفا مر به، والابتسامة "المرتفعة" تستخدم كابتسامة تحية، أما الابتسامة "العريضة" فتصاحب الضحك.

السيمولوجيا⁽⁶⁶⁸⁾ والسيبرنطيقا (Semiology and Cybernetic) .

وبفضل تطور مفاهيم علمي (السيمولوجيا والسيبرنطيقا) ولغات نظم الاتصال هذه أصبح مفهوم التصميم نظام انساني أساساً لكل أوجه النشاطات التي تشمل جميع نواحي الحياة الحديثة، فالتصميم عمل اساس للإنسان فنحن كلما نؤدي شيئاً لغرض معين فإننا في الواقع نصمم .. وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم. والإنسان يحتاج دائما الى

⁽⁶⁶⁷⁾ عوض ، عباس محمد ، علم النفس العام ، الاسكندرية : دار المعارف الجامعية ، (د.ت) ، ص34.

⁽⁶⁶⁸⁾ السيمولوجيا. هي العلم الذي يدرس العلامات ، وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية وقد تشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي ، وايضاً فرعاً من علم النفس العام ، ومن شأن هذا العلم ان يطلعنا على مجموعة من العلامات .

الاتصال، وحينما تكون لغة الاتصال المكتوبة والمقروءة والمسموعة عاجزة عن هذا الاتصال، فتعد لغة الجسد، والرموز، والاشارات، احدى وسائل الايصال المهمة المكمل، فاللغة والاشارات، رموز تعبر عن الفكر والواقع ، وصلة هذه الرموز وثيقة ومتينة، لا سيما اذا علمنا بان الاشياء لها اربع وجوديات، منها وجودان حقيقيان وهما: وجود حسي، ووجود فكري (ذهني)، ووجودان وضعيان هما: وجود لفظي وآخر حركي فضلا عن وجود كتابي او خطي، والرموز هي العمود الفقري للاتصال وبدونها لا يمكن للاتصال ان يحقق اغراضه، فثمة حقيقة واقعة هي ان عملية الاتصال في جميع انماطها تتوقف على انتقال الرموز ذات المعنى المتعارف عليه التي يستخدمها الانسان من اجل التوافق النفسي مع العالم الخارجي.

فالالاتصال هو نقل المعاني عن طريق الرموز، والرمز الذي يحمل المعنى والفكرة هو جوهر الاتصال بجميع صورته " أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة التي لا يمكن وصفها"⁽⁶⁶⁹⁾، أن الرمز بالمعنى الدقيق لا يكتفي فيها بمجرد الدلالة، بل يضيف اليها شحنة عاطفية من نوع معين مقصود، فالهلال مثلاً رمز للإسلام وكذلك السواد والبياض يدلان على الحزن والفرح والغضب والارتياح او الكراهية والحب، وهي حالات نفسية تنطق ولا تكتب، من هنا يكون الرمز عنصراً مهماً للتفاهم، فعلم الطبيعة رموز والرياضيات رموز والفلسفة تحليل للرموز والتفاهم في الحياة اليومية قائم على الرموز وتقاليده المجتمع وعقائده اشارات رمزية والاساطير رموز والتعبير عن القيم الاخلاقية والجمالية لا يكون الا بالرمز، والفن كله رموز، رموز صوتية ورموز حركية ولونية حتى احلام الانسان هي رموز .

وقد ادت الرموز دوراً مهماً في الفنون البصرية والادب، وبالإمكان ملاحظة الترابط الوثيق بين الفن والدين خلال تاريخ البشرية، حيث استعمل الرمز لترجمة اشكال معقدة الى اشكال مبسطة لكنها دقيقة وتؤدي المعنى نفسه للشكل المترجم واستعمل الرمز ايضاً في بعض الرسوم الحركية المجسدة على خشبة المسرح بشكل حوار "صامت" وهذا يعد أسلوب مغاير. فعملية الاتصال التعبيرية مبنية بالأساس على قدرات الادراك البصري واستجابة المتلقي لها، اذ ان بعض الافراد يستجيبون الى ثلاثة انواع على الاقل من الصفات البصرية في نمو المدركات وهي :

1— الصفات المؤثرة والمجردة من الاشياء والحاملة لفن ينشط الإحساس أي (الفعل المستتر ما وراء المعاني الرمزية المعبرة).

2— التركيب او التنظيم (Structure or Organization) ويسمى في الفن الحركي التكوين.

3— إن تعدد اشكال الرموز معناه واحد إذ يعكس دلالة لدال محدد وبمعنى مختلف.

من هنا تظهر اهمية العملية الرمزية في حياة الانسان منذ القدم وذلك لأن" الصورة في البصريات تشابه أو تطابق العقل وتنتج بالانعكاس أو الانكسار للاشعة الضوئية ، تتكون أيضاً بواسطة الثقوب الطباقية الحقيقية والتي تظهر نتيجة التلاقي للاشعة"⁽⁶⁷⁰⁾، فقد استعمل الاقدمون منهم السومريون والمصريون، ابدعيات صورية، علينا أن نوضح ان هناك بعض الرموز الاساسية التي يتعرف عليها الانسان بمجرد النظر اليها وبعضها منها يدل على دلالة واحدة او على معنى واحد، ولو أخذنا بعض الأمثلة من الرموز المهمة للجنس البشري مثلاً: الدائرة وتعد رمز الكون لدى الهنوس والبوذيين وتعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئية، وفي الاديان البدائية والاديان المتقدمة تستخدم الدائرة رمزاً للكمال النهائي، كذلك فان شكل

⁽⁶⁶⁹⁾ محسن وعزيزي ، سيميولوجيا الاشكال الاجتماعية عند بارت ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، 2000م ، ص64.
⁽⁶⁷⁰⁾ محمود ، أدهم ، مقدمة الى الصحافة المصورة وسيلة اتصال ، (د.ط) ، الدار البيضاء ، المغرب : ص15.

المستطيل يدل على الشموخ والوقار، والشكل البيضوي يرمز للأثوثة، والاجسام، والتكوينات ثلاثية الابعاد، وصولاً للشكل، واللون، حيث تعد من المدلولات العامة عند الشعوب والتي تتجلى في التراث والفلكلور والاعلام والشعارات القبلية.

يتضح مما مر علينا ان الرموز هي مدلولات تعبر عن تفكير الانسان واحاسيسه بمختلف الطرق شكلاً ولوناً وهي مستقاة من الطبيعة، سخرها الانسان لتخدم حياته واغراضه بوصفها وسيلة للتفاهم ومظهراً من مظاهر العقل البشري.

الجسد لغة بصرية تبتكر مفردات التعبير والتكوين في لوحات مشهديه:

الفن نشاط يتم التعبير عنه من خلال المشاعر، والعواطف الانسانية، والرمز الذي له استخدامات حركية وبصرية تعكس المعنى الطبيعي والمتصل بالمتلقي بشكل مباشر، وبالتالي يعطي مسار جمالي منتظم للطبيعة والحياة الإنسانية، التي تندمج بين تذوق الحياة والانغماس في لذة مفرداتها الجمالية، وبين إحياء متعة التعبير البصري والجسدي وتمجيد حيويته الرفيعة، كما يجسد الجسد ادانياً وفنياً في لوحات تعبيرية تحمل من الغرائبية الكثير وتكشف لنا لغة مفرداتها البصرية في التعبير والتكوين تحمل معان متعددة، مما يعطي لحركة الجسد مشهديه على شكل الاحتفاء بالجسد وتتبع كشوفاته الحسية، من منطلق التعبير والتمثيل البصريين، إذ أن الحركة واللون مفردتان أساسيتان تصوغان موسيقى الجسد بين ترانيم البهجة وإيقاعات العزلة في جلّ الاعمال والعروض التي تأخذ من (الكيروكراف) لغة لها تأثير مباشر على المتلقي.

يحتاج الممثل الى تقنيات كثيرة حتى يستطيع أن يقدم مشهديه العرض والتي من خلالها يمكن له ايصال لغة الجسد المحملة بمعنى او معان لها دلالات جمالية ومعرفية يتمكن المتلقي بوساطتها أن يكون جزء من منظومة العرض السبالة بكل جزئياته، كما يجب أن يكون الاداء ملامس لحسية المتلقي حتى يستطيع أن يضاعف من طاقته التعبيرية وترسيخ مناخه الحيوي" أن الكثير من تعبيراتنا يمكن أستنتاجها منطقياً من ميولنا أو نزعتنا السلوكية ، فمثلاً حركة الاطباق المحكم للأسنان أو قبضات الأيادي هي اعدادات واضحة للقتال"⁶⁷¹ ، وتفصح حركة الاداء التعبيري بالنسبة للأجساد الأنثوية النشوى بامتدادها على مساحة العرض بشكل يثير الدهشة التي تأخذ جانب الاداء الفلسفي من الناحية الجمالية والفكرية، إما الحركة بالنسبة للممثلة لها خصوصية لأنها تحمل مفردة الأنثى كشكل في التعبير الفني، وكذلك بروز الملامح التفصيلية لجوهر التعبير الحسي، إضافة إلى حدة الانتشار العامودي للحركة واللون بالتساوق مع الامتداد الطبيعي للجسد، وهذا يفصح عن جملة المعطيات التعبيرية التي أحاطت بدلالات الجسد في عرض مسرحي يعنى بلغة الجسد (صامت)، يستدعي صياغات ذهنية لدى المتلقي مما تضعه في حالة التحقّر أمام مفرداته التعبيرية، فالمتلقي الباحث عن القيم الجمالية التي تتحقق في أعمال المخرج أو الممثل شكل الجسد بتساوق تام مع مضمونه التعبيري، مما يجذبنا هذا الأداء الانفعالي بقيمه التعبيرية التي تتكثف بفعل سلسلة الاختزالات التي تبتكرها لغة الجسد، مفردةً وتكويناً وإيقاعاً.

ارى أن جملة تعابير العرض البصرية عبر تواسج العلاقة بين هيئة الجسد الخارجي ونوازه الداخلية على نحو تأملي تؤكد فيه فاعلية الثنائيات الضدية ضمن طقس حلمي يعتمد على الإيحاء والإشارة من دون بوح أو تحديد.

الجسد تعبير بصري متناغم:

لغة الجسد تلك الحركات التي يقوم بها بعض الأفراد مستعملين أيديهم أو تعبيرات الوجه أو أقدامهم أو نبرات صوتهم أو هز الكتف أو الرأس، ليفهم المخاطب بشكل أفضل المعلومة التي يريد أن تصل إليه وهناك بعض الأشخاص الحذرين

⁶⁷¹ جلين ، ويلسن ، سايكولوجية فنون الأداء ، ترجمة : شاكرا عبد الحميد ، الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 2000 ، ص 162 .

والأكثر حرصاً وأولئك الذين يستطيعون تثبيت ملامح الوجه وأولئك الذين لا يريدون الإفصاح عما بداخلهم فهم المتحفظون، ويمكن أيضاً معرفة انطباعاتهم من خلال وسائل أخرى.

وفي دراسة قام بها أحد علماء النفس اكتشف أن 7% فقط من الاتصال يكون بالكلمات و 38% بنبرة الصوت و 55% بلغة الجسد، ولو اختلفت الكلمات ولغة الجسد فإن الفرد يميل إلى تصديق لغة الجسد على الرغم من استخدامها على مدى آلاف السنين من تاريخ النشء الإنساني، إلا أن مظاهر الاتصال غير الشفهي لم تدرس عملياً إلا منذ الستينيات من القرن الماضي، خصوصاً عندما نشر (دجوليوس فاست) كتابه عن لغة الجسد عام 1970 " أثبتت أبحاث في علم النفس أن الأفراد يؤولون الأفعال كإشارة تعبر عن شيء ما ، من جهة أخرى تعد الوظيفة التعبيرية إنتاج يرتبط بالطريقة التي يؤسس الكاتب والمخرج ، والتي تنتج نموذجاً للتمثيل الذي يجسد الفعل الحقيقي" (672) .

تقنياً يعد كتاب "التعبير عن العواطف لدى الإنسان 1872" من أكثر الكتب تأثيراً في هذا المجال، وقد كتب على إثره الكثير من الدراسات الحديثة لتعابير الوجه ولغة الجسد، كما تم تأييد وإثبات الكثير من أفكاره، ومنذ ذلك الحين سجلت البحوث كثير من الإشارات غير الشفهية، وتوصل (البرت مهربان) في إحدى دراساته إلى أن مجموع أثر الرسالة يقسم إلى (7% كلمات فقط، 38% صوتي أي نبرة الصوت، 55% غير شفهي). وقام البروفسور (برد هويسل) ببعض التقديرات المماثلة وتوصل إلى أن الشخص العادي يتحدث بالكلمات ما يناهز عشر دقائق في اليوم الواحد وأن الجملة المتوسطة تستغرق حوالي الثانية وال نصف، ويتفق معظم الباحثين على أن القناة الشفهية تستخدم أساساً لنقل المعلومات، في حين أن القناة غير الشفهية تستخدم للتفاوض في المواقف ما بين الأشخاص، وفي بعض الحالات كبديل للرسائل الشفهية التي يستخدمها جميع الناس بشكل إرادي أو لا إرادي، فالمعلم يستخدم هذه الوسيلة في الفصل لتساعده في نقل معلوماته للتلاميذ وكذلك يستخدمها الطبيب للمريض أو المريض للطبيب، ويستخدمها أيضاً المهندس حينما يريد أن يعطي التعليمات للعمال، ويستخدمها الرئيس لمرووسيه أو صاحب العمل لموظفيه، وقد يفهمها أكثر ضعاف السمع أو ذوي الاحتياجات الخاصة.

عموماً تعد النساء أكثر إدراكاً من الرجال ومقدرةً على قراءة لغة الجسد، ف "للنساء" قدرة فطرية على التقاط الإشارات غير الشفهية وفك رموزها فضلاً عن تمتعهن بعين دقيقة ترصد التفاصيل الصغيرة، ولهذا فإن القليل من الرجال لديهم القدرة على الكذب على زوجاتهم، بينما تستطيع معظم النساء حجب الحقيقة عن الرجال دون أن يدركوا ذلك، ويرى العلماء أن هذه القدرة المميزة قد تكون نتاجاً للدور الاجتماعي للنساء الذي يشجعهن لكي يكن حساسات لانفعالات الآخرين ويعبرون عن مشاعرهم بشكل واضح، وقد يظهر هذا الحس النسوي بشكل جلي لدى الأمهات لكونهن يعتمدن على القنوات غير الشفهية أثناء الاتصال بالأطفال، ويعتقد أنه بسبب هذه القدرة المميزة تستطيع معظم النساء التفاوض (خاصة بالأمور المادية والاقتصادية) بشكل أفضل من الرجال.

دلالات لغة الجسد في علم النفس:

يعتبر علماء النفس أن جسد الإنسان وجميع ما يصدر عنه من الحركات، والإيماءات، والإيحاءات، والتعابير بالجسد، أو الصوت، أو النظر، أو غيرها.. لغة كباقي لغات العالم لها كلمات ومفاتيح ودلالات لا يُتقن قراءتها وفهمها وإدراك ما خلفها من المعاني إلا من أتقن تلك اللغة واستطاع تحليل طلاسما تحليلاً يقوم على العمل والتجربة والمقارنة النفسية والتحليلية السليمة، وقد استطاع علماء النفس إثبات أن التواصل بين الناس يتم بلغة الجسد بنسب متفاوتة. مثلاً:

(٦٧٢) قدور ، عبد الله الثاني ، سيميائية الصورة ، عمان ، الأردن : مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص١٤٦.

- **العين:** الناطق الرسمي باسم الشخص من دون كلامٍ وقد قيل في الأمثلة الشعبية: "العين مغرفة الكلام" أي تستطيع فهم وإدراك كل ما يريد أن يقوله أو يخفيه الشخص من خلال النظر إلى عينيه، ومن دلالاتها اتساع بؤبؤ العين يدل على الدهشة وسماع خبر سار يدل على النقيض، وفرك العينين يدل على عدم تصديق ما يسمع "العين البشرية تتفوق على أدق آلات التصوير لأنها أسرع في تسجيلها للصورة ولا تحتاج إلى شريط فلم يبدل بعد كل صورة ، ولأن الشبكة تقوم بمهام التقاط الصور الساقطة عليها الساكنة أو المتحركة باللونين الأبيض والأسود ، أو بالألوان الأخرى⁽⁶⁷³⁾.

- **الفم:** إغلاق الفم أو لمسه أثناء الكلام يدل على الكذب في الحديث.

- **الكتفين:** هزهما يدل على الجهل بالشئ أو عدم المعرفة به.

- **الحاجبين:** رَفَع أحدهما أثناء الاستماع لحديثٍ ما يدل على استحالة ما يسمعه أو تكذيبه، ورَفَع الحاجبين يدل على سماع أمرٍ أو خبرٍ مفاجئٍ.

- **الأنف:** كثرة لمسه أو فركه أثناء الكلام يدل على الكذب في الحديث.

- **الأصابع:** كثرة النقر بأطراف الأصابع على ما أمامك يدل على العصبية والاستفزاز.

- **الجبين:** إسقاطه مع النظر إلى الأرض يدل على الحيرة والتوتر وكراهية سماع كلام المتحدث، أما إسقاط الجبين مع رفع الرأس إلى الأعلى يدل على الدهشة من الحديث الذي يسمعه.

تفسير بعض الحركات الجسدية نفسيًا:

— وضع الساق فوق أختها مع هزّ الساق العليا يدل على الشعور بالضجر والملل.

— الجلوس مع ضمّ الركبتين والساقين إلى بعضهما البعض يدل على التوتر والخوف.

— الغمز بطرف العين يدل على التودد وفهم ما وراء الكلمات التي لم تقل.

— الضرب براحة اليد على الجبين يدل على تذكر أمرٍ قد نسيه.

— تكتيف الذراعين وضمهما إلى الصدر يدل على أنّ الشخص غير واثقٍ من نفسه أو يريد الانطواء واعتزال الآخرين.

— وضع الكف على الخد يدل على التأمل والتمعن أو الشعور بالحزن.

— فرك الكفين بعضهما ببعض يدل على انتظارٍ أمرٍ ما كاتصالٍ هاتفٍ أو قدوم أحدهم.

— ثني الذراعين خلف الظهر مع وضع الكفين فوق بعضهما البعض يدل على العصبية الكامنة ومحاولة ضبط النفس.

— تكرار التثاؤب يدل على الضجر والرغبة في إنهاء الكلام مع الطرف الآخر.

فن التواصل البصري - الاتصال:

كيف لنا مساعدة المهتمين بالتواصل البصري وإيضاً استعادة اتزانهم وتركيزهم؟ يجب أولاً أن تقدم الكثير من الإشارات عند مراجعة الذاكرة، وأن تسترجع مواقف وحوادث مؤثرة في علاقاتك الشخصية والاجتماعية التي تخطر عليك مسبقاً، اختصر معلوماتك واجعلها واضحة قدر الإمكان، حتى وأن كنت تحاول أن تذكر الوقت والمكان المحدد، لا تقوم بالضغط على مخيلتك حاول أن تعتمد على ما يمر عليك من تفاصيل تعتمد الأسلوب البصري، أيضاً اقترح عليهم أن يأخذوا ما يكفيهم من الوقت حتى يكون هناك استرخاء ذهني يكفي لبناء فكرة ما أو تحديد صورة ما، كما يجب طرح الأسئلة التي تحفز الذاكرة

⁽⁶⁷³⁾ د. مصطفى ، محمود ، اسرار العيون ، مطابع اقرأ ، بيروت ، لبنان : ص35.

وتجعلها باستمراره مع أسلوب التواصل البصري وعلى تقديم الإجابات، التي تتناسب مع أسلوب الفعل أو الحدث، كما تحقق التقارب بين الأسئلة ومعالجة الإشكاليات القابلة للتأويل عبر طرق تقنية وفنية تخللها المتعة الذهنية. وهناك قائمة بالأسئلة التي تحفز أصحاب أسلوب التواصل البصري على تقديم إجابات سريعة.

أسئلة محفزة للإجابات

س/ هل تعي ما أعنيه؟

س/ هل يبدو لك مناسباً؟

س/ ما هو تصورك للموضوع؟

س/ كيف يبدو لك هذا؟

س/ هل اتضحت الصورة؟

س/ هل الخطاب واضح؟

ما تقدمت به جزء من الأسلوب البصري الذي من خلاله تتم عملية الكشف والتحقق من العرض المسرحي، أي عمل فني لو طبق بشكل دقيق حتى يتم معالجة المعلومات بالأسلوب البصري؟ عبر تثبيت التساؤلات التي فرزت في ذهنية الفرد (المتلقي)، والتي تركت شك، أو دهشة، ليتحقق سبب بصيغة الفعل الذي يعالج المعلومات بصرياً، والتي تتضمن غالباً موضوعات ترتبط بالجسد لها لغة قريبة من قبول واستحسان المتلقي، وتتعايش مع داخله وتستجدي أحاسيسه " أن الجسد ليس الإنسان كله بل أنه ... مجرد آلة ، أي مجرد جهاز تحركه روح " (674)، بل تحتويها لطالما رمقت تلك النظرة المبحرة في عين متلقي لعمل فني أثر فيه ذاتياً، وأثر أيضاً على انفعال مشاعره، لذا يعد من ذكاء الفنان ان يكون مطلعاً على لغة الجسد وتأثيرها ليتمكن من اختيار مفردات ترتبط بالموضوعات التي يريد الحديث عنها من خلال الوانه واشكاله ومفرداته التشكيلية.

المبحث الثاني: الذائقة الجمالية وتأثيرها على المتلقي عبر فن الاتصال البصري

إشكاليات الذائقة الجمالية

قد يختلف البعض معي منذ البداية حول ما سأطرحه، لكن لنأخذ الأمور بشكل طبيعي، والسؤال البسيط الذي أطرحه، هل لدينا إشكال في التلقي والذائقة الجمالية، سواء تعلق الأمر بعمومية المعنى في مسائل الحياة والقراءة البصرية والاقتراب من ما وراء مكنونات العين والبصيرة، أو بمعنى آخر في الذائقة الأخرى التي مكانها الذهن والمتعلقة بالوعي المطلق للجمال والانتباه لما وراء المحسوس والمرئي والمباشر، ويتضمن ذلك القراءة والتمييز بين الكتاب والآخر، معيار يسميه البعض الجودة أو الاستنارة أو المتعة سواء كان النص الذي أماننا شعرا كان أم رواية أو نصاً مسرحياً.

سأذهب إلى الافتراض الذي قد يكون محور الخلاف، وهو قضية ضعف التخيل العام وقيام الوعي الجمالي على مرتكزات كلاسيكية في الرؤية والتلقي مع العوالم الفنية أي كان نوعها، طبعاً هذا الكلام قد يكون صامداً ومباشراً، لكن لو عدنا لطبيعة مُشكلات الأساس الجمالي عندنا لوجدنا أنها في جوهرها بائسة وفطرية، لم تغادر مساحات الحياة الفطرية، والطبيعة، والبيئة المحيطة، والتي لم تتطور بالمعنى الملموس في تشكيل ثقافة جمالية حديثاً "مادة التعبير هي الألوان، والخطوط، والمسافات، وأشكال التعبير التي هي أساساً تكوينات تصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير الذي يشمل المحتوى الثقافي

(الشاذلي ، شاكر ، ما فلسفة الجسد ، مؤسسة ابو وجدان للطبع ، تونس : 1994 ، ص11. 674)

للصورة من ناحية ابنيته الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى⁽⁶⁷⁵⁾ ، وسأضفي إلى أبعد الأمثلة وأقربها، بسؤال مباشر حول المكان كونه يفتقر لشروط الدافعية التي تصنع بعدا جديدا للذات في إنتاج ما وراء الذهنيات الشكلانية والمباشرة. المكان لا يعني الأبعاد الثلاثة المحددة، ولا يعني الأرض ولا الأشجار ولا المباني، بل هو ذلك السياق الثقافي العام الذي يتحرك فيه فضاء المعرفة الإنسانية، الحكايات والسرديات والموروثات في الوعي واللاوعي، إن هذا المكان في تحليله الأولى يكشف عن ضعف في التطور أو التعزيز الجمالي لمكنون التخيل منذ خمسة قرون، فما زالت طبقات الوعي في التلقي الإبداعي والخيال والتصورات الميثولوجية بسيطة بفكرها وطرحها الحلول المؤقتة وغياب التحفيز المستقبلي، مما ينعكس ذلك على بناء ضعيف وهش من المفاهيم والتثوير الذهني ويجعلنا في المساحة نفسها لا نغادرها.

إن ترهل الواقع الفني هو انعكاس لهشاشة الوعي الجمالي والفكري، كما انه ضعف في فلسفتنا للمكان ونتاج تبصره في تبصره والاستفادة من أسرار وأبعاده، فضعف العرض وبؤسه هو انعكاس لبؤس الذات، بعدم قدرته على تحفيز معان تخالف السائد والمألوف بما يعمل على إنشاء مخيلة إنسانية جديدة قد تكون صادمة في البداية ولكنها مع الوقت تصبح محبذة وواقعية وتشكل منطق الوجود والحياة والصور، وليس أبعد من ذلك أن كلية المشهد الفني بمعنى إدارة أنساق العلاقات مع المجتمع في شكل منتظم وسليم.

فالتعاطي مع وسائل التواصل الاجتماعية وبجوانب متعددة على سبيل المثال، يكشف بوضوح "الضحالة" الفكرية ونقل الساحة المجتمعية الخارجية، بكل ما فيها من سلبيات إلى ذلك الفضاء الجديد، وبالتالي لا جديد على مستوى الخلق الإبداعي والتشغيل الذهني الذي يقود لاكتشافات باهرة وجديدة للذات على مستوى الفرد والمجتمع الإنساني، وأن كان ممكنا توظيف هذا الفضاء والانترنت عموما في إعادة إنتاج وإبداع العمل الفني وإنتاج فكر التثوير بشكل عام.

الخيال والجمال هما القدرة على توليد معان متناصلة غير مستنسخة تشير دائما للجديد وتعمل بشكل مستمر على استفزاز الأذهان بالمغامرة في حيز الممكنات واللاممكنات ، وهذا ليس بجديد اليوم فالمكان يعاني واقعا يرثى حاله في الضعف الفني والجمالي، هنا المقصود هو المكان كمتشكل بصري مباشر كمدينة ومبان وجسور وطرق وغيرها، كما أن الإنتاج يعاني أيضا من تغيب أو غياب شبه تام للأنماط الحديثة من فكر يجعل الكائن جزءا من عالم فاعل ومنفتح ومشارك في المنظومات الجمالية.

لن نقف عند حدود الجمال ولا الفنون البصرية ولا المسرح ولا السينما ولا الأدب، بل يمتد ذلك إلى كل متشكلات الحياة من ديكور، وذائقة الألوان، وهارمونية الموسيقى، وهذا ينعكس على تهميش المعنى الجمالي الذي ينقلنا الى عوالم جديدة نحتاجها كـ "متدوقي" الفن الجميل وايضا كـ "نقاد" نقرأ الواقع بشكل مغاير.

ما تناولته في هذه المادة التي تمهد الى معرفة الذائقة الجمالية وتأثيرها على المتلقي الذي يعاني بشكل كبير من التذوق الجمالي للمفردة التعبيرية، لذا ارتأيت أن انوه الى أن ليس كل ما يقدم يعنى بالجمال او له تواصل مع الفعل الجمالي.

عشوائية الأداء ينتج تلوث بصري:

نسيج اللوحة الجمالية التي ترسم المشهد الحركي للجسد تبتكر تجارب إنسانية جمالية متحركة قد تكتسح جدار المسرح المتصل بالجمهور وجذب المتلقي ولفت نظره إلى المادة المجسدة على خشبة المسرح، وتبعا لذلك، صار لزاما على المؤدي تنفيذ وتركيب مختلف أنواع الحركة وايضا اكتشاف اساليب ادائية قد تعطي انفعالا اضافيا للمتلقي عبر استقطاب وجذب الرؤي

(د. فضل ، صلاح ، قراءة الصورة وصور القراءة ، دار الشروق ، القاهرة : ط2 ، 1997 ، ص5.)⁶⁷⁵

البصرية، لكن في اغلب العروض التي تقدم التمثيل "الصامت" بانتومايم تعكس افكار غرائبية تثير الدهشة والفضول لدى الجمهور مما يعطي ذلك تشظي واضح للأفكار وعدم استيعاب العمل بشكل منتظم.

وقد ينتج عن هذه العرض حالات صورية يطلق عليها النقاد تسمية "التلوث البصري"، ففي الوقت الذي يرى فيه البعض أن مثل هذه "العروض" تؤثر سلباً على جماليات الإيقاع البصري لأي عرض يعنى بالجسد واحتمال يأخذ جانب العشوائية والتخبط الذي تتسم به تصميماً وتنفيذاً وتوزيعاً، يرى البعض الآخر أن المشهد العام للعروض الغير مكتملة التي لا بد منها في ظل مناخ العالم الرقمي المعاصر وتكنولوجياته، يجب أن يتسم بالانسجام والتناغم مع الروح الطبيعية للمكان والزمان.

كيف يتم تراجع التناغم البصري:

لكل عمل خصوصية ومزايا تصيغ مشهدية العرض وذلك وفق معايير منتظمة البناء وحسب ما يتطلبه فضاء المسرح، يجب أن تكون وحدة جمالية البناء متمثل بتنوع عناصر التكوين وتسلسل عملها لتكون مكتملة لبعض، وأن تدخل حرية التصرف للمخرج الذي يرسم شكل ومضمون العرض بعيد عن تباين المستوى العام في التخطيط الذي يشتت الرؤية من جهة ويلوث الذائقة البصرية من جهة أخرى، إذ لم يكون هناك التزام بما ذكرنا من تفاصيل يتم تراجع التناغم البصري في منظومة العرض والتوجهات الفكرية الجديدة الذي ربما نتج عنها دخول عناصر جديدة أو غير مألوفة لم يسجل لها حضور بسبب ضيق المساحة الإخراجية وهبوط الإيقاع وهذا ينتج ارباك لفضاء المسرح وتشنيت رؤية المتلقي وبالتالي يتراجع التناغم البصري. لذا ارى أنه يجب على المخرج تصميم الصور الادائية حسب موضوعة العرض وبشكل أكاديمي ليبعد عن صدمة البصر التي قد تحدث للجمهور نتيجة الأساليب الاستهلاكية، وايضا من خلال لغة الجسد التي ليست لها صلة بانسيابية العمل الفني مما يساعد ذلك عل سلب خصوصية مشهدية العرض.

يرى أستاذ النقد الفني والدراسات الجمالية في الجامعة الأردنية مازن عصفور أن "عملية الادراك البصري لها تأثيرها على عملية الادراك في الجسم البشري"، فحالة البصر لها حساسيتها المفرطة، العين تتعرض للتلوث وتشعر بالصخب وتعكس هذه التأثيرات على المتلقي وتؤثر في سلوكه، كما تشير دراسات أخرى بأنه اذا كانت الأنماط أو المشاهد التي تصادفها عين المتلقي غير متناسقة ولا تتمتع بالتناغم، فإن ذلك ينعكس على السلوك الفردي وعلاقته مع الآخرين، كما أن التلوث البصري يتجانس مع التلوث السمعي والبيئي، ويرى عصفور: إذا كان لابد في ظل المناخ المعاصر بصخبه وتكنولوجياته من الاداء الحركي الغير ممنهج، فيجب أن يكون هناك وحدة تناغم بصري، يتم من خلالها انجاز هذه العروض وفق أسس ومعايير معينة تشرف عليها الجهات القائمة والمسؤولة عنها، لافتاً إلى أن بعض الدول المتقدمة "قامت بحل هذه المشكلة عبر التنسيق بين لجان النص والعرض وآلية تركيبها.

ارى ان كثير من المدن العربية والعالمية تتمتع بالتناغم البصري الطبيعي نتيجة تواصلها مع الماضي والحاضر مثل مدينة "روما".

ومن ضمن المقترحات التي تطرح للحل، مشكلة العشوائية لبعض العروض الجسدية والي تعنى بالتعبير الجسدي، بأن تطرح على لجان مختصة من خبراء بكل مكونات العرض البصرية وأن يتمتعون بحساسية مرهفة، لتقديم الاستشارة لمعالجة بعض الإشكاليات، حتى تكون ملائمة ومحافظة على روح التواصل مع فضاءات المسرح النموذجي، ولنتمكن من صياغة الفوضى البصرية الناجمة عن المد التكنولوجي بطريقة تتناسب مع أصالة الموضوعة وليس بطريقة عشوائية.

الكتل اضافة جمالية:

فضاء المسرح يستوعب كثير من الكتل والحجوم بعيد عن شخصية الممثل، لكن الكتل الثابتة والمتحركة تؤثر تأثيراً كبيراً على الإيقاع البصري لأي عرض، ويتخذ هذا التأثير خصوصية نظراً لطبيعة المكان وفعل العمل الفني الجمالي الذي يحرك عين المشاهد صعوداً ونزولاً، وبالتالي يجب الأخذ بعين الاعتبار موقع وحجم الكتل لأهميتها وذلك لأنها تشكل إضافة جمالية إذا وضعت لها قوانين ومعايير، وحقيقة ما يحصل أحياناً من فوضى عارمة وتلوث بصري بسبب غياب مثل هذه القوانين والمعايير.

يجب على كادر العرض المسرحي المختص بالتعبير الجسدي أن يضعوا في حساباتهم أولاً العمل الجمالي وأن يهتموا بالناحية الجمالية، ومن ثمة تأتي بالدرجة الثانية الحالة المعنوية والمادية، وأن الجمع بين الهدفين هو الطريقة المثلى، عكس ذلك يحدث انفلات بصري ويظهر أسلوب الازدواجية بالعرض وبشكل غير مسيطر عليه وقد تكون مثل هذه الفوضى أحياناً لوحة بصرية جميلة.

التصميم الحركي ولغة الاتصال البصري

كثير ما نشاهد في الفنون البصرية وعلى مختلف أنواعها استعمال وسائط تتعلق بتنظيم العلاقة المكانية، إذ يجعل المصمم من أفكاره لوحة تشكيلية تحتوي على اللون، والإضاءة، والكتلة، والموسيقى، والحجم، والتوازن، وهذه كلها تنطوي تحت علاقة ذات بعدين، منها مرئية، وأخرى سمعية، أغلب الفنون البصرية تستخدم وسائط نقل مسطحة (ذات البعدين TOW Dimension)، وهذا أول شرط يتعلق بتنظيم العلاقة المكانية والحيزية، حيث يضع المصمم أفكاره وأعماله بعلاقة البعدين فيها، قد يتطلب من المصمم أن يضع علاقات مرئية بأكثر من بعد في التصميم، وهذا ما نراه في التصميمات الحركية الراقصة والتي تعمل على مساحة مسطحة ومحددة، تنتج صور ثنائية البعد، وثلاثية الأبعاد، وبعض منها يبعد رابع كالرموز، والأشكال، المقننة بالصوت والصورة.

كما أن هناك شرطاً آخر يهتم بتنظيم العلاقات البنائية وطريقة تجميع وترتيب وتنسيق أشكالها ورموزها وصورها وحروفها على طبيعة المساحة وتوازنها، فشكل والصورة الحركية وطريقة ادائها تجمع معلوماتها وبيانات تتم بهذا الشرط، وحينما أخذت فلسفة الفن أبعادها ومضامينها الجمالية والتطبيقية في القرن العشرين بفضل التقدم العلمي والتقني للعلوم الطبيعية والإنسانية والاقتصادية والفضائية، نتيجة معطيات الثورة المعلوماتية (العقود الأخيرة من هذا القرن) وما آلت إليه هذه الدراسات وبالذات فيما يتعلق بحقل العلوم والفنون التطبيقية والجمالية من أن تشترك في أسس ثابتة وحقائق إلى حد ما متعلقة بالتوازن، والتوافق، والانسجام (للصور الفكرية والأشياء المادية) ولخصائص علاقاتها المكانية، والجوهرية، والزمنية، مما يعد هذا تطوراً لفن التصميم والتي تعد الحركة جزءاً منها، وأن لغة الجسد الحركية تعتمد الرسم والتصميم بشكل مغاير، وهذا ما تؤكد عليه فلسفة فن التصميم التي تدور محاورها بين المنهج العلمي للتفكير والمنهج الفني للتعبير والمهارة المعرفية لوسائل نظرية الاتصال الإدراكي (الحسي والذهني) التي تتمثل أساسياتها في كيفية إيصال المعلومة أو الفكرة المصممة إلى متقبلها أو مستعملها بوضوح تام دون تشويش أو عاقبة في الفهم من ناحية الشكل والمضمون والكيف.

وبما أن التصور والإدراك والعلم بالمشاهدة أو الشيء المحسوس أو المدرك في نهاية الأمر هو حضور صورة الشيء عند العقل ...، فهذا المفهوم تعمل جميع لغات نظريات الاتصال في مختلف العلوم التي من أهمها لغة الاتصال البصري، وهي لغة جميع الفنون البصرية، والمبنية عناصر مفرداتها من الرموز، والعلامات، والإشارات، وأن هذه اللغة قد نظمت مبادئها وأسسها العلمية والعملية من نظريات الاتصال وفق قواعد وقوانين علمية.

الذائقة الجمالية وتأثيرها على المتلقي عبر فن الاتصال:

قد تختلف النظريات الجمالية في قراءة العروض المسرحية بشكل خاص، والأعمال الفنية المعبر عنها بأجزاء العمل الدلالي والرمزي لاكتشاف إيقونة النتاج الابداعي وبحسب الطبيعة الانشائية والتكوينية للعمل، ويتجنب الرؤية الفكرية والاشتغال على مبادئ النقد الفني الموضوعي سنجد أن معظم النقاد وبمختلف مدارسهم متفقون على آليات التذوق الجمالي للأعمال الفنية بشكل عام، فعملية بناء التذوق الجمالي والفني يعني ضمناً عمليات تحليلية تركيبية في وعي الفن والجمال ولها جانب اتصالي بصري من الفعل المعرفي التراكمي، إن تداخل الحاجات والضرورات وصراع الفرد مع محيطه الاجتماعي والطبيعي يساعد على تنامي مدارك الفنان وخلقه الابداعي، ايضاً أيجاد الفعل المتبادل والذي يشكل جوهر الجدل في الوجود كحركة لازمة مصاحبة للظاهرة المتبادلة على القدرة الذائقية التي تأخذ منحى سيولوجي، سيكولوجي، وهذا قد نلمسه بشكل مباشر عند مشاهدة عرض مسرحي تعبيرى يعنى "بلغة الجسد" يعطي للتذوق الجمالي العام (الجمعي)، نتيجة جمالية تؤثر على المتلقي عبر فن التواصل، حتى وأن اختلفت من زمن الى آخر ومكان الى مساحة جديدة .

تعد الذائقة الجمالية احدى المراحل المتقدمة من الادراك الجمالي، وتنتقل بعمليات التحليل والتركيب، إذ ينشأ عبرها تصاعد في الحس المدرك بالفعلين التراكمين الكيفي، والكمي، والتي من خلالها تتحقق الخبرة الجمالية وصولاً الى البناء التركيبي الذي يمكن المتلقي من التأثر والتذوق وايضاً من اصدار أحكامه بشكل نقدي" أن المعنى الجمالي والايديولوجي اللذين يعطيان بعداً تضمينياً، يوجها الى المتلقي الذي يكتفي بتسلمهما فقط، بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقاً من مرجعية ثقافية وحضارية⁽⁶⁷⁶⁾، ولما كان النقد يعرّف بكونه عملية شعورية متسلسلة تبدأ من الملاحظة البسيطة وصولاً الى المركب منها، يعد ايضاً مرحلة متطورة عن عمليات التذوق المصاحب للنتيجة الاستقرائية، ولعل ما يؤكد ذلك هو أن الذائقة الفردية _ كما أكدت الدراسات _ محكومة بأحكام الذائقة الجماعية، على الرغم من صفتها الفردية، تتأثر وتتغير الذائقة الجمالية لدى المتلقي، فكل فترة تاريخية ذائقتها، بل ان ما يجب الوقوف عنده والتأكيد عليه هو التقارب الحالي للذائقة عبر الخلق الإبداعي المعاصر بحكم التطور العلمي والتكنولوجي والتواصل التقني.

المبحث الثالث : مهارات التواصل المباشر وعلاقتها بمنظومة العلاقات الفنية:

مهارات التواصل بين الفنان والمتلقي

ان التذوق يعني ضمناً القدرة على النقد، وان اختلفت درجاته، فان المتلقي سيقوم بنفس آليات العمل النقدي للفنان أو الناقد وان لم يدرك ذلك فهو عفويّاً سيتوقف أولاً أمام العمل الفني، ليدخل بعدها في حالة من العزلة، حيث التركيز والمسح البصري الذي سترافقه عمليات اثارة العواطف واحتدام الأحاسيس التي ستقود الى لحظات من الحسم العقلي التحليلي، وبفعل هذا التعاطف مع العمل الفني ستتم عمليات فكرية استنباطية واستدلالية، لتصل الى البراهين والحدس، الذي تجاوره وترافقه لحظات من الفهم والوعي، فضلاً عن عمليات التحليل والتركيب، وهذه جميعاً تلتقي مع ذائقيه الفنان، الا ان ما يجب التنويه عنه ان المتلقي الذي لم يصل لمستوى الناقد قد يفقد القدرة على التعبير النقدي وسيعجز عن توصيف او ايصال انطباعاته عن العمل فضلاً عن تفسيره، لكنه بالضرورة سيمر بالمراحل المذكورة اعلاه كي يرتقي اداء المتلقي ويقترّب من اداء الناقد المتصف بتهذيب ونمو الذائقة الجمالية، كما يتوجب عليه امتلاك بعض القدرات الاساسية التي تحفز وعيه بما يحيطه من احداث وظواهر بمختلف اشكالها، وذلك سيقوده بالنتيجة الى امتلاك ثقافة تراكمية تحليلية تشكل احدى اهم ملكات الناقد الجيد،

(عبد الرحيم ، كمال ، سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية ، موقع محمد اسليم ، مجلة علامات العدد 36 ، 2001⁶⁷⁶)

هذا اضافته الى الثقافة التخصصية الواعية للتذوق الجمالي كـ "متلقي"، وكل ذلك سوف لن يثمر عملاً تقويمياً او تذوقاً جمالياً حقيقياً، بافتقاد القابلية المنطقية والبلاغية في اجراء عمليتي التحليل والتركيب لمفردات موضوعة العمل الفني. الفنان الاكثر ثقافة ووعياً وتجربة هو أقدر وأكثر وأعماق إبداعاً وتأثيراً في المشهد الفني عبر انجازاته الفنية المعروضة.

ان التراكم التخصصي الجمالي للعديد من العروض تؤثر على المتلقي باتصال "تأريخي" أو "اجتماعي" أو "بيئي" إذ يشكل هذا الوعي الجمالي لآلية العرض اتجاهات يحيط بها الوعي الفلسفي الجمالي، والوعي الجمالي السيكلوجي، وأخيراً الوعي الانساني، وهكذا يكون التذوق الجمالي عبارة عن عملية شعورية متسلسلة تبدأ من الأبسط فالمركب، كما أنها عملية بناء ونمو تبنى من خلالها الذائقة الجمالية لدى الفرد والمجتمع.

ارى أن تأثير الذائقة الجمالية على المتلقي تتصل بقراءاته المختلفة، ومشاهدته للعروض المتعددة، وعبر ما ذكرته يستطيع المتلقي أن يحلل ويسقط الأشياء وفق ما قرأه من العرض المسرحي وبشكل قانون ثابت يحدد من قبل المفاهيم والقيم الجمالية التي يمتلكها المتلقي.

أين نجد أسس التصميم الجمالي؟

يؤكد الكثير من المختصين أن انتاج العمل الفني يدخل كـ "منافس" بين الترويج والتسويق دون الأخذ بعين الاعتبار احترام التصميم والرؤية الإخراجية لما لهما من أهمية في انتاج الشكل، وعلى ضوء ذلك فهناك أسسا معتمدة معينة توضع من قبل لجنة مختصة بهذه العروض ونوعيتها، تعمل على تجنب التضارب بين الخلفية او مساحة العرض والاداء، وتؤكد ايضاً على أساس البناء في العمل عبر عناصر محددة منها: الحجم، والمكان، والاضاءة، والألوان، حتى وأن لم تطبق هذه الأسس بشكل صحيح المهم تعمل وتخلق نوعاً من العشوائية بسبب غياب المقاييس والأسس. تعد هذه الحالة العشوائية في المشهد العام للعروض واقصد "عروض الجسد" نوعاً من التلوث البصري على حساب النسيج الجمالي، كما تعمل على حجب الرؤية عن الجمهور، فضلاً عن أن الاضاءة المثيرة والألوان الصاخبة تشوش المشاهد وتلوث بصره ، فسر انيوتن " أن هناك جسيمات دقيقة تخرج الاجسام المضيئة وتسير في جميع الاتجاهات على هيئة خطوط مستقيمة وتشعر عند الانسان بالابصار عندما تسقط هذه الجسيمات على قرنية العين"⁽⁶⁷⁷⁾ ، لذا ارى أن الالتزام وتطبيق الأسس ضمن أطر معتمدة من قبل اللجان المختصة سوف يقلل من حالة الفوضى والعشوائية في مشهد العرض العام.

لا يقتصر التلوث البصري بالنسبة للعرض على الكتل بل تعدتها لتشمل عناصر أخرى لها اهمية في اظهار العرض بشكل مشوش مما يدعوا ذلك الى مراعاة النواحي الجمالية وتنظيمها بشكل يتوافق مع بنية العرض.

الاختلافات الثقافية بين المجتمعات:

عن علاقة لغة الجسد باختلافات الثقافية بين مجتمع وآخر، يؤكد أصحاب الاختصاص أننا نستطيع أن نقول كلمة معينة في مكان ما ولا نستطيع قولها في مكان آخر لاختلاف معناها واحتمال إعطائها معنى آخر غير الذي نقصده تماماً، فعلى سبيل المثال "إشارة" أو علامة النصر التي انتشرت في العالم بعد أن استعملها "ونستون تشرشل" واتخاذها علامة للنصر خلال الحرب العالمية الثانية، نجدها تعني في معظم أماكن أوروبا القروية إهانة قذرة للذي تفعلها له، ولنفهم لغة الجسد علينا أن نتعلم الأوضاع المختلفة للجسد والحالة الشعورية التي هو عليها، ومن ثم يمكننا معرفة ما يشعر به الآخرون، كما يجب أن نلاحظ

⁽⁶⁷⁷⁾ د. مصطفى ، محمود ، اسرار العيون ، المصدر السابق ، ص35.

لغة الجسد التي تستخدم في مجالات عديدة منها التفاوض، والتحقيقات القضائية والجنائية، ومعاملات البيع والشراء، ومقابلات العمل، وغير ذلك.

حقيقة أن الكثير من الناس يعتقدون أن لغة الجسد قد تمكنهم من معرفة شخصية من أمامهم، لكن الحقيقة أنها تمكننا من معرفة الحالة الشعورية لشخص ما في وقت معين، فعندما نرى شخصاً يمشي واضعاً يديه خلف ظهره مع استقامة ظهره، أو يضع يديه أمام بطنه، فنحكم عليه عادة بأنه يثق بنفسه في تلك اللحظة لسبب ما، وذلك لا يعني أنه واثق من نفسه دائماً.

القدرة على رسم الاساليب الفنية عبر الجسد:

القدرة الفطرية فضلاً عن الموهبة تعطي الممثل أمكانية رسم هذه اللغة "الحوارية" التي تتم بينه وبين الجمهور، فاعتمادنا على الكلام يمنعنا من تنمية المخيلة والتفكير بما يرمز له العرض، عندما يصبح التركيز على الحديث أو "الحوار" يذهب بنا الى السردية التي قد تكن مملة أحياناً، وهذا ما دعانا الى تأكيد هذه القراءة لأنها توضح وتعطي أولوية للغة الجسد التي تحمل مفاهيم جمالية، وفكرية، ومعرفية، نستخلص هذه الأولوية من مشاهدتنا لعبارات الجسد المكملة لبعضها البعض، ولا يمكن على سبيل المثال أن نحكم على متحدث من حركة واحدة منفصلة، إذ أن هناك بعض الإشارات التي يمكن الاستدلال من مضمونها، فمثلاً نجد أن تكتف اليدين هي عبارة عن رغبة بخلق حاجز ما لمنع التواصل، وهذا الحاجز لا يكسره عادة إلا من يملك ثقة كبيرة بالنفس ولا يخيفه احتمال الصد أو الرفض من قبل الشخص المكتوف اليدين، ومن يقف حائياً كتفيه ورأسه متجنباً النظر في عيون من حوله، هو شخص فاقد للثقة بالنفس أو مكتئب، وطريقة وقوفه هي رغبة في الاختفاء من المكان المتواجد فيه، ولصق الكاحلين أثناء الجلوس يشير إلى حالة من القلق، وحضن الرأس باليدين مع النظر إلى الأسفل يشير إلى حالة من الملل، وفرك اليدين تعني الانتظار، ووضع اليد على الخد إشارة إلى التأمل والتمعن والتقدير، ولمس الأنف أو فركه أثناء الكلام دليل الرفض والشك والكذب، وفرك العين أثناء الحديث يشير إلى التشكك وعدم التصديق، وشبك اليدين وراء الظهر يدل على الغضب والقلق، بينما نجد أن الذي يقف واضعاً يديه بالجوانب فوق الورك يوحي بالعدائية أو الاستعجال.

كما أود أن أشير إلى أن حركات اليد لها أهمية خاصة في لغة الجسد، فهناك الكثير من الحركات لإصبع الإبهام والسبابة لها معنى دلالي مغاير، فضلاً عن أنه يوجد الكثير من الحركات التي تستخدم فيها اليد كلها، فاليد المفتوحة تقتزن بالأمانة والصدق، حيث يقال في المحكمة "ارفع يدك اليمنى" عند الإدلاء بالقسم، أو "ارفع يدك اليمنى عند الموافقة"، وغير ذلك من عشرات المواقف التي تستخدم فيها اليدين حتى عند التحية أو المصافحة التي تتخذ فيها اليدين أوضاعاً متباينة.

لعبة الأداء وعملية الاستدلال الدلالي:

تعتمد لعبة الأداء على كيفية اقناع المتلقي بفكرة ما أو حركة ما، لذا يجب على الجمهور أن يستثمرون مخيلتهم الصورية، والحدسية، التي تعمل على فك شفرة لغة الجسد منذ بداية العرض وعملية الاستدلال اللغوي والمؤول لفكرة العرض، كما يجب على المتلقي الاستفادة من قراءاته السابقة لكشف آلية اللعبة الحرة التي يقوم بها الممثل، ويجب على تساؤل هو: هل يمكن للممثل أن يقتنع المتلقي لدرجة أنه يصدق فيه ويعيش معه اللحظة؟ هذا يعتمد على قدرة الممثل وأدائه وأمكانيته في التعبير عما يريده هو، أو عما رسمه النص، علينا أن نؤكد أن أداء الجسد تطور كثيراً في السنوات الأخيرة وأخذ يشغل بجوانب سيميائية تحمل كثير من العلامات، والإشارات، والرموز، كما أخذ هذا الجانب المفردة البصرية والتي تعمل بالدلالات التعبيرية التي قد تحتاج الى مهارات وخبرة عالية المستوى في هذا المجال.

كما يجب على المتلقي استنباط الدلالات الكافية التي تعزز احتمالات التنشيط بالمعنى، أو الإنكار لوجود الجمهور، أو التملص من الالتزام الفني، في ضوء عناصر التكوين المعتمدة لآلية العرض بكل مفاصله وادواته الحركية والتقنية، التي تعطي أهمية للمتلقى مما يجعله أن يركز في خط واحد، ويستشعر أنه مشارك ضمن منظومة العرض بشكل انفعالي" تصبح القراءة انتقالاً من مستوى الى آخر ، وتحمل هذه القراءة بداخلها العلامة كمعنى الى العلامة كشكل ، ومن ثم الى المدلول كمفهوم وهكذا ، في هذه الصيرورة يشتغل الشكل دائماً كمستوى تقريبي يستند اليه المفهوم لإنتاج الدلالات "(678)، فالكشف عن أسلوب العرض يختلف بين الصغار والكبار، فكلما كبر الإنسان عمراً، كلما توسعت قراءته فضلاً عن اختلاف تأويل العلامات تبعاً للسن والجنس، وهناك إشارات معينة كثيرة في هذا الجانب، منها: حك العين، أو حك الأذن أو إغلاق العين، أو حك الرقبة تحت الأذن، أو مص الشفاه، أو التعرق، أو حركة الحاجبين، واضطراب التنفس، وسرعة ضربات القلب، وتقلص عضلات الوجه، وقراءة النظرات المعبرة ولغة العيون، وغير ذلك من إشارات، فالموضوع يحتاج لخبرة وتجربة وتمرس أكثر من مجرد ملاحظة.

لغة الجسد فن اتصال بصري:

لغة الجسد من الفنون التي تحمل أسرار كثيرة ولها إشارات غير لفظية، فهي لغة التواصل التي تتم بالاتصال البصري والذي يتمكن من خلاله الآخرين معرفة وقراءة الشخصيات المجسدة على خشبة المسرح، وايضا الشخصيات بشكل عام، فضلاً عن أنها تمكننا من معرفة الآخرين وتنوع أساليبهم التي تحدد شكل الشخصية ونمطها، وايضا معرفة جوانبها التي نراها من حولنا، فالبعض يتمكن من قراءتها بشكل طبيعي والبعض الآخر يتمكن من قراءتها بعد التمرين، وهذا ينعكس من خلال مهارات الأداء التي تكون بين الرجل والمرأة وفي حالات ترتبط بالفراسة والذكاء ومهارات التواصل المباشر، وباختصار لغة الجسد تعطي صورة لمن يستعملون تعابير وجوههم أو الحركات في أجسادهم مثل حركة الرأس، أو الأيدي، أو الأرجل، وقد تجمع الحركات بين أيديهم وأقدامهم أو تعبيرات الوجه والايماءات أو هز الكتف أو نبرات الصوت مما يمكن فهم المعلومة بشكل أفضل.

تؤثر هذه اللغة في العلاقات المختلفة، وعلاقتها بالفن المسرحي مرتبطة بوظيفة الجسد في بناء العرض المسرحي الذي يستنطق الجسد ويوظف ارتباط تعابيره بالذائقة الجمالية وتأثيرها على من يتلقاها، هنا قد نطرح سؤالاً هو: ما نوع الانفعالات الذي يعبر عنها عبر حركات معينة للجسد والتي يكون لها أثر أعمق؟ وما مدى تأثير الجسد في استخدامه كمفردة في اللوحة، أو منحوتة، أو استعمال الجسد نفسه في عمل مفاهيمي وربطه بالصور الفوتوغرافية الثابتة، والمتحركة، ودمجها في الفنون الرقمية وانتشارها على نطاق واسع في الأعمال الفنية المعاصرة " تعد الصورة في المقام الأول ، كون أنها خطاب تناطري دون سنن بين شئى وصورته الفوتوغرافية لا لزم رابط اي شيء"(679) وبعبارة أخرى ، أن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمنتالية غير قابلة للتقطيع .

(678) Genzel david , / de la publicitea la communication , opcit , p153.

(679) Le message phatographique , in opviet l'opus; p11.

لغة الجسد حدث متغير لجسد الإنسان في أي زمان ومكان، كما انها حدث موجه لرمزية بعض الحالات يتم اختياره ك "رمز" امرأة، أو رجل، طفل، أو مسن، أو مسنة، ويكون من خلالها الانفعالات والتواصل المختلف بعلاقات بصرية متنوعة متناغمة في تعبيراتها الابداعية وتحتفظ بالدلالات والتعبيرات والمعالجات الشكلية التي تنقل رؤية الفنان إلى تأملات المتلقي وتكون المفردات البصرية تتصل بلغة الجسد التي تفوق العبارات للتعبير عن قضايا وأوضاع وحالات عديدة، لذا ارى ان لغة الجسد فن يتوافق مع فن الاداء للعمل الفني وقد يتفرد الفنان في موضوعاته عن فنان آخر بقدر مهارته في تجسيد هذه اللغة ومدى تأثيرها على المتلقي.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1- عملية الاتصال التعبيرية مبنية بالأساس على قدرات الادراك البصري واستجابة المتلقي لها، اذ ان بعض الافراد يستجيبون الى ثلاثة انواع على الاقل من الصفات البصرية في نمو المدركات.
- 2- الخيال والجمال لهما القدرة على توليد معان متناصلة غير مستنسخة تشير دائما للجديد وتعمل بشكل مستمر على استفزاز الأذهان بالمغامرة في حيز الممكنات واللاممكنات.
- 3- نسيج اللوحة الجمالية التي ترسم المشهد الحركي للجسد تبتكر تجارب إنسانية جمالية متحركة قد تكتسح جدار المسرح المتصل بالجمهور وجذب المتلقي ولفت نظره إلى المادة المجسدة على خشبة المسرح.
- 4- جاذبية اللون والشكل في لحظة محددة قد تؤدي إلى خلق لحظة الدهشة، فتسقط الرؤية بشيء من الإبهام والاثارة التي تضع المتفرج بيقظة دائمة.
- 5- فضاء المسرح يستوعب كثير من الكتل والحجوم بعيد عن شخصية الممثل، لكن الكتل الثابتة والمتحركة تأثر تأثيرا كبيرا على الايقاع البصري لأي عرض.
- 6- الاضاءة المثيرة والألوان الصاخبة تشوش المشاهد وتلوث بصره، وأن الالتزام وتطبيق الأسس ضمن أطر معتمدة من قبل اللجان المختصة سوف يقلل من حالة الفوضى والعشوائية في مشهد العرض العام.
- 7- يجب على المخرج تصميم الصور الادائية حسب موضوعة العرض وبشكل أكاديمي ليباعد عن صدمة البصر التي قد تحدث للجمهور نتيجة الأساليب الاستهلاكية، وايضا من خلال لغة الجسد التي ليست لها صلة بانسيابية العمل الفني مما يساعد ذلك على سلب خصوصية مشهدية العرض.
- 8- الممثل يعتمد ويشغل على حركة الجسد ويوظف العلامات القصدية بشكل إرادي، وتتضمن حركات وتعبيرات، وإيماءات، وإشارات، وردود أفعال تعبيرية تلقائية لا شعورية انفعالية.
- 9- يجعل المصمم من أفكاره لوحة تشكيلية تحتوي على اللون، والإضاءة، والكتلة، والموسيقى، والحجم، والتوازن، وهذه كلها تنطوي تحت علاقة ذات بعدين، منها مرئية، وأخرى سمعية، أغلب الفنون البصرية تستخدم وسائط نقل مسطحة.
- 10- استعمال الجسد نفسه في عمل مفاهيمي وربطه بالصور الفوتوغرافية الثابتة، والمتحركة، ودمجها في الفنون الرقمية وانتشارها على نطاق واسع في الأعمال الفنية المعاصرة.

عينة البحث :

دائرة السينما والمسرح

فرقة مسرح المستحيل

مسرحية "توبيخ"

تأليف وإخراج وسينو غرافيا: انس عبد الصمد

تمثيل: - محمد عمر أيوب - علا علاء - اليسار الربيعي

- ايمان الربيعي - هشام الكنانى

المجاميع: "٢٠" شابا + طفل بعمر "٦" سنوات

الوقت: "٤٥" دقيقة

رأى في فكرة النص:

يتجلى النص بشكل حدائوي مبتعد عن التقليدية ودخل منظومة النصوص السريالية، والتعبيرية، واللامعقول الذي جرد المسرحية من أي طابع أدبي، وانتقل بالمسرحية الى إشكالية الذات الإنسانية بلغة "صامتة" لكنها ملموسة عبر الحركة، هذا "الصمت" هو ما يتميز به المسرح الحديث، لأنه لا يبعد الشخصية عن دورها الأساسي مع الشخصيات الأخرى، بل يجعلها أشد تواصلًا في صمتها الفاعل.

فكرة العمل :

أكد المؤلف بفكرة العمل على منظومة من الإشكاليات العامة بلغة صامته، إذ سيطرت أفعال الألم والاعتراب والضيايق والفرار عبر سيطرة المنتفعين باسم الإنسانية وحكمهم على عقل وعاطفة الإنسان، بشكل رسخ مفاهيم الإحساس بالخوف والقلق وضيايق الهوية وعبثية الواقع المؤلم للإنسان الذي يبقى باحثًا عن ذاته بلا جدوى، ويتجسد ذلك تحت مظلة أن كل العلاقات على الكرة الأرضية أصبحت معقدة أكثر مما يجب، بل تحمل دلالات غير مباشرة ملتوية تحجب عملية التواصل مع الآخر، مما يقطع أسلاك الاتصال بين البشر فيتحوّل فضاء العام إلى فوضى شديدة تجتاح إنسان العصر الحالي.

اذن عملية الاتصال التعبيري مبنية بالأساس على قدرات الإدراك البصري واستجابة المتلقي لها، كما ان بعض الافراد يستجيبون الى ثلاثة انواع على الاقل من الصفات البصرية في نمو المدركات، وهذا ما يؤكد على ان النص ابتعد عن التقليدية، وتطابق مع فكرة المؤلف الذي عمل على فعل بصري يتناغم مع الأداء والتعبير الدلالي.

احداث المسرحية: اشتغل المخرج على آلية التنقل من مدرسة إلى أخرى بغرض تحديد ماهية الأسلوب، الذي يرسم افكار متعددة للعرض منها: فكرة الانتظار (ليكت) التي تبعث "باستخدام التلاعب بالالفاظ أو بأحداث التوتر بشكل يقدم السخرية على عبثية الوجود، وفوضوية الواقع، وعبث (سارتر) الذي "يرفض الوصايا الدينية والاجتماعية والسياسية على الوجود الإنساني، وجسد ميكانيكية (ماير هولد) التي "تقوم على الانسجام بين المنظر التركيبي وبلاستيكية الحركة الجسدية المدعمة بالموسيقى في الفضاء المركز باللون لخلق الاستثارة"، وعمق (ستانسلافسكي) الذي اعتبر "الفعل المسرحي يتغلغل في كل جزئيات العرض"، وقسوة (أرتو) التي يؤكد من خلالها "أن التلقائية اللاعقلانية والهذيان هما البديلين لتحرير مطبوعات الجسد من كبت الثقافة والحضارة وصولا للخلاص"، وشمولية (بيجار) الذي "جمع بين الدراما والرقص والعناصر الأخرى"، وواقعية (تشيخوف) التي "تجعل من هموم الإنسان أفعال حقيقية، قد تبدو بسيطة لكنها تحمل دلالات ذات معنى، ولون (أبيا) الذي يرى "أن المنظر له ثلاثة أبعاد من خلال الظل والضوء واللون، إذ تشكلت

هذه الأبعاد ستحدث تجسيمياً يوازي حركة الممثل بجسده الفيزيقي"، وتصميم (كريج) الذي "يصنع الحيوية والجمال عبر خلق الصورة المعبرة، وبناء التكوين المتغير بتغير الضوء واللون والظل والظلال، والرمزية المنسجمة في فضاء العرض". إن استخدام الجسد نفسه في عمل مفاهيمي وربطه بالصور الفوتوغرافية الثابتة، والمتحركة، ودمجها في الفنون الرقمية وانتشارها على نطاق واسع في الأعمال الفنية المعاصرة، يؤكد على أن كل هذه المدارس تجسدت في عرض اختلف بفكرته وطريقة اخراجه، وطبيعة أداء الممثل، بدأ العرض بصمت طويل استنفز المتلقي، رافقته حركة بطيئة لممثل شبه خليع، يحاول أن يرتدي ثيابه، بالمقابل هناك ممثلة تخلع وهذه دلالة صورية تشير إلى استمرارية وتوارث الاحداث بواقع يشوبه الغموض، من ثمة نسمع طنين يملئ المساحة التي تعبر عن واقع مدينة بشكل مثير ومقزز للأبدان، ويفتح باب التأويل السمعي لهذا الصوت والذي عبر عنه المخرج بصورة حشرة تكاثرت في هذا العالم ودخلت إلى جسد الجميع وتلبست بهم بشكل كامل، «صراخ - ألم - صراع جسدي وعقلي» تحول إلى رقص تعبيرى يحمل دلالة صورية أخرى تجسدت في أداء الممثل "محمد عمر" عندما ارتدى رأس "حمار" إشارة إلى أن الجميع لا يفكر ولا يبحث عن الخلاص وبالتالي أقدم "المخرج" على وضع رؤوس الجميع بالتعاقب بماكنة استنساخ ليتم نسخها، وتظهر على جوانب المسرح صور لرؤوس ممسوخة بعيدة عما موجود في الواقع.

اعتمد المخرج ايضا على الممثل الذي يشغل حركة الجسد ويوظف العلامات القصصية بشكل إرادي، وتتضمن حركات وتعبيرات، وإيماءات، وإشارات، وردود أفعال تعبيرية تلقائية لا شعورية انفعالية وفي انتقاله أخرى قدمت الممثلة "علا علاء" أداء متميزاً متناغماً مع خطوط العرض وتقنياته، وخاصة في لحظة الإجماع التي جسدها المخرج بصور جانبية توضح آلية الجماع بين الحشرات وهي تعطي معنى آخر لمشهد حقيقي، أنتج عنه عملية ولادة بطريقة متناسقة مع "الداتا شو" لطفل أخذ مسار ورأس وفكر من سبق، ويؤكد ذلك على أن نسيج اللوحة الجمالية التي ترسم المشهد الحركي للجسد تبتكر تجارب إنسانية جمالية متحركة قد تكتسح جدار المسرح المتصل بالجمهور وجذب المتلقي ولفت نظره إلى المادة المجسدة على خشبة المسرح، وهذا يتقارب مع عرض "الداتا شو" بأكثر من جانب.

اشتغل المخرج "انس عبد الصمد" وفق آليات ناجحة أنتجت عرض قدم من خلاله: فكرة، ومحتوى، وتعبير، اقتضى الى إيصال معنى حقيقي وواضح مفاده، يجب على الجميع أن يفكر بما يتناسب مع واقعه بعيد عن السير برأس وفكر إنسان آخر، كما اعتمد المخرج (الصمت الوظيفي - الإرشادي) الموجه إلى الممثلين وحركتهم على المسرح، وفق تقنية فنية تعطي الفرصة للجميع، ومن بينهم طفل بعمر "٦" سنوات قدم أداءً أبهر الجميع.

ممثلين بمستويات متفاوتة منهم من احترف الأداء والآخرين كانوا بمستوى غير ثابت، يقابلهم مخرج مبدع بفكره يتطلع إلى فرض ذاته عبر مسرح الصورة التي تعد نتاج إبداعي لذهن الفنان المسرحي، مسرحية "توبيخ" عمل منظم بوقت عرضه الدقيق، ولغته المعبرة والتي استعاضت عنها الصورة، بوصفها حاملة للموضوع والفكرة والمعنى في آن واحد.

إن فضاء المسرح يستوعب كثير من الكتل والحجوم بعيدا عن شخصية الممثل، لكن الكتل الثابتة والمتحركة تؤثر تأثيرا كبيرا على الايقاع البصري لأي عرض، وهادما عمل عليه المخرج أبعد عن هذه الكتل ليتحقق عنده فضاء مفتوح يساعده على تشكيل لوحة بصرية عبر لغة الجسد، فضلا عن الاضاءة والألوان التي اعتمدها وطبقها والتزم بها ضمن أطر

فنية معتمدة، وعمل المخرج على تصميم الصور الادائية حسب موضوعة العرض وبشكل أكاديمي ليبتعد عن صدمة البصر التي قد تحدث للجمهور نتيجة الأساليب المستحدثة وتقنية العمل، ليؤكد من خلال ذلك أن لغة الجسد لها ذائقة جمالية تؤثر على المتلقي عبر فن الاتصال، وبالتالي جعل المصمم من أفكاره لوحة تشكيلية تحتوي على اللون، والإضاءة، والكتلة، والموسيقى، والحجم، والتوازن، وهذه كلها تنطوي تحت علاقة ذات بعدين، منها مرئية، وأخرى سمعية، أغلب الفنون البصرية تستخدم وسائط نقل مسطحة، كما تستخدم الجسد نفسه في عمل له قيم فكرية، وجمالية، ومعرفية، لينتج مفردة بصرية متصلة بلغة الجسد.

الاستنتاجات:

- ١- التأكيد على تجديد العناصر التكوينية وتعميمها إلى مساحة اتساع الرؤية بصرياً، ليتم تداخل هذه المكونات وبالتالي تنشأ وحدة للعناصر البصرية المحملة بخطوط التأويل
- ٢- الفعل التعبيري ينتج صورة متجددة عبر فضاء العرض، ويعكس التعبير الجسدي دلالات لغوية مرئية عن طريق المادة التي يتحكم بها الممثل للتعبير عن دلالة جمالية توضح لنا العلاقة بين الممثل وموضوعه.
- ٣- البهجة التي يشعر بها المتلقي من خلال مشاهدته الممثلين على خشبة المسرح، لا تأتي عبر النص المسموع بل تأتي ايضاً بواسطة اجساد الممثلين.
- ٤- كثير من التصاميم البصرية تستوحي من مفردات البيئة، والأشكال التراثية، لتنتج رموزاً للتواصل والتفاعل مع حركة وإيقاع العرض.
- ٥- تعتمد لغة الجسد على المخزون من الخبرات والذكريات، وهذا المخزون المتكون من الإشارات والإيماءات الجسدية للإنسان ويكون استعمالها بمثابة رسائل من الممثل الى الآخرين.
- ٦- يوجه الجسد كـ "لغة" نحو أفق المكان وذلك عبر بيولوجية الأمكنة وجغرافيتها، والكثير من تعبيرات الجسد توحى بأفعال دلالية تكون بديلة عن الأمكنة الواقعية.
- ٧- الجسد لغة متفردة تتضمن تعبيرات الوجه، وتفسر بواطن "اللاشعور" التي تفسر كثير من الغموض لدى المتلقي.
- ٨- كثير من الدراسات والبحوث اتخذت من الجسد ركيزة مهمة في تنظيرها وأعمالها الفنية، وأكدت على أن الممثل أو الراقص قبل كل شيء هو إنسان يقوم بتحويل نفسه ليعطي معاني جديدة بواسطة جسده.
- ٩- بحركة الجسد التشكيلية يستكمل المعنى وتتأكد الدلالة وتوضح على خشبة المسرح، عبر قدرة الممثل التعبيرية.
- ١٠- لممثل الجسد إيقاع حركي خاص به، وإذا ما أراد تمثيل شخصية معينة فعلية إن يحاكي في حركته الإيقاع الحركي لتلك الشخصية.

التوصيات:

- 1— يرى الباحث أن التواصل البصري يعد أسلوب فعال ومؤثر فضلاً عن أنه عملية لجذب الآخرين، ايضاً يجب ان تعطى (الكاريزما) الشخصية، اهمية خاصة لأنها تعد معيار للغة الجسد والتي هي معيار الفن البصري الذي يقرأ بشكل دقيق من قبل المتلقي.

- 2— يوصي الباحث بتفعيل العلامات القصدية بشكل أراذي، وأن تتضمن حركات وتعبيرات، وإيماءات، وإشارات، وردود أفعال تلقائية لا شعورية انفعالية، لذا أرى من المهم معرفة مدى تأثير لغة الجسد على انطباعات الجمهور.
- 3— كما يوصي الباحث بأهمية نقل المعاني في لغة الجسد عن طريق الرموز، والرمز الذي يحمل المعنى والفكرة هو جوهر الاتصال بجميع صوره.
- 4— الاستفادة من الأساليب والتجارب العالمية، وتفعيلها بشكل يتماشى مع فكرة العمل ومع منظومة العرض التقنية.
- 5— ضرورة الوقوف بحدود الجمال ومعرفة الذائقة الجمالية وتأثيرها على المتلقي الذي يعاني بشكل كبير من التذوق الجمالي للمفردة التعبيرية.

المقترحات:

- 1— اعتماد نسيج اللوحة الجمالية التي ترسم المشهد الحركي، وتبتكر تجارب إنسانية جمالية متحركة تعمل على جذب المتلقي.
- 2— التركيز على خصوصية ومزايا معايير بناء مشهدية العرض، وأن تكون هناك وحدة بناء جمالية تسلسل عملها لتكون مكتملة لبعض.

مصادر البحث

- (1) تعريف للجرجاني 104/1
- (2) ابن جني
- (3) معجم المعاني الجامع — معجم عربي
- (4) المصدر نفسه.
- (5) بدوي، عبد الرحمن، شوبنهاور، وكالة المطبوعات، دار القلم، (الكويت — بيروت): - د.ت، ص 158 .
- (6) عوض ، عباس محمد ، علم النفس العام ، الاسكندرية : دار المعارف الجامعية ، (د.ت) ، ص34.
- (7) السميولوجيا. هي العلم الذي يدرس العلامات ، وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية وقد تشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي ، وايضاً فرعاً من علم النفس العام ، ومن شأن هذا العلم ان يطلعنا على مجموعة من العلامات.
- (8) محسن وعزيزي ، سيميولوجيا الاشكال الاجتماعية عند بارت ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، 2000م ، ص64.
- (9) محمود ، أدهم ، مقدمة الى الصحافة المصورة وسيلة اتصال ، (د.ط) ، الدار البيضاء ، المغرب : ص15.
- (10) جليل ، ويلسن ، سايكولوجية فنون الأداء ، ترجمة : شاكور عبد الحميد ، الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 2000 ، ص162 .
- (11) قدور ، عبد الله الثاني ، سيميائية الصورة ، عمان ، الأردن : مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2008 ، ص146.
- (12) د. مصطفى ، محمود ، اسرار العيون ، مطابع اقرأ ، بيروت ، لبنان : ص35.
- (13) الشاذلي ، شاكور ، ما فلسفة الجسد ، مؤسسة ابو وجدان للطبع ، تونس : 1994 ، ص11.
- (14) د. فضل ، صلاح ، قراءة الصورة وصور القراءة ، دار الشروق ، القاهرة : ط2 ، 1997 ، ص5.
- (15) (1) عبد الرحيم ، كمال ، سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية ، موقع محمد اسليم ، مجلة علامات العدد 36 ، 2001
- (16) د. مصطفى ، محمود ، اسرار العيون ، المصدر السابق ، ص35.
- (17) Genzel david , / de la publicitea la communication , opcit , p153.
- (18) Le message phatographique , in opviet l'opus; p11.

