# المجلة الأردنية للفنون

**مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة**

**تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي**

**المجلد (10)، العدد (2)، ايلول 2017 م/ محرم 1439 هـ**

**المجلة الأردنية للفنون**: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي.



**رئيس التحرير:**

**أ.د. محمد غوانمة**
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

**هيئة التحرير:**

**أ. د. كامل عودة الله محادين**
كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

**أ.د. رائد رزق الشرع**
كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

**أ. د. محمد متولي عامر**

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

**أ. د. رامي نجيب فرح حداد**

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

**د. حسني محمد أبو كرّيم**
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

**د. عمر محمد علي نقرش**

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

**سكرتير التحرير:**

**فؤاد العمري**
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

**التدقيق اللغوي (اللغة العربية):** أ.د. علي الشرع.

**التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية):** أ.د. ناصر عثامنه.

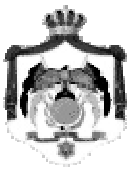
**تصميم الغلاف:** د. عرفات النعيم.

**تنضيد وإخراج:** فؤاد العمري.



نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

**رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون**
**عمادة البحث العلمي والدراسات العليا**
**جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن**
**هاتف** 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735
***Email***: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo



المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

# المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

المجلد (10)، العدد (2)، ايلول 2017 م / محرم 1439 هـ

**قواعد عامة**

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تـُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتعبة.

**شروط النـشــر**

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص( **نموذج التعهد** ) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(American Psychological Association) ( APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي:http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي:http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo )**بحيث يكون مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 14** )، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط: **Times New Roman** )، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع ( **A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أوأطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور...الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

**ملاحظة**:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

# المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

**المجلد (10)، العدد (2)، ايلول 2017 م/ محرم 1439 هـ**


البحوث باللغة العربية


| | | |
|---|---|---|
| • | **الأسلبة والمتغيرات البنائية في الفلم السينمائي.**<br>*علاء الدين عبد المجيد جاسم.* | **97 -79** |
| • | **السينوغرافيا المسرحية بين التعليم والتعلم التجربة الإيطالية أنموذجا.**<br>*زيد سالم سليمان.* | **112 -99** |
| • | **دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بدولة الكويت، (الأهمية – المداخل – المعوقات).**<br>*نورية حمد السالم.* | **136 -113** |
| • | **الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.**<br>*مها محمد السديري.* | **162 -137** |
| • | **أدوبي اليستريتر كمقترح لتطوير المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر الأساسي في الأردن.**<br>*شاديه يوسف هندي، منذر سامح العتوم.* | **185 -163** |

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 2، 2017، 79- 97

# الأسلبة والمتغيرات البنائية في الفلم السينمائي

*علاء الدين عبد المجيد جاسم*، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2017/3/7 تاريخ القبول:2017/5/7

# Synthetic structural variables in cinematographic film

***Ala Aldeen Abdulmajeed***, Cinematic department, College of fine arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq

**الملخص**

يحتل مفهوم الأسلبة أهمية كبيرة في الخطاب النقدي، وعلى الرغم من حداثة التعاطي مع هذا المفهوم الحاضر في الموروث البلاغي العربي، فقد بحث البلاغيون العرب في الأسلبة وعلاقتها مع بنية اللغة إذ تبعهم بذلك (ميخائيل باختين) كما بحث (فسيفولد مايرهولد) في الأسلبة ومظاهر الخلخلة للواقعية النفسية في المسرح من خلال مسرحة الشرطي، وكل ذلك ينعكس على الفن السينمائي كونه الفن الجامع لكل الفنون والآداب.

وفن الفلم يسعى إلى إحداث تغير في طبيعة البنى الراكزة والمتعارف عليها، كي لا يعفو عليها الزمن، وملاذه في ذلك الأسلبة التي تعمل على خلق متغير بنائي جديد قادر على جذب الحواس. وقد تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الآتي (ما هي المتغيرات البنائية التي تحدثها الأسلبة في عناصر البناء الفلمي؟) وتضمن البحث ثلاثة فصول الأول (مشكلة البحث، أهداف البحث، تحديد المصطلح) وتضمن الثاني مبحثين، أولهما بعنوان مفهوم الأسلبة والمتغيرات البنائية، ليشكل مدخلا لفهم البنى الفلمية ومتغيراتها. وثانيهما الأسلبة والخطاب الفلمي، والذي أكد على ان السينما منذ بداياتها شهدت حماسا فجائيا للشكل فهي لم تبق تعاملها معه مقولبا في محدودية أغراضه ومستواه الأول المتمثل في الاتصال والتواصل، بل انصب اهتمام صانعي الأفلام السينمائية على محاولة تقويض السائدة وبذلك سيمنح المشاهد إدراكا جديدا لعناصره الواقعية الثابتة إذا ما جسدت بصيغ مؤسلبة كون الأسلبة تستجير بالواقع لتجسر بينه وبين الخيال فهي تمثل أداة للفكرة والتصور.أما الفصل الثالث فتضمن الإجراء التطبيقي إذ تم تحليل فلم (بنجامين) كعينة للبحث ثم النتائج والاستنتاجات وختم البحث بالمصادر.

**الكلمات المفتاحية:** أسلبه فلميه، متغيرات بنائية، مايرهولد

**Abstract**

The concept of synthesis has great importance in art criticism. This concept has been incorporated in the critical discourse only recently although it featured in the classical Arabic rhetorical heritage. The Arab rhetoricians discussed synthesis and its relationship with language only to be followed by Mikhail-Bakhtin and Vsawold Maerhold. The latter wrote on synthesis and, in his conditional theater, dealt with the dislocation of psychological realism in the theater, which, in turn, is reflected in the cinematic art, inclusive of all arts and literatures.

The art of filming tries to effect change in the nature of the established and familiar structures to prevent their going into oblivion. This is achieved through the creation of a new structural variable capable of attracting the senses.

This paper has three sections. The first section deals with the "Problem of the Study." The question this paper tries to answer is, "What structural variables are effected through synthesis in the elements of film construction?" The second section covers two subjects: the first is entitled the concept of synthesis and structural variables; it is meant to form an introduction to film structures and their variants. The second topic is Synthesis and Film Discourse. This part of section two focuses on the notion that, with its inception, the cinema witnessed a sudden enthusiasm for form; it did not limit its treatment of form to the scope of its purposes and its first level of connection and communication. Instead, the interest of film-makers has been to attempt to undermine the prevailing forms and thus give the viewer a good understanding of the elements of fixed realism in the cinema, provided they be synthesized; for, synthesis employs reality to build a bridge between it and fantasy, and thus represents the tool of thought and perception. The third chapter features the applied procedure: the film, "Benjamin" is analyzed as a sample film. The Paper ends with the conclusion and the list of references.

**Keywords**: synthesis film, structural variables، Maerhold

**مشكلة البحث:**

مع زوال بريق عروض السنوات الأولى من عمر السينما وتداعي قدرتها على الإدهاش، سعت السينما إلى خرق صيغتها التقليدية في تقديم الأفكار الفلمية التي اتسمت آنذاك بمحاكاة الواقع والتوجه نحو الصورة السينمائية التي لا ترسو إلى تأويل محدد، بل تفتح آفاقا جديدة أمام المشاهد حتى أمست الصورة الفلمية مشحونة بمعان متنازع عليها، إنها نتاج بنى مغايرة تمردت في المطاولة الجمالية، وهذا التشييد الذي تخلقه الأسلبة، إنما هو نتاج متغيرات بنائية تختلف باختلاف الوسيط من هنا تتمثل مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما هي المتغيرات التي تحدثها الأسلبة للعناصر البنائية في الخطاب الفلمي؟ وتتمثل تلك العناصر في الفلم بعناصر اللغة السينمائية.

**أهمية البحث:**

تكمن أهمية البحث في تصديه لمفهوم الأسلبة التي تمثل الاشتغال الإبداعي المنتج لبنى جديدة قادرة على جذب الحواس، ويتحقق ذلك من خلال التخلي عن أي ارتباط واه بالواقع قد يصل حد التجريد، والبحث يسعى للتعرف على مفهوم الأسلبة في الفن السينمائي بعد أن اخذ هذا المفهوم صدى واسعا في الدراسات الأدبية والفنية كالفن المسرحي والتصميم، وبالمقابل لم نجد له تنظيرات في أدبيات فن الفلم، علنا نستطيع الوصول إلى قراءة معاصرة له في الفلم، فضلا عن كون البحث مادة جديدة قد تفيد الدارسين في المجال النقدي والتطبيقي من المهتمين بمجال الفن السينمائي.

**هدف البحث:**

يهدف البحث إلى الكشف عن آلية اشتغال الأسلبة وما تحدثه من متغيرات لعناصر البنية الفلمية.

**عينة البحث:**

اختار الباحث فلم (حالة بنجامين بوتين) للمخرج (ديفيد فينشر) كعينة قصديه للأسباب الآتية:

1. يتلاءم الفلم مع متطلبات البحث وممثلا لمشكلته وأهدافه.
2. يمثل الفلم مجالا رحبا لبنى جديدة متحولة يمكن من خلالها رصد الأسلبة الفلمية بشكل موضوعي.

**منهج البحث:**

اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث.

**تحديد المصطلح:**

**مفهوم الأسلبة والمتغيرات البنائية:**

لابد من تدقيق التأمل والتقصي في مفهوم (الأسلبة) الذي اكتسح فضاء الممارسة في السينما والمسرح بعد أن كان مرتبطا بفن التصميم ليلبي اتجاهات الطراز المطلوب، ويمكن اعتماد ما جاء في بعض المعاجم اللغوية ليكون مدخلا لفهم (الأسلبة) ففي (قاموس كولن) تعرف "الأسلبة بأنها المتسبب في مجريات التحول، إمّا لمخالفة النمط التقليدي أو بناء نمط معين عبر معايير أو أنظمة مبتكرة" ( Collins Spanish dictionary,2005,P163) وبناء على هذا التعريف تضعنا الأسلبة أمام تصميم جديد ومستحدث ومغاير، وهذه المغايرة سوف لن تكون بمنأى عن بعثها الجمالي، إذ تستثمر كآلية لتقديم الشيء بتصميم جمالي جديد.

وتذهب الأسلبة أبعد من ذلك وفق رؤية (محمود كحيلة) "الأسلبة تعني التوجه نحو التجريد" (كحيلة، 2008، ص263) أي إنها أشبه بعملية استحداث وجود نتيجة (تلاعب وراثي) إن صح القول، (وجيل دلوز) يرى "ثمة مخطط حسيّ حركيّ قد استحوذ على الصورة ـ الشيء، وعنصر وراثي ينزع إلى الانطلاق" (دولوز، 1997، ص212) وهذا التعريف يحقق توافقا حقيقيا، إذ تتخذ أساليب الاتجاهات الانطباعية كالسريالية والتعبيرية والرمزية والدادائية، التجريد والأسلبة والتغريب والاستلاب أساسا لبنيتها، لذا تعد الأسلبة إلى ردة فعل حيال الواقعية، فليس من باب المصادفة أن تعرّف "الأسلبة بأنها العدول والاختلاف في طريقه المفكر" (honour & fleming,1982,P163)، فتسهم الأسلبة بذلك في تنوّع المعطى الحسي أو بعثه من جديد، تساوقا مع رؤية (سيزا قاسم) وهي تتحدث عن تجليات النص عندما ينتظم تنظيما توليديا، فان هذه السمة التكاثرية تبقى ضمن القدرات التعبيرية للنص، كذلك الظاهرة الأسلوبية (الأسلبة) تشحذ طاقة المؤسلب وتضعه في مستوى الفعل الإدراكي المفعم بالدلالة، فتنمو حركية المؤسلَب وتزيد ثراءه وخصوبته.

يمثل التصميم والتشييد والبناء في فن الفلم وفي كل الفنون الأخرى لغة التعبير المميزة والفاعلة في كل الفنون لأنها جميعها تسهم في تشكيل أيّ معنى مستهدف عندما تضعه بقوالب قادرة على إظهار مغزاه بطريقة أكثر جمالا وأبلغ تعبيرا، فالتصميم الراسخ على مستوى الواقع قد ينتج فنا لكنه عند ذاك سيُفقد العمل الفني شيئا من وهجه الجمالي مع تلك المحاكاة البسيطة للشيء، خلافا لما سيحدثه التصميم المؤسلب الذي يعمد إلى الانحراف عما هو سائد، وعندما يعمل هذا الأخير ضمن سياق آخر، يسهم أيضا في خلق كيان تصميمي على نحو بارز ومؤثر.

ويعد مفهوم الأسلبة، إطارا إجرائيا لمعرفة تصورات ما سيكون علية الشيء بعد الحذف و الإضافة وما سيفضي إليه من قدرات بلاغية، ذلك أن هذا المفهوم المرتبط بالتصميم حاضر في أدبيات الفن بشكل صريح، وأيضا بشكل منبجس وراء مفاهيم تقاربه في المعنى أو يذهب بعيدا إلى حد التجريد.

والباعث على الاهتمام بمفهوم الأسلبة، هو البحث عن دوره في صياغة العلاقات البنائية والتشييدية للشيء أو الواقعة التي ستتجسد في الصورة الفلمية التي تفترض تصميما جماليا يدعم قدراتها الدرامية والتعبيرية، فتسهم الأسلبة في خلق كيان قائم بذاته يتسم باستقلاليته عن الواقع وممتلك لطاقة وقدرة غير محدودة على التغيير والتجديد، فبالحذف تفتح الأسلبة إمكانات متباينة للتصميم الجمالي، والإضافة تثريه، فالأسلبة ليست المعطى الحسي في ذاته أو كما هو تماما بل هي قد تستحضر الغائب وتغيب الراهن، وبذلك يتحرر الشكل من كل الثوابت وينعطف نحو التغريب، لذلك يرى (كلود ليفي شتراوس) إن "الهرم المصري جبل مؤسلب... والمثلث والهرم يمكنهما أيضا أن يكونا شعلات مؤسلبة" (اولين، كلينكنبرغ، مانغية، 2012، ص503)، فعند تتبع التحولات الشكلية سنجد أنها تمر عبر آلية التجريد سعيا لتطوير رؤية واتجاه معين نحو الشكل الجديد، الذي شكلت الزيادة علية أو النقصان منه مبعثا لمعان أخرى ربما تكون ابلغ دلاله واقدر على التعبير.

وتتجلى أسلبة الثابت وتحوله بارتباطه بالمعاني الثلاثة المتمثلة (بالمعنى الظاهر denotative meaning) أي جعل المرئي أو ما يقدمه الشكل معنى تاما تتجلى الفكرة من خلاله ويتكشف عبره المحتوى ويحق فيه قول (عبد القاهر الجرجاني، 400ـ471هـ) "هو مانصل اليه بغير واسطة" (الجرجاني، 1989، ص263) أي إن الشكل الخارجي هو أسلوب التعبير الذي يدلل على المضمون، ولكن إذا ما أثارتنا البنية الشكلية على المستوى الأخلاقي أو الجمالي، فإنها بذلك تثير علاقة فكرية، ولا يتسم المعنى الظاهر للأشياء والوقائع والتكوينات بالثبات والاستقرار، بل هي تتجدد وتتغير عند تغير أساليب وطرائق التفكير بها.

أما (المعنى الباطن connotative meaning) فهو أكثر تساوقا مع الأسلبة حيث النفاذ إلى العمق الحي للشكل لاستخلاص الفكرة المتحركة، فالمعنى الداخلي في حقيقة الأمر هو تصميم معقد، يضمر ضمن

منظومته البنائية: الأبعاد المجازية و الأستعارية فضلا عن البنية الفكرية المحمولة على الشكل، وهنا يصبح المتلقي أمام معطى فني يجعله مطالبا ببذل جهد عقلي من اجل الاستدلال على المعنى.

كذلك مع (المعنى الترابطي associational meaning) الذي يعنى بعلاقة المعنيين (الظاهر والباطن) ومدى تفاعلهما وإسهامها في خلق المعنى واستقراء القيم الجوهرية، ومن خلال تلك العلاقة يمكن تلمس طريقة التفكير التي أسهمت في خلق التصميم الجديد الذي يتساوق مع قول (موريس ميرلوبونتي) "ان كل مرئي يحوي قعرا ليس مرئيا" (ميرلوبونتي، 1986، ص13)

لا يمكن حصر الأسلبة تبعا لما سبق في الأشكال وعناصر بنيتها (كالكتل والألوان والخطوط) وما تنطوي علية من حذف وإضافة وسعي لتحولات كبيرة على مستوى الظاهر من الأشياء والباطن منها، أي إن الأسلبة تسهم في توسيع المعنى واختزال المبنى، مما يعني توافرها على خصائص وقدرات التكثيف المنتجة للمعنى المنفتح، تماما كالإضافة التي قد تنمق الشكل وتثريه في ذات الوقت، وقد تصل بالشيء إلى حد التجريد والاستفهام عنه، حتى تجعل التساؤل في سياقات معينه يمثل صورة بلاغية، وبذلك تعمل الأسلبة على تطوير مفهوم الشيء ذاته في سياق دوره التواصلي، فحذف بعض وحدات الشيء يبقيه قابلا للفهم والإدراك تماما، كما هو الحال مع الإضافة والتوسع فهي بذلك قائمة على تظافر النشاط الداخلي للشيء والغرض الظاهري المرجو منه.

والأسلبة تبعا لذلك تسهم في رفع القدرات الجمالية من خلال الإفصاح عن الأبعاد البلاغية المتحققة على المستوى التصميمي لتلك الموجودات نتيجة عمليتي الاختزال والإضافة التي تنتجها ومن ثم يمكن أن نستخلص أن التغير وعدم ثبات المعنى سمة من سمات الأسلبة، وحديثنا عن الحذف والتكثيف والاختزال في الأسلبة يتوافق مع الاستعارة والكناية واغلب أصناف البلاغة الأخرى، لان الحذف سيعطي للمؤسلب القوة ويجعله قادرا على الإيجاز وتقديم الكثير من المعاني بالقليل من التفاصيل، كذلك تفعل الإضافة بآلية مغايرة توافقا مع رؤية (فرانسيس اولين واخرون) إذ هناك "إمكانيتان لتحويل الأشكال: من الخارج ومن الداخل. الزائد هنا هو البلاغي: انه قابل للكشف، وقابل لإعادة التقييم، ويخلف أثرا للمعنى" (اولين واخرون، 2012، ص500) لذلك يعرفون "الأسلبة، بأنها كشف بلاغي، لعتبات التعادل، وبالتالي فالأسلبة ليست سيرة حذف فقط: إنها عملية حذف – إضافة" (اولين واخرون، 2012، ص499)

فمن الواضح هنا أن الأسلبة كإطار بنائي، يجب أن ينظر إليها كآلية لتوليد صيغ بصرية أو فكرية جديدة تحرك المخيلة التي تبحث عن الجديد المتوافق مع ديناميكية الحياة بمعنى إنها في تضاد مع (فكرة الطراز) أو التكرار، وتتوافق مع حركية الأفكار الساعية نحو غايتها، ولذلك تعد الأسلبة مستوى إبداعيا متكاملا قائما على نضح في الأدوات التي تتيح له الانتقال من مجرد استهداف غاية إلى قدرة وإمكانية على العطاء الجمالي.

وهكذا نجد أن الشكل المؤسلب الذي قد يشكل تجسيدا واضحا ومظهرا عاديا ومحسوسا تماما، يمتلك أيضا أفكارا مجسدة تتجلى فيه اصغر الجزئيات بكامل قوتها أو ينطوي على أفكار ومعطيات تتميز بالدقة والحرفنة والتعبير المتقن وقد يتشكل كمعطى تجريدي، حتى يبدو شبحيا وخياليا وذا طابع رمزي استعاري غاية في التعقيد، ولا يعتمد القواعد والأحكام منزاحا عن معاييره الشكلية متخطيا كل أنواع القواعد وساعيا نحو التفرد، لتحقيق معان ودلالات ترتقي إلى مصاف الشعرية، فالأسلبة تعول على الوجهة السيميائية، لما تمتلكه من طاقات جمالية ناجعة، لتستحوذ بالتالي على مخيلة المتلقي فتنهض بأفق توقعاته وتوسّع قراءاته وتثري تأملاته، بذلك تكون الأسلبة بكل مستلزماتها التشكيلية والبلاغية والجمالية رديفا للشعرية وقدراتها البلاغية.

وتتيح الأسلبة لصانع العمل الفني الممارسة التصميمية الجمالية بعيدا عن أي اشتراطات تحجّم من قدراته الإبداعية، وبذلك تصبح عنصرا مهما في خلق حركية الأفكار، وتغاير أشكالها وأحوالها داخل أي بنية تصميمه، إذ تتسم عند ذاك بالحيوية والتجديد وتلوين الأحداث والأشياء والشخصيات واختيار العناصر الحية التي تحقق المبتغى المنشود، إذ ان استهداف الأسلبة لمتغيرات البنية بغيه تحقيق سبل جديدة لإيصال المعنى يعد آلية مهمة من آليات اشتغالها داخل البنية التصميمية، فتمسي بذلك أداة توصيل للمعنى الذي يريد صانع العمل إيصاله إلى المتلقي.

لا توجد ثمة صعوبة في إدراك وفهم التصميم الجمالي للصورة الفلمية، إذا ما عدنا إلى مرجعيتيها المتمثلتين في:

**أولا**: النص الكتابي (السيناريو) الذي يعتمد على النظام اللغوي في بناء تصميم متخيل للصورة المبتغاة، بعد أن يدخل كاتب السيناريو في خضم صراعات تركيبية شديدة التعقيد من اجل إخراج تصميم صوري قادر على إيصال أفكاره باعتماد مجموعه انساق دلالية ووظيفية توفر الأرضية المعلوماتية المتعلقة بالقصة، بأسلوب كتابي يتميز بالاقتصاد والدقة، إلا أن هذا التصميم الكتابي للصورة الفلمية الذي يحققه (السيناريو المكتوب) يفتقر إلى حد ما إلى الركائز الجمالية إذا ما قورن بنفس الصورة بعد التجسيد، كونه يقتصر على الخطاب الوصفي القائم على الهدف الابلاغي والمفاهيمي ولا يعول على اللغة البليغة أو شعريتها.

**ثانيا**: التجسيد المادي للكلمات وتحويلها إلى صورة مرئية، ويشكل التصميم والتشييد الجمالي لها الشاغل الأكبر لمخرج العمل الفلمي، فكلما كانت الصورة على مستوى عالٍ من الجمالية كانت أكثر تأثيرا واقدر على التعبير، وبطبيعة الحال فالصورة الفلمية تملك من الزخم الجمالي ما تفتقر إليه الكلمة الوصفية المدونة في السيناريو الفلمي، فالعبارات الوصفية التقليدية عندما تتحول إلى نظام صوري تقترن مع الهالة والوهج الجمالي الذي تحظى به الصورة وتشكل احد سماتها فضلا عن أن بعض الجمل الأقل أهمية أو التي قد تبدو تافهة إلى حد ما في السيناريو المكتوب قد تصبح مع الصورة ذات معنى، وكأنها كلمات لغة مجهولة بعثت فيها الروح، ويصبح واضحا أنها اكتسبت أهميتها من حضور المرجع الثاني المتمثل في علمية التجسيد الصوري، الذي قدمها كظاهرة تستحق التأمل، شأنها شأن حقائق الوجود التي تحدث عنها (ياسبرز) "لم تستطع الظهور في حقيقتها المباشرة إلا من خلال أصفى نوع من التأمل الظاهراتي" (باشلار، 1980، ص256) المتمثل هنا في التصميم الجمالي للصورة الفلمية.

بعد تحول النص المكتوب (السيناريو) إلى خطاب صوري يمكن أن نرصد مستويين: الأول يمكن أن نطلق عليه (الشكل التقليدي العائم) الذي يحتفي بالنموذج وبمظهر الأشياء الطبيعية والإبقاء على الحقائق ثابتة، أي صور ولقطات تعمل على وصف الفكرة فحسب، ويصبح معها تعدد القراءات أقل مرونة وأيسر فهما، فالمعنى ليس سوى ما نراه حاضرا في الصورة الفلمية، وحتى الحذف والإضافة الواقعان في هذا المستوى الشكلي، إنما يمتلكان نفس القيمة الوظيفية والشعورية لما هو حاضر في الصورة، والحق أن ما أسميناه بالشكل العائم هو لا يفتقر إلى البعد الجمالي، ولا يهدم جماليات الواقع لان للواقع جماليته الخاصة إلى الحد الذي يمكن أن تكون أشياؤه ومعطياته من مكونات الشعرية في الصورة الفلمية، لاسيما عندما يعمل الجانب التقني على إحداث تلاعب في قراءة الواقع، وانطلاقا من فكره التشابه كما في فلم (المواطن كين) عندما شكل المنظر الطبيعي المرسوم على ثوب معلق امتدادا لنفس المنظر الطبيعي للبحر والأشجار المحيطة بالمكان، إن الكثير من التجارب المشابهة أسهمت في التركيز على طرائق معالجة تعتمد التعاطي مع مفهوم المحاكاة البسيطة بحرفية عالية من اجل الارتقاء بالفن السينمائي كي لا يمسي فنا منفصلا ويعمل ببعد واحد، ويتخطى حدود المألوف.

أما المستوى الثاني الشكل المؤسلب فهو لا ينفصل عما هو واقعي بل يستمد منه الجديد، فالأسلبة تعد تمايزا أكثر منها انفصالا، لأن مظهر الأشياء والأشكال والوقائع الطبيعية تتغير لكن حقائقها تبقى ثابتة في حين إن الانفصال يعني المقاطعة أو تدمير الأنموذج، وهي، إذا ما أحدثت ذلك، ستفقد بعدها المعنوي وقدرتها على حركية الموضوع وتوسيع معناه ضمن الحياة الجديدة للسياق المتجدد، فالانفصال التام لا يُعدّ أسلبة للشيء بل خلق جديد قائم بذاته كونه فاقدا لمرجعياته الخاصة، لكن الأسلبة تعمل على استثمار التغيرات الحادة التي تحدثها في الشيء إلى حد التشويه لجعل الشيء مناسبا للسياق، وتمدنا بمادة خصبة للتعاطي مع مختلف الأشكال وتحولاتها، وتصبو أيضا إلى دمج القدرات الداخلية للشيء مع مرتسماته الشيئية الخارجية، في حين ينصب التعاطي مع السائد على قشوره الشيئية لتكرار حضوره.

فلا تعمل الأسلبة على الانكفاء على الشيء وتأطيره بعد اقتطاعة من الواقع، بل تعمل على تغريبه بعد اختراقه من الداخل والخارج، وتخلق كل الشروط والمواقف الكفيلة بترديه كمعطى وتصميم جمالي جديد يتسم بالإبهار، فالسينما كما يرى (جون هوارد لوسن) تحفل "بلقطات قوية، لكنها مصممه لكي تصدمنا وتبهرنا، أكثر مما هي مصممة لكي تفيد الثيمة" (لوسن، 2002، ص303).

ولا يمكن فهم الأسلبة على إنها قائمة على حذف الفضاء، أو أن علتها تكمن في التعاطي مع العنصر الواحد، بل الحديث عن الأسلبة بوصفها اختراقا للمكان بكل تفاصيله المألوفة أو المعاد تصورها وفقا لمفهوم الأسلبة وتواجدها المتزامن ضمن تصميم وتشييد موحد محتفظا بكل العناصر التي ترصف ضمن نسق محدد، بعد أن تسبغ عليها معاني جديدة امتلكها النظام الشكلي الجديد الذي يتجاوز فوضى الواقع.

إن السبيل الذي تمنح به كل تلك التكوينات ضمن الفضاء المؤطر استقرارا وديمومة، هو عدم السعي لتجريد الأشياء من معانيها الثابتة، حتى وان تم تجريدها على المستوى الشكلي، بل باندماجها في علاقات خاصة تحددها ثيمة العمل الفني وبنيته، وعندها تتجلى الصياغة الجديدة بعيدة عن أي تحديد فيما إذا كان هذا أو ذاك مؤسلبا أو غير مؤسلب.

**الأسلبة الفلمية:**

استيقظ الوعي السينمائي مع البدايات الأولى للسينما على محاكاة بسيطة ومباشرة لمعطيات الواقع المعاش، فالبنية الراكزة لأفلام بدايات السينما لم تتجاوز ابسط مستويات البداهة في استخدام الصورة وهي أشبه بالعمليات الميكانيكية الرتيبة والمجردة من أي فكرة أو فن، لذا تنامى الفن السينمائي سريعا ليختط له سبلا ذات خصوصية وتميز لكي لا يبقى هذا الفن جامدا ومنعزلا، ففي تاريخ السينما يجري صراع متواصل ضد الصفات الراسخة والرسمية ومحاولة الابتعاد عن محاور التواصل التقليدية التي تستهلك أي منظومة فنية، فما يحسب للفن ألسينمائي قدرته على التنامي السريع والحقيقي، وسريعا ما توصل إلى أسلبة ألأفكار، فالمونتاج مثلا، سريعا ما يتحول من الرصف التقليدي إلى (المونتاج الذهني لايزنشتاين) القائم على خلق فكرة جديدة ومجردة لا تشكل حضورا إلا بجمع سلسلة من الصور، وتسجل غيابا مع أي صورة بمفردها، فكل صورتين متغايرتين يمكن أن تدلا على معنى آخر ماثل في أخرى خارج النطاق، فعندما تعرض لنا لقطة لقطرة ماء تنحدر متبوعة بلقطة لعين بشرية ستكون الحصيلة الذهنية للجمع بين الصورتين هي البكاء.

وعلية فان عملية تفعيل عناصر اللغة السينمائية ومضاعفة إمكاناتها المنتجة للدلالات المضافة (كالمونتاج الذهني وحركات الكاميرا المهتزة، ضبابية الصورة، تردد حركات الزوم، التلاعب والتصحيح اللوني، واستخدام المرشحات وكسر الإيهام) كلها تمثل بداية فعل الأسلبة، فكل تلك المعالجات الفنية لوسائل التعبير في الفلم إنما هي تستهدف التصميم الجمالي على رأي (صوفيا ليسا، 1997) "للصورة السينمائية التي هي نتاج تحويل التجسيد المرئي إلى شكل مشحون بالرؤى الجمالية" (ليسا، 1997، ص22).

وقد تتحقق الأسلبة من تطابق الصور أيضا فإذا ما حملت الصور واللقطات معاني مضمرة ستنتج أفكارا لا تشكل أي حضور مادي لها على مستوى المرئي الآني، فلقطة لرجل يقضم تفاحة حمراء بطريقه مفترسة وهو ينظر باندفاع كبير إلى امرأة جملية تجلس أمامه، إنما هو استحضار لرغبة جنسية غير حاضرة في الصورة المرئية، فعندما نقف عند تطابق الصور ونحن في خضم الحديث عن الأسلبة، فالحديث هنا بالتأكيد نعني به شيئا يختلف عن التطابق أو التماثل الشكلي، لان شبكة الاتصال هنا هي بين صورة مرئية وأخرى غاطسة تحت ذات الصورة، أو ما يسمى بالبعد التضميني للصورة ويسميه (بارت) ظل العلامة المتواري. وهكذا يتحقق إدراج الأسلبة في السينما بدءا من التغيرات الدلالية والتعبيرية التي تحدثها، وتصعيد الشحنة الاستعارية وصولا إلى تثوير الشيئي والعياني، حتى تتكشف الأفكار المقنعة داخليا ويصبح لها دور مهم في عملية تكون الوعي اعتمادا على القصدية التي يبغيها صانع المنجز.

إن للأسلبة فعلا مؤثرا وبينا على الشيء المؤسلب فهي التي تمنحه الهيكلية الجديدة وتؤطره بتصميم جديد مغاير للأصل، فهي (كأزميل النحات) إذا ما امتلكه فنان مبدع أجاد وأبدع، فتجاوز التوازن في التكوين، مثلا قد يسهم في إضفاء أبعاد جمالية ودلالية على الرغم من كونه يشكل أحد أهم مرتكزات وسائل التنظيم في الصورة، فاللاتوازن في التشكيل الصوري الشبه المنحرف وغير المتوازن بصريا في أحد مشاهد الكنيسة في فلم (ايدا للمخرج بافل بافليكوفسكي) فتح الأفاق لقراءات جديدة للمشهد. غير أن حضور المؤسلب في السينما لا يضفي بعدا تنميقا أو مجرد عنصر إدهاش، بل يتم التعاطي معه بوصفة اختراقا لفضاء تركيبية البنية الصورية للفلم، وبوضعه ضمن ذلك السياق الجديد سيعمل كعنصر بنائي جديد محكوم بعلاقته مع فضاء الصورة الفلمية وتوزيع العناصر فيها، ولابد من قراءته بنمط ودلالة أكثر عمقا لأن التآزر الجديد داخل الصورة ينتج مقاربة غير مصرح بها بين عنصرين أو أكثر لصالح فكرة أخرى جديدة عاملة في سياق دلالي مخالف لدلالة كل عنصر بشكل منفصل، وبذلك يفصح عن تصميم جمالي جديد.

والحق إن الأسلبة تأتي في طليعة المصطلحات التي تبوأت مقاما أثيرا على المستوى التطبيقي في الخطاب الفلمي، إذ تبنت السينما نهجا جديدا في التعاطي مع الأشياء والوقائع والأحداث، يختلف عن المحاكاة والتقليد، لتهيئ أجواء مشاهدة تفضي إلى قراءات منتجة لا ترتضي الإتباع والقبول بالمعطيات الثابتة، بل مشاهدة محكومة بالإبداع، تدفعها الرغبة في اختراق المرئي المعروض لتحقيق ضروب جديدة من الإدراك والفهم، عندما تتجاوز الصورة الفلمية المؤسلبة حدود الإخبار والإبلاغ، عبر شبكات الانفتاح الذي يبدأ مع فضاء التراكيب الجديدة للمؤسلب، الذي يبدأ بالتحولات البسيطة التي حملت بذور التجدد وعولت على الحذف والإضافة والتقليص والتكثيف وتغير الصيغة والتلميح والإيحاء واعتماد المتناهيات هي الصغر والكبر وصولا إلى الإيغال في الزعزعة الفنية والتجريد، حتى إن (جيل دولوز) عندما قدم نوعين من الإشارات الدالة التي تتعلق بالصور بشكل عام والصور الفلمية خاصة أوضح أن "المعاينات تقدم رؤية عميقة عن مسافة ما وتنزع نحو التجريد" (دولوز، 1999، ص10).

لذلك وان بدت الأسلبة في الفلم للوهلة الأولى وكأنها مفهوم وافد من فن التصميم، قل وهجه وفقد نضارته الاصطلاحية في فن الفلم، نتيجة ارتباطه بالتجريد الذي لم يلاق بريقا خاطفا وحضورا متميزا في السينما، كما هو في فن الرسم مثلا، غير أن الفن السينمائي أثبت أن هذا المفهوم الوافد يشكل عتبة إبداعية جديدة بكل ما يحمله من انفلات وتمرد وحرية مطلقة ما دامت مشروطة بفهم الخطاب الفلمي وما ينتج عنه من انفتاح مثمر يستثير المشاهد ويستهويه ويدفعه للتفاعل معه تماما مثل الكلمة المؤسلبة التي يغربها الأسلوب على رأي (ميخائيل باختين) إن "أي أسلبة حقيقية هي تصوير فني لأسلوب غريب... وهي تنطوي بالضرورة على وعيين: الوعي المؤسلِب "بكسر اللام" وجمهوره، ووعي المؤسلَب بفتح اللام" (باختين، 1988، ص149) ولا خلاف على أن عملية إعادة بناء أي كيان صوري أو صوتي ونسجه أو تشييده

وتصميمه إنما هو يمثل على رأي (اولين واخرون) "عملية الهندسة التي تبدو حتما مكونه لكل اسلبة" (اولين واخرون، 2012، ص505). وإسهامات الأسلبة في التصميم الجمالي داخل الفلم أصبحت تشكل منطقة التماس مع المشاهد المعاصر، كونها تقدم له فهما جديدا للوقائع والأشكال من خلال تقديمها بأطر جديدة وسياقات مستحدثه من ثم اختبارها، وعندما تظفر منها بأجوبة الرضا والقبول، ستكون نواة فاعلة للتنامي والرقي، وتطور أفلام الخيال العلمي خير شاهد على ذلك.

بعبارة أخرى ثمة انجاز في الأسلبة السينمائية؛ انجاز لرغبة لاواعية في تخطي السائد والانحراف عن رتابته والعمل على طريقه مغايرة في التفكير بالأشياء كما يصفها (دانتيل فرامبتون) إذ تقوم "السينما بتكبير التجربة الإدراكية، إنها تعطي أكثر أو اقل بالنسبة للتفاعل المعاش مع الظاهرات" (فرامبتون، 2009، ص86) وتجسدت هذه الرغبة في بدايات السينما مع فلم (طاقية الإخفاء) والرغبة في تغيب الأشياء، والدمية الآلية الضخمة التي تجسد العملاق الثلجي في فلم (غزو القطب عام1912 لجورج ميليه) وذهبت مع (طرازان الإنسان) القريب من خفه القرود وقوتها، وصورة السوبرمان والإنسان ذي القوى الخارقة، والرجل الوطواط والرجل العنكبوت والرجل الذبابة وحتى تناول الحكايات الأسطورية، كلها تمثل عدم الرغبة في الانكفاء على الواقع، وإبراز الصورة الفلمية بوصفها اختراقا يحقق للمشاهد تمنياته اللاوعية بامتلاك القوة الخارقة أو سطوة التحليق في فضاءات غير فظاءاته، فضاءات أخرى لا يمتلكها البشر.

والحديث في هذا السياق يقودنا إلى سعي السينمائيين الفرنسيين أمثال (جيرمان دولاك، كانودو، رنيه كلير وهنري شوميت) لعزل وممارسة فن صاف عندما نادوا (بالسينما الصافية) إذ تكشفت أفلام السينما الخالصة عن عالم مجنون وطريقه غير منضبطة في تغير أشكال الأشخاص والأشياء واستخدام عدسات تعمل على تشويه الصور تماما كما يصف (هنري آجل) قدرات العدسة إذ "إن العدسة تسبغ على كل ما يقترب منها مسحه خرافية وهي تنقل كل ما يقع ضمن حقلها خارج الواقع... لكي تنزعه من الحيز المادي الذي يستغلها" (آجل، 1980، ص23).

وقد ساعدت القدرات الحدسية العالية لصانعي الأفلام على أسلبة الصفات الإنسانية وتجريدها من الشكلية والاستقلال الذاتي، وإخضاع تلك الصفات الإنسانية الطبيعية للأسلبة، بتجاوز أجزائها وسماتها عن طريق فصلها عن المألوفية وعزلها عن موثوقيتها مسبغين عليها دلالات ومعاني جديدة باعتماد نظم شكلية غير تقليدية كشخصية (الباندورا) في فلم (أفتار) وشخصية (المخلوق الفضائي الصغير) في فلم (ET) كلها تظهر الإلحاح في تخليص الذات من القيود التي تحد من أفعالها القيمية المحسوبة وتقلل زخم حيويتها بعد أن قيدتها أرضية الواقع المعاش بعد إقصاء بعض من قيمها، إن التصميم الجديد الذي يخلعه الفلم على الذات الإنسانية، لا يجردها من معانيها وقدراتها الأصلية، بل هو سعي لدمجها في علاقات غير موعودة برؤية سابقة تحددها قيمة العمل وطبيعته البنائية.

فبأسلبة الصفات الإنسانية وتأطيرها الجديد تمنح المرونة والديناميكية بحيث يمكن لها أن تسجل حضورا في كل مكان من السياق الفلمي وتضفي فاعليتها على كل ما يجاورها، وتحقق بعدها الدرامي داخل الفلم عندما تبرز وتتباين، لاسيما إذا ما وضعت ضمن سياق وفي شروط وضوابط غير تقليدية، وبذلك تخلق شخصيات إنسانية حامله للأفكار العميقة وتتحول الشخصية العابرة لأخرى نابضة باختلاجات الحياة بانفصالها عن المألوف أو التنافر معه، ليتحقق الضحك مثلا، اذ تتوافق هذه الحقيقة مع رؤية (فيكتورهيكو) "الغروتيسك وهو مقوله جمالية تتميز بتذوق ما هو مضحك بتنافره وابتعاد شكله عن الأشكال المألوفة... لأن المتنافر ينطوي على خليط من الغرابة والتشوه والبشاعة الباعثة على الضحك" (هوجو، 2006، ص128) وتتساوق هذه الرؤية مع وجهه نظر (أرسطو322.384ق.م) للكوميديا بوصفها محاكاة "قوامها نوع النقص... فالقناع الكوميدي قبيح مشوه" (ستولنيتز، 1974، ص438) وهذا بحد ذاته يعد انحرافا،

لأن الشخصية الكوميدية يفترض أنها تعاني نقصا يُستثمر لينتج الإضحاك، حتى إن (برجسون) في كتابه (الضحك) يصف الشخصية الهزلية (بالشيء) أي إنها (أشبه بالشيء منها بالشخص) وليس من المصادفة أن يؤكد (جيروم ستولنيتز) على أن "الكوميديا مستوى عال جدا من التجريد" (ستولنيتز، 1974، ص448) وفي ذات السياق استثمرت السينما، التنافر والمفارقات وأفعال الشخصيات الكوميدية مخترقة هذه التجارب الحسية التي أقصيت إلى حد ما عن احتمالات الواقع لأسباب متعددة في مقدمتها الأعراف والتقاليد الاجتماعية سالفة الذكر، فبتخليص الشخصية الكوميدية في الفلم من القيود التي يفرضها الواقع تتاح لها القدرة على أداء الأفعال التي لا يستطيع احدنا القيام بها، كحركات السكير المثيرة للضحك وبعض إيماءات الوجه التي يصعب على البعض تقليدها.

وباستثمار قدرات الفلم كوسيط تعبيري فاعل، يمكن الارتقاء بوعي المشاهد من خلال اختراق الواقع وموجوداته وفهم العلاقات الجوهرية غير المتباينة الحاضرة ككيان مستقل وقائم بذاته على مستوى الواقع وتلاقحه مع المتخيل الأسطوري ليتحول إلى تركيب هجين يمتلك قدره عالية على تثوير المعاني والدلالات، والقضية هنا لا تتعلق في امتزاج جنسين أو شكلين في كيان واحد يفضي إلى إبهار صوري فحسب، كرؤية صورة لحورية البحر على شاطئ، بل ما تحققه عملية الاندماج من صراع جديد وقدرات مضافة لا تتحقق إلا بذلك المزج والاندماج أو ربما صراع بين إرادتين داخل كيان راهن جديد.

لقد أفضى التركيب الهجين الذي يجمع بين نصف جسد إنسان ونصف جسد جواد في فلم (نارنينا: الأمير قزوين narnia:prince Caspian) او (paranormal four) للمخرج (اندرو ادمسون) إلى متغير بنائي جديد زاد من زخم حركية المعاني الداخلية وإفصاحها عن قدرات تعبيرية جديدة نتيجة ذلك الاندماج، فضلا عما منحه ذلك التركيب للصورة الفلمية من فاعلية اكبر من الناحية البصرية إلى حد الحفر في الوعي بصفته اشتغال فنتازي قوي يمتلك مقومات المثول في الذاكرة، ومن الواضح ان التركيب الهجين الذي تنتجه الأسلبة في السينما هو تشيؤ جديد بحسب المؤشرات الأسلوبية، وهو لا يمثل خلطا عشوائيا بل هو نية مستهدفة ومحسوبة بعناية ووعي وتنظيم فني تماما كما حدده (ميخائيل باختين) وهو يتحدث عن اللغة الهجينة "فالتركيب الهجين... مؤسلب كله ومدروس" (باختين، 1988، ص149).

وأشارة أيضا إلى صلة تجاوريه أخرى تجمع بين "الأسلبة، والنمط الآخر الأقرب إليها هو التنوع" (باختين، 1988، ص150) إن حضور مفهوم التنوع في الفلم إنما يستمد أولا من وسائل التعبير الفلمي، فتنوع الحركات بكل أشكالها داخل الفلم يخلق تنوعا على مستوى الإيقاع العام للفلم، فأفلام الحركة التي تفترض السرعة في التقطيع لإنتاج الإيقاع السريع، لا يمكن تخيلها وهي تعتمد هذه الطريقة بشكل مفرط وفي كل مشاهد الفلم بلا انقطاع، لأنها ستفقد الفلم ماهية التشويق التي تنتجها السرعة المتحصلة عن ذلك النوع من التقطيع المونتاجي، لكن تنوع الحركة بتغير زمن القطع، يجعلها اقدر على خلق تنوع في ماهيات الإيقاع الفلمي، كذلك تنوع حركات الكاميرا ينتج بالضرورة تنوعا في العلاقات الإدراكية المستحضرة إزاء الموضوع، فالتحولات المفاجئة والتنوع بحركات الكاميرا ووجهات نظرها وعدم محدودية زمن القطع في فلم (المدرعة بوتمكين) أسهم في خلق موضوعات جديدة تتطلب القراءة والإدراك لاسيما في مشهد السلالم الشهير.

إن الصورة السينمائية عامرة دوما بتنوع عناصر بنيتها المفعمة بالسلاسة والنعومة وعدم التعارض، غير أن التنوع الذي يتوافق أكثر مع الأسلبة يتخطى تلك الحلقات إلى تنوع مفعم بالحركية وقائم على التراكيب المفاجئة التي تشحذ نشاط الأفكار عند المشاهد، لذا تم تجاوز التنوع الرتيب المتوغل بحذر نحو الحقيقة، واستهداف التنوع المتشابك الذي يفضي إلى التمازج الحسي بين الأفكار حبيسة الواقع والأخرى ألأكثر تحررا وانفتاحا، وبذلك تتجلى عن التنوع المنشود أدق مظاهر الحرفنة وأكثر الأفكار التي تهز دعائم الحياة الراكزة، دون أن يتعارض مع البنية الكلية للفلم، هذه الحقيقة تتوافق مع مفهوم الوحدة في التنوع عند (جيروم

ستولنيتز) الذي يرى أن "الوحدة في التنوع في المجال الفني، تنطوي على:أن تغير أي جزء يؤدي، لا إلى حدوث فارق فحسب بل إلى حدوث فارق هام، إن هذا الفارق إنما يكون في القيمة الجمالية للموضوع" (ستولنيتز، 1974، ص347).

كذلك يحقق الإفراط في التفاصيل والعناصر ذات الغايات المنشودة مزيدا من الشد والتشويق، بل ويزيد من عنصر المفاجأة، وقد أوغلت السينما في هذا الجانب، حتى لم تكتف بتقديم أنموذج خيالي محدد ومثير واحد في الفلم، بل سعت إلى تعدد النماذج داخل العمل الفلمي الواحد كما في فلم (الخوارق الأربعة، fantastice four) للمخرج (تيم ستوري) إذ نشاهد (ريتشاردز) الذي يمتلك القدرة على تمديد جسده تماما مثل المطاط، وشخصية (سوزان ستروم) التي تصبح غير مرئية مع امتلاكها لقوة مفرطة ومقاومة كبيرة لتصبح أشبه بالدرع، و (جوني ستروم) الذي بات يشتعل ويتملك القدرة على الطيران، فضلا عن شخصية (جريم) المخلوق ذي المظهر الصخري الذي يمتلك قوة عضلية مفرطة نتيجة لما فعلته بهم سحابة من الطاقة الكونية.

أما الاكتفاء بعدد قليل من التفاصيل الأساسية، فهو كفيل بشحن القدرات التخيلية للمشاهد ودعم قدراته الحدسية إلى الحد الذي يصبح المؤسلب الذي أمامه قادرا على تحقيق حضوره ككيان جديد بصرف النظر عن تفاصيله (ومايرهولد فيسفولد) يؤكد هذه الحقيقة بقوله ان "الأسلبة تحقق وظيفة من خلال الخيال فقط ومعنى ذلك أن العمل الفني يجب أن لا يحمل لحواسنا كل شيء دائما، وإنما يكتفي بتوجيه قدرات التخيل لدينا" (فيسفولد، 1979، ص80) لذا فالفن السينمائي يستبدل عملية النسخ والتطابق بالمعالجة، فسكون الشكل عول علية الفنان السينمائي المبدع وهو واحد من قيم الأسلبة، فلم يخذل الفنان السينمائي وتجاربه الإبداعية في هذا المجال، عندما حرر هذا المعطى الجديد من قيوده وأتاح له الإفصاح عن طاقات كانت مكبوتة بسبب تلك القيود والاشتراطات، محققا بذلك حضورا جماليا كرؤية اليعسوب أو ما يسمى أيضا (بالراتقة) وقد حفظ في علبة زجاجية في فلم (اليعسوب) فبعد أن يحرر الشيء من بعض تفاصيله أو حتى حيويته كما هو الحال مع اليعسوب يصبح قادرا على الإفصاح عن مضامين أعمق وممتلكا لطاقات تعبيرية اكبر ويمسي مع تصميمه الجديد ممتلكا لقيمة مستقلة، مادام قادرا على التأثير والاستحواذ على ملكة الحضور عند المشاهد.

وتتوافق هذه الحقائق المرتبطة بالصورة وكل ما يتجلى من سماتها مع لغة القول التأملية أو المناجاة في الفلم، فعندما تخرج الكلمات المطمورة عميقا تحت الوعي تكون مشحونة على الأغلب بالفكر ومغلفة بمشاعر أخاذة، كونها تنطوي على عدم تواتر واضح مع الحوار التقليدي (وجون هوارد لوسن) أكد مرارا على ان "الإعداد السينمائي للمناجاة لابد له من العثور على صورة متغايرة" (لوس، 2002، ص266) لذا يعد الحوار الداخلي أو اللغة التأملية نوعا من الأسلبة (وعبد الملك مرتاض) متساوقا مع هذه الحقيقة إذ بين أن"هذا النوع من الأسلبة سمي بالمناجاة" (مرتاض، 1998، ص177).

ولعل السؤال الذي يفرض وجوده هنا: لماذا المناجاة؟ وما هو حال الحوار مع الأسلبة؟ وذهابا مع الجزء الأول من السؤال يمكن القول بان (الحوار الداخلي) إنما هو كلام داخلي طبيعي غير أنه يتسم بالكلمات المشروط والجمل المنتقاة، إذ يتسم بثراء كل كلمة من كلماته، نتيجة خصوصية وحساسية الكلام الداخلي والسعي لاستحضار الأفكار الدفينة في اللحظة الراهنة التي تكون على الأغلب هي لحظة مشحونة باضطراب داخلي للشخصية وان انسابت الكلمات بسلاسة ومرونة، فالتنافر الحاصل في العلاقة بين الأفكار المتصارعة في الداخل وأفكار الواقع غير المتصالحة معها، تفضي إلى أفكار وصور أخرى قابلة لان تتحول وتعدل أو أن تستحضر الاستعارة أو تنزاح إلى أبعد من الحدود المألوف وكل ذلك إنما هو أسلبة حقيقة.

أما عن حال الحوار مع الأسلبة، فيكفي القول إن اعتماد الكلمة في بناء أي جملة حوارية هو يمثل تحولا إلى تجربة جديدة، تجربة من نوع آخر مع كل نسق جديد، سواء كان النسق الجديد محاكيا لأساليب أخرى أو متخذا سبيل التلميح انسجاما مع ما يطرحه (جاستون باشلار) بهذا الشأن "فالأسلبة تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة، من خلال لغة ضمنية في ملفوظ واحد" (باشلار، 1980، ص88) فضلا عما تمتلكه اللغة عموما ومنها لغة الحوار من قدرات بلاغية عالية قادرة على شحن الكلمات بكل فنون (البيان والبديع) والتي إذا ما وظفت بدراية وتمعن ستوحي وتنتقي وتستعير وترمز، بعض النظر عما أريد لها أن تعاضد الصورة الفلمية أو تتعارض معها، المهم أن أسلبة الكلمة المنطوقة في الحوار الفلمي تمنح الحوار قدرة معقولة من الحركية والتثوير، ولعل ابلغ تأكيد لهذه الحقيقة هي التي جاء بها (ميخائيل باختين) إذ يقول "اللغة المؤسلبة: تبرز لحظات وتبقى في الظل لحظات" (باختين، 1988، ص141) لتمنح الصورة معاني جديدة صادمة أو مثيرة أو غامضة، ومن الواضح أن اعتماد هكذا انزياحات سيمنح الكلمة وظيفة شعرية، فتعمل الكلمة بتضافرها مع الصورة لتشكل بالتالي ركيزة من ركائز الشعرية البصرية داخل الفلم.

وترتبط الأسلبة أيضا بالأداء الصوتي للممثل إذ يلعب التلوين الصوتي أو ما يسمى (بالنبر) دورا واضحا في تغير وتحريف أو خلخلة الجملة، وإضمار كلمة أو جزء منها أو إلقاء الجملة بطريقة استفهامية مغايرة، كاستبدال الاستفهام التقريري بآخر استنكاري، أو تدرج حدة الصوت صعودا أو هبوطا لتحقيق الغرض المنشود، حقيقة لم يبتعد عنها (ميخائيل باختين) أيضا "فالأسلبة تعني أن المتكلم يحتفظ بكلام الآخر، الغير ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصة فيضفي عليه نبرته" (باختين، 1988، ص149).

والسينما تحفل بأسلبة البنى الصوتية الأخرى داخل الفلم، فمن المعروف ثمة أصوات أخرى كالموسيقى والمؤثرات وأيضا أصوات تتردد على لسان الراوي داخل الفلم دون أن يكون ثمة دلائل مرجعية عليها داخل النص الفلمي، أصوات مبهمة تحقق الأسلبة.

ولعل القدرات التقنية التي تستثمرها السينما تشكل محورا فاعلا من محاور الأسلبة، فاعتماد برمجيات الحاسوب في الفن السينمائي يمثل حقلا تأويليا جديدا وفاعلا، حتى باتت الصورة السينمائية المصنوعة بتلك البرمجيات عبارة عن نظام صوري حافل بتغيرات تطرأ في اللحظة على العلاقات التصميمية للأشكال والبنى اللونية والممارسات الصورية داخل اللقطة، حتى باتت الصورة الفلمية ذات دلالات مغايرة لما هو دارج، كونها مشغولة على وفق آليات مغايرة للسائد، حتى لم يعد من اليسير فهم بلاغتها أو تحصيل معانيها في الغالب بمعزل عن لغة القول في الفلم، كما في اغلب مشاهد الفلم (سما الفانيلا للمخرج كاميرون كرو) الذي يتناول الرغبة المحمومة لتخليد الإنسان باعتماد أسلوب ما يسمى (بالترفيه المجمد) فالصورة في الفلم لم تغادر دورها الثقافي وتتحول إلى محض وسيط رمزي، بل أمست على درجة عالية من التشفير ساعية إلى استنباط لغة صورية مستقلة تتطلب قدرات ذهنية عالية من أجل قراءتها، سعيا لتحقيق إبهار مرئي وذهني في آن معا.

كما تحفل الصورة السينمائية بنماذج مضافة لجمالية رقمية، نجدها في الشخصيات والواقع الافتراضي والتي تقترح علينا بالتبعية إعادة التفكير بالإثراء الجمالي الراهن والمنتج رقميا، إذ تشكل بعدا جماليا مضافا للوهج الجمالي الذي تحظى به السينما كون الفن الرقمي يمتلك في ذاته جمالية مستقلة ومغايرة للتفوق الذي تتسم به إي عملية أبداعية، كما في إقحام الرسوم المتحركة في فلم (اركضي، لولا اركضي) للمخرج الألماني (توم نيكوبر) فضلا عن ذلك فان ما يمكن أن نسميه (بالأسلبة الرقمية) يتجلى واضحا عند إعادة تفكيك الصورة رقميا إلى حد التجريد، كأن تفكك لقطة لمنظر طبيعي لتتحول إلى ما يشبه لوحة تجريدية، ففي مشهد تفجير السور القديم الذي ترافق مع الحفل الموسيقي الكبير في فلم (في فنديتا) للمخرج (جينز

ماك تيج) تحول المشهد بعد تفكيكه رقميا إلى صورة أشبه بالتجريدية، فشكلت بذلك منطلقا جديدا لقراءة جديدة.

ويمكن الإقرار أخيرا بان التقنيات الحديثة تسهم بدور فاعل ومؤثر في تصعيد القدرات التحولية الناتجة عن الأسلبة، وإنتاج أشكال على مستوى عال من الحرفية يصعب تحقيقها بغياب الجانب التقني، محققة بذلك انبهارا يسمو معه المشاهد إلى حد التلبس الجمالي.

فالأسلبة تعين الفنان على ترك مفاصل معينة نراها بالنتيجة تحقق تناغما بين التشييد الجديد والانطباع الذي يحققه، فالتغيرات التي تطرأ على الأصل إنما هي قصد واعٍ لتحقيق معنى مستهدف، وعليه فلا تعد الأسلبة تكلفا عندما تعمل على فصل الأشياء والوقائع وحتى الكلمات عن دلالاتها ومعانيها السائدة، فهي تعمل على تعديل أو تحويل أو خرق للتفاصيل المرتبطة بتلك الأشياء والوقائع التي ترتبط بها طبيعيا، إنما هي رغبة بإعطائها مزيدا من التحرر لتصبح قادرة على توليد وخلق مشاعر جديدة غير موعودة بحس سابق ولا يمكن أقلمتها مع أي شكل آخر إلا مع هذا الشكل الجديد في ذاته، فبات من الواضح أن الأسلبة في الفن السينمائي هي طريق الفنان المبدع الذي يهدف إلى قوة التعبير وإثراء المخيلة.

**المؤشرات:**

لقد خرج الباحث بعدد من المؤشرات المستخلصة من الجانب التنظيري في البحث لاعتمادها في علمية تحليل الانموذج الفلمي وهي:

1. إن الأسلبة في السينما تتمثل بإعادة تشكيل موجودات الواقع وخلق بنية تصميمية مخالفة للنمط السائد على مستوى الشكل ومضمراته.
2. إن أسلبة الشيء في الفلم وإحداث تغير في بنائيته ينتج قراءة جديدة للشيء وليس رؤيته.
3. إن لغة القول التي تنشؤها الأسلبة في الفلم تتيح الحد الأقصى من الإثراء الجمالي.

**تحليل فلم حالة بنجامين بوتين للمخرج ديفيد فينشر:**

**ملخص الفلم:**

مع نهاية الحرب العالمية الأولى، عام1918م نشهد في الفلم ولادة حالة نادرة تتمثل بولادة (بنجامين بوتين) الذي ولد عجوزا ثم بدا يصغر بشكل تدريجي حتى يصبح طفلا، بعد أن تخلص منه والده بعد ولادته مباشرة بوضعه أمام دار للمسنين، وتبنته (كويني) القائمة على رعاية المسنين في الدار، وتبدأ مراحل حياة بنجامين تمر بطريقة مغايرة للواقع.

كل ذلك يأتي من خلال دفتر يوميات بنجامين الذي تقرأه ابنته لوالدتها (ديزي) زوجة (بنجامين) وعشيقته، وقد تم التمهيد لتلك القصة بحكاية (جاتو) التي روتها الأم عن صانع الساعات الضرير الذي كلف بصناعة ساعة لمحطة قطار (نيو اورليانز) فعمل على صناعة ساعة، عقارب الثواني فيها يدور بشكل معاكس، للتعبير عن أمنيته بعودة الزمن عسى ان يرجع معه ابنه الذي سلبته الحرب.

**التحليل:**

**1- إن الأسلبة في السينما تتمثل بإعادة تشكيل موجودات الواقع وخلق بنية تصميمية مخالفة للنمط السائد على مستوى الشكل ومضمراته.**

إن قصة فلمنا الانموذج مبنية بالأساس على مغايرة ما يحدث في الواقع بأسلبة شخصية (بنجامين) الذي ولد كهلا ومات رضيعا على خلاف السيرورة المنطقية الدارجة في الحياة، فسرعان ما يتكشف للمشاهد إن حياة (بنجامين) تتحرك بشكل معاكس، إذ نشهد ولادة طفل على هيأة عجوز ثمانيني متغضن الوجه

بملامح وجلد وشعر رجل كهل، مولود استثنائي ينحدر من شيخوخته إلى المراحل الأول من حياته وصولا إلى مرحلة الرضاعة في الوقت الذي يتوجه كل من حوله نحو الكهولة والموت.

إن فكرة الزمن المعكوس هنا هي فكرة غير حاضرة على مستوى الواقع بل فكرة مؤسلبة تمت إعادة تشكليها لتظهر بقوالب تصميمية جديدة، تجسدت بصريا بالتركيز على هيأة الطفل العجوز المولود حديثا، فوضعنا الفلم أمام فكرة تجريدية لنفس الزمن صيغت بطريقة مماثلة من خلال الساعة التي تدور باتجاه معاكس، حتى غدت الساعة رمزا بلاغيا للزمن المعكوس، ثمة ممارسة ذكية للشعوري واللاشعوري ولعب على المرئي ومضمراته في ذهن المشاهد.

إن الشخصية الاستثنائية (لبنجامين) في الفلم أسهمت في تلوين فكرة البطل، واكتشاف فضاءات جديدة لفاعلية الطبيعية والصراع الواقعي، وبذلك أضفى الفلم دفقا ديناميا كبيرا على ما هو واقعي بمغايرة شكلية، سريعا ما حققت جلالها البصري، فشخصية بنجامين ولدت متداعية القوى على مستوى الجسد الكهل، غير إنها مشحونة بحركية عالية لونت خلفية المشهد لكل من حولها وأوجدت تواصلا مستمرا واهتماما يوحي أكثر مما يتضح، أفرزته الصعوبة المتزايدة في الإمساك بشروط الحياة.

إن أي إعادة تنظيم أو خرق للماثل في الواقع، إنما يتحقق ضمن قصديه حاضرة، تمتاز بالفراده لتحظى بالقبول وبالتالي انسجام المشاهد مع الفكرة الجديدة، فعملية الخرق الحاصلة للقوانين المتعارف عليها للنمو البشري والتقدم في العمر لم تمثل لحظة عابرة للبديهة، إن عملية الخرق الحاصلة في الفلم أنتجت الوجود الجديد، تصميم وتشييد فكري غير موعود بحضور سابق، وتجلى هذا الحضور في شخصية (بنجامين بوتين).

غير أن علمية خلط الميتافيزيقي بالواقعي، وإغراق السائد بالخيالي المحض، يضع المشاهد أمام تساؤلات عديدة وأفكار متناقضة ومشاعر غير واضحة حول مقصدية ذلك الخرق الذي أفضى لرؤية ممتعة، لحالة استحضرت بشخصية (بنجامين) لكن يصعب تحديد مغزاها تحديدا كاملا، إلا مع مجموعة من أمثله الإدراك التي تعين المشاهد على أن يستوعب الصفات الجديدة للشخصية ومن ثم البحث عن مغزاها، لذلك استعان الفلم بحكاية الساعاتي الضرير (جاتو) الذي كلف بصناعة ساعة جدارية لمحطة قطار (نيو اورلينياز) وتعمد صنع الساعة بجعل عقرب الثواني فيها يدور إلى اليسار أي بشكل معاكس، ليعبر عن أمنيته في عودة الزمن إلى الوراء، ليعود معه ولده الذي قتل في الحرب العالمية الأولى إلى الحياة.

وبذلك أضفت حكاية الساعة قدرا من التحديد إلى الشخصية التي يعرضها الفلم ضمن خطوط متعددة، وتنطوي هذه الإضافة على وضع سياق متواصل زماني ومكاني يمكن أن تتجلى من خلاله الموضوعة الأساسية ومغزاها، اعتمادا على المقاربة الشكلية للمحتوى، فكلاهما الفكرة الرئيسة للفلم المتمثلة في الشخصية المؤسلبة (بنجامين) وساعة (جاتو) المؤسلب أيضا والتي قصت لنا (ديزي) قصتها، تتشابهان في المعنى وان اختلفتا في المبنى، فكلتاهما تؤكدان على المعنى الوجودي ومقاومة الزمن وقبول الحياة بعيدا عن الإحساس بالوقت.

إن فلم (حالة بنجامين) مثل كل الأفلام التي تعتمد مبدأ المغايرة والغموض، لا تتواتر مع البناء القصصي السائد، فمن خلال الربط بين (ساعة جاتو) وقصة (بنجامين) يقوم المشاهد بملء الفجوات ليتحقق أثر المعنى المتوافر في القصة الأولى، مثل خبرة سابقة أعانته على أن يملا النقاط غير المحددة في قصة (بنجامين) ويجلب موضوعتها الفلسفية ضمن إطار المعرفة التامة، وبذلك يتبدى للمشاهد فضاء محدد بدلا من الفضاء المتواري خلف حكاية تحتاج إلى مستوى عالٍ من التفكير.

الزمن في الفلم تأسلب هو الآخر مع شخصية (بنجامين) وساعة (جاتو) فالزمن في الفلم يسير بخطين متعاكسين احدهما يتسم بسلاسته الدارجة وثانيهما يتساوق مع النشأة العكسية لشخصية (بنجامين) فبات

المشاهد أمام زمنين متعاكسين، أولهما هو الزمن الطبيعي الذي تكبر معه الخليقة وتشيخ، وثانيهما استثنائي يتفرد به (بنجامين) فوحده يمر بمراحل عمرية عكسية والرابط الوحيد بين الزمنين أن كليهما لصيق بحتمية الموت.

والحق إن هذه اللعبة الزمنية هي التي حققت علة وجود شخصية (بنجامين) فضلا عن أن التعاطي مع الزمن في الفلم أثمر عن بنى صورية متناقضة على مستوى الواقع في زمن واحد، ففي الوقت الذي يصغر بنجامين يكبر من حوله، حتى أكدت زوجته (ديزي) ذلك بقولها (بالكاد لديك تجاعيد وأنا يوميا تزداد تجاعيدي وهذا ليس عدلا).

لقد افترض الفلم مع شخصية بنجامين أن للوجود البشري المؤسلب نفس المعنى وان اختلف الشكل، تجربة مزقت كل الأوهام وتحدتها بحتمية الصراع الذي يستحضر في كل لحظة في الفلم حتى في المشهد الأخير إذ تحتضن الزوجة (تيري) زوجها الطفل الرضيع (بنجامين) ليكون المشهد موضع جدل كونه مغرقا بالعاطفة، ويفتقر لمرونة التكيف إذ أمسى المشاهد أمام بنية تصميمية غير مألوفة.

**2- إن أسلبة الشيء في الفلم وإحداث تغيير في بنائيته ينتج قراءة جديدة للشيء وليس رؤيته.**

جنين طبيعي ينمو ليصبح رضيعا ثم يافعا فشابا ثم رجلا وصولا إلى مرحلة الشيخوخة ثم الموت المحتم، على وفق هذا التوالي يصبح المشاهد أمام رؤية مغربة لما هو سائد على مستوى الواقع وهذه الرؤية تتيح لنا قراءة جديدة لفكرة التقدم بالعمر وقد اخترقت القواعد المألوفة، أي إن أسلبة هذه الفكرة أسهمت في إخفاء الدلالات الأيدلوجية والأخلاقية والعرفية الراسخة باستكانة تحت ستار الواقعي والطبيعي، وفتحت أمامها أبواب المعاني الجديدة، على الرغم من إن الواقع الأخلاقي الدارج هو واقع عنيد، إلا أن الفلم استحضرها بوصفها كيانا حقيقيا ماثلا للعيان، فلم تعد هذه القضية الأخلاقية مرموزا لها في المخيلة والحلم، بل تسامت فوق وهم الواقع المصطنع.

إن الإنسان العادي بالصيرورة المنطقية الدارجة في الحياة، تأتي دلالته بوصفها معنى المستوى الأول للذات الإنسانية التي تفترض سلفا وجودا دائما لقراءات سابقة ومعروفة، أما دلالاته الأخرى فتحمل على أفعال الشخصية، لكن مع بنجامين كذات إنسانية وبعيدا عن أفعالها، فتحت الشخصية الأفاق أمام مدلولات جديدة مضافة، حتى بات مجرد حضورها بهذه المغايرة للواقع أرضية خصبة للمعاني ومصدرا للفرضيات ومعطى جديدا قادرا على استحضار قراءات متعددة، حتى بات الشكل الجديد ذخيرة كبيرة للمعنى، بعد أن أسهمت الشخصية في تذبذب المعنى التقليدي الموروث لفكرة التقدم في العمر، وعلية لم يعد المشاهد أمام فكرة متواجدة بوضوح تام في احد مستويات الذهن الدارجة.

فأسلبة هذه الشخصية في الفلم أسهمت في خلق مفارقة أفضت إلى قراءات تحارب قوالب الرأي المألوفة من خلال دعم النقيض، فبات على المشاهد أن يكتشف تلك المغايرة بين طيات القراءة، فالمعنى المكتسب الذي استحضر بحضور شخصية (بنجامين) عمل على إخلاء المعنى الأصلي لفكرة تقدم الإنسان في العمر من محتواها باستحضار شكل يمتلك تعبيره الخاص، تعبير يلامس أعماق المشاهد، إنها شخصية غريبة و دافئة ومتعددة الجوانب مشوهه، غير أنها على درجة عالية من القبول تكشف عن أعماق لا يسبر غورها بقواعد ومقاييس التجربة الاعتياديةوإذا كانت أسلبة فكرة التقدم بالعمر قد أفضت إلى قراءة جديدة فان نهايتها الممثلة بفكرة الموت، أسهمت هي الأخرى في أسلبة مكان عيش (بنجامين) هذه الشخصية التي عصفت بها رياح القدر، حتى بدت لحظات مولدها الأولى، وكأنها لحظات تشاؤم وإحباط تام على الأقل بالنسبة للأب، الذي لم يستوعب الحدث، وبدون سابق تفكير قرر التخلص من ذلك المولد الغريب ووضعه على إحدى السلالم الخارجية لبوابة دار المسنين التي تديرها (كويني) التي تعهدت بتبنيه، وبدخوله دار المسنين يتغير المفهوم التقليدي لهذا المكان ويتسع أفق دلالته فيفضي إلى قراءة جديدة للمكان، فما عاد

دار المسنين محطة انتظار الموت ولا مأوى للمرشحين للموت ولا معبرا مؤقتا للفناء، بل بات حياة جديدة تصبو إلى الحيوية والشباب مع الإيمان إن مغايرة مسار (بنجامين) مع مسار العجزة في الدار لا يعني أنهم ماضون إلى الموت وهو ذاهب إلى الخلود، فنهاية رحلة الحياة واحدة هي الموت.

وإذا ما نظرنا إلى فكرتي الحياة والموت في الفلم، سنرى أن هناك محاولات لوضع خطوط عريضة لأفكار حاضرة بوضوح تام في الذهن وتشكل مرجعيات ثابتة ومحددة، أضحت مع الفلم تمتلك قيمة رمزية متعالية، بعد أن أدرجت كمحاورات ذهنية ستدفع المشاهد للتعاطي معها على وفق رؤية جديدة، إن الفلم باختصار، كان يسعى إلى خلق رؤيته تلك تاركا إياها لتستحضر قيمتها ولتعبر عن دلالاتها بنفسها.

إن تمثلات الأشياء في الفلم شكلت صورا لم تتحرك في اتجاه واحد كما هو مؤمل منها، فالبحر في الفلم يمثل الموت مرة والخلود مره أخرى، هو صورة بمنتهى الجمال للحظه وقمة القبح في لحظه ثانية، البحر يجعلنا سعداء لأنه شيء كامل يقدم لنا الجمال والمتعة إذ تتلاشى الأمواج المذهبة بسلاسة في ظل جمال مدة الغسق، والبواخر الجملية تطفو بليونة على سطح البحر، وتتغاير الصورة فتهب الريح بعد الهدوء دافعة السفينة التي يعمل عليها (بنجامين) نحو الموت، فالريح وهدوؤها الرمزي الذي ارتبط بالنشوة والاسترخاء، بات رمزا للحالات المتضادة، فأنفاس الموت تلهث فوق البحر القذر فتستيقظ الريح، وتتحرك سفن الحرب على غير هدى، لتتلاقف دوامات البحر الثائر أجساد آلاف المقاتلين وتأخذهم إلى الأعماق، ثم سيلفظهم البحر ثانية إلى السطح.

فمن صور البحر الجذابة المفعمة بالحس والرومانسية، إلى المعركة البحرية التي لم تكن مجرد صورة أو مشاهد لموقعة حربية تزخر بألوانها التي ترسم نضوب الحياة، وإيقاعها الديناميكي الدارج، ودقتها الذكية هي لم تشكل مجرد سرد صوري مدهش بل مد درامي يهدف لتحقيق ذروة نفسية داخل الفلم، إن صور البحر الكثيرة والمتناقضة التي استحضرها الفلم، هي مقذوفة من المرجعيات الذهنية، لكنها حفلت بالتناقض في نفس الفلم لتوسع نمط الصورة، ومن خلالها يتكشف المعنى وتتشعب قراءته، لقد جيء بهذا التناقض عن قصد ليمنح الصورة زخما وهي صور موضوعة بدراية تامة حتى بدت عارفة بوضوح، الهدف الذي تصبو إليه.

كما أن الاختزالات اللونية القاسية والإضاءة المتلاشية في الفلم حققت مبتغاها مرتين لاسيما في مشاهد الاسترجاع (الفلاش باك) الأولى بتوافقها مع المشاهد التي تصور ذكريات الماضي، والثاني بتحقيق امتدادها إلى ما وراء المعنى المنقول، لأنها تحقق صورا ذات طراز بدائي، وهكذا صور توقظ الكثير من الترسبات النفسية وتستحضر خبرات لا تحصى من ذات النمط تدعم مخيلة المشاهد.

وعلى نفس المنوال اعتمد الفلم الزوايا المرتفعة للكاميرا بكثافة ملحوظة، وكأنها رغبة بإملاء دلالات جديدة وغير تقليدية على كل ما يدور حول بنجامين، في ذات الوقت اعتمد الفلم تقنية العودة إلى الخلف التي ظهرت في بدايات السينما مع فلم (هدم جدار) هذه التقنية التي تتوافق مع الفكرة الرئيسة للفلم، كما في مشهد توديع الساعاتي وزوجته لابنهم في محطة القطار، إذ عرض المشهد هذه المرة بطريقه معكوسة وهو استخدام تقني افتراضي غير حاضر على مستوى الواقع، ومثله أيضا لقطات لقتلى الحرب ينهضون، وأجساد جنود آخرون تنبثق من جوف الأرض في ساحة المعركة، ورصاصات البنادق تعود إلى مأسورات البنادق.

ويأتي المشهد الأخير في الفلم ليقدم استعارة تأخذنا إلى ما وراء الحدود المألوفة مع ساعة المحطة الكبيرة وقد أودعت في مستودع قديم وهي لا تزال تعمل بشكل معاكس، إنها صورة فكرية يقدمها مشهد فلمي مجهد ولا مركزي كما يبدو في ظاهرة، مشهد سريالي بامتياز مع تلك الساعة العملاقة التي تجتاحها المياه الغزيرة وهي راكزة وتواصل عملها بشكل معاكس، مشهد يقدم نفسه ككلية واحدة لا يمكن رصد معناها المحدد، إذ يصعب الربط بين ما يحتله المشهد ضمن المجال البصري وبين خلفيتها المضمرة، وبذلك

شكل المشهد وحدة بصرية غير قابلة لقراءة محددة، وجاء المشهد الأخير متواترا مع قصة (جاتو) صانع الساعات في المشاهد الأول للفلم، ونهايته المحتومة التي شكلت استعارات تجاهد الواحدة تلو الأخرى ( (البعض يقول انه مات بسبب قلبه المكسور والبعض الآخر يقول إنه رحل إلى البحر) ) ولسان الحال المشاهد يستحضر مقولات أخرى تشد مخيلته وتثير شجونه.

**3- إن لغة القول التي تُنشِؤها الأسلبة في الفلم تتيح الحد الأقصى من الإثراء الجمالي.**

تمتاز اللغة بوجه عام بقدرة عالية على الحذف والإضافة والتكثيف والإيحاء والانزياح والاستعارة والتجريد دون أن يؤثر كل ذلك على البعد الجمالي لها، بل إن تلك الاستخدامات إنما تضفي على اللغة قدرات بلاغية عالية تفضي بلا شك إلى تحقيق قدرات شعرية كبيرة تثري الكلمة جماليا.

وقد سلك الحوار في فلمنا الانموذج كل السبل التي تعتمدها اللغة ليستنطق ثراءها الجمالي، فجاء الحوار في الفلم مكثفا يتسم بالإيحاء والتلميح مبتعدا عن التصريح والمباشرة، (فكارولين) تسال والدتها الراقدة على فراش الموت (هل أنت خائفة) تجيب بصوتها الواهن (اشعر بالفضول) لقد غابت كلمة الموت الذي يهيمن على المكان لكنه حاضر ضمن النمط البنائي وهيئ ذهن المشاهد لاستقبال التأثير المباشر للموت دون أن يذكر، ثم تستذكر الموت مرة أخرى بطريقة عالية البلاغة إذ اعتمدت الجملة الحوارية، التشبيه والاستعارة في ذات الجملة ( (أشعر وكأنني سفينة تنزلق نحو البحر) ) هكذا شبهت (ديزي) نفسها بالسفينة وهي تنزلق نحو الموت، واستعارة الموت، البحر ليكون الطرف الحاضر بينما غاب هو عن الجملة الحوارية.

إن حركية الحوار وفاعليته شكلت معبرا للدلالة المفعمة بالوهج الجمالي، فمع المشاهد الأولى للفلم نكتشف حقيقية (ديزي) طيبتها وصدقها، عندما توجه حديثها للطفل الرضيع غريب الملامح قائلة (أنت قبيح كالقدر القديم، لكنك من مخلوقات الله) فالخيط الذي يحاول صانع الفلم تتبعه من المشاهد الأولى يتواصل بسلاسة وليونة دون أي تعقيد أو فبركة لغوية بل بالاستثمار الأمثل للغة الحوار التي جاءت متسمة بالإيجاز والتكثيف الواضح وأفصحت بذلك عن قدراتها التواصلية السلسة والمعبرة دون أن تنسى استحضار القدرات الجمالية لها، وبالتفصيلات الدقيقة والوصف الجميل تصل المعاني بسلاله واضحة (جسده يخذله حتى قبل أن يبدأ حياته) ثم تستطرد (ديزي) بعبارات تنم عن قدرة عالية للكاتب الذي بدا واعيا (بالدرس التداولي للغة القول) إذ جاءت كل حوارات الفلم مناسبة (لسياق الحال) فباستطرادها للكلام الموجة لرجل الدين تقول (الشيطان فوق ظهره، يريد أن يسحبه إلى الموت قبل وقته) بابتعاد لغة القول في الفلم عن الحوارات التقليدية حقق الفلم بعدا جماليا مضافا وعمقا دراميا واضحا داعما للصورة بل و جاءت الصورة أحيانا لتجيب على التساؤل الوارد في الحوار، فعندما يسأل (بنجامين) زوجته التي عادت للتو من الغربة (أتودين الذهاب للعشاء)، جاءت الإجابة مباشرة بصورة تمثل تواجدهم في إحد مطاعم المدينة وهم حول مائدة العشاء.

إن للتنوع الذي يرتبط بالأسلبة حضورا واضحا في حوارات فلمنا الأنموذج، فكان وصفيا أحيانا (فديزي) تصف ما تعرضه الصورة لحظة وداع صانع الساعات وزوجته لابنهما الوحيد في محطة القطار (عندما اشتد عود ابنهما بما فيه الكفاية التحق بالجيش) وتصفه وعظيا في أحيان أخرى (إن الأشخاص الذين لا نتذكر أسماءهم أحيانا يطبعون بنا أعظم الذكريات). هكذا كانت تقدم العجوز التي علمت (بنجامين) الموسيقى وقصت شعره، والمواعظ والإرشادات، ويأتي الحوار أحيانا جامعا بين الصورة البلاغية بالمعنى الدقيق مثل (الاستعارة والتشبيه) وبين الخاصية التعبيرية في سخرية غير متكلفة محققة علاقة ألا توافق في الرؤى، فـ (بنجامين) يحاور (ديزي)

"- ما رأيك أن أخبرتك إنني لا أشيخ لكنني اصغر في السن بعكس أي شخص آخر.

-حسنا سوف اشعر بالاستياء تجاهك، تجبر على رؤية كل من تحب يموتون قبلك إنها لمسؤولية ضخمة."

وحتى الجمل الإخبارية جاءت في حوارات الفلم وهي محملة بدفق حركي قادر على إثارة المخيلة كقوله (النمو شيىء ظريف يتسلل إليك).

أما المناجاة التي تعد نوعا من أنواع الأسلبة على رأي (مايرهولد) كما أسلف الباحث فقد مثلت في الفلم مواطن المفاهيم التي يعيشها (بنجامين) والتي تعد عدته الفكرية، فكلماته البارزة في مناجاته لنفسه (بينما الآخرون يشيخون ويرحلون وحدي الذي كنت اصغر) تماثل أفكاره وما يجول في خاطرة، بعد أن صارت فكرة وجوده المغاير للآخرين فكرة راسخة في أعماقه، وقد حققت مناجاته في البحر معنى أرحب (الموت ها هنا لا يبدو طبيعيا) فما تشهده عيناه، صورة مغايرة لصورة الموت على اليابسة، الموت هنا دون طائل، الحوار الداخلي عند (بنجامين) تحول إلى صراع لا يعرف الكلل مع ذاته ومع شاهد العيان الذي أمامه، بل مع المجتمع برمته الذي يتقبل الموت المجاني بلا طائل فالقوة المفرطة والتفاصيل المدهشة التي تشهدها الحرب البحرية التي أمامه تتجلى قبل كل شيء ضمن الحوار الداخلي (لبنجامين) لتظفر بخلخلة المرئي الذي يدهشه.

لقد شكلت المناجاة نمطا محددا وواضحا من الحوار الذي يخدم الأفكار على أكمل وجه في الفلم، إذ تختفي معه جميع الأصداء عدا الضرورية منها كونه يمتلك قوة بنائية عالية، وسوى ذلك سيكون هذا الشكل من الحوار مجرد زخرف كلامي لا يقدم أي متعه حسية، وقد راعى صانع فلمنا هذا الأمر جيدا، فكانت الأفكار التي تقدمها المناجاة بالفلم مستوعبة عاطفيا من قبلنا كمشاهدين مثلما بدت إنها مستوعبة تماما من قبل كاتبها، وإلا لم تكن لتظهر كما بدت عليه، فجاءت الحوارات الفردية ممتلكة لحركية عالية وحسية ممتعه حتى بدت في ذروة النضوج الجمالي.

**النتائج:**

1. عملت الأسلبة في فلمنا الأنموذج على أسلبة الفكرة الرئيسة للفلم بخرقها لفكرة الزمن السائد على مستوى الواقع واستحضارها لدفق زمني معكوس.
2. أفضت أسلبة الفكرة الفلسفية لفلم (حاله بنجامين) إلى تفعيل كل عناصر اللغة السينمائية بدءا بالشخصية الرئيسة والحوار وزوايا التصوير وتقنيات المونتاج والإضاءة والألوان وصولا إلى اصغر التفاصيل ضمن كل عنصر من تلك العناصر.
3. إن الأسلبة في أنموذجنا الفلمي أسهمت في شحذ الطاقة الكامنة في المؤسلَب داخل الفلم فوسعت من أفق الاحتمال الدلالي، لذلك لم تقف قراءة الأنموذج الفلمي عند حدود الإبلاغ والإخبار.
4. حققت أسلبة لغة القول في الفلم حضورا جماليا مميزا من خلال الحوارات الفلمية التي تم تحليلها والتي ترقى إلى مستوى الشعرية أحيانا.
5. إن كل مؤسلَب في الفلم شكّل بنية تصميمية جديدة، إلى حد استحضار بنًى تصميمية غير حاضرة على مستوى الرؤية السابقة كما في البنية التصميمية للزمن المعكوس.
6. بفعل الأسلبة التي أخرجت الفكرة الرئيسة عن التوافق الواقعي، اتسم الفلم بمجملة، بالحضور الجمالي وقوة التعبير.

**الاستنتاجات:**

1. إن نضوج عملية الأسلبة في الفلم مرهونة بالاشتغال المبدع على كل عناصر اللغة السينمائية.
2. تعمل الأسلبة في الفلم على خلق نماذج دلالية جديدة تفتح أمام المشاهد آفاقا أوسع للقراءة الفلمية، بالتعاطي مع نسبية المعنى والتمرد على أحاديته.
3. تضفي أسلبة الجملة الحوارية على الصورة الفلمية بعدا دراميا وجماليا.
4. إن كل متغير بنائي بفعل الأسلبة إنما هو ركون إلى بنية تصميميه جديدة.
5. إن الأسلبة الفلمية تجعل المشاهد يعيش حالة من التفكير المستمر بغية خلق صورة ذهنية تعتمد على سعة مخيلته، من خلال مايشاهد من صور ذهنية، وبذلك ينشط الفكر وتتعزز ذهنيته.

**المصادر:**

**المصادر والمراجع العربية:**


1. آجل، هنري، (1980) ، **علم جمال السينما**، ترجمة:إبراهيم العريس، بيروت، دار الطليعة.
2. ادلين، فرانسيس، كلينكنبرغ، جان، مانغية، فيليب، (2012) ، **بحث في العلامة المرئية**، ترجمة: سمير محمد سعد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة والنشر.
3. باختين، ميخائيل، (1988) ، **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
4. باشلار، جاستون، (1980) ، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد، دار الجاحظ للنشر.
5. لجرجاني، عبدا لقاهر، (1989) ، **دلائل الإعجاز**، تعليق:محمود محمد شكر، مصر، مكتبة الخالجي للنشر.
6. الحمداني، حميد، (1989) ، **أسلوبية الرواية**، الدار البيضاء، منشورات دراسات سال.
7. دلوز، جيل، (1997) ، **الصورة ـ الحركة**، ترجمة: حسن عودة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
8. دلوز، جيل، (1999) ، **الصورة ـ الزمن**، ترجمة: حسن عودة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
9. ستولنيتز، جيروم، (1974) ، **النقد الفني دراسة فلسفية جمالية**، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة، مطبعة عين شمس.
10. فرامبتون، دانييل، (2009) ، **الفلموسوفي**، ترجمة: احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
11. فيسفولد، مايرهولد، (1979) ، **في الفن المسرحي**، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي.
12. كحيلة، محمود محمد، (2008) ، **معجم مصطلحات المسرح والدراما**، مصر، هلا للنشر والتوزيع.
13. لوسن، جون هوارد، (2002) ، **السينما العملية الإبداعية**، ترجمة: علي ضياء الدين، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
14. ليسا، صوفيا، (1997) ، **جماليات موسيقى الأفلام**، ترجمة: غازي منافيخي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
15. مرتاض، عبدا لملك، (1998) ، **في نظرية الرواية**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
16. ميرلوبونتي، كوريس، (1986) ، **المرئي واللامرئي**، ترجمة: سعاد محمد، مراجعة: نيقولا داغر، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
17. هوجو، فكتور، (2006) ، **مقدمة كروميل ـ بيان الرومانتيكية**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار كنعان للنشر.


**المصادر والمراجع الاجنبية:**


1. Collins Spanish dictionary, (2005) ,**complete and unabridged** 8th , edition ,William Collins ,sonc & co.ltd.
2. Hugh honour & john fleming, (1982) , **aworld history of art** , 7th edition , London:Laurence ,hing, publishing

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 2، 2017، 99- 112

# السينوغرافيا المسرحية بين التعليم والتعلم
# التجربة الإيطالية أنموذجا

*زيد سالم سليمان، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق*

تاريخ الاستلام: 13 / 10 / 2016 تاريخ القبول: 7 / 5 / 2017

## The Scenography play between education and learning
## Italian model experiment

***Zaid Salim Sulaiman*** *,College of fine Arts, University of Bagdad, Bagdad, Iraq.*

الملخص

تناولت هذه الدراسة موضوع السينوغرافيا المسرحية من جانب التعليم والتعلم، وأهمية ذلك على مستوى اكتساب المهارات والخبرات الفنية اللازمة وعلاقة كل ذلك بالابداع والابتكار.

وهدفت الدراسة إلى تحديد أساليب تعليم السينوغرافيا وتعلمها وعلاقة الابتكار والابداع بأنواع التفكير الاخرى.

ولقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت إلى أن ما يطرحه التعلم والتعليم بصفة عامة دائما يؤسس بنظرة جديدة لالياتهما عن طريق كشف العلاقات بين اقطاب العملية التعلمية لتطوير تعليم السينوغرافيا واساليب تدريسها جامعيا.

**الكلمات المفتاحية:** السينوغرافيا المسرحية، التعليم، التعلم.

**Abstract**

This study addresses theatrical scenography from the teaching-learning perspective, focusing on its importance for acquiring the necessary skills and technical expertise and its relationship to creativity and innovation.

The study aimed at determining the methods of teaching and learning scenography, and the relationship of innovation and creativity to other types of thinking.

The study adopted the analytical descriptive approach, and concluded that the teaching-learning approach in general is always based on a new view of the learning-teaching mechanisms. Such new view is arrived at through revealing the relations between the poles of the learning-teaching process to develop the pedagogy of scenography.

**Keywords:** scenography; theatrical scenography; teaching; learning

**مقدمة الدراسة:**

إن من المتعارف عليه بين الدارسين أن لكل مادة معرفية خاضعة للطرح التعليمي وقابلة للتعليم والتعلم لها مميزاتها وخصائصها التي تنفرد بها عن مادة اخرى، والسينوغرافيا شأنها شأن كل المواد لها خصوصيات، إذ ينسحب عليها ما ينسحب على المعارف الاخرى، ولكن ما يجعلها أكثر تميزا وتشعبا ما تتطلبه هذه المادة من ازدواجية نوعية في تعليم المهارات وتعلمها، وبالتالي تأخذ تنوعا وتفردا في التكوين.

وبما إن السينوغرافيا هي مادة تتعامل مع مجال بصري تعتمد المشاهدة، تتقاطع مع عناصر عدة، وتتفاعل من اجل تقديم عرض مسرحي أمام المشاهدين.

وبناء على ما تقدم يمكن القول إنه لا يمكن عزل السينوغرافيا عن مقومات العرض سواء أكان مسرحيا، ام راقصا، ام احتفاليا، ام اوبرا وغيرها، كما لا يمكن أن نعزلها عن المستقبل الذي سيشاهد هذا الفن وما يمكن أن يحتويه من عناصر اخرى، وبالتالي يمكن تصنيف السينوغرافيا على أنها الفن الذي يخدم الفنون، أو الفن البصري الذي يعضد الفنون البصرية عن طريق فن اعداد المكان (المسرح)، فهي اختصاص يعتمد على تقاطع المعارف والعلوم، إذ يستوجب المزاوجة بين المعارف الفنية والادبية والعلمية، وما يمكن أن تتضمنه من مفاهيم في التعليم والتعلم.

**مشكلة الدراسة:**

تعد السينوغرافيا مجالا فنيا ومعرفيا حديثا حداثة الفنون الدرامية وقد توسع تناولها لتشمل معرفة تتكامل مع معارف اخرى تدعم عناصرها الفنية المسرحية.

إذ إن اختيار السينوغرافيا مجالا للبحث جاءت نتيجة زيادة للحاجة العلمية ومحاولة استغلالها للتعليم والتعلم، ومع توسع البحوث في ميدان الفن المسرحي ومجالي الفضاء والمكان المتصلين، يجب التركيز على السينوغرافيا في هذا الجانب، وفي ذلك يعد بعض الباحثين والمشتغلين بالقطاع المسرحي والدرامي أن تحول السينوغرافيا من مادة دراسية تعلمية إلى اختصاص فني متكامل العناصر يعتمد الابداع والابتكار يمس عددا هاما من متعلميها، لذا كان من الضروري دراسة اعمق للمعرفة المقدمة للمتعلمين وطرائق تقديمها ومناهجها وبذلك يمكن طرح السؤال: هل يمكن أن تعتمد السينوغرافيا على المهارات الفطرية الطبيعية فقط، ام تعتمد على الاكتساب والتعلم، ام بكليهما معا، وهل تكون السينوغرافيا المسرحية مادة قابلة للتعليم والتعلم أم هي مهارة يمكن اكتسابها وتعلمها عن طريق الابداع الفني والابتكار؟

وبطرحنا هذه الاشكالية ومحاولة الاجابة عنها فإنّنا نكون امام مقاربة لابد منها للوقوف على التجربة الايطالية للسينوغرافيا من ناحية التعليم والتعلم، فضلا عن الوقوف على الإمكانات الممكن اقتراحها لتطوير مدخل لتعلّم السينوغرافيا وتعليمها وتركيزها.

**هدف الدراسة:**

تحديد اساليب تعليم السينوغرافيا وتعلمها وعلاقة الابتكار والابداع بأنواع التفكير الاخرى عن طريق التجربة الايطالية للسينوغرافيا التي عدها الباحث عينة لهذه الدراسة.

**اهمية الدراسة:**

تأتي اهمية هذه الدراسة التي تتناول موضوع السينوغرافيا بين التعليم والتعلم لتكون احدى الموضوعات الجديدة التي تضاف إلى سابقاتها في سلسلة الدراسات التي تعنى بهذا المجال، وتسعى إلى متابعة علمية، بوصف السينوغرافيا مادة فنية تقنية تتطلب الإعداد والتكوين في المجالين الفني الجمالي والتقني والاطلاع على القواعد والمعارف التي يمكن أن تتفرع منهما، وتصنيف المعرفة التي تتطلبها السينوغرافيا إلى جانبين اساسيين وهما الجانب الفني ويخص كل ما يتعلق بمباديء الفن التشكيلي والفنون

الدرامية واصولها، وبفنون العرض دون اهمال الجانب الادبي للنصوص القابلة للتجسيد والتشخيص والعرض، والثاني هو الجانب التقني الذي يخص التعامل مع الفضاء والمكان وهندستهما، والمواد المستعملة والالات التقنية للديكور وعناصره وتقنيات الاضاءة، لذلك لايمكن الحديث عن اهمية السينوغرافيا ما لم يتم تحديد مفهوم واضح لها ولتعلمها وتعليمها.

**الدراسات السابقة:**

بعد العودة إلى بعض المصادر وجدنا أن هناك بعض الدراسات الاجنبية التي تناولت موضوع السينوغرافيا من جانب التعليم والتعلم [*].

**تحديد المصطلحات:**

السينوغرافيا: جاء التعريف الاغريقي بأن كلمة سينوغرافيا أو (Scenography) بالإنجليزية هي من أصل يوناني وهي كلمة (Skini-Grafo) وهي تنقسم إلى مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني "أن تكتب أو تصف"؛ لذلك فمعناها الأصلي هو "أن تصف وتصور شيئا على خشبة المسرح". فهي البيئة المكانية للعرض المسرحي، من منصات، عناصر منظريه، تشمل قطع الديكور ثلاثية وثنائية الابعاد والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الخاصة[**].

وهي أيضا "أنسقة كلامية متباينة متوحدة أثناء العرض المسرحي ومرتبط بعضها بما هو مرئي ويرتبط بعضها الاخر بما هو سمعي" (زيدان، 1996، 43)

التعلم: "هو تغيير في السلوك وهذا التغيير عبارة عن مجموعة من الاستاجابات ياتي بها الفرد في موقف معين كنتيجة لمثيرات اثرت عليه" (دندش، 2003).

ويعرفه قيل فورد "إنّه تغيير في السلوك الناتج عن استثارة، بل يدعم كل المفاهيم السابقة ويعتبره عملية عقلية نستدل حدوثها عن طريق اثارها والنتائج التي تخلفها سواء كان ذلك من الناحية الإنفعالية وما تمثله من مردودية على الميولات والعواطف والاتجاهات أو من الناحية العقلية باكتساب المعلومات والمعارف والمهارات والاستعانة بها عند التفكير والابتكار" .(JP, 1997).

التعليم: "انتقال مستوى المعرفة التي ينتجها المختصون في اطار المادة العلمية التي يشتغلون عليها إلى مستوى المعرفة القابلة للتعليم والتعلم" (اكونيدي، 2001).

---

[*] SCENOGRAPHY by MikulasKravjansky.

- What is Scenography? by Pamela Howard
- Scenography: Don't Stop and Start Again.Performed by Half a Dozen Theatre Company
- World Scenography by Eric Fielding & Peter McKinnon
- Looking Into the Abyss: Essays on Scenography by Arnold Aronson
- Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography by Jane Collins
- Unmasking Theatre Design: A Designer's Guide to Finding Inspiration and by Lynne Porter
- The Skeptical Scenographer: Essays on Theatrical Design and Human Nature by BeebSalzer
- Stage Design: A Practical Guide by Gary Thorne, Tanya Moiseiwitsch
- The Backstage Handbook: An... by George Chiang, Paul Carter
- Set Lighting Technician's Handbook... by Harry C. Box
- Challenges of Teaching scene Design to Undergraduate Students< Dissertation

[**] http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13603

**منهج الدراسة:**

المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

**مجال الدراسة:**

التجربة الايطالية للسينوغرافيا

**الإطار النظري**

**أولا: مفهوم السينوغرافيا ووظيفتها:**

لقد اصبحت كلمة سينوغرافيا من أكثر المصطلحات رواجا واستعمالا في المجال الدرامي والفني، وبما أن مفهومها قد تطور وتعدد فإن وظيفتها هي الأخرى قد تطورت مما جعل العديد من أهل الحرفة (السينوغرافيين) ورجال المسرح يعدونها محركا مهما وفاعلا في العملية الابداعية الدرامية، اذ تندمج مع العملية الاخراجية ككتابة ثانية، "ففي بعض الأحيان تصعد السينوغرافيا الضغط الدرامي وتطوع الحركة ولكن أحيانا اخرى تحدث العكس حيث تتقلص لحدود خشبة المسرح البسيطة" (زيدان، 1996، 43) ولذلك نجد جوزيف زفوبودا يعرفها كما يلي: "حسب اعتقادي، السينوغرافيا هي دائما مكوّن أوحد، بحدود جدّ مضبوطة للعمل التحضيري، وهذه الحدود تصبح من خصائص دورها الواسع" (Svoboda, 1986) وهذا ما يجعل حدودها توضح أكثر مهامها بما إنها مستقلة بخطابها رغم أنه نشاط إرادي جماعي يحاول أن يؤلف بين عديد الاختصاصات، وبما أن العرض فعل مشترك بين اطراف عديدة لذلك أصبحت السينوغرافيا تشمل تصور الفضاء والمكان المسرحي والإضاءة وتصميم الأزياء وعلاقتها بالحركة والاداء والنظرة الإخراجية للعمل قصد البحث عن صورة مسرحية يشترك في تصميمها كل الاطراف بتطلعاتهم وخبراتهم من المخرج والمؤلف والسينوغرافي ومصمم الاضاءة والفنان التشكيلي والموسيقي ومهندس الصوت، ومن هذا الجانب تصبح السينوغرافيا "تنسيق الفضاء والتحكم في شكله من اجل تحقيق اهداف العرض المسرحي أو الغنائي أو الراقص الذي يشكل اطاره الذي تجري فيه الاحداث ويضم هذا الفن أيضا الشكل الداخلي للبناء المسرحي وكذلك الديكور القائم (المثبت) على خشبة المسرح" (فون، 1969، 8).

ورغم تعدد المفاهيم واختلافها الا أن الاتفاق الحاصل بين المنظرين والباحثين يحوم حول تاثيث الفضاء بكل الاشكال والعناصر الجمالية التي يمكن أن يتصورها صانعو الصورة سواء كانت درامية ام استعراضية ومدى تفاعل هذه العناصر والأشكال مع المعنى العام للصورة وما يمكن أن تحمله من دلالات تثير المتقبل فكريا ووجدانيا.

وبذلك تعد السينوغرافيا المسرحية، مهما كان مصدرها سواء السينوغرافي المختص أو مبتكرها (الممثل أو المخرج)، كتابة ثانية موازية بعد الكتابة الاولى والتي نعني بها الكتابة النصية أو الفكرة العامة للعمل المسرحي.

ومن هذا المنطلق تحاول السينوغرافيا المسرحية بكل مكوناتها النظرية والمادية من مساندة الكتابة الاخراجية ككتابة موازية تغير الفضاء المسرحي من مكان بسيط يؤكد عملية الايهام إلى اشكال وصور نحاول أن نؤسس من خلالها مجموعة علامات أو اشارات تكون متجانسة في دلالاتها مع الكتابة المسرحية أو متباينة معها، ومن هذا الجانب تاخذ دور العنصر الديناميكي متعدد الوظائف حتى يتسنى لصانع العمل تشكيل الفضاء المسرحي رغم تغير واختلاف هذا التشكيل حتى ولو كان افتراضيا.

إنّ تحديد مفهوم السينوغرافيا تحديدا متفقا عليه من غالبية الباحثين يحيلنا إلى طرح امكانات علاقتها بالتعليم والتعلم ونظريات النقل التعليمي.

**ثانيا: التعليم السينوغرافي:**

تعد السينوغرافيا قطبا ابستيمولوجيا* يهتم باشكال صياغة المضامين المعرفية ويحتوي في الوقت ذاته على محتويات التعلم أو يمكن عدها معرفة مؤسسة تضبطها وتشرف عليها، والتي يدرجها بعض الباحثين ضمن مناهج التدريس.

إنّ التنوع الذي يميز السينوغرافيا كمادة موجهة للمتعلمين يجعل المعرفة تتغير من اختصاص جامعي إلى اخر وهذا ما يرسخ فكرة كل ماهوكائن في المؤسسات الجامعية. ولكن على رغم تنوع واختلاف المعرفة العلمية فإنّ المعلم ملزم باحترامها بل ويجب أن تبقى حسب الباحث شفلار "المصدر الذي يستقي منه المدرس المعرفة، والمدرسة لا تعدو أن تكون مؤسسة لاعداد كهول سيتعاملون مستقبلا مع المعرفة العلمية"(Y, 1989).

ويكون مصدر الدارسين للفنون منطلقا للمعرفة الخاصة بالسينوغرافيا معهم على اساس الفن المسرحي والدراما وعلاقة هذه المعرفة بهذا الفن سواء اختلفت التمشيات أو تكاملت. اذ يمكن أن ننطلق من خصوصيات المدارس المسرحية لنحدد تنوع المعرفة الخاصة بالسينوغرافيا التي تهتم بالفضاء المسرحي. ويختلف الامر في دارسي هذه المادة كاختصاص قائم بذاته، اذ يمكن أن ينطلق المعلم في اعداد المعرفة حسب تمشيات تشكيلية تكون عادة من منطلقات الفن التشكيلي.

وبذلك تصاغ المضامين إنطلاقا من الاهداف والغايات التي يضبطها النظام التربوي عن طريق التفكير في محتويات التعليم وطبيعة المعرفة المقترحة والتركيز على وظيفتها الابستيمولوجية وطريقة بنائها وسط المناهج التعليمية المطروحة.

إن السينوغرافيا كمادة فنية – تقنية تختلف مصادر المعرفة فيها وتتنوع، ويمكن حصرها في اربعة محاور اساسية:

1- محور تاريخي: ويعده الباحثون دراسة تاريخ المعرفة الذي من شأنه أن ينير سبيل المعلم في نصوص العراقيل الابستيمولوجية التي واجهتها الإنسانية لاكتشاف المفاهيم العلمية، وهي عراقيل غالبا ما يواجهها المتعلمون من خلال عمليات التملك الاصطناعي للمعرفة المدرسية والتي تتبنى من خلال الدراسة التاريخية لكل النظريات الخاصة بالسينوغرافيا وكل المرجعيات التي من شأنها أن تطور الجانب النظري للمتعلم.

2- محور فلسفي جمالي: وهي المعرفة الأكثر تشعبا إذ تؤسس لعلاقة بين الخيارات الجمالية – الفلسفية وكل ما يمكن أن يكملها من معارف موازية.

3- محور تقني هندسي: والذي يخص المعرفة الفيزيائية والهندسية والتقنيات التي تصبح ضرورة علمية على المتعلم اتقانها والتمرس بقواعدها.

4- محور فني تشكيلي: والذي يخص المعرفة الفنية المسرحية وعلاقتها بالفضاء وبنائه وتأليفه.

ولعل هذه التحديات تجعل من قطب المعرفة الخاصة بتعلم السينوغرافيا وتعليمها يكون أكثر اتساعا وتزيد من تنوع طبيعة المعرفة المقترحة على المتعلمين، كما أن هذا القطب سيكون أكثر تشعبا في تفاعله مع قطبي المعلم والمتعلم.

* Encyclopaedia of Philosophy, Macmillan 1967 Vol
علم المعرفة

**ثالثا: عوائق تعلم السينوغرافيا وتعليمها:**

رغم ما يمكن أن توفره تعليم السينوغرافيا وتعلمها من اسباب لنجاح عملية نقل المعارف وتطويرها الا أن هذه المادة شأنها شأن كل المواد الاخرى يمكن أن تتعرض إلى عوائق نوعية تفرضها خصوصيتها كمادة فنية – تقنية، ومن هذه العوائق كما يراها الباحث هي:

1- عوائق معرفية: لعل اهم عائق يصادف المتعلم هومفهوم السينوغرافيا نظرا لتطورها التاريخي وعدم اجماع المدارس الفنية على تحديد تعريف موحد لها، ولذلك من واجب المدرس تحفيز طلبته على تجاوز هذا العائق وتحريكهم عبر الاساليب العقلانية إلى اكتشاف هذه المشكلة ومن ثم الانتقال بهم إلى المفهوم التعليمي الجديد، وعلى الطالب أن "يصوغ هذا الهدف صياغة اجرائية بمعنى ترجمته لسلوك قابل للملاحظة والقياس واعداد وضعية المشكلة" (Develay, 1989, 132) حيث تتحول هذه المشكلة إلى كيفية التعامل معها على خشبة المسرح.

2- عوائق مهارية: قد يتعرض المتعلم إلى عوائق تتعلق بمهارته وافتقاره إلى التقنيات المهاراتية أثناء التعلم، وعلى المعلم أن يكتشف اساب هذه العوائق ويحدد جذورها سواء كانت سلوكية ام معرفية، وعلى المعلم أن يحدد اساليب وتقنيات تدفع بنشاط المتعلم نحواستعمال قدراته بالشكل الامثل، لأن هذه العوائق المهاراتية يمكن أن تؤثر في عملية الابداع والابتكار والابداع.

3- عوائق ابتكارية: العائق هو كبت موهبة الابتكار ويعرض المتعلم لمشاكل ابتكارية وبالتالي قد يؤدي إلى "الصراع العصابي والانهيار الفعلي لشخصيته" (المليجي، 1984، 375) وقد يؤدي ذلك أيضا إلى التخلي عن الرغبة في التعلم والممارسة الابتكارية وبالتالي "الاحباط والتأزم النفسي الذي يجب تجنبه وكل فشل غالبا ما يكون خطرا مضرا لموهبة الابتكار" (المليجي، 1984، 380).

4- عوائق تقنية: من العوائق المهمة التي لايوليها معلمو السينوغرافيا اهمية هوعائق تقني يعترض التعليم والتعلم وذلك عند تطور المادة على المستوى التطبيقي العملي والمعرفي كمحاكاة المواد وتقليد تصنيعها وتشكيلها بطرق يمكن أن تحافظ على البعد الجمالي للمواد وأن تطرح تصورات أكثر اقتصادا واسهل مداولة مع الاحتفاظ على الاختيار الفلسفي والجمالي الذي يحمله العرض "من خلال رؤية الكيفية التي يقوم عليها الشكل والأسلوب والتقنية الفنية" (عبد الحميد، 1999، 48)، كما إن ظهور السينوغرافيا الافتراضية التي انتشرت مؤخرا في بعض الاعمال التلفزيونية والسينمائية والمسرحية وما تتطلبه من معرفة تقنية خاصة بوسائل وادوات الإنجاز الرقمية والاطلاع على البرامج الاعلامية وما يحتم على المعلم استخدام التقنيات الحديثة من اجل تسهيل عملية الابتكار.

**رابعا: التعلم من اجل الابداع:**

إن الابداع في معناه العام يعني قدرة الفرد على التصور "وخلق الاعمال الاصيلة ذات صبغة تعبيرية أو تشكيلية أو إنتاجية أو سلوكية بذاتيتها وجديتها وقيمتها الجمالية أو المعنوية أو المنفعية" (قمبر واخرون، 1997).

كما إن الفعل المتميز لا يعني بالضرورة ايجاد الشيء من العدم بل يستند الابداع إلى اصول ومقومات وعناصر ونماذج فكرية ومادية موجودة ويتضمن سلوكيات وبنيات وعلاقات جديدة ومفيدة بعيدة عن الاستنساخ أو التقليد أو التعميم، فالابداع فعل ذهني أو مادي مبتكر غير مسبوق من حيث موضوعه أو تركيب عناصره أو من حيث اخراج اشكاله أو توظيف نتائجه.

ويعد الابداع في مفهومه التربوي "صنعي لا طبعي" (قمبر واخرون، 1997) اي أن قابلية الابداع كامنة في كل فرد وتحاول التربية أن تنميها وترعاها، وبذلك لايتطلب الابداع ذكاء مفرطا بل متوسطا "ويمكن للتربية أن تفتح هذا الذكاء وتنميه وظيفيا واجرائيا" (قمبر واخرون، 1997)، وهكذا يمكن أن نعد الابداع

أشمل من الموهبة التي ليست سوى القدرة الفطرية في مقوماتها البنائية والطبيعية، ويصبح دور التربية متمثلا في صقلها وتدريبها حسب مجالها، بما إنه مناسب لكل الافراد سواء كانوا متوسطي الذكاء أو اصحاب مواهب ومن الواجب تطويره بالمهارات ونقل المعرفة الصالحة لذلك ضمن الحدود القصوى التي تسمح بها قدرات وملكات كل متعلم، ولكن هذه الحدود تضبطها عديد العوامل منها الوراثي أو الولادي أو البيئي أو الاجتماعي.

**خامسا: اساليب تسهيل الابتكار والابداع:**

هناك اساليب يمكن عن طريقها تجاوز معوقات الابتكار وتسهيله والتي يكون مصدرها جانبي التعليم والتعلم، واستنادا إلى تجارب قام بها الباحثون بهذا الصدد ومنها برامج التفكير الابداعي التي قامت بها جامعة مينوستا (Minnesota) ونتائجها لاتختلف كثيرا عما يقترحه برنامج الكورت *(CORT) الخاص بمؤسسة البحث المعرفي، ونتائج كلتا التجربتين لا تحيد بصفة عامة عن النقاط الاتية للتسهيل:

- مساعدة المتعلمين على التعرف على قيمة مواهبهم الابداعية.
- تعليم استخدام الطرق الابداعية في حل المشكلات.
- الاهتمام بالخطأ وعدم التاكيد عليه بل تجاوزه.
- مساعدة المتعلم – المبتكر على أن يكون معارضا وطرح البديل.
- ابراز الإنتاج الابداعي للمتعلمين عن طريق اقامة معارض لهم.
- محاولة الحد من عزلة الموهوبين.
- تمتع المعلم بقدرات تنشيطية تساعد وتحرك ابتكارية المتعلمين.
- مساعدة المتعلمين على تجاوز قلقهم وتخطي مخاوفهم الابداعية.
- توفر المناخ التعليمي الابداعي.

ومن الأساليب المعتمدة في تسهيل الابتكار أيضا هو أسلوب دراسة تصورسينوغرافي سابق لعمل درامي عبر مشاهدة جماعية والتحاور مع المصمم أو المخرج لوضع التصورات المنفذة والجديدة تخص كل متعلم لتحقيق الهدف المعرفي وزيادة دافعيتهم للابتكار والابداع كما تزداد ثقته بنفسه ومعارفه التي من خلال احساسه بدوره الفعلي في العملية الفنية، وقربه من العمل الابداعي المحترف والذي يفتح له افاقا على العالم الخارجي وعلى تجارب الممارسين في الميدان.

---

* وهي اختصار مصطلح Cognitiv Research Trust ويمثل مصطلح كورت كما يقول مصمم البرنامج ادوارد دي بونو الحروف الأولى لمؤسسة البحث المعرفي,Cognitive Research Trust وقد أضيف الحرف "o" لتيسير قراءة المصطلح ككلمة (27 ). ومؤسسة البحث المعرفي هي مؤسسة تابعة لجامعة كمبريدج قام دي بونو بانشائها في عام 1969 وتولى ادارتها بنفسه.وهى كما يبدو من اسمها مؤسسة تهتم بالبحوث المتعلقة بالادراك والفهم والقضايا المتصلة بالعقل والتفكير، وقد أنشئ فيها مركزا خاص يهتم بتعليم التفكير وتولى دي بونو ادارته والاشراف عليه(28)،وعنه ظهر برنامج CoRT الذي يعد من أشهر البرامج التي ظهرت عن هذه المؤسسة،وقد روعي في تصميم واعداد البرنامج أن يكون قابلا للتعليم في المدارس،وهو يعتبر من أضخم برامج تعليم التفكير في العالم وقد لاقى نجاحا كبيرا وتُرجم إلى عدة لغات وطبق في مدارس كثيرة (29 ) ودي بونو-كما يقول مترجموا كتابه- تعليم التفكير":Teaching Thinkingتخرج طبيبا في مالطة حيث أكمل دراسته ليحصل على درجات في علم النفس والفزيولوجيا بالاضافة إلى درجتي دكتور في الطب ودكتوراه في الفلسفة من جامعة كمبريدج...وقد عمل في جامعات كمبيردج واكسفورد ولندن وهارفارد"(30). وهو أحد المهتمين بموضوع التفكير وعمل العقل وقد ألف في ذلك كتبا كثيرة تبحث في هذه الناحية سعيا وراء استقصاء الحقيقة في فهم دور العقل وأساليب التفكير وامكانية تنميتها وتطويرها،وقد نالت كتاباته اهتماما كبيرا وترجمت إلى كثير من اللغات، وإلى جانب ذلك فان له كثيرا من المحاضرات والبرامج حول تعليم التفكير وتطويره وتنميته،وقد دعي إلى كثير من الدول ليلقي فيها محاضراته ويشرح برامجه التعليمية التي قوبلت بالاعجاب والترحيب . محاضرات كلية التربية الرياضية وحدة العلوم النظرية المرحلة 3 أستاذ المادة مازن عبد الهادي احمد الشمري http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=14&lcid=43760 .

**الاطار التحليلي**

**التجربة الايطالية:**

كان من بين الذين حاولوا أن يكون سينوغرافيا وأن يدرس هذا التخصص هو (نيكولا ساباتيني دابيزارو1548-1631 Nicola sabbatini)*، كما عمد المسرحي (فونتاجو) إلى التدخل لتكوين بعض الرسامين الشبان في السينوغرافيا بمسرح برقولا (Pergola) وهوأيضا من قام بتعليم السينوغرافيا وتعلمها لاسيما في عصر النهضة (Mello, 1987, 18)، وبذلك اكتسب تعليم السينوغرافيا وتعلمها هذا السبق التاريخي والذي خلق تقاليد تعليمية موازية للتقاليد المسرحية التي تمتاز بها ايطاليا، ويرجع ذلك إلى ماعرفه الفن التشكيلي والمسرحي منذ عصر النهضة من ازدهار وريادة على المستوى الاوربي.

وقد عرفت المؤسسات الجامعية والمدارس في ايطاليا تطورا في اساليب التعليم واكتسب ذلك عراقة منقسمة إلى ثلاثة اصناف:

1- اكاديميات الفنون: وهي مؤسسات تقليدية تعتمد على التكاملية في التكوين بين مختلف الاختصاصات والمواد.

2- المدارس العليا: وهي مؤسسات متخصصة تهتم بالتكوين المتخصص.

3- المدارس الحرة: وهي مؤسسات يكون فيها التكوين مختصا أيضا.

وهذا التصنيف ليس بذي فائدة في تعليم السينوغرافيا وتعلمها بقدر اهمية المناهج والطرق والاساليب التي تعتمدها هذه المؤسسات في تكوين طلبتها.

لقد انطلق الباحث ادوارد دي بونو(Eduard di Bono) في بعث مؤسسة البحث المعرفي (Cort) ببرنامجها الذي يعد من اهم برامج التعليم والتفكير في العالم. ومن اهم ما يمكن ذكره باختصار أن التفكير يعتبر لديه مهارة يمكن أن يتعلمها الفرد "ففي مجال التخطيط للتفكير ليست السمكرة والمحاولات الفجة كابداع الاصيل الذي يتطلب خصوصية تفكير وادراك مرتبطة بالأنا" (بونو، 1989، 18) بدرجة واضحة. فنقد تفكير الفرد وقلة كفايته يعني عنده نقد (أنا) الشخص وقلة من الافراد قادرون على عزل ذواتهم والتمعن بتفكيرهم في شكل معين لذلك يؤكد دي بونوعلى هذه الناحية.

إن دراسة قيمة التفكير ونوعيته يرتبط بالابداع لأن مهارة التفكير لاتتطابق تماما مع ما تقدمه المعرفة أو الذكاء النظري ومن هنا فإن "المعرفة ليست بديلا عن التفكير، أكثر مما يكون التفكير بديلا عن المعرفة" (بونو، 1989، 24)، ويختلف دي بونومع سابقيه في أن التفكر الناقد ذوقيمة كبيرة، الا أنه ليس كل التفكير، لذلك يفرق بين التفكير الوصفي التأملي ويؤكد على التفكير التوليدي الذي يسعى لاحداث المتغيرات وحل المشاكل ويصفه بالعملي والمبدع وما اعتماده على برنامج كورت الا تفاعل مع هذا الراي نظريا والذي يستند إلى ستة فصول في العملية التعلمية وهي:

1- السعة في افق التفكير.

2- العملية التنظيمية للتعليم.

3- التفاعل.

4- الإبداع.

5- المعلومات والاحساس.

6- الفعل والأداء.

* AOLA VENTRONE La sacra rappresentazione fiorentina, العروض المقدسة الفلورنسية.

وهذه النقاط العامة يمكن أن "تغطي كل درس في عملية واحدة فقط وتتبلور احيانا ولو على نحو مصطنع لتاخذ شكل اداة محددة مثل البحث عن النقاط الايجابية والسلبية المثيرة" (بونو، 1989، 18). لكن الانطلاقة في هذا التفكير الاحاطي تعتمد كثيرا على النمط (Pattern) عندما يتم التحول من حالة راهنة إلى حالة موالية وباحتمال يتجاوز الصدفة، والذي يعتمد التكرار والتواتر ويتطلب مراقبا قادرا على ادراك الترتيب لأنه يحدد موقف المتعلم.

وهناك منطق ينطبق على تعلم المعارف النظرية بخلاف موضوع السينوغرافيا الذي يعتمد على تطبيق المهارات وممارسة التقنيات وتوظيفها وتسخيرها في عملية الابداع والاحاسيس لإبراز المفاهيم المقصودة من العرض المرئي، وهو أن الاتصالات تكون مستحيلة دون نظام نمطي، فإن بناء الكلمات يكون باعتبار أنها نظم رمزية (شفرات) والتي يمكن اخضاعها إلى اتباع نمط واحد في التصور، لذلك يجب أن يتوفر في تفكير المتعلم نمطان على الاقل، فالنمط الاول هوالخبرة والذي يتألف من مسارات وتداعيات ومن الخبرة والمعرفة، أما النمط الثاني فهو نمط (الأنا) الذاتي، وذكر المشكلة وإعادة تعريفها ليس القصد منه اكتشاف المتعلم للمشكلة نفسها بل العودة إلى اجراء ما تعلمه وجعله جزءا من نمط (الأنا) الخاص به لذلك "يزخر العقل بالأنماط التي تنشئها الخبرة والمعرفة، والتي يتم توجيه الانتباه أو جعله يرتكز على مناطق كان من الممكن تخطيها فإننا نحتاج إلى ايجاد بعض الاطر المصطنعة التي يمكننا استخدامها بشكل مدروس" (بونو، 1989، 133). وهذا ما يجعل منطقات تعليم التفكير لا تختلف كثيرا عن المناهج والنظريات الاخرى بوصفها مهارة مدروسة تتمحور حول المنطق الصوري كونه جزءا من التفكير وحول شكل الاستخدام المباشر للعملية الاستنباطية الابتكارية لأنه من النادر وجود معلومات كاملة في المعرفة الفنية وفي الحياة.

ومن هذا المنطلق الصوري قد يعطي نتائج ثانوية لتعليم موضوعات اخرى، فاذا ما حاول المعلم أن يوجه تفكير المتعلمين نحوتبصر جديد فإن استجابتهم عادة ما تصاغ باحكام شديد لتكون مسالة تخمين ما يود المعلم قوله لاحقا أكثر من أن تكون تفكيرا في الموضوع ويطغى زخم الموضوع فلا يبقى الا القليل من الانتباه لعملية التفكير الفعلية. فالطلب من المتعلم (فكر في نقطة) أو (ماذا تتضمن هذه الاشياء) لا تقود الا للبحث في مساحة معرفته السابقة ليجد الجواب (الاسترجاع) ولكن اقل بكثير من الحقائق الفعلية، وبالتالي تكون محدودة التفكير، بينما عندما يوجه المعلم المتعلمين نحوالتبصر الجديد فإن الاستجابات تصاغ باحكام شديد، والخلل يعود في ذلك لمحتوى المعرفة أو محتوى البرنامج الدراسي وحتى اذا ما تم تعلم مهارات التفكير فات تصور موضوعات المحتوى بوصفها طريقة لتفكير التعليم إلى حد ما "فالتصنيف وتسلسل التفكير وتجميع الحقائق من اجل نتيجة امور مهمة للتفكير ولكنها جزء صغير من مهارات التفكير الكلية التي تشتمل امورا مثل اتخاذ القرارات والاولويات ووجهات نظر الاخرين وحل المشكلات والخلاف والتخمين والإنجاز العاطفي" (بونو، 1989، 136)، وبالتالي تحاول هذه النظرية التخلص من الموضوعات الخاصة من اجل التفكير. وأما أسلوب الحوار والنقاش المعتمد فيعد حافزا لتدريب التفكير ولكنه غير كاف بما أنه لا يعدل على تنمية اي مهارة لانتقال اثرها، بما أنها مهارة ناقصة وليست مهارة تفكير اجمالية.

واذا كان دي بونو يحيل عملية التفكير إلى الملاحظة والتحليل والتجريد وصنع الأنموذج والتوقيع والدافعية فإنه لا يعدها اجزاء من التفكير بل ادوت، مثلما يعد التعليم وصفا مفيدا ومهما الا أنه من المستحيل استخدامه كاداة تشغيل للتفكير والادراك، بل يقترح مصطلح (بوPO)* الذي لا يعتمد المعنى النفسي ليكون اداة تشغيل فعالة وعملية.

* PO اختصار لكلمة Procation operation وتعني العملية الاستفزازية وهو مصطلح خاص بدي بونو كان قد استخدمه توليد افكار جديدة في سبيل الابداع .

ولعل اهم مميزات الكورت (CORT) التي تبناها بعض الباحثين تتمثل في امكانية التشابك (OUSERLAP) وهي تداخل علاقات من خلال أن النتائج في الواقع تكون جزءا من العوامل التي يمكن اتخاذها بالاهتمام. كما يعتني هذا البرنامج بالبدائل والامكانيات والخيارات وتشجيع المتعلمين على النظر فيها عند اتخاذ القرار، اولاعطاء تفسير حتى لا يعتقدوا أن السبيل الاول هوالوحيد، وهناك درس اخر يولي اهتماما بالبحث عن البدائل الادراكية وبالطرق المختلفة للنظر في موضوع ما.

تعُد هذه النظرية عادات التعلم قد اقيمت على المميزات وعلى تعليم ينطلق من "الاطراف إلى الداخل وبذلك تتبلور المميزات في تعريفات مختلفة. أما التعليم في الكورت فإنه يتحرك من المركز إلى الخارج لتكون نتيجته نقطة مركزية وطيدة ودقيقة، قد يكون لها منطقة تشابك ويقع الشك في اطرافها" (بونو، 1989، 150) ولذلك يكون هناك قدر خاص معتمد في هذا التشابك (الترابط) بين المعارف والذي يؤدي إلى عمليات تفكير اساسية بما يكفي من خلال دخولها في دروس مختلفة تحت صيغ متنوعة وبالتالي اعطاء صورة عامة للتشابك من خلال ربط معارف جزئية وافكار متفرقة تتشابك لتؤلف في الاخير ادوات التفكير وهذا ما يجعلنا نعتقد أن هذه النظرية لها علاقة بخصوصية السينوغرافيا والابتكارية التي تعتمدها وهذا ما يميز الاساليب التعليمية والتي تقر بالتشابك السابق ذكره وتتمظهر في التكامل بين المواد.

الممكن في تعليم السينوغرافيا وتعلمها في المؤسسات الايطالية:

تعد "التربية الابداعية باختصار التربية التي تحقق في تنظيماتها واساليب تعليمها وتقويم تحصيلها المتطلبات الوظيفية التي يتجسد بها الابداع مسلكا ومنهجا في تكوين المتعلمين" (قمبر واخرون، 1997، 101) ولذلك يمكن تناولها من جانبين:

- جانب صياغة المضامين: وذلك بالاعتماد على مرجعية ابستيمولوجية (النقل التعليمي، والعادات التعليمية) ويندرج هذا الجانب ضمن العلاقة بين الحقل التعليمي – التعلمي وسوسيولجية المناهج.
- جانب استراتيجيات تملك المعرفة: بالاعتماد على مرجعية بسيكولوجية (التصورات، الاخطاء، والعوائق وحل المشاكل).

وربما تستطيع هذه الجوانب مع توصلت اليه الابحاث الجديدة في مجال تعليم التفكير من خلال بعض دروس الكورت (CORT) التي تعتمد عليها العديد من مدارس العالم إلى دراسة هذه العلاقة الارتباطية بين الجوانب المذكورة ونظريات تعليم التفكير.

وليس غريبا أن يكون الهدف من ذلك محاولة رفع مستوى اداء التعليم الجامعي وتقليص "الهدر التعليمي (الفشل) من تخريج جامعيين ضعاف تلفظهم سوق الشغل أو تشكو من سوء اندماجهم وانتاجيتهم، اذ إن نسبة من ينجح من الطلبة الفرنسيين في نهاية المرحلة الجامعية الاولى تبلغ 29% فقط من اجمالي الطلاب المسجلين بها" (Iesonurne, 1988, 235) والتي تشكومنها عديد الجامعات في العالم.

ويمكن للجامعة بما يتوفر لها من الحرية الاكاديمية وما يمكن أن تتضمن من نقد فكري وتفكير ناقد أن تكون بيئة مؤاتية للابداع الفني وتسهيل الابتكار الذي يعتمد عليه التفكير المغاير الذي يتجاوز التفكير العادي بما تقدمه "من أنشطة متنوعة في المجالات العلمية والادبية والفنية والتطبيقية والتجريبية التي تتناسب وتنوع القدرات الابداعية من تعبيرية وإنتاجية واختراعية واستحداثية وانبثاقية" (المليجي، 1988، 209). وبالاعتماد على بعض الدراسات التي اثبتت "أن الابداع الحقيقي لا يبدأ الا في سن متاخرة نسبيا وأن فترة الازدهار في سن الشباب إلى حدود الاربعين أو الخمسين من العمر" (العيساوي، 1989، 264) ولا سيما أن هذه الشريحة العمرية تمثل النزعة المثالية والرؤية التجديدية.

وحتى تتماشى نظرية التعليم، التي ينحصر معناها في التعلم فإنه من المؤكد ادراك امكانية التصورات الاساسية التي تحتضن عملية التعليم في اطارها الكلي، وبذلك يتحول المعلم من ناقل للمعرفة إلى منتج لها.

إن التقنيات المسرحية في المؤسسات الايطالية الجامعية تخضع حسب راينا بالاساس إلى نظرة المجتمع (الفني) للسينوغرافيا، ولعل الامر المتفق عليه أن تقنيات المسرح "هي الدراسة الفنية والعملية والتقنية من اجل عمل مسرحي ومن اجل تجسيد المسرح لشريط درامي ويمكن أن تتكون من السينوغرافيا وهي فن بناء وتشغيل المكونات التقنية من الاضاءة والازياء والديكور والفضاء المسرحي" (Brno, 63).

كل هذه المهام وغيرها في تكاملها وتجانسها تعطي قيمة للسينوغرافيا كعملية تصورية وتنفيذية تساند عناصر التقنيات المسرحية لخدمة العمل الفني وعرضه، ولذلك يعطي المنتجون الايطاليون للاعمال الدرامية وللعرض قيمة كبرى لهذا الاختصاص ونادرا ما نجد عملا لا يعتمد على سينوغرافي.

وهذه النظرة قد انعكست على اساليب التعليم وعلى التعليمات المستعملة في المؤسسات الجامعية الايطالية التي تعتمد على التكامل والتشابك في تفكير المبدعين والمنتجين.

[*]اكاديمية الفنون الجميلة ببولونيا
تعلم دروس السينوغرافيا 2
الاستاذ: فابيوماركيزي Fabio Marchese
السنة الجامعية: 2005/ 2006
وصف الدرس: برنامج للسنة الثانية (مستوى اول)
- مراجعة للثقافة والابعاد لفضاء مسرحي (تمرين مختبري)
- تطبيق المتغيرات الفعلية الجمالية للنوعية المسرحية (دروس نظرية)
- تمرين مسرحي وتكيف من اجل العرض، عروض في أماكن مختلفة، عرض لسينوغرافيا تركيبية (دروس نظرية)
- التصور التحضيري والتصور التقني، تفاعل مع الرسم التقني مع المشروع التام (دروس نظرية وتمارين مختبرية)
- تجريب التنفيذ المسرحي والتصوير التلفزيوني والسينمائي (مختبر الإنتاج)
- تحاليل نوعية وتطبيقية للاضاءة (دروس نظرية وتمارين مختبرية)
- التجريب والتنفيذ المدعم والمتطور بالمعلوماتية من اجل مشروع مسرحي (مختبر الإنتاج)
- تصميم وتصوير فوتوغرافي من اجل استعمالات مختلفة (مختبر الإنتاج)

هذا أنموذج لدرس من دروس تعلم السينوغرافيا للبروفيسور فابيوماركيزي تم اقتطاعه ليتم الاطلاع على البرامج التي يتبعها في تعلم السينوغرافيا والطرق المستعملة لتعليم الطلبة نظريا وتطبيقيا.
المراجع: يتم تحديد المراجع تكون صالحة لكل سنوات التعلم.
Prof: Marchese

[*] http://www.accademiartibologna.it/it/corso .

وهذه الوثيقة بمثابة التخطيط الذي قام به المعلم ماركيز والذي يمكن أن يقود دروس السينوغرافيا في المرحلة التطبيقية أو مرحلة النقل التعلمي انطلاقا من المنهج الترابطي والتكاملي بين المواد ذات الصبغة النظرية والتطبيقات المختبرية.

لقد كان التنوع في اساليب التعليم ومجال الحرية في البحث والاستقصاء الذي يتعمده المعلم فسحة للمتعلم، هو مجال للتقصي أو الاستعلام أو الاستدلال الذي يبدأ به المتعلم اثر درسه الاول، يستمر وينمو بتوجيه من المعلم في سعيه لتوسيع مجال فهمه.

فالانتقال من تطبيق المتغيرات الفعلية الجمالية لنوعية المسرح إلى تمرين مسرحي وتكيفه مع العرض، يتطلب تقصيا واستعلاما من طرف المتعلم الذي -بلا شك- يستعين به بتوجيه من المعلم أثناء بحثه عن المعلومات بعد أن استساغ المعرفة الحاصلة وتحقق من توافقها مع ما يريد، وأن يختبر المسالة المطروحة والنظريات والتصورات التي يراها مناسبة. وبذلك يسلك المتعلم سلوك الباحث، فيكوّن الفرضيات ويجمع المعلومات ويأخذ الفرصة لكي يبحث ويتقصى ويستدل حتى يتولد لديه الشعور الداخلي والقناعة التي تمكنه من انطلاقة كافية لاكتساب مهارات، من خلال الملاحظة ومحاولة التدرّب على ما يمكن أن يكون لديه من معارف جديدة. وبذلك يتدرج إلى إيجاد الحلول للمواقف والمشاكل التي تعترضه اعتمادا على التساؤل والتجريب والبحث وهذا ما يمثل اوج النشاط الفكري.

ومن خلال الخطوات العملية ومهارات البحث التي يقطعها المتعلم والتي تتعلق بالتربية والممارسات النظرية في التعلم والتعليم والتي يمكن أن تحقق هدفا اساسا في التعليم الجامعي يمكن أن ينعكس على تعليم السينوغرافيا وتعلمها، إثر الممارسة النظرية التطبيقية والاعتماد على الاستدلال واثبات فرضيات عدة.

ففي هذا الأسلوب المعتمد تصبح المعرفة وسيلة للتفكير الفني ونتيجة له في نفس الوقت، وما اعتماد الطالب على نشاطه الذاتي للوصول إلى تصور تحضيري وتقني لعرض ما الا دليلا قطعه لاشواط من التجريب والبحث المعرفي الذي يحوله "من ثقافة الحد الأدنى إلى ثقافة الاتقان الجودة"، (شحاتة، 2001، 1948) وتتداخل وتتكامل المعارف السابقة والنظريات العلمية والجمالية والتقنية للوصول إلى حل للمشكلة (التصور)، وفي هذا السياق يؤكد فانييه "إن ذلك لا يعني عناصر وخطوات حل المشكلات فقط بل هو اكبر من ذلك وأكثر عمقا واتساعا فالفرد المتعلم ينبغي له أن يطبّق قاعدة تنظيمية عالية ويجد العلاقات الجديدة بين عناصر المشكلات المبحوثة". (زيتون، 1995، 204)

وبمجرد أن يتحول الطالب في قسم السينوغرافيا من متلقي للمعلومات والمعارف إلى منتج للمعلومات والحلول يتخلص من وضعيته السابقة والسلبية التقبلية ولا يعود لها. لا سيما عندما يوفّر المعلم الحرية في جمع المعلومات وتكوين النظريات والتصورات والحلول الممكنة فإنه يزيد في دافعية المتعلم.

**نتائج البحث:**

قد لا تتوقف الدراسة في تعلم السينوغرافيا وتعلمها عند حد ما ورد ذكره في هذه الدراسة لتشعب هذه المادة وتطورها المتواصل بوصفها اختصاصا متحركا ومتصلا بالدراما وفنون العرض ولعلاقتها الوطيدة بالابداع والابتكار واشكاله الفنية المختلفة.

إن ما يطرحه التعلم والتعليم بصفة عامة، يحاول دائما أن يؤسس بنظرة جديدة لاليات التعليم والتعلم من خلال كشف العلاقات بين اقطاب العملية التعلمية (المعلم، والمتعلم، والمعرفة) وعلاقة تلك الاقطاب فيما بينها حسب المثلث التعلمي وما يمكن أن يحدثه من تفاعلات وما يكشفه من عوائق وعوامل تسهيل لتطوير عملية النقل التعلمي، وقد اثبتت جدواها في تحديد ملامح جديدة (لفن تدريس مادة ما) وهذا ما دفع عديد الجامعات في القارتين الاوربية والامريكية أن تجعل منها تخصصا وتقترح لها شهادات عليا تستدل بنتائج ابحاثها في رسم توجهات هذه الجامعات من اجل تعليم وتعلم اجود معتمدة اساسا على التفكير وتعليمه

وعلى تعليم الابداع للخروج من سيطرة الاساليب والمنهجيات الاجرائية التقليدية. ولذلك فقد اعتمدنا على نظرية تعليم التفكير لصياغة بعض التصورات وللنظر إلى المعطيات والحقائق التي كانت تعد (مسلمات) وتركنا عن قصد النمطية الشكلية الاجرائية والتي كانت اطارا بنيويا مستنسخا في كل دراسة بما إنه اصبح قالبا جامدا يقولب الفكر ويحاصر التجديد ويجعل البحث صنعة حرفية تمارس بآليات تقليدية تدور حول عنواوين قد لا تحمل مضامين.

إن نظريات تعليم التفكير وما يمكن أن توفره من امكانات لتطوير دينامية تعلّم السينوغرافيا واساليب التدريس الجامعي تجعلنا نؤكد أن خصوصية السينوغرافيا كمادة يجب أن تثير اشكالية منهجية من الواجب العلمي افتراضها والبحث فيها وتدعيمها، بما إن هذه المادة يقع تناولها من جانبيها النظري والتطبيقي فمن المنطقي أن يقع الاهتمام بها على هذا النحو، اي اننا أمام سينوغرافيا تطبيقية أو مطبقة وسينوغرافيا نظرية وهذا التصنيف قد يكون موجودا كتصور ضمني ولكنه غائب بشكل صريح واجرائي.

**المصادر والمراجع**

**اولا: علوم التربية:**

1- بونو، ادوارد دي. (1989). **تعليم التفكير**، (عبد الكريم ياسين، مترجم) الكويت: مؤسسة التقدم العلمي

2- زيتون، عياش محمد. (1959). **أساليب التدريس الجامعي**. عمان: الاردن، دار الشروق.

3- شحاتة، حسن. (2001). **التعليم الجامعي والتقويم الجامعي**. مصر: الدار العربية للكتب.

4- العيساوي، عبد الرحمان. (1989). **علم النفس في المجال التربوي**. بيروت: دار العلوم العربية.

5- المليجي، حلمي. (1984). **سيكولوجية الابتكار**. (ط3). الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

**ثانيا: السينوغرافيا والفنون:**

1- اكونيدي، سالم. (2001). **ديداكتيك المسرح المدرسي من البيداغوجيا إلى الديداكتيك**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

2- عبد الحميد، شاكر. (1999). **التفضيل الجمالي**، الكويت، عالم المعرفة، عدد 267، 1999.

3- العيسوي، عبد الرحمان. (1983). **سيكولوجية فنون الابداع**. بيروت: دار النهضة العربية.

4- قمبر، محمد واخرون. (1997). **الابداع في الثقافة والتربية**. الدوحة: دار الثقافة.

**ثالثا: المقالات:**

1- زيدان، عبد الرحمان. (1996). **قضايا التأسيس النظري لسينوغرافيا العرض المسرحي من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد**. مجلة دراسات مسرحية. المعهد العالي للفن المسرحي. (6، 7).

**رابعا: المراجع الاجنبية**

1- Develay, Astolfi et. (1989). **Didactique des sciences**. Paris: PUF.

2- **Encyclopaedia of Philosophy**. (1967). Macmillan. (Vo l).

3- Fagiolo. (1973). **La scenografia dale sacre rappresentazioni all futurism**. Firenzze

4- Ford, Guil. (1979). Jp. **Cognitive Psycholigy, Santiaho, California**, USA: Edition Publishers.

5- Iesonurne, Jacques. (1988). **les defis de I an 2000. la decouverte et monde de l education**. Paris: Education et societe.

6- Mello, Bruno. (1987). **Trattato di Scenotecnica. serie Gorlich.** Novara.

7- SvobodaK, Josef, (1986). **Scenografo. Accademia Albertina deelle Arti e Teatro stabile Torino. Divadelni Ustav** – Praga e Studio Rom Torino.

8- Y, Chevallard. (1989). **La transposition didactique. Grenoble: Ed. La decouverte.**

**خامسا: المواقع الالكترونية**

1. http://www.accademia arti bologna.it/it/corso, 2016/10/1 . تاريخ الدخول للموقع

2. http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=14&lcid=43760, تاريخ الدخول للموقع 2016/10/3.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 2، 2017، 113- 136

# دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بدولة الكويت، (الأهمية – المداخل – المعوقات)

*نورية حمد السالم، أكاديمية الكويت للفنون، وزارة التعليم العالي، الكويت*

تاريخ الاستلام: 2016/11/16 تاريخ القبول:2017/7/13

# The role of art education in the revival of Kuwaiti folklore in primary school students of Kuwait (Importance - Contributions – Constraints)

***Nooriya Hamad Al-Salem,*** Kuwait Academy of Arts, Ministry of Higher Education, Kuwait

**الملخص**

استهدف البحث بيان مدى إمكانية إسهام التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي الكويتي لدى التلاميذ في المرحلة الابتدائية، وتحديد أهم مكونات الموروث الشعبي التي يمكن أن تعززها التربية الفنية، وكذلك تعرف درجة أهمية تنمية قيم الموروث الشعبي من خلال التربية الفنية، وأهم المداخل لذلك مع الوقوف على أهم المعوقات التي تحد من ذلك من وجهة نظر المعلمين، مع تقديم تصور مقترح لتعزيز إسهامات التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي الكويتي. وقد اتبعت الباحثة المنهج الوصفي الوثائقي مع المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على دراسة الظاهرة كما هي في الواقع. وتم إعداد أداة خاصة بالدراسة عبارة عن استبانة لمسح الواقع المدرسي واستطلاع آراء المعلمين حول أهمية التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي ومداخل ذلك ومعوقاتها، وتم تطبيق الأداة على عينة تكونت من (105) معلما ومعلمة من معلمي ومعلمات التربية الفنية في مدارس المرحلة الابتدائية بمنطقة حولّي التعليمية، في الفصل الدراسي الثاني 2017/2016. وكشفت النتائج أن هناك اتفاقا حول أهمية التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، بنسبة (91.7%). وكذلك اتفاق العينة حول توافر مجموعة من المداخل التي يسكلها معلموالتربية الفنية في الواقع المدرسي في إحياء الموروث الشعبي بنسبة (76.7%). كما كشفت النتائج وجود معوقات وصعوبات تحد من دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بدرجة كبيرة تعادل نسبة (81%).

**الكلمات المفتاحية:** التراث، الموروث الشعبي، المناهج، طرق التدريس، التربية الفنية.

**Abstract**

The research aimed at showing the extent to which art education can contribute to the revival of the Kuwaiti folklore among pupils in the primary stage and identifying the most important components of popular heritage that can be promoted by art education. It also aimed at assessing the importance of art education as a medium for promoting the values of folklore, identifying the best methods of promotion, and unveiling the most important limitations from the teachers' perspective.

The researcher followed the documentary descriptive and the descriptive analytical approach, based on studying the phenomenon as it is in reality. A tool was developed for the study, which is a questionnaire to survey the status quo at the local elementary schools and to explore the teachers' views about the importance of art education in reviving the popular heritage. The tool was applied to a sample of (105) teachers of art education in elementary schools in Hawally Directorate in the second semester 2016/2017. The results showed that 91.7% of the teachers in the sample of the study agreed on the importance of art education in reviving the students' awareness of the popular cultural heritage. The results showed also that 67.7% of the teachers in the sample agreed on the availability of a group of approaches formed by teachers of art education in the schools to help revive the popular cultural heritage. The results also revealed that 81% of the sample of the study agreed on the existence of obstacles and difficulties that limit the role of art education in the revival of the popular cultural heritage for primary school students.

**Keywords:** heritage, folk heritage, curriculum, teaching methods, art education.

**المقدمة**

لكل مجتمع من المجتمعات موروثه الشعبي المنقول الذي يعكس طبيعة المجتمع وأسلوب حياته. ويُعدّ هذا الموروث أحد ركائزه الاجتماعية التي تميزه عن غيره من المجتمعات.

ويُعدّ الموروث الشعبي انعكاسًا للبيئة ولمكوناتها الطبيعية والجغرافية والتاريخية، وهونتيجة لتفاعل الإنسان معها عبر العصور في إيجاد مسكنه والبحث عن طعامه وصناعة ملابسه؛ ولذلك قام بصناعة أدوات الصيد والزراعة والطبخ وكل ما يحتاجه في حياته اليومية. بالإضافة إلى صناعة الحُلي وأدوات الزينة وزخرفة الأبواب والشبابيك وجدران المنازل بزخارف وألوان جذابة تضفي الطابع الجمالي على كل ما ينتجه من أعمال هي في الأساس للأغراض النفعية (الشهري، 2009).

وفي نفس الإطار يعد الحفاظ على التراث الشعبي حفاظا على الهوية الحضارية التي تميز ذلك المجتمع عن غيره من المجتمعات؛ خاصة في هذا العصر الذي اتسم بالتغيرات الجديدة المتسارعة التي أحاطت بكل شيء مما أصبح يمثل تحديا للهوية والثقافة بما تتضمنه من عادات وتقاليد متوارثة. حيث إنه على إثر التقدم التكنولوجي والمعلوماتي وتعاظم دور تكنولوجيا الاتصالات وتزايد شبكات التواصل الاجتماعي أصبح العالم اليوم بمثابة قرية صغيرة يؤثر بعضه في الآخر تحت ما يسمى بالعولمة، وهذه العولمة بما تيسره من إمكانات للتواصل والتبادل المعلوماتي نقلت كثيرا من عادات الشعوب الأخرى مما يمكن معه توافر تحديات ومهددات لعادات المجتمع وقيمه العريقة (الأحمد، 2010).

وهنا تبرز أهمية الحفاظ على القيم والعادات الأصيلة المتوارثة، والمحافظة على الموروث الشعبي الذي كان أساس حياة الآباء والأجداد في كل مناحي حياتهم اليومية؛ في الزراعة والبناء في الزينة واللباس، بالإضافة إلى كل العادات والتقاليد والأعراف الأصيلة؛ ذلك الموروث المتمثل في طرز الأكل واللباس والزينة والقصص والأشعار والأمثال وفي الرقصات والألعاب الشعبية والحرف وغير ذلك كثير؛ لمواجهة الوافد الجديد من القيم والعادات.

وفي هذا الصدد فإن الحفاظ على التراث الشعبي يتطلب: استعمال وسائل الإعلام للموروث الشعبي بما يخدم مصالح المجتمع. ومواجهة التطورات العصرية الحديثة وتأثير الدول صاحبة الثروات والتقدم العلمي والإعلامي على المجتمعات الصغيرة وتحويلها إلى مجتمعات مستهلكة ومقلدة للأجنبي. مع ضرورة تعزيز ارتباط الناس، والناشئة على وجه الخصوص، مما يؤدي إلى احترام الموروث الشعبي. فضلا عن مواجهة التحدي المتمثل في التغير اللغوي، أو ما يحدث في اللغة من إضافة وتغيير ومزاوجة بين الفصحى والعامية، والذي أنتج ما يمكن تسميته لغة الصحافة (خورشيد، 2003، 46 – 49).

وفي إطار هذا السياق فإن المحافظة على الموروث الشعبي يمكن أن تأتي من خلال توضيحه ونقله إلى الأجيال القادمة في مراحل مبكرة من عمرها، فتنعقد بينهما صلة حب تدوم وتبقى وتربطهم بأمتهم وأوطانهم من خلال التعرف على تراثهم الشعبي في كافة المجالات الشعرية والرقصات والألعاب والحرف اليدوية. بالإضافة إلى توظيف هذا التراث من خلال المدرسة وأجهزة الإعلام ووسائل الثقافة؛ وصولًا إلى أن نُرسخ في عقل ووجدان الطفل حب التراث الشعبي بكل ما فيه من جماليات وروعة وحتى يستلهمه في أعمال إبداعية جديدة (يوسف، 1996، 10).

ويعد الفن من المداخل التي تحافظ على مكونات الهوية الوطنية؛ حيث تتمثل الفنون في مجموعة من المجالات؛ مثل: الفنون البصرية والموسيقي والشعر والأدب والقصة والدراما والحركة. ويتم الربط بينها في شكل مجموعة من الأنشطة التي يمارسها المتعلم من خلال العمل في مجموعات صغيرة لتحقيق الخبرة الكلية الناتجة من إسهام كل مجال في تنمية أحد جوانب التعبير الابتكاري لدي المتعلم(صدقي، 2008 ؛ 14).

والتربية الفنية لها أهداف صريحة باعتبارها مادة من المواد الدراسية التي تقدمها المدرسة في دولة الكويت من خلال منهج معين وبواسطة المعلم (وزارة التربية بالكويت، 2017). في الوقت الذي أيضًا يوجد لها

أهداف خفية أو ضمنية؛ لعل من بينها إحياء الموروث الشعبي الفني؛ من خلال الممارسات والفعاليات التي لا يتضمنها المنهج بصورة مباشرة؛ بل تظهر داخل المدرسة عبر الدروس التي يقوم المعلمون بإعدادها وتعليمها، أو التي تنتقل عن طريق ممارسة الأنشطة الفنية.

ومن هنا يناط بالتربية الفنية دورا حيويا في توثيق الموروث الشعبي الكويتي وإحيائه عن طريق ممارسة الأنشطة الفنية؛ إذ يمكن أن تلعب دورًا مهمًا في الحفاظ على الموروث الشعبي من خلال تصميم ورسم وتصوير النماذج الشعبية وخاصة تلك التي قل استعمالها في الزمن الحالي كأدوات الحرف اليدوية في البناء والنسيج وغيرها (الشهري، 2009).

وتبرز أهمية التربية الفنية في هذا المجال من حيث إن التربية الفنية تهدف إلى بناء الشخصية وتسهم في إثراء الحضارة المعاصرة بحفظ الماضي الجميل ومسايرة مستحدثات الحاضر والمستقبل. وإنها تنمي التذوق الفني لدى المتعلمين تجاه الموروث الشعبي الكويتي. وهنا يأتي دور معلم التربية الفنية كحلقة الوصل بين الموروث الشعبي الفني الكويتي والمتعلمين. وذلك من منطلق الرؤية الثقافية لأهداف التربية الفنية وارتباطها بأهداف التعليم العامة بدولة الكويت. واستثمار دور معلم التربية الفنية كحلقة الوصل لأجل تعزيز الموروث الشعبي الفني لدى التلاميذ (وزارة التربية، الكويت، 2017).

ومن هنا ظهرت الحاجة إلى البحث الحالي للوقوف على الدور الذي تقوم به التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي الكويتي، مع استطلاع آراء معلمي التربية الفنية حول هذا الدور.

**مشكلة البحث وأسئلته:**

تبذل دولة الكويت جهودا كبيرة في مجال التعليم لبناء المواطن المتكامل من جميع الجوانب لتجعل منه مواطنا فاعلا يقوم بدوره في بناء الوطن من منطلق مواطنته الحقيقية، وفي هذا الإطار ينبغي الاهتمام بتعزيز الهوية الوطنية، والتمسك بالقيم والعادات الاصيلة التي تميز المجتمع عن غيره من المجتمعات. لربط الجيل الحالي والأجيال الصاعدة والناشئة بماضي أجدادهم وتراثهم العريق، حتى لا يؤدي إلى خلق فجوة ثقافية بينهم وبين الموروث الشعبي الكويتي. لكن نظرة لسلوكيات الأطفال والشباب وقيمهم في الواقع الحياتي الحالي يلاحظ بعدهم عن التقاليد والعادات المتوارثة، واتجاهاتهم نحوثقافات وعادات وتقاليد وافدة عبر تقنيات ووسائل الاعلام الجديد (شبكات التواصل الاجتماعي) التي يتضاءل تأثير أي محاولات لصد هجماتها والوقوف ضد إفرازاتها مع ما تقدمه مع معطيات متجددة كل لحظة. وهنا تظهر إشكالية الدراسة الحالية. هل تصب الجهود في المسارات المخطط لها؟ هل هناك ما يعيق تحقيق الأهداف؟ هل ينبغي إعادة توظيف الخطط والمجالات الدراسية لتعزيز قيم المواطنة والسلوكيات الايجابية لدى التلاميذ؟ وهنا تبدوالتساؤلات الآتية منطقية: هل مناهج التربية الفنية الحالية في مدارس التعليم العام بدولة الكويت تركز على الاهتمام بالتراث الشعبي كما هومأمول؟ وهل تسهم بدور فاعل في إحياء هذا التراث؟

لكن على الرغم من وجود تلك الإشكالية؛ إلا أنه وبكل تأكيد؛ ينبغي الاستمرار في كل المحاولات التي تعزز التراث الوطني والقيم والعادات الأصيلة التي تميز المجتمع وتنقل موروثه الشعبي للأجيال القادمة، وهنا تبرز أهمية تطوير المناهج الدراسية بصفة عامة، ومناهج التربية الفنية على وجه الخصوص، كأحد المداخل المهمة في هذا الشأن. وفي هذا السياق أصبح هناك دواع كبرى للاهتمام بالموروث الشعبي الكويتي وذلك لتعزيز عادات المجتمع وتقاليده وطقوسه وإعطاء صورة حية للمتعلمين عن الحياة التي مارسها الأجداد؛ وتنقل لهم صورة عن تقاليد المجتمع وقيمه وأحواله المعيشية بتفاصيلها ومراحل تطورها. فهذا مما لاشك فيه يسهم بشكل مباشر في نموالمتعلم من جميع الجوانب الاجتماعية والانفعالية والجسمية والعقلية واللغوية التي تؤكد المواطنة الصالحة، فضلا عن الحفاظ على تراث الأمة (البلهان، 2004، 128).

وعلى ذلك؛ يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل الرئيس الآتي:

ما إمكانية إسهام التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي الكويتي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية؟ ويتفرع عنه التساؤلات الآتية:

- ما أهم مكونات الموروث الشعبي التي يمكن أن تعززها التربية الفنية؟
- ما أهمية تفعيل دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي من وجهة نظر المعلمين؟
- ما أهم مداخل التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى التلاميذ في المرحلة الابتدائية؟
- ما معوقات تفعيل دور التربية الفنية في المرحلة الابتدائية لإحياء الموروث الشعبي؟

**أهداف البحث:**

يهدف البحث إلى:

1. بيان مدى إمكانية إسهام التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي الكويتي لدى التلاميذ في المرحلة الابتدائية.
2. تحديد أهم مكونات الموروث الشعبي الكويتي التي يمكن أن تعززها التربية الفنية.
3. تعرف درجة أهمية تنمية قيم الموروث الشعبي من خلال التربية الفنية من وجهة نظر المعلمين
4. بيان أهم مداخل تنمية قيم الموروث الشعبي لدى التلاميذ من وجهة نظر المعلمين
5. لوقوف على أهم المعوقات التي تحد من فعالية دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي من وجهة نظر المعلمين.
6. وضع تصور مقترح لتعزيز دور التربية في تنمية الموروث الشعبي وسبل إحيائه في مدارس التعليم العام.

**أهمية البحث:**

تتجلي أهمية البحث في النقاط الآتية:

1. وجود دواع للاهتمام بالموروث الشعبي الكويتي والمحافظة على تراث الأمة كمدخل لتعزيز الهوية وتنمية قيم المواطنة لدى الناشئين في ظل تعاظم المد الثقافي العالمي عبر قنوات الاعلام الجديد.
2. يسهم البحث في إعطاء صورة حية للتلاميذ الناشئين عن الحياة التي مارسها الأجداد في طفولتهم.
3. يؤكد البحث على أهمية إبراز تقاليد المجتمع الكويتي وقيمه وأحواله المعيشية بتفاصيلها ومراحل تطورها.
4. يؤمل أن يستفيد من البحث القائمون على التخطيط للمناهج الدراسية في وزارة التربية بدولة الكويت؛ وبشكل مباشر في تطوير مناهج التربية الفنية، وتحديد أنشطتها.

**منهج البحث:**

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي الوثائقي الذي يهدف إلى وصف الظاهرة المراد دراستها بواسطة استنتاج الأدلة والبراهين التي تجيب على أسئلة البحث والمستمدة من الوثائق المنشورة وغير المنشورة، المكتوبة أو المصورة...الخ (العساف، 2006، 183) وكذلك المنهج الوصفي التحليلي؛ حيث إن الدراسات الوصفية تصف وتفسر ما هوكائن، وهي تعني بالظروف والعلاقات الموجودة في الحاضر على الرغم من أنها غالبا ما تدخل في الاهتمام الأحداث والتأثيرات الماضية، طالما أنها ترتبط بالظروف الحالية. كما أن المنهج الوصفي لا يقف عند حد وصف الظاهرة، بل يعتمد على دراسة الواقع أو الظواهر، كما تُوجد في الواقع مع الاهتمام بوصفها وصفاً دقيقاً، ويعبر عنها تعبيراً كيفياً أو كمياً (عبيدات وعبد الحق وعدس، 2003، 223-232). ويمتد لتفسير البيانات وتحليلها واستنباط دلالات ذات معنى ومغزى منها. وحيث يعد الاستطلاع أهم طرائق البحث الوصفي في مجال التربية (مراد وهادي، 2002، 30). فقد اعتمد البحث هذا المنهج بغية استطلاع آراء

العينة حول أهمية التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي ومداخل ذلك مع رصد الصعوبات والمعوقات التي تواجه ذلك الأمر.

**حدود البحث:**

الحدود البشرية: اقتصرت الدراسة على مجموعة من معلمي ومعلمات التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية
الحدود المكانية: تم تطبيق الدراسة على مدارس المرحلة الابتدائية بمنطقة حولي التعليمية
الحدود الزمانية: تم تطبيق الدراسة في الفصل الدراسي الثاني من العام الدراسي 2017/2016

**مصطلحات البحث:**

- الموروث الشعبي National heritage: هوالمتأصل بشكل شائع من الناحية الفنية والذي يعتبر معبرا عن الناس والمجتمع وطريقة الحياة.وهوليس تعبيرا عن موقف شخصي بل هو تعبير جماعي عفوي مترادف مع طبيعة المجتمع (Webster's dictionary, 977).
- الموروث الشعبي: هوكل ما تمارسه الشعوب بصورة ثابتة متمادية الوقوع سواء ما اتصل منه بشؤون الحياة اليومية مثل طراز العيش،والعلاقات الاجتماعية،والأدوات، الملابس، الأثاث، الزينات، القواعد الفنية التي يجري عليها صنع الأشياء، أو ما يتعلق بطقوس المناسبات والمعتقدات (الجبوري وآخرون، 2009، 669).
- وإجرائيا؛ تعرف الباحثة الموروث الشعبي بأنه: "الإطار الثقافي والاجتماعي لمعتقدات وعادات وتقاليد الأجداد المتصلة بالحياة اليومية للناس في دولة الكويت؛ وتعتمد على خبراتهم السابقة، الذي يتناقل عبر الأجيال إلى الزمن الحاضر عن طريق الذاكرة حيناً وعن طريق مشخصات البيئة الشعبية حيناً آخر.
- التربية الفنية: هي إعداد التلاميذ وتهيئتهم عن طريق ترقية نموهم الفني وتطوير مهاراتهم اليدوية الفنية، وتنمية أنشطتهم الابتكارية التي تصدر عن مشاعرهم وأحاسيسهم ونفسياتهم بطريقة ابتكارية (جودي، 1996)
- وإجرائيا: التربية الفنية هي المادة التي يدرسها التلاميذ في المرحلة الابتدائية وتهدف إلى تنمية الذوق الجمالي والتعبير الفني عن طريق الرسم بالأدوات التي تناسب أعمارهم.

**الإطار النظري**

**الموروث الشعبي: مفهومه وأقسامه**

الموروث لغة: من مادة إرث؛ وإرث أصله من الميراث (الزبيدي، د.ت، 652) وفي اللسان: ورثت فلانا مالا أرثه ورثا، وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك (ابن منظور، 2003)

واصطلاحا عرف خورشيد (1994) الموروث الشعبي بأنه مصطلح يطلق على الممارسات العملية والقولية والاحتفالية للشعب بصورتها التلقائية الجمعية؛ فهو إذن تيار الحياة الثقافية الشعبية المتدفق والمستمر يضاف إليه باستمرار مكتسبات جديدة وخبرات تضاف إلى الموروث المتبقي فتثريه وتطور فيه مما يجعله مستمرا في الوجود والحياة(خورشيد، 1994، 19). ويرى طرابيشي (1991) أن التراث ليس فقط هوالماضي بما يجعله من آثار ومخطوطات بل هوجزء لا يتجزأ من الواقع ومكوناته النفسية (طرابيشي، 1991، 216) وذلك لأن التراث بطبيعة الحال هوجزء من حياتنا ينموبنموالانسان ويتطور بتطوره. وعرف "وليم جون تومز" الفلكلور على أنه "المعتقدات والأساطير والعادات التقليدية الشائعة بين عامة الناس، وأنه آداب السلوك والعادات وما يراعيه الناس والخرافات والأغاني الروائية والأمثال التي ترجع إلى العصور السالفة (في: سرحان، د.ت، 21). ويرى غنيم (2007) أن الموروث الشعبي هوتلك العناصر المتسللة إلى كياننا، والتي تتحول إلى رموز الموروثات والتقاليد، ويمثل الأدب الشعبي جزءا من الثقافة الشعبية (غنيم، 2007، 69).

وترى الباحثة أن التراث الشعبي (الفلكلور) يتمثل في جميع المصنفات الأدبية أو الفنية أو العلمية التي ظهرت في مكان ما، وانتقلت من جيل إلى جيل، وتشكل جزءاً من التراث الثقافي أو الفني التقليدي الكويتي. وينقسم الموروث الشعبي أو التراث الشعبي إلى قسمين هما: التراث الثقافي الذي يعني العادات والتقاليد والأعراف واللهجات والأدب الشعبي. والفنون الشعبية المتمثلة في الحرف الشعبية وما تشتمل عليه من أدوات الزراعة والدباغة وصناعة الجلود والحديد والخشب والنسيج وصناعة الفخار والملبوسات... وغيرها (القحطاني، 1405هـ، 16-17).

وبصفة عامة يعد الموروث الشعبي ضمير الشعب وعقله، وروحه، إذ يتناول الحياة الشعبية فى الماضى والحاضر والمستقبل، ويعبر عن أوضاع وأحاسيس، ووجود قاعدة عريضة من الشعب (زايد، 11،2013).

**فنون الموروث الشعبي الكويتي وكيفية المحافظة عليها:**

الفنون الشعبية؛ تحمل الثقافة التقليدية للمجتمع. وهذه الثقافة تعتبر إنتاجا يتم خارج سلطة المؤسسات الرسمية وتمتاز بخصائص محلية تتأثر بالبيئة المحيطة بها جغرافيًا وتاريخيًا (Bucuvalas,1988,3).

وتخبر فنون الموروثات الشعبية عن قصة الأجيال الماضية وتعكس الثقافات في كل مكان، وعليه فهي أداة رائعة تُمكن من تقديم ثقافة وتراث الكويت وتقديم هذا التراث للعالم( Thompson, 1998, 185، Susan؛ جريدة الشرق الاوسط، 2010) حيث إن الثقافة الفنية الشعبية للمجتمع تساهم في الاتصال والتأكيد على الثقافات الفرعية داخل المجتمع الواحد، ولذلك فإنه من الملائم أن يتم تدريس الفنون الشعبية من خلال التربية الفنية (Paula ،Rosenblum, 1981, 8).

وتتميز الفنون الشعبية بمجموعة من الخصائص؛ أهمها:

1. استخدام الخامات المحلية والوحدات التي تستمدها من البيئة.
2. الفن الشعبي فن جمالي جماهيري، يتناول الموضوعات المتوارثة والتي يعرفها الجميع.
3. الفن الشعبي لا يعترف بقواعد المنظور، ويعتمد على الزخارف الهندسية والنباتية في زخرفة منتجاته.
4. تأثير البيئة على نوعية الفنون الشعبية أو الحرف المُمارسة، فالبيئة الزراعية تفرض على الفنان الشعبي صناعة الفخار لتوفر الطينات وصناعة السلال والحصير وغيرها. وفي البيئة الصحراوية أو البدوية تكثر صناعة غزل الصوف والنسيج والصناعات التي تعتمد على الجريد بسبب توفر النخيل(السيد، 1425هـ).

وتنقسم الفنون الشعبية التراثية إلى مجالين:

**الأول: الفنون التشكيلية:**

وهي كل ما يؤخذ من الواقع الطبيعي، وتتم صياغته وتشكيله بشكل جديد ومختلف عمّا هوفي الطبيعة، فلذلك يطلق عليه اسم (تشكيل) حسب رؤية هذا الفنان الذي يقوم بأخذ أفكاره والمفردات التي يودّ تشكيلها من جديد من المحيط الذي يعيشه، ووفق نهجه الخاص (الغول، 1996)

وقد رصدت ريشة الفنان التشكيلي الكويتي صور الموروث الشعبي من مجالاته المتعددة والمتنوعة ومن ثم تضمينها بأفكار متواصلة عندما دمج الموروث الشعبي الكويتي القديم بكل ما يحمله من عبق وتنوع في معالجات وتناغميات فنية متنوعة، ونفذها في أعمال فنية ومستحدثات التقنيات من زمننا الحاضر (الزعابي، 1995). وأيضا مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي صورت المجتمع الكويتي منذ القدم وكانت هواية ونمت بفعل تشجيع المعلم فأصبحت حرفة لها مكانتها في المؤسسات الحكومية، وتضمنت المنتجات الفنية العديد من الرؤى التي احتفى بها الفنان بالموروث الفني الشعبي الكويتي في أنساق بصرية جذابة ومتواصلة مع الألوان (زغلول، 2007، 102).

**الثاني: الفنون التطبيقية**

وهي الفنون المرتبطة بالتصميم الهندسي التي تنتج أعمالاً ومنتجات هندسية تُستخدم بشكل وظيفي يومي، شريطة ان تتصف بالجمال. وتتسع الفنون التطبيقية لتشمل كل الأدوات النفعية والعملية التي تستخدم داخل البيت وخارجه وهي تشمل مجالات التصميم الصناعي، والتصميم الجرافيكي، وتصميم الأزياء، والتصميم الداخلي، والفن الزخرفي، ومجالات العمارة، والتصوير الفوتوغرافي، والوحدات المعمارية، والواجهات المعمارية، والسيراميك، والمنسوجات، والمصوغات، والزجاج، والأثاث، ولعب الأطفال، والسيارات، والتصاميم المعمارية الخارجية بشكل مبتكر، أو الأعمال الداخلية ( التصميم الداخلي ). فضلا عن الأشكال المختلفة للصور التي تنتج في سياقات تجارية، مثل الملصقات أو إعلانات الأفلام (الغول، 1996) وكذلك بناء البيوت والسفن والحرف اليدوية والصناعات المحلية المختلفة التي تلبي حاجات أفراد المجتمع مثل محتويات المنزل وحتى الألعاب الشعبية كانت من هندسة أيديهم (جريدة القبس،2014).

وتتميز الفنون الشعبية التطبيقية بأن لها دائما وظيفة نفعية في الحياة بجانب قيمتها الفنية والجمالية (كمال، 1986، 155).

ويمكن المحافظة على الموروث الشعبي الفني الكويتي على الصعيد المحلي والعالمي، من خلال

1. التعريف بالثروات الشعبية الفنية بواسطة المتاحف والمعارض.
2. المحافظة على صيانة وإنقاذ الموروث الوطني الكويتي.
3. إقامة المعارض وتعريف الزوار بأهمية الموروث الشعبي الفني بالنسبة لتاريخ الكويت.
4. دراسة المعالم الفنية التي تعبر عن الموروث الشعبي الفني الكويتي ومعرفتها.
5. عمل دليل يوضح الموروث الشعبي الفني الكويتي.
6. الإعلام المرئي والمسموع ودوره على الصعيد الدولي للتعريف بدولة الكويت بنشأتها وماضيها وحاضرها.
7. الدعوة إلى إشراك أفراد المجتمع الكويتي في برامج المحافظة على الموروث الشعبي الفني الكويتي.
8. توظيف الموروث الشعبي الفني بشكل تكاملي في شتى جوانبه الطبيعية والثقافية والعمرانية كمورد اقتصادي وفي مجال التنمية السياحية.
9. تعزيز منهج التربية الفنية في مدارس التعليم العام بدولة الكويت بدروس عن الموروث الشعبي الفني الكويتي.

**التربية الفنية وأهدافها:**

تعدّ التربية الفنية إحدى مداخل علم التربية لتكوين الشخصية المتزنة جسميًا وفنيًا وعقليًا ووجدانيًا. ويرتبط دخولها في الخطة الدراسية بالمفاهيم التربوية السائدة لرسالة المدرسة (الحميدان، 2008، 17).

وتهدف التربية الفنية في دولة الكويت إلى الإسهام مع المواد التعليمية الأخرى في الخطة الدراسية، في إعداد الفرد الصالح إعدادًا دينيًا واجتماعيًا وأخلاقيًا متزنًا يتناسب ومتطلبات الحياة ومواجهة مشاكلها والعمل على حلها والتربية الفنية كمادة دراسية لها خصائصها وجوهرها التربوي والتعليمي والفني والجمالي والمعرفي التي لا يملأ فراغها أي مادة تعليمية أخرى في برنامج التعليم العام (وزارة التربية، الكويت، 2017).

وينظر إلى التربية الفنية على أنها الفنون الشعبية؛ وأنه ينبغي أن تُقبل كجزء حيوي في منهج الفن. والفهم الجيد للفنون الشعبية والثقافة العامة يمكن أن يفيد ويؤثر بشكل واسع في إنتاج أشكال متنوعة من الفن كما يمكن أن يعكس ثقافة المجتمع العامة، وعدم فهم الثقافة العامة لمجتمع ما يؤثر في عدم فهم إنتاجه الفني (الشهري، 2009).

وعليه تسهم مادة التربية الفنية بدور كبير وعظيم في إحياء وتأصيل الموروث الشعبي في نفوس وعقول النشء؛ فهي مادة قادرة على القيام بهذا الدور، والتي يمكن من خلالها نقل وعرض الكثير من الحرف والموروثات الشعبية والمحافظة عليها من الاندثار، فالكثير من الأعمال الفنية احتوت على التراث الشعبي وعرضت وشاهدها الملايين من الناس وساهمت في نقل التراث الشعبي من جيل إلى آخر وحافظت على استمراريته عبر السنين وهنا يتجلى دور الفن، فمن خلال ربط دروس التربية الفنية التي تقدمها للطلاب ومجالاتها المتعددة بالموروث الشعبي يمكن أن يتفاعل ويعيش الطالب الأجواء الشعبية القديمة يُمارس نفس الأعمال التي كان عليها الآباء والأجداد سابقًا، ويكتسب المعرفة والمهارة ويحقق الهدف، فدروس التربية الفنية تصبح مجالًا خصبًا لتناول التراث الشعبي وأحيائه (الحميدان، 2008).

وبالتالي تسهم مادة التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي بطريقة مباشرة، إذ إن مادة التربية الفنية في مراحل التعليم العام، هي واحدة من الوسائل التي يمكن من خلالها الوصول بالفنون والتراث الشعبي إلى الأطفال في مراحل مبكرة من أعمارهم. ومعرفة الأطفال للتراث الشعبي في مجالات الحرف اليدوية والرقصات الشعبية والألعاب وغيرها، يزيد من ارتباطهم بوطنهم وأمتهم. وبشكل عام فإن مستقبل الفنون الشعبية مرتبط بالأطفال؛ لأن الأطفال هم المستقبل وبقدر حبهم للفنون الشعبية وممارستها في حياتهم اليومية سوف يخلق منهم عشاقًا لها قادرين على استلهامها في أعمال فنية عصرية، فذلك يضمن لها البقاء والخلود كما يؤكد على الارتباط بها مستقبلًا (يوسف، 1996، 20). وإعطاء التربية الفنية الفرصة الكافية ضمن المنهج المدرسي سوف يساعد على نحوأفضل في فهم الثقافة الفنية الشعبية، فإذا كان من أهداف التربية العامة إعداد الطلاب لفهم الحياة والمشاركة فيها فإن الفنون الشعبية تعتبر مصدرًا رئيسيًا لتحقيق هذا الهدف. كما أن الفنون الشعبية يمكن أن تساعد التلاميذ في اكتشاف عناصر وأسس العمل الفني وفي تعزيز مهاراتهم الفنية وتنمية الإحساس لديهم بالتراث والفنون الشعبية وتقديرها. فضلا عن أنه يمكن تدريس الفن الشعبي من خلال عرض الأعمال الفنية الشعبية، ومن خلال جمع وتنظيم المواد النسجية (كالقماش، الصوف، النول، المخيط) ومن ثم استخدام هذه المواد في معالجات فنية مختلفة (الشهري، 2009)

ويمكن توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني كأشكال وعناصر شعبية عبر توظيف معطياته بطريقة إيحائية في الحقل الإبداعي، وهذا يستلزم إخضاع الموروث الشعبي لموجباتها، ينبغي أن تمتلك قدرة كبيرة على فرز عناصر هذا المفهوم، ومن أهم دعائم ذلك:

1. الفهم التام والعميق للموروث الشعبي بوصفه سجلاً لمسيرة الإنسان ولإنجازاته.
2. انتقاء العنصر أو الجزئية الموحية، لاسيما أن الاختيار جزء من مهمة الفنان، وينبغي أن ينتقي الفنان العناصر الأكثر إيحاء وقدرة على البقاء والاستمرار فليست كل جزيئات التراث الشعبي وعناصره جديرة بأن توظف توظيفاً فنياً، بل هناك عناصر وجزيئات شعبية ذات قابلية أكبر على استيعاب الرمز وحمل الدلالة.
3. الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث، بمعنى أن يتفاعل الحاضر مع الماضي تفاعلاً خلاقاً مبدعاً في إطار العمل الفني.
4. تحويل الموروث وتفاصيله إلى أفعال خلاقة ومؤثرة (الجبوري وآخرون، 2009، 670).

**صور من الموروثات الشعبية الفنية الكويتية:**

ومن أهم صور الموروث الشعبي الكويتي التي يمكن إحياؤها من خلال التربية الفنية؛ ما يلي:

**أ- الألعاب الشعبية التراثية في الكويت:**

تشكل الألعاب الشعبية أحد أهم عناصر التراث الشعبي الفني، إذ هي جزء مهم من الذاكرة والوجدان للمجتمع، فهي نتاج للتكوين الثقافي والحضاري، وانعكاس للبيئة الطبيعية والجوالاجتماعي السائد كما أن لها

مكانة خاصة في ذاكرة أهل الكويت. وغالبا ما ترتبط الألعاب الشعبية بأغاني يتغنى بها الأطفال أثناء اللعب فيكون لها دور مهم في تأطير الموروث الشعبي المرتبط بالحركة والإيقاع والأناشيد والأغاني الشعبية، وأن الأغنية الشعبية تستمد خصائصها ومقوماتها من الإطار الذي غنيت فيه والسياق الاجتماعي الذي ترتبط به (مرسي، 1983، 178)، كما أن الألعاب الشعبية تساعد على انتقال العادات والتقاليد والمعارف بصورة طبيعية وتلقائية من جيل إلى أخر، مكونة بذلك ثقافة شعبية غنية بالمعاني والعبر والمدلولات الإنسانية والاجتماعية.

وهذه الألعاب الشعبية قد ينظر إليها البعض على أنها مجرد وسيلة للهو والتسلية وقضاء وقت الفراغ لجأ اليها الاطفال في الماضي للتخفيف من قسوة الحياة وصعوباتها، إلا أن الحقيقة أن هذه الألعاب تحمل معاني وقيما عميقة وأهدافا سامية، بل إنها تسهم في تنمية شخصية الطفل في مختلف الجوانب الاجتماعية والانفعالية والتربوية والتعليمية والجسمية واللغوية (www. Ykuwait. Net, 2012).

وينتشر في دولة الكويت الكثير من الألعاب الشعبية التي تخاطب جميع الفئات وفيها كثير من التشابه من حيث طريقة أدائها وإن اختلفت مسمياتها، ويمكن الاستفادة منها عند استلهام أفكار منها وتطبيقها في موضوعات التربية الفنية.

1. **لعبة شرطي وحرامي**: تتكون اللعبة من مجموعة من الأطفال من عدد خمسة فما فوق يلعبون في ساحة ملائمة، مع اتخاذ رمز لأي شيء يمثل الشيء المسروق. وتتمثل طريقة اللعبة في أن يختار الأطفال أحدهم ليمثل الشرطي. ويقسم الأطفال إلى قسمين متساويين، ثم يقف الشرطي وسط المسافة بين الصفين. ويحاول أحد الأطفال الذين يمثلون اللصوص أن يعود إلى مكانه مره ثانية والشيء المسروق معه، وإذا تمكن الشرطي من القبض على اللص يتنحى جانبا ويرسل إلى السجن ويعود اللعب من جديد وهكذا تستمر اللعبة بين الشرطي واللصوص لفترة معينه يحددها الأطفال أنفسهم. وتساهم هذه اللعبة في تحقيق النموالانفعالي للطفل وتنشئته اجتماعيا وتطوير مهاراته الحركية والعقلية والتوازن والتنافس كما تسمح للطفل في ممارسة سلوك الكبار وتعلمه، وأيضا تعلمه اللعب وتشجع الطفل على تطوير مهارات المشاركة والعمل التعاوني والجماعي.وتسمح للطفل بالاستمتاع وتعلم المهارات الحياتية، وتحقيق النموالجسمي والحركي.كما تسهم في تعلم الأدوار الاجتماعية المتوقع من الطفل ممارستها في مستقبل حياته( www. Ykuwait. Net, 2012 ).
2. **لعبة الذيب والغنم**: هذه اللعبة مشهورة جدا عند البنات وهي أن تجتمع البنات على شكل صف مستطيل تكون في المقدمة أكبرهن وتسمى الأم وتقابلها إبنة واحدة بيدها عصا وتخط على الأرض خطوطا عندئذ تهجم البنت حاملة العصا على البنات لتأخذ واحدة منهن وتخرجها من الصف، والأم تدافع عن بناتها وتقول البنت (أنا الذيب باكلكم) وتقول الأم (أنا أمكم بحميكم) وتقول البنت (شاش الذيب على الطليان) وتقول الأم (ياويلكم يالعيال).
3. **لعبة الدامـة**: وهي لعبة معروفة جدا في الكويت يلعبها الكبار والصغار حتى بعض الطاعنين في السن فهم يمارسون لعبها، ويلعبها شخصان يضعان قطع خشب صغيرة بيضاوية الشكل، ملونة بلونين: احمر واسود أو الأصفر ونصف مجموع الخشب له لون يميزه عن النصف الآخر يضع اللاعبان الخشب الصغار على مربعات صغيرة مرسومة على قطعة من القماش مربعة الشكل طول كل ضلع فيها 60 سم تقريبا مقسمة طولا وعرضا الى مربعات متساوية عددها 64 مربع. ولقد كانت من الألعاب المحببة لدى الرجال وذلك للقضاء على وقت الفراغ والاجتماع مع باقي الأفراد لمناقشة الأخبار المحلية وعقد الصفقات التجارية (العنجري، 2013، 32).

4. **لعبة خروف مْسَلْسَلْ**: هذه اللعبة يلعبها الأولاد فيختار أحدهم ليقوم بدور خروف مسلسل (مربوط) فيمسك برجله ويتفرق الأولاد هربا منه وكبيرهم يقول (خروف مسلسل) ويقول الأولاد (هدوه) ويقول كبيرهم (تراه ياكم) ويقول الأولاد (هدوه) ويقول كبيرهم (خرب غواكم) ويقول الأولاد (هدوه) ويقول كبيرهم (في ريله قراحه) ويقول الأولاد (هدوه) ويقول كبيرهم (كبر البراحه) ويقول الأولاد (هدوه) ويقول كبيرهم (تراه ياكم)، عندئذ يطلقه يأخذ في الركض خلف الأولاد وعندما يمسك أحد الأولاد تكون برأسه أي يحل محله في اللعب (وكالة الانباء الكويتية، 2014، 26-28).

وبصفة عامة تسهم الألعاب الشعبية التراثية في تنمية التوازن النفسي والتنمية التربوية والجسمية والعقلية عند الأطفال؛ من خلال (الأيوب، 2005):

1. التعرف على طريقة كل لعبة شعبية وقواعدها والتمييز بين الألعاب المختلفة.
2. الالتزام بالسلوك الواجب اتباعه في هذه الألعاب وبالأدوار الموزعة في اللعب.
3. تنمية القدرات الجسمانية والذهنية والنفسية.
4. تفريغ الطاقة الجسمية والنفسية الزائدة.
5. تشجيع روح الجماعة والتعاون والمشاركة.
6. بذر روح الألفة والمحبة والإخاء.
7. تربي السلوك القويم وروح التفاهم والتسامح والتعاضد والتفاني.
8. اكتساب للمهارات الأدائية العملية.
9. الممارسة تجعل الفرد أكثر استيعابا لمختلف نواحي حياته العلمية والعملية.
10. تعطي فرص النضوج والاستقلالية والاعتماد على النفس.

ومن خلال التربية الفنية يمكن استثمار هذه الألعاب فنيا لتحقيق الأهداف التربوية؛ كالآتي (الشهري، 2009):

1. في المجال المعرفي: يمكن التمييز بين الألعاب الشعبية التي كان يمارسها الآباء قديمًا، والتعرف على طريقة اللعبة وقواعدها. فضلا عن استخدامها في تنمية قدراتهم العقلية والجسمية والاجتماعية.
2. في المجال المهاري: يتم التركيز على استخدام عنصر الخط في التعبير فنيًا عن القيمة الحركية الموجودة في اللعبة مع مراعاة التنوع والاختلاف الحركي.
3. في المجال الوجداني: يتم ربط التلميذ بالبيئة والاعتزاز بتراث الآباء والأجداد، والنظر باحترام وتقدير إلى ما أبدعوه من ألعاب شعبية لشغل أوقات فراغهم.

**ب- الأزياء الشعبية التراثية الكويتية:**

تعتبر الأزياء الشعبية التراثية من أبرز أنماط الفنون الشعبية تعبيرا عن القيم الفنية والخبرة الجمالية للمجتمع، حيث أن الأزياء الشعبية التراثية هي تعبير حضاري يصدر عن وجدان جمعي يؤكد قدرة الإنسان على الإضافة الثقافية المتواصلة، ويخرج بقدرات الإنسان من نطاق الاحتياجات النفعية إلى مجال القيم العليا، وبخاصة حب الجمال والسعي إلى تحقيقه، وبرؤية فنية خاصة" (كمال، 1986، 155). وبالرغم من التطورات العصرية السريعة إلا أن المجتمع الكويتي حافظ على أزياء خاصة مميزة.

**ومن الأزياء الرجالية:**

1. الدشداشة: وهي ثوب واسع بأكمام طويلة وفتحة عنق ضيقة، يرتدي الرجال في الصيف الثياب ذات اللون الأبيض والمصنوعة من القطن، وتتعدد ألوانها في الشتاء حيث يرتدون الألوان الداكنة والمصنوعة من الصوف.

2. البشت: وهوعباءة من الصوف أو الوبر المغزول غزلا ناعما تتنوع ألوانه من الأسود والبني والرمادي والبيج، ولكل نوع سمك معين بحسب الاستخدام، وأطرافه تحمل النقوش وتطرز بخيوط مغسولة بماء الذهب.
3. القحفية: وهي طاقية تمثل غطاء أبيض للرأس من خيوط قطنية شبكية تغزل يدويا وتلبس تحت الغترة.
4. الغترة: وهي وشاح أبيض مربع الشكل مصنوعة من القطن أو الحرير وترتدي بعد أن تطوى على هيئة مثلث، أو تكون من نسيج متماسك
5. الشماغ: وهومربع الشكل أيضًا لونه أحمر وأبيض، ويلبس مطويا على شكل مثلث على الرأس ومن فوق الطاقية، ويكون من الصوف أو القطن وتطرز أطرافه وزواياه بنقوش لزهور فنية مميزة.
6. العقال: إطار للرأس من الخيوط السوداء الملفوفة، يصنع عادة من لفائف من خيوط سميكة من الصوف الأسود يوضع على الغترة أو الشماغ لتثبيتها( الغانم، 2013، 114-177).

**ومن أهم الأزياء الشعبية التراثية النسائية:**

1. الثوب: ويكون طويلًا يصل طوله إلى الأرض وذا أكمام طويلة. ويشتهر غالبا بلونه الأسود التقليدي، وقد يكون مزخرف من الأمام وحول العنق، حيث يزين بالزري الذهبي أو الفضي ويتدلى الترتر إلى أسفله.
2. الدراعة: وهي ثوب طويل بأكمام طويلة من القطن أو الحرير الهندي وتأتي بألوان ونقوش متنوعة.
3. الملفع: وهوغطاء للرأس ويأتي في قطعة واحدة تلف وتطوى حول الرأس والوجه لتغطية الشعر.
4. البوشية: وهي غطاء شفاف أسود يغطي الوجه بأكمله ترتديه نساء المدينة.
5. العباءة: رداء أسود طويل واسع يغطي الجسد بالكامل تصنع من الصوف أو الحرير.
6. الشيلة: وشاح أسود خفيف ترتديه النساء لتغطية الوجه (المغربي، 2006، 47-76).

وبصفة عامة؛ تختلف الأزياء الشعبية وتتنوع في دولة الكويت، وتلبس في المناسبات الرسمية والأعراس والأعياد، ولم يتغير تصميمها الأصلي، ولكنها تتشكل بألوانها وأنواع أقمشتها كالحرير والقطن والصوف، وتتميز بدقة وتنوع نقوشها وتطريزها. ويمكن أن تكون مصدرا غنيا، لاستلهام الوحدات الزخرفية منها في عمل تصميمات فنية مستحدثة في موضوعات التربية الفنية (سحاب وعبد الوهاب، 2016، 152).

ومن خلال التربية الفنية يمكن إحياء الموروث الشعبي المتعلق بالأزياء من خلال تحقيق الأهداف التربوية؛ كالآتي (الشهري، 2009):

1. المجال المعرفي: يتم التعرف على أنواع الملابس الشعبية وطريقة لبسها مع ملاحظة الزخارف الموجودة على ملابس النساء.
2. المجال المهاري: يتم إتقان رسم الملابس الرجالية والنسائية مع مراعاة طريقة لبسها عند رسمها وزخرفة الملابس النسائية بالزخارف الشعبية الدارجة.
3. المجال الوجداني: يتم تنمية الارتباط بالبيئة والمحافظة على اللباس الوطني التقليدي وعدم تقليد الغرب في لباسهم أو اتباع الموضات التي تتعارض مع الدين والعادات العربية الأصيلة. كما يمكن تنمية قيم الارتباط بعادات وتقاليد المجتمع الكويتي الأصيلة، فضلا عن تأكيد الهوية الثقافية والانتماء عند المتعلم بارتداء تلك الأزياء التراثية في المناسبات الرسمية.

**ج- الرقصات الشعبية**

تتعدد الرقصات الشعبية في الدول العربية الخليجية وتتشابه ومنها دولة الكويت، ومن أهم هذه الرقصات: العرضة؛ وقد عُرفت منذ قديم الزمان كرقصة حربية تتسم بالبطولة وظهرت في الجزيرة العربية، ثم

عم أداؤها معظم دول الخليج العربي. ونظرًا لتعلق وجدان أبناء المنطقة بها فقد عاشت واحتفظت بجميع خصائصها الإيقاعية والحركية وطُرق إنشادها الغنائي، فأصبحت ملازمة لكل الاحتفالات الوطنية وحفلات الزواج. وفيها يتوسط العارضين رجلان أو أكثر تمتاز ملابسهم جميعًا بالزركشة الشعبية ويلبسون أحزمة تتقاطع على الصدر وتلتف حول الوسط ويمسك كل واحد منهم بسيف في يده اليمين وتكون مرفوعة إلى الأعلى، وفي الخلف صف أو أكثر من الرجال يقومون بإصدار أصوات إيقاعية عالية ومميزة، تصدر من خلال طبول خاصة (الشهري، 2009 والحربي، 2003).

ومن خلال التربية الفنية يمكن إحياء الموروث الشعبي المتعلق بالرقصات الشعبية من خلال تحقيق الأهداف التربوية؛ كالآتي (الشهري، 2009):

1. المجال المعرفي: حيث يتم التعرف على خصائص وأسلوب العرضة النجدية من خلال زيارة أحد الاحتفالات الشعبية أو استعراض شريط فيديوأومن خلال بعض الصور الفوتوغرافية والرسومات الفنية.
2. المجال المهاري: حيث يمكن رسم العرضة في حركات إيقاعية مختلفة مع التأكيد على الزخرفة الشعبية الموجودة على ملابس العارضين.
3. المجال الوجداني: حيث يمكن تنمية الشعور بأهمية الانتماء للوطن والاعتزاز به والذود عنه من كل اعتداء خارجي، عبر بث الأغاني الوطنية والشعبية.

وهناك مجال الأغاني الشعبية التي تغنّى بها البحار وهو في رحلة الغوص بحثا عن الرزق، وهناك الأغاني الخاصة في المناسبات الرسمية كحفلات الزفاف والأعياد الوطنية، وتعتمد على الفنون الأدائية، وأيضا هناك أغاني الفريج (الحي) ونشد بها الصغار من البنات والأولاد عند ممارسة ألعابهم الشعبية. (المغربي، 1996، 15- 57).

**د- البيوت الشعبية**

تميز البناء الشعبي القديم في دول الخليج العربية بسمات مميزة؛ حيث كانت البيوت مبنية بخامة الطين، وتكون متراصة متلاصقة أو منفردة. أو ذات الأدوار المتعددة والتي تتميز نوافذها بالمشربيات. وهناك أيضًا بيت الشعر - الخيمة - والذي يتميز بشكله الانسيابي الجميل من الخارج وبزخارفه الشعبية من الداخل.

وقد تميز البيت الكويتي القديم بالبساطة من حيث التشييد وتم باستخدام مواد البناء المتوفرة في البيئة الطبيعية وتأثر بالبيئة المحيطة. وكانت المواد الأولية المستخدمة في بناء الحوائط والجدران هي الصخر، ولبْن الطين. والمواد الأولية المستخدمة في مسح الحوائط والجدران كانت الجص وهوعبارة عن تراب عادي يحرق ويستخدم في مسح الجدران وحوائط الغرف أما الحوائط والجدران فكانت تُدهن بنوع من الطين الأبيض. وكانت أسقف الغرف في الماضي تبني علي أيدي نجارين مهرة متخصصين باستخدام قوائم الجندل والبارية: (جمعها البوارى) أو المنقور وهي عبارة عن حصير كبير مصنوع من أعواد القصب، والباسجيل وهوأعواد قصب (البامبو) والكاري (القار الأسود) وهودهان من مخلفات النفط الخام والطين الصلبي يستعمل الطين في بناء الأسقف، ويتم تسوية أرض الغرف والحوش بالحصص: وهونوع من الطين يميل لونه في الغالب إلي الصفرة الباهتة والحشري: يفرش علي الأرض لتصبح قوية وهوعبارة عن حجارة صغيرة الحجم (مجلتنا، العدد47، البدر، 2008).

ومن خلال التربية الفنية يمكن إحياء الموروث الشعبي المتعلق بالبيوت الشعبية من خلال تحقيق الأهداف التربوية؛ كالآتي (الشهري، 2009):

1. المجال المعرفي: عرض خصائص البناء الشعبي.
2. المجال المهاري: رسم وتلوين مجموعة من البيوت الشعبية مع مراعاة الرموز الفنية والألوان الشعبية المستخدمة حسب البيئة التي تنتمي إليها.

3. المجال الوجداني: تنمية الارتباط بالبيئة والاعتزاز بما خلّفه الآباء والأجداد واستلهام روح الكفاح والصبر والمثابرة التي كان يتمتع بها أسلافنا مع تقدير وتثمين أسلوبهم المعماري القديم والذي يتلاءم مع طبيعة المجتمع والبيئة التي كانوا يعيشون فيها.

**هـ- الحرف الشعبية**

يحظى قطاع الحرف الشعبية والصناعات اليدوية باهتمام واسع في معظم دول العالم، وتتزايد الجهود المبذولة على المستويات الوطنية والإقليمية والدولية لتأكيد الأهمية الاجتماعية والثقافية للحرف كجزء من التراث الوطني في غالبية الدول، ولا ينحصر الاهتمام على الجوانب الثقافية والاجتماعية بل يشمل الجوانب الاقتصادية وذلك لأهمية الاستفادة من الإمكانيات المتاحة سواء كانت تلك الإمكانيات تتعلق بالموارد البشرية التي لديها مهارات متميزة في الأنشطة الحرفية أو تتعلق بزيادة الاستفادة من الخامات الأولية المتوفرة في البيئة المحلية، أو غير ذلك من الإمكانات المتاحة لدى بعض الجهات ذات العلاقة والتي يمكن الاستفادة منها في تنمية وتفعيل الاستثمار في مشاريع صغيرة أو متوسطة الحجم في قطاع الصناعات التقليدية، كما تركز بعض الدول على تنمية قطاع الحرف والصناعات اليدوية، وذلك لأهمية منتجاتها في جذب السياح وزيادة أعدادهم) ورقة عمل منشورة، المؤتمر الدولي للسياحة والحرف اليدوية (الحميدان، 2008).

إن الكويت قبل ظهور النقط والنقلة الحضارية التي ارتبطت به، قد امتهن أهلها قديما أكثر من مئتي مهنة (البدر، 2008)، وهناك ما يميز المجتمع الكويتي في ارتباط المهن الحرفية بعوائل معينة وصل الحد إلى أن اسم العائلة ارتبط بمهنته التي يحترفها، ونذكر أسماء بعض العوائل (على سبيل الإشارة وليس الحصر) النجار، الخياط، القلاف، الحداد، الصايغ، واعتبرت تلك العوائل مدارس فنية حرفية عظيمة عندما خرجت دفعات من الأفراد الذين امتهنوا تلك الحرف (إبراهيم، 2005، 27).

**مداخل التربية الفنية في التعريف بالموروث الشعبي وإحيائه:**

ويمكن للتربية الفنية أن تساهم بدور بارز في تقديم الموروث الشعبي والتعريف به والعمل على نشره في المجتمع وتأصيله في عقول النشء من أبنائنا الطلاب من خلال البرامج التعليمية المختلفة التي تتميز بها التربية الفنية والتي تقدم من الجهات الرسمية في وزارة التربية ؛ عبر المداخل الآتية(الحميدان، 2008، 26-32):

**أولا :الخطط والدروس**

يمكن للتربية الفنية من خلال الدروس أن تساهم في التعريف بالموروث الشعبي وذلك عن طريق ربط الخطط والدروس التي تقدم للطلاب بالموروثات الشعبية، مع ذكر بعض الأدلة والأحاديث التي توضح هذه الموروثات، مع تقديم خطط ودروس عملية يدوية ينفذها الطلاب في الحصص الدراسية.

**ثانيًا :المعرض المدرسي**

ومن خلاله يتم جمع المنتجات الفنية التي تعبر عن الموروث الشعبي وتقديمه للجميع بأسلوب فني راقٍ، وذلك بغية ربط الطالب ببيئته وإرثه التراثي والارتقاء بالذوق والتثقيف الفني في المدرسة.

ولاشك فإن لمعرض التربية الفنية دورًا كبيرًا في التعريف بالموروث الشعبي حيث:

1- يتم تزويد الطلاب بالمعلومات حول تاريخ أجدادهم من خلال حرفهم التي كانوا يزاولونها.

2- تم تعرف الطلاب على أنواع الفنون الشعبية القديمة وأشكال الموروث الشعبي.

3- يتم التعرف على البيئات التي قامت فيها هذه النماذج ودراسة صلاتها بها وكيف نمت فيها واتخذت طابعًا أصلا لها.

**ثالثًا :المتحف المدرسي**

يعتبر المتحف المدرسي أحد مصادر التثقيف في التربية الفنية، كما تسهم هذه المتاحف في حفظ ونقل التراث وربط جيل اليوم بمورثهم الشعبي خاصة ما يرتبط بالحرف والمنتجات اليدوية حتى يكون لديهم دراية بما كان عليه حال آبائهم وأجدادهم ومجتمعهم وكيف كانت تشكل حياتهم اليومية بأدواتها وطبيعتها وكيف كانوا يتعايشون مع هذا الواقع.

**رابعًا :الزيارات والرحلات**

يعد تنظيم الزيارات والرحلات من البرامج الهامة والهادفة للتربية الفنية والتي تساهم في تكوين اتجاهات إيجابية للمتعلمين وزيادة الوعي بأهمية التراث والحرف الشعبية والتشجيع على تذوقها واقتنائها والوقوف على المشاكل المختلفة للعمل .وتساهم التربية الفنية من خلال تنظيم هذه الزيارات إلى التعريف بالحرف الشعبية والوقوف على الجوانب الإيجابية والسلبية فيها.

**خامسًا :الندوات والمحاضرات**

إن عقد الندوات والمحاضرات المدرسية التي تهدف إلى إحياء الموروث الشعبي وإبراز إيجابياته ونواحي الجمال فيه، وزيادة ثقافة التلاميذ بجوانب هذا الموروث في الفنون الشعبية والبيئية، ويمكن أن تطرح خلال هذه الندوات والمحاضرات عرض شرائح وأفلام تبرز الجانب الجمالي والثقافي للموروثات الشعبية وتزود الطلاب بالمعلومات حول تاريخ أجدادهم وعاداتهم، كما تساهم في توجيه الانتباه نحوالموروث الشعبي وتطويره وتشجع الأجيال الشابة على اكتساب ثقافة وطنية وثقافة مجتمعية.

**سادسًا :المراكز الصيفية**

تلعب المراكز الصيفية داخل الأحياء دورًا هامًا وكبير في التعريف بجوانب الموروث الشعبي إذ يمكن للطلاب في هذه المراكز ممارسة أنواع مختلفة من الألعاب الشعبية والحرف اليدوية، إذ تتحول هذه المراكز إلى ورش عمل يتدرب من خلالها الطلاب على الصناعات الشعبية مما يساهم في تكوين اتجاهات إيجابية لدى المتعلمين نحوالموروث الشعبي، وكذلك إكساب المتعلمين قدرا مناسبا من الثقافة والمهارات والخبرات البسيطة التي تفتح لهم آفاقا في حب العمل المهني والإقبال عليه.

**دراسات سابقة**

أجرى (عبد الغني، 1415هـ) دراسة استهدفت العرض التاريخي للحرف والصناعات المعدنية الشعبية في الجزيرة العربية؛ واستخدم الباحث المنهج التاريخي والوصفي.وكشفت النتائج أن المشغولات المعدنية في مكة وجدة تتميز بزخارف متنوعة تضفي على الشكل المنتج تناسق العلاقة بين الشكل والوظيفة، وأن المشغولات المعدنية الشعبية إحدى الحرف الشعبية المنتشرة في المملكة.

وقام (بدر، 1414هـ) بدراسة بهدف عرض أهم الزخارف المستخدمة في المنسوجات التقليدية ومسمياتها عبر دراسة مسحية وتاريخية للمنسوجات الشعبية لأماكن تواجد البدو في المنطقة الغربية في السعودية، وأكدت الدراسة ضرورة الاستلهام والابتكار من تلك الزخارف لتصميم نماذج متطورة تخدم أغراضًا فنية حديثة، تتواءم مع احتياجات العصر، وأن المنسوجات الشعبية هي حرفة قديمة يمتهنها الكثير من الحرفيين من زمن طويل إلى عصرنا الحاضر.

وسعت دراسة (فيومي، 1424هـ) إلى ابتكار مشغولات فنية مستمدة ومستحدثة من التراث، وقد أتبعت الباحثة المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي وكذلك المنهج التجريبي، وقد استخدمت الباحثة استمارة استبيان لجمع التراث من المنطقة وكذلك استمارة تضم ما استخلصته الباحثة من تقنيات وأساليب أداء ومفردات

وكذلك استمارة تقويم، وكانت الدراسة عبارة عن تجربة شخصية قامت بها الباحثة، وخلصت الدراسة إلى عدد من النتائج من أهمها اختلاف وتنوع المنتج الفني سواء كان في الوظيفة أو الخامة التي تساهم في إنتاج مشغولات فنية مبتكرة، وعلاقة هذه الدراسة بالدراسة التي يتناولها الباحث تتمثل في أن مشغولات النخيل من التراث السعودي تدخل ضمن الحرف اليدوية التي يعمل بها عدد من الحرفيين لإنتاج مشغولات نفعية بشكل واسع.

واستهدفت دراسة (القادري والنجار، 2015) بيان الأهمية الخاصة بأنشطة المعارض الفنية، واستخدامها في مجال تنمية الجوانب الوجدانية في بناء الشخصية للمتعلمين، واستثمار التقدم التكنولوجي في دعم تلك الجوانب في إطار ربط العملية التربوية داخل المدرسة وخارجها. وتوفر الدراسة نموذجاً للتخطيط لإقامة المعارض الفنية من منظور ثلاثية التخطيط والتنفيذ والتقويم، وبناء أداة استطلاعية لتعرّف مستوى إدراك القائمين على التربية الفنية لتلك الأهمية والمعوقات التي تحول دون التوصل إلى الإفادة المتميزة من إقامة المعارض وتحقيق أهدافها التربوية. كما أسفرت النتائج عن إدراك المنتفعين من البرنامج للجدوى التربوية من جهة وتبصيرهم بطرائق التنفيذ والتقويم استناداً إلى التخطيط الجيد من جهة أخرى.

واستهدفت دراسة (العمايرة، 2009) بحث تقنية جديدة في الأدب الأردني الحديث، من خلال توظيف الموروث الشعبي في الشعر الأردني الحديث، من خلال أمثلة من هؤلاء الشعراء، وتم استعراض الموروث الشعبي واللغة الوسطى ودخولهما إلى القصيدة الفصيحة، ودراسة التناص الفلكلوري الشعبي وتوظيفه من خلال الأغنية والمثل والسير والمعتقدات والطرائف الشعبية، مع إبراز جماليات هذا الإرث الشعبي المتمثل في الصور الشعرية والعبارات والمفردات الشعبية. وخلصت الدراسة إلى أن التفوق الذي حققه الشعر الأردني شكل مادة مهمة من خلال استثمار الموروث الشعبي في ذلك المجال.

**تعليق على الدراسات السابقة**

اهتمت الدراسات السابقة باستعراض جوانب الموروث الشعبي، حيث استهدفت العرض التاريخي للحرف والصناعات المعدنية الشعبية في الجزيرة العربية؛ وعرض أهم الزخارف المستخدمة في المنسوجات التقليدية ومسمياتها عبر دراسة تاريخية للمنسوجات الشعبية، وكذلك ابتكار مشغولات فنية مستمدة ومستحدثة من التراث، وأكدت الدراسات الأهمية الخاصة بأنشطة المعارض الفنية، واستخدامها في مجال تنمية الجوانب الوجدانية في بناء الشخصية للمتعلمين، وتوظيف الموروث الشعبي في بعض المجالات منها الشعر الأردني الحديث.واستخدمت غالبية الدراسات المنهج الوصفي التحليلي، وبعضها استخدم المنهج التاريخي، وكذلك **المنهج التجريبي.**

وتتفق الدراسة الحالية مع تلك الدراسات في أهمية الموروث الشعبي وضرورة تنميته وإحيائه، عبر مجالات العمل الفني. في حين تختلف الدراسة الحالية مع تلك الدراسات في تركيز الدراسة الحالية على دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي، من خلال دراسة نظرية، مع إجراء مسح ميداني لآراء عينة من معلمي التربية الفنية في المدارس الابتدائية حول أهمية هذا الدور والمداخل المتبعة لذلك والمعوقات التي تواجه هذا الدور. فضلا عن أنها تختلف عن تلك الدراسات في حدود الدراسة المكانية والزمانية.

**الجانب الميداني**

**أداة الدراسة**

قامت الباحثة بتصميم أداة خاصة بالدراسة الحالية، تضمنت (25) عبارة؛ وزعت على ثلاثة محاور هي:

1. أهمية تنمية قيم الموروث الشعبي من خلال التربية الفنية (11) عبارة.
2. مداخل تنمية قيم الموروث الشعبي (8) عبارات.

3. المعوقات التي تواجه مادة التربية الفنية في سبيل تنمية قيم الموروث الشعبي (6) عبارات.

وقد قيست استجابات العينة على مدرج ثلاثي يشير إلى الموافقة على العبارة( بدرجة كبيرة، بدرجة متوسطة، بدرجة قليلة) وقد أعطي لها الدرجات(3، 2، 1) على الترتيب.

**صدق الأداة**

اعتمدت الباحثة صدق المحكمين للوقوف على درجة صدق الأداة، حيث تم عرض الأداة في صورتها الأولية (28 عبارة) على مجموعة من المختصين في المناهج وطرق التدريس بكلية التربية في جامعة الكويت، وكلية التربية الأساسية بالهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، وكذلك بعض موجهي التربية الفنية ورؤساء الأقسام العلمية لمادة التربية الفنية عددهم (15) فردا، وذلك بهدف الوقوف على ملائمة الأداة للدراسة، من حيث مناسبتها لهدف الدراسة ووضوح العبارات وحسن صياغتها. وقد أبدى المحكمون مجموعة من الآراء التي تتعلق بتعديل صياغة بعض العبارات وحذف البعض الآخر، وتم التعديل في ضوء تلك الآراء، وعرضت عليهم ثانية، وأبدوا موافقتهم عليها، وقد أصبحت الأداة في صورتها النهائية (25) عبارة.

ثبات الأداة

تم تطبيق الأداة على عينة استطلاعية من معلمي التربية الفنية من مجتمع الدراسة، من خارج العينة قدرها (20) معلما، وتم حساب ثبات الأداة بطريقة معامل ثبات ألفا كرونباخ، وكانت النتائج هي:

***جدول(1)***

**معامل ثبات ألفا كرونباخ للأداة**

| المحور | عدد العبارات | معامل الثبات |
|---|---|---|
| الأهمية | 11 | 0.921 |
| المداخل | 8 | 0.827 |
| المعوقات | 6 | 0.901 |
| الأداة ككل | 25 | 0.954 |

من الجدول (1) يتضح أن قيم معامل ثبات ألفا كرونباخ هي معاملات مرتفعة، تدل على ثبات مرتفع للأداة. وإجمالا ؛ يتبين أن الأداة صالحة للتطبيق وتحقيق الهدف منها.

**عينة الدراسة**

تم اختيار عينة قصدية من معلمي ومعلمات التربية الفنية في مدارس المرحلة الابتدائية بمنطقة حولي التعليمة، حيث تم اختيار (10) مدارس للبنين و(10) مدارس للبنات؛ وذلك يمثل نسبة (54.1%) من إجمالي عدد مدارس المنطقة البالغ (37) مدرسة. وقد تم توزيع (120) استمارة من الأداة على معلمي ومعلمات التربية الفنية، وذلك يمثل نسبة (53.8%) من إجمالي مجتمع الدراسة (معلمي ومعلمات التربية الفنية بالمنطقة) البالغ عددهم (223) في الفصل الدراسي الثاني 2017/2016. وقد تم استرجاع (105) استمارة؛ وهذا يمثل نسبة (87.5%) من الاستمارات التي تم توزيعها، وكانت جميعها صالحة للإدخال.

**عرض النتائج**

**(1) أهمية تنمية قيم الموروث الشعبي من خلال التربية الفنية**

للوقوف على آراء العينة حول أهمية دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي، تم حساب متوسطات درجات العينة على عبارات المحور الأول المتعلق بذلك؛ وتم رصد النتائج في الجدول (2) الآتي:

*جدول (2)*

**المتوسطات الحسابية لدرجات إجابات العينة على عبارات المحور الأول أهمية دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي مرتبة تنازليا**

| م | العبارة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|
| 7 | تجعل العمل الفني أكثر امتاعا وأصدق إقناعا | 2.94 | 0.639 | 1 |
| 3 | تنمي قيم الولاء والانتماء لدى التلاميذ | 2.93 | 0.638 | 2 |
| 2 | تسهم في تثبيت الهوية الكويتية لدى التلاميذ | 2.92 | 0.651 | 3 |
| 4 | تعزيز الانتماء الثقافي الوطني | 2.88 | 0.701 | 4 |
| 9 | تؤكد على حيوية التراث في التاريخ وتفضيل استمراريته | 2.87 | 0.688 | 5 |
| 10 | تزيد من ربط الماضي بالحاضر | 2.86 | 0.706 | 6 |
| 11 | تعد حصنا منيعا للدفاع عن المجتمع من الاغتراب الذاتي | 2.86 | 0.687 | 7 |
| 8 | تعميق المثل العليا الوطنية بوسائل سهلة الوصول لذهن التلميذ | 2.84 | 0.634 | 8 |
| 1 | تشعر التلاميذ بالاعتداد والاعتزاز بعضويتهم في الوطن | 2.81 | 0.625 | 9 |
| 5 | تعبر عن ضمير السواد الأعظم من الطبقات الشعبية | 2.34 | 0.605 | 10 |
| 6 | تعزز من المقاومة الثقافية للقيم الوافدة وتدعم الثقافة الوطنية | 2.02 | 0.533 | 11 |
| | الإجمالي | 2.75 | 0.646 | |

تشير النتائج في الجدول (2) إلى موافقة كبيرة من العينة على أهمية التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، وذلك استنادا إلى قيمة المتوسط الحسابي الإجمالي لإجابات العينة على عبارات المحور الأول، حيث كان (2.75) من (3) درجات، وهومتوسط حسابي يعادل وزنا نسبيا مئويا (91.7%)، ومن ذلك يستدل على أن أفراد العينة من معلمي التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية بدولة الكويت يرون أن للتربية الفنية دورا كبيرا في إحياء الموروث الشعبي، وتنمية قيمه لدى التلاميذ؛ حيث إن الأعمال الفنية التي تهتم بذلك الموروث تجعل العمل الفني أكثر امتاعا وأصدق إقناعا للتلميذ وتربطه بوطنه من خلال التعرف على قيم وتقاليد الآباء والأجداد مما يعزز لديه قيم الولاء والانتماء للوطن بأرضه وتاريخه وتقاليده، وهذا يشعر التلاميذ بالاعتداد والاعتزاز بعضويتهم في الوطن، وذلك ينعكس في صورة تثبيت الهوية الكويتية لدى التلاميذ والتشبث بها، الأمر الذي يعد حصنا منيعا للدفاع عن المجتمع من الاغتراب الذاتي، ويعزز من المقاومة الثقافية للقيم الوافدة وتدعم الثقافة الوطنية. كما يزيد من ربط الماضي بالحاضر، وبالتالي يؤكد على حيوية التراث في التاريخ وتفضيل استمراريته.

**(2) مداخل تنمية قيم الموروث الشعبي**

للوقوف على آراء العينة مداخل التربية الفنية لتنمية قيم الموروث الشعبي وإحيائه، تم حساب متوسطات درجات العينة على عبارات المحور الثاني المتعلق بذلك؛ وتم رصد النتائج في الجدول (3) الآتي:

*جدول (3)*

**المتوسطات الحسابية لدرجات إجابات العينة على عبارات المحور الثاني مداخل تنمية قيم الموروث الشعبي مرتبة تنازليا**

| م | العبارة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|
| 2 | التعبير فنيا بأعمال تخلد الموروث الشعبي على جدران المدارس | 2.84 | 0.601 | 1 |
| 1 | يتم تعزيز قيم الموروث الشعبي من خلال الدروس العملية | 2.76 | 0.523 | 2 |
| 5 | زيارة المتاحف الوطنية تعد نشاطا رئيسا للتربية الفنية لتنمية قيم الموروث الشعبي | 2.71 | 0.548 | 3 |
| 4 | تهتم المدارس بالزيارات والرحلات الخارجية للمواقع التراثية | 2.54 | 0.7.65 | 4 |
| 3 | يتم عقد الندوات والمحاضرات للحديث عن الموروث الشعبي | 2.01 | 0.713 | 5 |
| 6 | تستثمر الأنشطة في الأندية الصيفية لتعزيز قيم الموروث الشعبي | 1.98 | 0.876 | 6 |
| 7 | عمل ركن لصور ومقتنيات من الموروث الشعبي داخل المدرسة | 1.87 | 0.788 | 7 |
| 8 | استخدام أدوات وخامات الفنان الشعبي في الأعمال الفنية | 1.68 | 0.791 | 8 |
| | الإجمالي | 2.30 | 0.774 | |

تشير النتائج في الجدول (3) إلى عينة المداخل التي يسكلها معلمو التربية الفنية في الواقع المدرسي في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، وقد جاءت إجاباتهم بمتوسط حسابي قدره (2.30) من (3) درجات، وهو متوسط حسابي يعادل وزنا نسبيا مئويا (76.7%)، ومن ذلك يستدل على أن أفراد العينة من معلمي التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية بدولة الكويت يوافقون بنسبة (76.7%) على توافر المداخل المذكورة في الواقع التعليمي الميداني في مدارس المرحلة الابتدائية؛ وقد كانت المداخل المشار إليها هي التعبير على الجدران بأعمال فنية تشير إلى الموروث الشعبي، ومن خلال الدروس العملية، وزيارة المتاحف، والرحلات الخارجية للمواقع التراثية، وكذلك عقد المحاضرات والندوات، وعمل أركان لأشكال من الفنون الشعبية، والحرص على استخدام أدوات الفنان الشعبي في الأعمال الفنية، مع الاهتمام بممارسة ذلك في النوادي الصيفية أيضا.

**(3) المعوقات التي تواجه مادة التربية الفنية في سبيل تنمية قيم الموروث الشعبي**

للوقوف على آراء العينة حول المعوقات التي تواجه مادة التربية الفنية في تنمية الموروث الشعبي وإحيائه، في الواقع المدرسي؛ فقد تم حساب متوسطات درجات العينة على عبارات المحور الثالث؛ وتم رصد النتائج في الجدول (4) الآتي:

*جدول (4)*

**المتوسطات الحسابية لدرجات العينة على عبارات المحور الثالث معوقات تنمية الموروث الشعبي وإحيائه مرتبة تنازليا**

| م | العبارة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الترتيب |
|---|---|---|---|---|
| 2 | عدم كفاية الحصص الأسبوعية لمادة التربية الفنية في الجدول الدراسي | 2.81 | 0.621 | 1 |
| 1 | ازدحام اليوم المدرسي بالدروس العملية للمواد الدراسية المختلفة | 2.77 | 0.524 | 2 |
| 3 | قصور الامكانات المادية والخامات اللازمة للأعمال الفنية المتعلقة بالتراث | 2.75 | 0.684 | 3 |
| 5 | عدم تخصيص ميزانيات كافية للإعداد للمعارض المدرسية الفنية | 2.69 | 0.537 | 4 |
| 4 | ضيق مساحة المرسم المدرسي | 1.89 | 0.982 | 5 |
| 6 | تعقد الإجراءات الإدارية لإجراء الزيارات إلى المتاحف والمعارض الخارجية | 1.65 | 0.887 | 6 |
| | الإجمالي | 2.43 | 0.706 | |

تكشف النتائج في الجدول (4) وجود معوقات وصعوبات تحد من دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بدرجة كبيرة، وذلك استنادا إلى قيمة المتوسط الحسابي الإجمالي لإجابات العينة على عبارات المحور الثالث، حيث جاءت الإجابات بمتوسط حسابي (2.43) من (3) درجات، وهومتوسط حسابي يعادل وزنا نسبيا مئويا (81%)، ومن ذلك يستدل على أن أفراد العينة من معلمي التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية بدولة الكويت يرون أن هناك مجموعة من الصعوبات تتمثل في عدم كفاية الحصص الأسبوعية لمادة التربية الفنية، وقصور الامكانات المادية والخامات اللازمة للأعمال الفنية المتعلقة بالتراث، وكذلك ضيق مساحة المرسم المدرسي، فضلا عن وجود تعقيدات في الإجراءات الإدارية لإجراء الزيارات إلى المتاحف والمعارض الفنية الخارجية.

**خلاصة نتائج البحث:**

**أفرز البحث النتائج الآتية:**

1. إمكانية إسهام التربية الفنية بدور فعال في إحياء الموروث الشعبي، حيث إن التربية الفنية المبنية على الأنشطة التي يقوم بها المعلم القائمة على المفاهيم المعرفية والتطبيقات العملية المستوحاة من الموروثات الشعبية الفنية الكويتية، تؤدي دورا مهما للمتعلم في مرحلة التعليم الابتدائي كونها مرحلة تأسيس وبلورة شخصية الطفل من جميع النواحي، ولما تتيحه تلك المرحلة من فرص حقيقية في التعليم وتسهم في تحقيق آفاق التربية الفنية.
2. أن التربية الفنية تعد مجالا أمثل لتكوين اتجاهات إيجابية لدى المتعلمين نحوالتراث الشعبي وتساعد على اقتنائها وتذوقها وتوضح مكوناتها وخصائصها الجمالية والفنية وتسعى للحفاظ عليها من الاندثار، كما تعد التربية الفنية أحدى الأدوات الحية التي تربط الإنسان بأخيه الإنسان وتربطه كذلك ببيئته كما تعمق خبراته بالماضي والحاضر والمستقبل وتساعد على تنمية ما ينتجه من تجارب فنية.
3. أن هناك الكثير من أشكال الموروث الشعبي لازالت تمارس في المجتمع الكويتي حتى وقتنا الحاضر وتشهد إقبالا متزايدًا من كافة طبقات المجتمع رغم تنوع وتعدد البدائل، ينبغي نقلها إلى الأجيال الصاعدة وهذه مسئولية كافة المؤسسات التربوية في المجتمع، وهنا نؤكد على أهمية التربية الفنية ومعلمها في هذا الأمر حتى تحتفظ بكامل أهميتها وقيمتها.
4. وقد كشفت نتائج المسح الميداني النتائج الآتية:

- هناك اتفاق حول أهمية التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، بنسبة (91.7%).
- تتفق العينة حول توافر مجموعة من المداخل التي يسكلها معلموالتربية الفنية في الواقع المدرسي في إحياء الموروث الشعبي بنسبة (76.7%).
- وجود معوقات وصعوبات تحد من دور التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بدرجة كبيرة تعادل نسبة (81%).

**التصور المقترح**

على ضوء نتائج البحث؛ تقدم الباحثة تصورا مقترحا لتعزيز إسهامات التربية الفنية في إحياء الموروث الشعبي الكويتي:

**أهداف التصوّر المقترح**

1. تعزيز جوانب تأصيل وغرس القيم والانتماء للهوية الثقافية من الموروث الشعبي الفني لبناء مواطن صالح فعال في المجتمع.

2. تنمية التذوق الجمالي والفني للموروثات القديمة والموروثات الحديثة لدى المتعلم.
3. إثارة الجوانب التعبيرية وتحفيزها من خلال ممارسة مختلف الأنشطة الفنية الإبداعية المستوحاة من التراث.
4. تعزيز مجالات دمج الفنون الشعبة الكويتية القديمة في الأنشطة الفنية كمدخل يسهم في تدعيم العمل التربوي.
5. توسيع آفاق المتعلم وإكسابه اهتمامات جديدة وإشباع رغباته وميوله والترفيه عنه من خلال الموروث الشعبي الكويتي.
6. تحقيق الترقي الذاتي للمتعلم وبناء شخصيته وتفاعله النشط مع الخبرات البصرية في البيئة المحيطة به.

**مكونات التصور المقترح وآلياته:**

يقوم هذا التصور على ضرورة الاهتمام بثلاثة جوانب أساسية لدى المتعلم؛ يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار، في إطار تنمية قيم الموروث الشعبي الكويتي، وسياق إحياء هذا الموروث؛ وهي:

**1- الجانب الثقافي؛ من خلال:**

- بناء خلفية نظرية حول الموروث الشعبي الفني الكويتي وأصوله وتاريخه وإنجازاته، وشرحها للمتعلم بطريقة مبسطة.
- خلق آلية مدروسة لغرس الثقافة الشعبية الفنية عند المتعلم من خلال التواصل واقتراح الخطط والدعم والتحفيز.
- ابتكار أساليب فنية وطرق أداء متميزة باستخدام تقنيات فنية متنوعة عند تنفيذ الأعمال الفنية.
- استخدام خبرات فنية متنوعة في الرسوم والخطوط والمساحات اللونية وغير ذلك لإبراز الموروث الشعبي الكويتي لدى المتعلم.
- تقديم أعمال فنية كأمثلة توضح الموروث الشعبي الفني الكويتي.
- إمتاع الأطفال والرقي بذوقهم وتلبية حاجياتهم في البحث عن الجمال وتذوقه في الموروث الشعبي الفني الكويتي والاستمتاع به.
- مراعاة الفئة العمرية للمتعلمين ومدى مناسبتها للخبرة الفنية وتقنية التنفيذ المستخدمة.
- تتابع واستكمال الخبرات الفنية في مراحل التعليم التالية.

**2- الجانب التعليمي؛ من خلال:**

- ربط المتعلم ببيئته وتراثه ووطنه وتأكيد الولاء لديه.
- التركيز على ما يتوافر في البيئة من موروثات وعادات وتقاليد ومظاهر اجتماعية تميز المجتمع الكويتي.
- تعليم المتعلمين كيفية استخدام أشكال مختلفة من الخامات لإنتاج أعمال جميلة ومبدعة عن الموروث الشعبي الكويتي.
- تعميق خبرة المتعلم بخواص الخامات الفنية المتداولة ومميزاتها بما يكسب المتعلم القدرة على حسن توظيفها وترشيد استهلاكه لها.
- عرض الأفلام الوثائقية عن تاريخ الكويت لتعريف المتعلم بمهن الحرفيين والفنانين التشكيليين الكويتيين.
- تنظيم زيارات ميدانية للمتاحف والأماكن التي تحوي الموروث الشعبي الكويتي.
- اكساب خبرات جديدة للمتعلم في تقويم الأعمال الفنية.

**3- الجانب الوجداني؛ من خلال:**

- تكوين اتجاهات فنية إيجابية نحوالموروث الشعبي الفني الكويتي عبر العصور المختلفة وتقديره والاعتزاز بتاريخه العريق.
- الاهتمام بتشكيل الشخصية الكويتية، من خلال اكتشاف وتذوق جماليات تراثه وانجازات أمته وتقاليدها.
- التأكيد على دور المعلم في تنمية الاتجاهات لدى المتعلم نحومادة التربية الفنية وتفجير طاقاته المكنونة واستخراج ما بداخله من ابداعات وابتكارات، وإشباع هذه الاتجاهات عند الممارسة والتطبيق
- توجيه استعدادات المتعلم وقدراته لاختيار الموضوعات الفنية من الموروث الشعبي التراثي الكويتي.

**التوصيات والمقترحات**

على ضوء النتائج التي أفرزها البحث؛ توصي الباحثة بالآتي:

1. تعزيز منهج التربية الفنية الذي يدرس حاليا في مدارس دولة الكويت بدروس متصلة بالموروث الشعبي الفني الكويتي.
2. إعداد برنامج مقترح من قبل وزارة التربية لإعداد وتطوير منهج الأنشطة الفنية لتنمية المفاهيم المعرفية عن التراث الكويتي.
3. وضع استراتيجية تعليمية من قبل المسئولين في وزارة التربية لتنمية المهارات الفنية لدى المتعلم من خلال الموروث الشعبي الفني الكويتي.
4. عمل برنامج أنشطة فنية متكاملة لتنمية وتطوير قدرات ومهارات التعبير الفني لدى المتعلم من خلال توظيف الموروث الشعبي الفني الكويتي.
5. التأكيد على أن تشتمل الخطط والدروس أنشطة ترتبط بالموروث الشعبي الكويتي وأشكاله من قبل معلم التربية الفنية.
6. تخصيص دعم جيد من قبل الإدارات التعليمية لعمل زيارات ميدانية للمتاحف الوطنية والمواقع التراثية.
7. اعتماد ميزانية مخصصة لإعداد معرض مدرسي فني تعرض فيه صور من أعمال معلمي التربية الفنية والتلاميذ المتصلة بالموروث الشعبي.
8. إعداد متحف بالمدرسة شامل يضم ما يتوافر من مقتنيات تراثية وطنية كويتية.
9. إقامة الندوات والمحاضرات المدرسية للنقاش حول تعزيز قيم الولاء والانتماء الوطني عبر إحياء الموروث الشعبي.
10. عمل صحيفة حائطية أو نشرة تخص التراث الشعبي يسهم التلاميذ في تحريرها بشكل رئيس.
11. حث معلم التربية الفنية على استلهام المورث الشعبي الكويتي في الموضوعات التي يُقدمها للتلاميذ.
12. تشجيع التلاميذ على استخدام الخامات البيئية المحلية وخامات وأدوات الفنان الشعبي في تنفيذ أعمالهم الفنية.
13. عقد دورات تدريبية لمعلمي التربية الفنية تختص بكيفية إحياء الموروث الشعبي لدى الجيل الحاضر من التلاميذ.

## المراجع

### المراجع العربية:


1. إبراهيم، سعيد، (2005)، **دراسات في الشرق الأوسط**، القاهرة: دار الفكر العربي.
2. إبراهيم، سوسن، (2003)، **دور الثقافة في تنمية التراث الشعبي**، الموسوعة العربية الحرة، الكويت.
3. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (2003)، **لسان العرب**، بيروت، دار الكتب العلمية.
4. الأحمد، عبد العزيز أحمد،(2010)، **أزمة الهوية لدى الشباب الجامعي الكويتي في ظل التغيرات والتحديات المعاصرة**، مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية، سلسلة الإصدارات الخاصة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت.
5. الأيوب، أيوب حسين،(2005)، **ألعابنا الشعبية الكويتية**، الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية،
6. البدر، سليمان،(2008)، **منطقة الخليج العربي خلال سنوات ما قبل اكتشاف النفط**، القاهرة: دار الفكر العربي للنشر والتوزيع،
7. بدر، ليلى محمد محمود،(1414)، **المنسوجات الشعبية البدوية بالمنطقة الغربية بالمملكة العربية السعودية والإفادة منها في التربية الفنية**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية التربية، قسم التربية الفنية.
8. البلهان، عيسى، (2004)، **اللعب في رياض الأطفال: أسسه، نظرياته، تطبيقاته**، ط،1، الكويت.
9. الجبوري، محمد عبد الرحمن وسالم، عادل كريم وعبد الأحد، عصام،(2009)، **مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني**، مجلة التربية الأساسية، العدد 59، جامعة بغداد، 665-689،
10. جريدة الشرق الأوسط الالكترونية (2010)، المؤتمر العمراني، خارطة طريق على التراث الإسلامي، تاريخ النشر 2010/5/27.
11. جريدة القبس الالكترونية، (2014)، **صفحات من الذاكرة**، حوار مع السيد حسين القطان، بتاريخ 2014/1/17.
12. جودي، محمد حسبن،(1996)، **الرسم والأشغال اليدوية**، ط،1، عمان، الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع.
13. الحميدان، حمد بن عبد الله،(2008)، **دور البرامج التعليمية للتربية الفنية في التعريف بالحرف الشعبية**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، قسم التربية الفنية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.
14. خورشيد، فاروق،(1994)، **السيرة الشعبية**، القاهرة، دار نوبار.
15. خورشيد، فاروق،(2003)، **قضايا شعبية**،ط،1، بورسعيد، مكتبة الثقافة الدينية.
16. زايد، أميرة عبد السلام،(2013)، **التربية وأسس بناء الإنسان في الموروث الشعبي(كليلة ودمنة نموذجا)**، مجلة كلية التربية بالزقازيق، 28(78)، 1 -93.
17. الزبيدي، السيد محمد مرتضى،(د،ت)، **تاج العروس**، ط،6، بيروت، دار صادر.
18. الزعابي، زعابي،(1995)، **كنوز الفن الكويتي المعاصر (التصوير)**، ط،1، الكويت: شركة مطابع الوزان العالمية.
19. زغلول، محمد، (2007)، **التراث الكويتي القديم**، ط،2، الكويت، مكتبة الفلاح.

20. سحاب، هناء محمد وعبد الوهاب، آلاء عبد الرزاق، (2016)، **توظيف الرموز التراثية والمعتقدات الشعبية في تصاميم الألبسة النسائية المنزلية**، مجلة الأكاديمي، العدد 80، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 149 – 166.

21. سرحان، نمر،(د،ت)، **إحياء التراث الشعبي**، عمان، فيلادلفيا للنشر.

22. الشهري، عبد الله ظافر،(1430هـ)، **دور التربية الفنية في المحافظة على الموروث الشعبي السعودي**، مجلة المعرفة، العدد 173، وزارة التربية والتعليم، المملكة العربية السعودية.

23. صدقي، سرية،(2008)، **برنامج إقامة نظم داخلية لضمان الجودة في كليات التربية النوعية ورياض الأطفال**، وثيقة المعايير الأكاديمية القومية المرجعية -تخصص التربية الفنية.

24. طرابيشي، جورج،(1991)، **المثقفون العرب والتراث والتحليل النفسي لعصاب جماعي**، ط،1، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر.

25. عبد الغني، فوزي جمال،(1415)، **دراسة وصفية لنماذج من المشغولات المعدنية الشعبية المستخدمة في مكة المكرمة وجدة**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية التربية بمكة المكرمة، قسم التربية الفنية.

26. عبيدات، ذوقان؛ وعبد الحق، كايد؛ وعدس، عبد الرحمن،(2003)، **البحث العلمي: مفهومه وأدواته وأساليبه**، (ط،6)،عمان، دار الفكر.

27. العساف، صالح بن حمد،(1989) المدخل إلى البحث في العلوم السلوكية، سلسلة البحث في العلوم السلوكية، الرياض.

28. العمايرة، أمل محمد حمد،(2009)، **توظيف الموروث الشعبي في الشعر الأردني الحديث (عرار، عز الدين المناصرة، حيدر محمود) أنموذجا**، رسالة ماجستير غير منشورة، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة.

29. العنجري، خالد، (2013)، **أجمل الألعاب في مجالس الأحباب**، ط،1، المؤلف.

30. الغانم، غانم يوسف، (2013)، **الكويتيون وعاداتهم الجميلة، من ذاكرة إرث الآباء والأجداد**، الكويت: ذات السلاسل.

31. غنيم، محمد عبد الحليم،(2007)، **القصة القصيرة والموروث الشعبي**، دراسة في نماذج مختارة، المؤتمر الأدبي السادس لإقليم شرق الدلتا الثقافي، 26-28 مارس، هيئة قصور الثقافة، وزارة الثقافة، مصر.

32. الغول، علي فايز، (1996)، **مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ودوره**، ورقة مقدمة للمؤتمر الأول للفن العربي المعاصر، قسم الفنون الجميلة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 7-9 تشرين أول.

33. فيومي، فتون فؤاد فيومي،(1424)، **مشغولات النخيل كمصدر للرؤية لابتكار مشغولة فنية معاصرة مستمدة من التراث السعودي" منطقة عسير**، رسالة ماجستير، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بجدة، قسم التربية الفنية.

34. القادري، محمد عبد القادر والنجار، عادل محمد،(2015)، **دراسة حول واقع استخدام المعارض الفنية كوسيلة تعليمية في مراحل التعليم العام بدولة الكويت**، المجلة التربوية، 29(2)، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت.

35. القحطاني، عبد الله، (1996)، **التراث الشعبي في منطقة عسير**، ط، 1، المملكة العربية السعودية.

36. كمال، صفوت، (1986)، **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي**، ط 3، الكويت.
37. مراد، صلاح وهادي، فوزية،(2002)، **طرائق البحث العلمي: تصميماتها وإجراءاتها**، الكويت، دار الكتاب الحديث.
38. مرسي، أحمد،(1983)، **الأغنية الشعبية**، مدخل إلى دراستها، القاهرة، دار المعارف.
39. المغربي، سلوى،(1996)، **أغاني البنات الشعبية بين الفصحى والعامية**، الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية.
40. المغربي، سلوى،(2006)، **الأزياء الشعبية النسائية قديما في الكويت**، الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية.
41. وزارة التربية بالكويت (2017)، **منهج التربية الفنية للمرحلة الابتدائية في التعليم العام**، قطاع البحوث التربوية والمناهج.
42. وكالة الأنباء كونا (2014)، **الدريشة**، مجلة فصلية، العدد الأول، الكويت.
43. يوسف، عبد التواب،(1996)، **الطفل العربي والفن الشعبي**، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

**المراجع الأجنبية**

1. Rosenblum ،Paula .**The Popular Culture and Art Teacher** ، The Journal of the National ArtEducation Association ،Vo 34.No ،1981 ،1.pp11-8
2. Bucuvalas،Tina **.Soth Florida Folk Arts :A Teachers Guide** ،Historical Museum of Southern Florida،Miami ،1988 ،p30
3. Smith ،KC .**Florida Folk Festival :Asian and Pacific Islan Traditions in Folrid a** .Resource Materials forTeachers .Florida Dept .of State ،U.S ،1998 p.21
4. Thompson ،Susan .**Folk Art Tells a Story :An Activity Guide .**Social Studies ،U .S ،Colorado،1998 p.185

**مواقع على شبكة الانترنت**

1. www. Ykuwait.net,
**الالعاب الشعبية في رياض الأطفال وأهدافها** (2012)، دراسة على الشبكة الدولية، مسترجع بتاريخ 2017/5/14.
2. http://www.beatona.net,
**بيت الكويت القديم**، مجلة بيئتنا، الهيئة العامة للبيئة، العدد 47، الكويت، مسترجع من الموقع، بتاريخ 2017/5/14.
3. on line.netwww.islam,
السيد، هيام(1425هـ)، **الفن الشعبي**، مسترجع من الموقع بتاريخ 2017/5/24
4. http://appliedartstools.blogspot.com/2013/08/blog-post_23.html
5. .http://www.sauditourism.gov.sa1425.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 2، 2017، 137- 162

# الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر*

*مها محمد السديري*. قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2017/5/11 تاريخ القبول:2017/8/1

# Collage in Contemporary Saudi Plastic Works

***Maha Mohammed Alsudairy,*** Department of Art Education, College of Education, King Saud University. Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia

## الملخص

يهدف البحث إلى الكشف عن تعدد وتنوع أسلوب الكولاج لبعض الفنانين التشكيليين السعوديين المعاصرين الذين تناولوا الكولاج في إنتاجهم التشكيلي. ولتحقيق ذلك تم عرض الأساليب والطرق الادائية المستخدمة في توظيف خامة الورق في مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر من خلال تحليل بعض من أعمالهم، والكشف عن المداخل المختلفة التي تناولها كل منهم، حتى يمكن من خلالها إثراء مجال التصوير التشكيلي بمفردات مختلفة لإيجاد مداخل جديدة للوصول إلى حلول تشكيلية متنوعة على مسطح اللوحة التشكيلية.

ويتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال الإطار النظري الذي يتناول دراسة مفهوم وتاريخ الكولاج، وأيضا تحليل مختارات لأعمال مصورين سعوديين معاصرين اعتمدوا في تكويناتهم على الكولاج.

ونتج عن ذلك تمكن الفنانين من ايجاد مدخل تعبيري بأسلوب مبتكر معتمدين على تجاربهم وخبراتهم الفنية، وتحكم الفنانون بوسائطهم المادية وخاماتهم بأساليب مختلفة وتقنيات عديدة. وتوصي الباحثة بالاهتمام بدراسة الأساليب التشكيلية والطرق الأدائية والتجريبية التي تختلف باختلاف المعالجة التشكيلية لكل فنان لأثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي.

**الكلمات المفتاحية:** الكولاج، التصوير المعاصر.

## Abstract

The research aims to discover the different and various collage styles of contemporary Saudi Plastic Painting artists.

To realize this, the artists' methods of employment of the raw paper material in the field of plastic painting were surveyed through analysis of some of their works and investigation of the methods employed by each of them. The artists' perspectives to these issues form a key factor in enriching the field of plastic painting.

The researcher has adopted the theoretical descriptive method in reference to the concept and history of collage. She has analyzed some chosen works of Saudi contemporary plastic artists.

As a result of their use of collage, some artists could create new expressive styles depending on their technical experience. The artists have mastered their material means with different styles and technicalities. The researcher recommends further research on Plastic Painting, performance, and experimental methods, which vary with the various artists and their individual ways of handling their plastic works.

**Keywords:** Collage , Contemporary painting.

* دعم هذا البحث من قبل مركز بحوث الدراسات الإنسانية،عمادة البحث العلمي، جامعة الملك سعود.

**مقدمة البحث**

الكولاج أو التلصيق إجراء يقوم على لصق أجزاء من مواد غير متجانسة وتجميعها على سطح اللوحة، ولا سيما لصق ورق مقصوص على لوحة مرسومة بالفحم أو بالألوان. ونتيجة لمواكبة التطورات السريعة والمتنوعة التي دخلت حياة الانسان المعاصر من جوانبها كافة، تطورت وسائل التعبير ولغاته الشفهية والبصرية، من بينها الفنون التشكيلية بضروبها واجناسها المختلفة، كالرسم والتصوير والحفر المطبوع والنحت والاعلان وغيرها، وقد أدرك التطور مضامين هذه الفنون واشكالها ووسائل التعبير المستخدمة في تنفيذها، إضافة الى الخامات والمواد الداخلة في بنيتها، مستفيدة بذلك من نتائج التكنولوجيا الجديدة والامكانيات المادية الكبيرة التي وفرتها لها.

فمع هذه المعطيات التقنية الجديدة؛ لم يعد الفنان التشكيلي المعاصر يكتفي بالطرق والوسائل التعبيرية التقليدية، بل اقتحم ميادين جديدة بحثا عن مواد وخامات ووسائل حديثة قادرة على اغناء سطح عمله الفني تشكيليا ومن ثم تعبيريا. وهكذا قام الفنان التشكيلي المعاصر بإضافة مواد وخامات جديدة الى سطح عمله الفني؛ منها الورق، الخشب، الحديد، الزجاج، البلاستيك، الصور الضوئية وكثير مما تتلفه الصناعة والحياة اليومية، وذلك بتلصيقها فوق سطح اللوحة، إما وحدها أو مع المساحات اللونية المنفذة بالفرشاة، وهذه العملية أطلق عليها اصطلاحا الكولاج.

وقد اتجه البحث إلى الافادة من اسلوب الكولاج الذي يعد من الأساليب الفنية التي اهتمت بالتعامل مع الوسائط الفنية المختلفة، وبالتجميع والتوليف بين العديد من الخامات والوسائط، لما له من اهمية في إثراء العمل الفني بالعديد من القيم الجمالية والتشكيلية لتضمنه مختلف عناصر التشكيل الفني من خط، ولون، وملمس، ومساحة، وشكل، وأرضية تميزه بالحيوية وتلقائية التعبير.

ولقد اهتم البحث الحالي بإلقاء المزيد من التجريب بأسلوب الكولاج وربطه بمجال التصوير التشكيلي بجوانب عديدة، من خلال التعامل مع سطح اللوحة بما يتيح الطلاقة التشكيلية وبما يتلاءم والفكر التجريبي المعاصر. لذا ترى الباحثة أنه يمكن الاستفادة من أسلوب الكولاج من خلال التناول الجديد للخامات كأسطح تجمع بين العديد من الخامات الورقية، والذي يمكن أن يتيح العديد من المعالجات المبتكرة والمتفردة من خلال التوليف بين خامات الورق المكونة للعمل الفني الواحد، والذي يضيف ثراء إلى اللوحة التشكيلية كتناول جديد.

**مشكلة البحث:**

لم يعد الفنان التشكيلي السعودي المعاصر يكتفي بالطرق والوسائل التعبيرية التقليدية، بل دخل مجالا جديدا بحثا عن مواد وخامات ووسائل حديثة قادرة على اغناء سطح عمله الفني تشكيليا ومن ثم تعبيريا. فقام الفنان التشكيلي المعاصر بإضافة مواد وخامات جديدة الى سطح عمله الفني؛ منها الورق والخشب والصور الضوئية وغيرها، وكثير مما تتلفه الصناعة والحياه اليومية، وذلك بتلصيقها فوق سطح اللوحة، إما وحدها، أو مع المساحات اللونية المنفذة بالفرشاة، فتنوعت لدى الفنان طرق التعبير عن ما يدور في خلجات نفسه وأنتج أعمالا تنوعت فيها الخامات على مسطح اللوحة التشكيلية، ومن هنا جاء الاهتمام بالبحث عن أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين المعاصرين الذين تناولوا خامة الورق وقصاصات المجلات في أعمالهم، ومن هنا تتضح مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

كيف يمكن الاستفادة من اسلوب الكولاج في تحقيق أعمال مبتكرة في مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر؟

وتفترض الدراسة الحالية أن تحليل أعمال المصورين السعوديين التي تناولوا فيها الكولاج يمكّن من ايجاد أساليب مختلفة في توظيف خامة الورق في مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر. وأن أسلوب وطرق الأداء لكل فنان يتميز عن الآخر من حيث التناول الفني والمعالجة التشكيلية.

**أهداف البحث:**

يهدف البحث الحالي إلى:

1. الاستفادة من أسلوب الكولاج في مجال التصوير التشكيلي.
2. الكشف عن تعدد وتنوع أسلوب الكولاج لبعض الفنانين التشكيليين السعوديين المعاصرين الذين تناولوا الكولاج في إنتاجهم التشكيلي.

**أهمية البحث:**

1. الكشف عن الأساليب والطرق الادائية المستخدمة في توظيف خامة الورق في مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.
2. القاء الضوء على مختارات من أعمال الفنانين السعوديين المعاصرين التي تضمنت أعمالهم توظيف خامة الورق في مجال التصوير التشكيلي.
3. إثراء مجال التصوير التشكيلي والمهتمين به في الوصول إلى حلول تشكيلية متنوعة تساعد في فتح أفاق جديدة ومداخل متنوعة على مسطح اللوحة التشكيلية.

**حدود البحث:**

دراسة تحليلية مختارة لبعض من أعمال المصورين التشكيليين السعوديين المعاصرين الذين تناولوا أسلوب الكولاج في أعمالهم التشكيلية، واقتصرت على خامة الورق فقط (قصاصات الورق والمجلات) من عام2014م إلى 2017م.

**منهجية البحث:**

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي وذلك وفقاً للخطوات التالية:

**أولاً: الإطار النظري:**

تتناول الدراسة مفهوم الكولاج، وتاريخ الكولاج، وأسلوب الكولاج في بعض أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.

**ثانياً: الإطار العملي:**

تتناول الدراسة مختارات لبعض من أعمال مصورين سعوديين معاصرين اعتمدوا في تكويناتهم على خامة الورق من خلال عدة أهداف تمثل الغرض الرئيسي من تناولها في التصوير التشكيلي وهي:

1. الاستفادة من أسلوب الكولاج في مجال التصوير التشكيلي.
2. تعدد وتنوع أسلوب الكولاج والطرق الادائية المستخدمة في توظيف خامة الورق لدى الفنان التشكيلي السعودي المعاصر.
3. تحقيف ملامس متنوعة على مسطح اللوحة التشكيلية من خامة الورق.
4. الكشف عن المعالجات التشكيلية لأعمال الكولاج والمداخل المختلفة التي تناولها كل فنان في إنتاجه التشكيلي.

5. تصنيف أساليب بعض من أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين والذين تناولوا الكولاج في أعمالهم الفنية للاستفادة منها في زيادة وعي المهتمين بالفن والفنانين.

**الدراسات السابقة:**

**1. دراسة بعنوان "بقايا الخامات وصياغتها ابتكاريا والإفادة منها في التربية الفنية بالمرحلة الإعدادية ". (ندا، 1979م).**

تناولت هذه الدراسة الاستفادة من بقايا الخامات والمهملات والتوليف بينها، والتعرف على امكانياتها التشكيلية ومعالجتها بأسلوب صحيح، وكذلك اختيار الصالح منها للاستغلال في ابداع أعمال فنية. وتختلف هذه الدراسة عن البحث الحالي من حيث اهتمامها بتوظيف خامة الورق أي الكولاج في أعمال الفنان التشكيلي السعودي المعاصر. وتفيد البحث الحالي في اثراء الجانب النظري المتعلق بخامة الورق وطرق توليفها في العمل الفني.

**2. دراسة بعنوان "توليف الخامات على سطح الصورة في مجال التصوير المعاصر" (الفضالي، 1991م)**

تناولت هذه الدراسة توليف الخامات على سطح الصورة في مجال التصوير المعاصر والأساسيات التي تمارس من خلال التعبير والتجريب بالخامات. ويفيد ذلك البحث الحالي في اثراء الجانب النظري المتعلق بخامة الورق وطرق توليفها، وضرورة التجريب في الخامة الواحدة كي يمكن اكتشاف امكاناتها التشكيلية والتعبيرية وضرورة الاهتمام باستخدام بقايا الخامات.

وتختلف الدراسة عن البحث الحالي في أنها تهتم باستخدام خامة بقايا الأقمشة لما تحويه من خصائص فنية وتربوية واقتصادية، بينما هذا البحث يهتم بخامة الورق. وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في اثراء الجانب النظري المتعلق بالخامة وطرق توليفها في العمل الفني.

**3. دراسة بعنوان "الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة كمدخل تعبيري في التصوير بالكولاج". (إبراهيم، 1998 م)**

تناولت هذه الدراسة التجريب بالخامات غير التقليدية في مجال التصوير والكولاج، والتركيز على كشف طرق ومعالجات جديده للخامة الواحدة من بقايا الاقمشة، وتكشف المزيد من إمكاناتها التشكيلية والشكلية، ومعرفة مسمياتها وخصائصها، كذلك تناولت الدراسة تحليلا لأساليب مختلفة اتبعها الفنانون في تناولهم لخامة بقايا الاقمشة وتوظيفها في أعمالهم في مجال التصوير باستخدام أسلوب الكولاج.

ويفيد ذلك البحث الحالي في اثراء الجانب النظري لأساليب استخدام الكولاج وطرق المعالجات التشكيلية للخامة، وتختلف الدراسة عن البحث الحالي في اهتمامها بخامة الاقمشة وامكانياتها في تكوين الصورة في العمل الفني.

**4. دراسة بعنوان "تنوع أسطح الاقمشة الطباعية بالإفادة من أسلوب الكولاج مع البصمات". (البغدادي، 2010 م)**

تناولت هذه الدراسة تنوع أسطح الاقمشة الطباعية والاستفادة من أسلوب الكولاج مع البصمات لإيجاد صياغات وحلول مبتكرة لتناول أسلوب البصمات من خلال الإفادة من اسلوب الكولاج وتركيز الاهتمام على الاسطح الطباعية لخلق علاقات متجدده بين الاشكال المتمثلة في البصمات المختلفة، والارضية المتمثلة في الاسطح الطباعية بما يحقق قيما تشكيلية متعددة.

وتختلف الدراسة عن البحث الحالي في أنها تهتم بدراسة الاسطح الطباعية والإفادة من اسلوب الكولاج مع البصمات، بينما البحث الحالي يهتم بأسلوب الكولاج على سطح اللوحة الفنية. وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في اثراء الجانب النظري المتعلق في الكولاج.

**5. دراسة بعنوان "أثر استخدام تقنية الكولاج في تنمية المهارات الفنية لدى تلامذة المرحلة الابتدائية". (الهسي، 2013م)**

تناولت هذه الدراسة التعرف على أثر تقنية الكولاج في تنمية المهارات الفنية لدى تلامذة المرحلة الابتدائية. واقتصرت الدراسة على تلامذة الصف الخامس الابتدائي في مدرسة الإعلام التابعة لمديرية تربية بغداد.

وتختلف الدراسة عن البحث الحالي في انها تركز على قياس نتائج التجربة لتقنية الكولاج، حيث أظهرت نتائج التجربة تفوق المجموعة التجريبية التي درست وفق تقنية الكولاج على المجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية، التي كان لها تأثير واضح في تنمية المهارات الفنية لدى التلاميذ، إذ كانت هناك فروق ذوات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية التي طبقت عليها خطط تقنية الكولاج، مقارنة بالمجموعة الضابطة التي بقيت من دون خطط. بينما البحث الحالي يهتم بأسلوب الكولاج وطرق تنفيذه على سطح اللوحة الفنية. وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في اثراء الجانب النظري المتعلق في الكولاج.

**6. دراسة بعنوان "Collage and Contemporary Ghanaian iconography An Exhibition project" (komla, 2011)"**

تناولت هذه الدراسة توليف الخامات على سطح الصورة في مجال التصوير المعاصر في غانا، واهتمت برؤية الفنانين حول طرق توظيف خامة القماش بأساليب مختلفة، كما تناولت الدراسة تحليلا لأساليب مختلفة اتبعها الفنانون في تناولهم لخامة بقايا الاقمشة في أعمالهم التشكيلية في غانا. وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في اثراء الجانب النظري لأساليب استخدام الكولاج وطرق المعالجات التشكيلية للخامة، وتختلف الدراسة عن البحث الحالي في اهتمامها بخامة الاقمشة وامكانياتها في تكوين الصورة في العمل الفني.

**مصطلحات البحث:**

**الكولاج Collage**

الكولاج (التجميع والتلصيق) مشتقة من الفرنسية وتعنى التلصيق وتستخدم في معجم الفن والفنانين على أنها صورة مؤسسة كليا أو جزئياً على استخدام قصاصات القماش أو الورق أو ما شابه ذلك من الخامات التي تلصق على القماش المعد للتصوير، (Pearson,2007:298) وقد استخدمت هذه الظاهرة في اعمال التكعيبيين الذين استخدموا أوراق الجرائد في صورهم، وادخلوا فوقها الطلاء واتبعوا طرقا أخرى حيث ظهر الكولاج ؛وهو استخدام التجار العفوي لأوراق الجرائد في أول ما ظهر بأعمال بيكاسو Picasso وجورج براك Georg Braque وكان أيضا رد فعل للتناول الحر للخامات المختلفة غير التقليدية، والمستمدة من تلك الثورة الفكرية التي ظهرت مع بداية القرن الماضي في البحث عن الحديث والاعتراض على التقليدي، كما أن عملية لصق الاوراق والتشكيل بها تؤكد الرغبة في التسطيح والبعد عن المنظور الذي يعتبر من أهم ما حققته التكعيبية والتي أوضحها بيكاسو Picasso وجورج براك Georg Braque، والمأخوذة عن فكر بول سيزان Paul Cezanne.(الجبالي، 198: 101-102)

وبالتالي كان من الطبيعي ان يقوم الفنان المصور بوضع تلك الأشياء والمواد ذاتها في اعماله الفنية، وقد كانت البداية لهذا عندما أدخل كل من الفنان بابلو بيكاسو والفنان جورج براك في اعمالهم قطعا من الورق، الملابس، القماش، وتذاكر المسرح، كعناصر ثانوية في الصور التشكيلية المصنوعة من الألوان الزيتية

إلى جانب الفحم والجواش، ودمج تلك الخامات والاداء التصويري في تلك الأعمال بما جعلهم روادا أوائل في هذا المجال، وأطلق على هذا الأسلوب عند بيكاسو الكولاج. (Golding ,1983: 62)

كما استخدم هذه الطريقة ايضا الداديون والسرياليون.(الحسيني، 1974م:2) أما الفنان ماتيس فقد استخدم الورق الملون كبديل كامل للتصوير في أواخر حياته.

والتجميع هو عملية تجميع قصاصات من الاقمشة السميكة، ويطلق على هذه التقنية بالعربية اسم الرتق أو الرشق ؛وتعنى الطريقة التي يثبت فيها قطع القماش بأشكالها المختلفة سواء الهندسية أو غير المنتظمة (Herbert,1984:112) ووصل بعضها بجانب البعض، ويقصد به في البحث الحالي مدى الاستفادة من خامات الورق لتحقيق قيم تشكيلية وجمالية متعددة لإيجاد البعد الثالث الحقيقي (التبادل والتوافق بين الأشكال والأرضيات)، والبعد اللوني وتطبيقها في لوحات فنية.

**التصوير المعاصر Contemporary Painting**

اشتقت فكرة المعاصرة عند "هربرت ريد" من انعكاس الثقافة الحديثة (أي أسلوب الحياة الحديثة) على الإبداع فإذا كان الفنان متوافقاً معها في الرؤية الحضارية وطريقة الإدراك والتفكير تغير أسلوبه الإبداعي بما تقتضي الظروف المستحدثة واتسم بالحداثةُ.(Read, 1979:59)

والفن المعاصر هو امتداد لما وصل إليه الفن الحديث من تحرر الفنان في استخدام عناصر العمل الفني بشتى الطرق وأساليب الأداء الفني، وأصبح الفن لا يتميز بأي سمات ظاهرية محددة؛ بل يتميز بظهور اتجاهات متعددة ومتضاربة يغلب عليها الفردية، حيث اتجهت الفنون نحو تحقيق الوجود الإنساني للفنان وشخصيته المتميزة. (إبراهيم، 1994:93). ومن أهم معالم المعاصرة في القرن العشرين هي طبيعة العلاقة بين الفنان والواقع المرئي "وليس كل جديد في الفن يعني المعاصرة لأنه لا يلبي بالضرورة احتياجاً فكرياً أو مادياً، فالهدف دائماً هو الارتقاء إلى مستوى مدركات العصر، وكلما أرتبط العمل الفني بالعصر الذي يتم فيه، أعطاه ذلك قوة وعزز من قيمته، فيجب أن يكون العمل الفني انعكاساً لمقومات عصره".(العطار، 1986م:78)

**الإطار النظري**

**مفهوم الكولاج Collage**

الكولاج عملية فنية قد أعطيت معاني وأوصاف مختلفة من قبل فنانين وكتّاب كثيرين، وفقا للتقنيات والمواد الخام التي تم استخدامها لتنفيذه، (komla, 2011:18) فالكولاج هو عملية تجميع أكثر من خامة تتم على الصورة، فهي عملية أشمل وأعم تتفاعل فيها كل الخامات الممكنة سواء التقليدية أو غير التقليدية لبناء تكوين جديد للتعبير، بالإضافة إلى أنها علاقة جديدة بين الشكل واللون. وتستخدم كلمة كولاج في الفنون الحديثة بمعنى التوفيق بين أكثر من خامة في العمل الفني الواحد ؛بحيث تثرى الخامات المتجمعة في العمل الفني ذاته. (الحسيني، 1974م:2)

فالكولاج Collage أسلوب يستخدم في مجالات فنية متعددة ؛نظرا لاستخدامه خامات متنوعة كالأخشاب، والمعادن، وقصاصات الصحف والمجلات، ونفايات المعادن، وبقايا الاقمشة، وغيرها من المواد ذات الامكانات التشكيلية، فيمكن توزيع اكثر من خامة على سطح اللوحة، ثم تكمل الصورة بعد ذلك بمساحات أو رسوم أو أشكال بخامات اخرى مثل الالوان أو الاحبار (عبد العزيز، 1973:60) حيث تعتمد اللوحة الفنية في تشكيل مسطحها على خامات من بقايا الصحف والمجلات التي لها قابلية للتشكيل بعدة طرق ادائية، وأساليب متعددة بحيث تختلف صورتها مع كل معالجة، وتتوقف هذه الطرق على الشكل وهيئة الخامات وخصائصها وملامسها ونوعيتها وطبيعتها وعناصرها التشكيلية. (ريد، 1974: 321)

ونظرا لأن الاشكال الفنية تعتمد وتتأثر بالخامات المستخدمة فإن من الطبيعي في العصر الحديث أن تؤثر هذه الخامات على طبيعة تلك الاشكال الفنية وخاصة الصور التشكيلية القائمة على التعبير بتوليف الخامات. (الفضالي، 70:1991)، فالكولاج هو نوع من أنواع الفنون ويحتاج الى موضوع يعبر عنه بالألوان والخامات المختلفة التي يقوم الفنان بلصقها على الورق، والخشب، والقماش، والمعدن وغيرها، ويُعدُ المنزل من أفضل المصادر في جمع الخامات المستخدمة لفن الكولاج (Wright,1995:42) ويرى ميتشيل Mitchel أن الكولاج طريقة فعالة لمساعدة التلاميذ على تنمية مهارات الرسم واكتساب الثقة بالنفس، وتتم هذه العملية عن طريق جمع الصور الفوتوغرافية وصور المجلات والجرائد وخلق عمل فني برؤية فنية جديدة عن طريق الكولاج. (Terry, 1984: 24-25) وكلما كان الفنان قادراً على استيعاب المواد الأولية التي يستخدمها من ناحية الملمس واللون وقوة الايحاء ورؤيته لها من زاوية جديدة، كأي فنان قادر على توليف جيد لهذه الخامات فأنه سيحصل منها على قيم تشكيلية وتأثيرات ملمسيه جمالية جذابة.

وهذا يوكد أن العبرة ليست في الإثارة بنوع هذا الخامات المساعدة سواء أكانت نفايات من الاخشاب أو الجذوع، أو من النباتات الطبيعية، لكن العبرة في الخيال المبدع الذي يمكن أن يدرك العلاقات بين تلك الخامات وفي صياغة بعضها مع البعض الاخر بطريقة جديدة ومبتكرة. (البسيوني، :118:1969)

**تاريخ الكولاج:**

يعود استخدام الكولاج أساساً إلى القرن العشرين، أي العصر الذي شهد التحولات التقنية والفنية الكبرى، ومعها اتجاهات الفن ومدراسه المختلفة. وقد اشار جون جولدنج John Golding أن الفنان بيكاسو هو مكتشف فن التلصيق collage عام 1900م الذي يعد أكثر اتساعا من حيث المعاني الضمنية والفكرية والجمالية، وذلك بإضافة خامات جديدة للعمل الفني، لتعبر كل منها عن مضمون جديد قد يكون بغرض ابراز الملمس مثلا، وبذلك يكون قد اضاف بيكاسو Picasso خامات جديدة غير تلك التي انتجها جورك براك Georg Braque وهو الكولاج بالورق Paper Collage (Golding 1983:61).

وفي بداية عام 1910 شهدت العاصمة الفرنسية باريس ولادة العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة، ومنها الأسلوب التكعيبي في الرسم والنحت، وقد ارتبط هذا الأسلوب بالفنانين جورج براك G.Braqueو بيكاسو P.Picasso اللذين اشتغلا معاً، ما جعل إنتاجهما الفني يتشابه إلى حد التطابق، وهذا الأمر دفعهما للبحث عن وسائل تعبير جديدة، فقادهما البحث والتجريب إلى الكولاج الذي نهض في الأصل مع الاتجاه التكعيبي من خلال القيام بلصق مواد فوق قماشة اللوحة، كأشرطة الخشب، وورق الصحف والمجلات، وطوابع البريد، وحتى المواد البلاستيكية والزجاجيّة والصور الضوئية والأسلاك وغير ذلك من المواد والخامات، فولد بذلك فن الكولاج.( Cran, 2014:10)

ومن الدوافع الرئيسة التي كانت وراء ولادة هذا الفن، تأكيد الإيحاء بالبعد الثالث في اللوحة وتأكيد المنظور فيها، ما جعل اللوحة تبدو وكأنها نافذة تطل على عالم مرئي، أراد براك وبيكاسو تأكيده ومدّه من خلال هذا الفن الجديد الذي كان فن الرسم والتصوير أول ميادينه، ثم انتقل إلى باقي الفنون التشكيلية، وجميع ذلك جاء رغبة في التمرد على الأشكال الكلاسيكية التقليديّة. يأتي التكعيبيون والداديون والمستقبليون في طليعة الفنانين التشكيليين الذين اهتموا بفن الكولاج، واستخدموه بكثرة في أعمالهم الفنيّة. ومع بداية فن التصوير الحديث عبّر الفنانون بأسلوب جديد يتحدى التقاليد الفنية فكان الفنان بدلا من أن يرسم الحروف مثلا كان يفضل هذه الحروف من بقايا الخامات وأطلق على هذه الطريقة الكولاج collage. (فلانجان، 28:1962)

وقد استمرت هذه الطريقة في أعمال براك Braque وجرى Gyrry حيث قاما بتحقيق هذه الموازنة بين الواقع والخيال بإضافة كلمات من عناوين الجرائد مثلا وكذلك تقليد ملمس الخشب والقماش ولصق خامات

اخرى من الورق مثل الجرائد وورق الحائط إلى أجزاء الصورة التي يقومون برسمها. (Wertembaker 1967:95)

وبعد ذلك ظهر مجال تجريب آخر باستخدام الخامات على سطح الصورة وهو ما يعرف باسم الاشياء الجاهزة الصنع Ready Made Objects عام 1914-1920 قدمه الفنان مارسيل دوشامب Marcel Duchamp والفنان "هانز آرب Hans Arp حيث اخترع دوشامب Duchamp ما يسمى بالجاهز ليحل محل مكان العمل الفني، وذلك في محاولته الهجوم على الحركة الجمالية، وكان الجاهز يطلق على كل شيء موجود في الحياة العادية يمكن صناعته آليا والحصول عليه من أي متجر.(فلانجان، 1962: 317).

كما ابتكر الفنان ماكس ارنست Max Ernst عام 1925 أسلوبا جديدا في مجال التعريف بالخامات عرف باسم الكولاج Collage يستخدم فيه رسوم المجلات القديمة فيقص ما فيها من صور ثم يلصقها معا بعناية مؤلفا فيها اشكالا عجيبة تجمع بين الإنسان والطيور والحيوان والأصداف في جسم واحد فيخلق بذلك عالما اشبه بعالم الاساطير. (نيومايز، بدون سنة نشر: 65)

وبظهور فن البوب Pop Art في إنجلترا وأمريكا في أواخر الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين؛ تفجرت الإمكانات الواسعة لفن الكولاج وساعدت على تنمية الحسن الجمالي، حيث أنه أمكن للفنان أن يجمع بين التوليف والكولاج واستخدام خامات متعددة غير تقليدية ومتوفرة في البيئة وتجعله قادرا على ان يتناول اشياء لها قيمة، أو تبدو قيمة ويجعلها مصدرا لإحساسه بالجمال وتعبيره بها. (Compton, 1970: 6) فالتعبير الفني بالكولاج يعتمد على الخيال الخلاق والحس الرفيع للموضوعات اكثر من البراعة اليدوية والمعلومات الفنية المطلوبة للوحة بالألوان التقليدية (Brow, 1963: 2).

وفيما يلي سنتطرق الى الكولاج في التصوير الحديث بشكل تفصيلي:

**الكولاج عند التكعيبيين:**

يعتبر الفنان بيكاسو Picasso من أهم الفنانين لأسلوب الكولاج عند التكعيبيين ومن أهم رواده، وقد استخدم بيكاسو المواد الجاهزة المضافة على سطح اللوحة بجرأة وغرابة وبصورة متناقضة ظاهريا وذلك بتحويل مادة إلى أخرى، وباستخلاص معان غير متوقعة ومألوفة من الأشكال، ويتحدث بيكاسو عن الورق الملصق فيقول: "هو إعطاء فكرة أنه يمكن ادخال الملامس المختلفة الموجودة اصلاً في الطبيعة في اللوحة، ليصبح حقيقة واقعية فيها وذلك بهيئة معينة من خلال وجودها الاصلي في الواقع، فنحن نحاول ان نبتعد عن الخداع البصري لنصل إلى كيفية خداع النفس" (Golding ,1983:62).

وقد مال بيكاسو في أعماله إلى تجميع اشكال تجريدية لأحداث تكوين صورة تشكيلية، وتعد طريقته مباشرة في تناوله للخامات والتعبير بها، وبذلك يقدم اسلوبه بطريقة تلقائية في عمل الصور التجريدية غير التمثيلية بطريقة تقوم بدور تمثيلي من خلال التنظيم الرمزي لها، فيجمع بين الاشكال المسطحة والمتباينة في اللون والمظهر والملمس حتى تدل على شكل مألوف سواء كان إنساناً أو جيتار أو مائدة.. إلخ. واستخدم الفنان نظام الملصقات من خلال توليف بعض الخامات وأهمها ورق الحائط وقطع من الأخشاب التي توحى بأبعاد في اللوحة. (Golding ,1983: 63)

اما براك فهو فنان مبدع ومن رواد هذا المجال أيضا، تميزت اعماله باستخدام قصاصات الورق التي يؤكد من خلالها على التسطيح، ويخبرنا أن أي حيز يوجد خلف الحروف ليس حيزاً خداعياً، ولكنه حيز مخطط يجعل المساحات الخالية ملموسة في العالم المادي من حولنا، وقد لجأ براك Braque من أجل إيجاد محاولة لخلق انطباعات خادعة للبصر في الأعمال الفنية إلى تجنب استخدام ظل اللون لأحداث الخداع عن طريق ادماج أجزاء من عناصر موجودة بالواقع الخارجي في لوحاته، واستبدال أجزاء اخرى بتأثيرات

معلقة بخداع البصر وبذلك فهو يرسم لوحات في رسومات تتخلى عن الأساليب التقليدية المعروفة، واستطاع أن يحل شكله بإعادة أدخال اللون إلى اللوحة التكعيبية بطريقة ظاهرية.(البغدادي، 24:2010)

ونجد الفنان يحقق البعد الثالث الإيهامي في هذا النوع من الأعمال عن طريق تراكب العناصر المعتمة في متواليات داخل العمل، وقد يكون التراكب لأشكال مسطحة أو لأشكال مجسمة أو كتل، فعندما يحجب شكل جزءا من شكل آخر مرئي، فإن الشكل الأول بالنسبة للمشاهد يبدو أنه الأقرب، ويعتبر التراكب سواء كان تراكبا جزئيا أو كليا مظهراً قويا لرصد الفراغ، فبمجرد استخدام هذه الحيلة فإنها تتميز عن بقية الإشارات والدلالات التي تحقق البعد الثالث الإيهامي أو العمق الفراغي للصورة. (Golding ,1983: 65)

**الكولاج عند الدادية:**

الكولاج عند الدادية هو نزعة مشوشة بالغموض، استهدفت تحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة وتعنى بالتعبير عن كتل أو اشكال، وبالتالي فتناولهم لطريقة الكولاج ليس بغرض اعطائهم جماليات، بل هو تعبير عن روح التمرد والثورة على كل ما هو مألوف فاستخدموا خامات جاهزة الصنع Ready Madeobjectes متنوعة في الغموض والدهشة في مسار الحركات الفنية، فأصبحت القيم الجمالية التي يستهدفها الفنان من عمله الغموض والعدمية. (سالم، 1984:124-125)

وخلال مرحلة الدادية، فإن فناني الدادية استخدموا الأدوات ذات البعدين مثل الورق والطلاء، وكانت طريقتهم في التوليف في جزء كبير من أعمالهم لإظهار وتكوين البعد الثالث الحقيقي في الصورة، وذلك من خلال القطع الجاهزة للخامات مثل العجلات أو أدوات المطبخ والأجزاء المعدنية، وقطع الخشب، والمسامير، والأجزاء الميكانيكية حتى صناديق التغليف، ومن أهم أعمال أحد فناني الدادية "الفنان كرت شويترز Kurt Schwitters". حيث يصوغ الفنان لوحاته من قصاصات وأوراق صحف وما تقع عليه يده من مواد تقبل اللصق على سطح الصورة بتراكيب في اتجاهات مختلفة: رأسية وافقية ومائلة. وتتضح في استخدامه للألوان بصورة متباينة مما يوضح شدة اللون الفاتح ودكانة الغامق ليحقق أبعادا مختلفة في اللوحة. (Cran,2014:59)

وبهجوم الدادية السياسية الحكومية في سويسرا، خصوصا مشكلة عمال الحرب في عام 1920، فقد نجح الفنانون في النهاية في تقديم فن الكولاج في صور يستخدم فيها الرائش من النفايات، حيث اقيم في ألمانيا معرض نجح في تكسير العديد من الاتجاهات المعتادة، وقد اصبحت تلك الاتجاهات مقدمة قوية للحركة الدولية المعروفة باسم السيريالية التي تكونت من فنانين مثل ماكس أرنست Max Ernist، هانزا ارب Hans Arp، مارسيل دوشامب Marcel Ducham . (عبدالسلام، 1983:165)

**الكولاج عند السيريالية:**

بدأ المصورون السرياليون في البحث والتنقيب عن طرق مثيرة ومتنوعة في طرق الاداء، لكي تعينهم وتساعدهم في إبراز وإخراج افكارهم إلى حيز الوجود فظهر الرسم الآلي Automatic الذي يجمع بين اللصق Collage والصقل Frottage.

وقد أهتم المصورون السرياليون بطريقة اللصق غير التقليدية حيث أضافوا اليها الكثير، وكان الغرض الرئيسي منها تحدي الرسم التقليدي والكشف عن عوالم غريبة وغامضة، يمكن كشف الحجاب عنها بواسطة طريقة اللصق فقام المصور السيريالي بتوظيف الخامات الملصقة في عملة التصويري؛ ليؤكد افكاره من خلال تطويعها لكي تتلاءم مع مفردات وعناصر عمله الفني. (عكاشة، 1982: 76-82) وبالتالي لم يكتفوا بلصق الورق، بل لصقوا خامات اخرى واشكالا غير تقليدية مثل قطع من القماش، وكبريت، وخشب، وقطع من

الزجاج، وحبات الرمل بغرض الحصول على احساس جديد بالواقع، كذلك اصبحت الخامة تمثل بعدا جديدا في الصورة كفكر ومنظور كما في فن البوب.

ولقد استخدم كثير من المصورين السيرياليين خامات متعددة الصور بمفهوم مختلف تماما، منهم الفنان جوزيف كورنيل Joseph Cornell؛ حيث يعد هذا الفنان أحد الفنانين السرياليين الذين يمتلكون موهبة عظيمة في تنفيذ الأعمال من الحطام المجمعة؛ بل أحب الموضوعات اليومية واستخدم أسلوب اللصق والتركيبات الصندوقية كصدى أشكال عديدة في فن البوب أرت Pop Art (Richard, 1997:15)، فنجده قسم بعضا من أعماله إلى أجزاء بحواجز خشبية ليجذب المشاهد ليتجول في اتجاهات مختلفة داخل العمل ووضع الأشكال بهيئتها الحقيقية ساعده في إظهار البعد الثالث الحقيقي.(Richard, 1997:17)

**الكولاج في فن البوب Pop Art**

تأثر هذا الفن بالداديين في استخدامهم للمواد جاهزة الصنع، وخاصة الفنانين جاكسون بولوك Jackson Pollock ومارسيل دوشامب Marcel Duchamp، وأثطلق على هذا الفن فن الحشد والتركيب Art Assemblage فمجرد وضع الأشياء متوازية جانبا إلى جانب طبقا لنسب هندسية أو فراغية لإثارة الشعور بالملمس أو لإثارة المشاعر بالتفكك أو الارتباط، يثير هذا الحشد احساسا بالمتعة البصرية. (البغدادي، 30:2010).

وعبر فنانو البوب عن مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية في امريكا وانجلترا، فاستعملوا الوسائل الأكثر تداولا، التي تحدد جزءا هاما من الاحداث التي يعيشها الإنسان الامريكي في الخمسينات مثل الصور الفوتوغرافية وتجميع خامات في عالمهم المعاصر مثل معلبات الحساء والأيس كريم والهامبرجر، والتي تضخمت في حياتهم اليومية وصارت أكبر من حقيقتها التي اعتادوا عليها.(عطية، 49:2003).

ومن خلال استخدام الخامات مباشرة وأيضا من خلال طريقة أداء اللصق Collage والتجميع assemblage صارت المقاصد عند فناني هذا المذهب اكثر اهمية من أسلوب الاداء، لذلك اظهرت الاعمال تنوعا في الوسائل والطرق التي اخترعها الفنانون، أما تقنية التجميع في الأعمال فهي بمثابة الاختراع الذي افاد هذا النوع من التعبير الفني، وتعرض العناصر المصورة لتحقق البعد الثالث الحقيقي، والخامات المجمعة أما معدنية، أو بلاستيكية، أو زجاجية أو بقايا اقمشة، أوغيرها من الخامات جاهزة التشكيل لتشكل في اجزاء مكونات الصورة. (عطية، 2003: 199)

**أسلوب الكولاج في بعض أعمال التصوير السعودي المعاصر**

لقد كان لتطور الفكر الفلسفي والتقدم العلمي وما صاحبه من ثورة صناعية وتكنولوجية في هذا العصر، أثر في ظهور بعض المتغيرات في المفاهيم والظواهر والطرق الادائية الجديدة في الفن المعاصر حيث اصبحت المعالجات الفنية تعتمد على الخامة وما نتج عنها من متغيرات جمالية وممارسات تشكيلية جديدة. (Cran, 2014:11)

كما كان لتطور التكنولوجيا والطاقة ان دفع الصانع لإنتاج مواد جديدة أو إنتاج خامات جديدة بطرق متعددة، ساعدت الفنان على استغلال إمكاناتها الهائلة في التعبير بها كقيمة تشكيلية وفنية في حد ذاتها. فظهرت الألياف الصناعية بدلا من الطبيعية وظهر المطاط والألمونيوم والبلاستيك، كذلك ظهرت خامات جديدة على شكل صفائح وشرائح رفيعة من الخامات المعدنية، والورق، والكرتون، والاقمشة وغيرها من الخامات غير التقليدية.( Harrison, 2007: 15)

وهناك كثير من الاعمال الفنية القائمة على استخدام الخامات المتنوعة أو توليفها مع بعضها بعضا لفنانين اجانب وعرب اعتمدت أعمالهم على اسلوب الكولاج، واستخدام خامات غير تقليدية ومن ضمن هؤلاء

بعض فناني المملكة العربية السعودية.وفيما يلي استعراض لبعض من أعمال فنانين تشكيلين سعوديين تناولوا قصاصات الورق والمجلات في لوحاتهم التشكيلية.

**تحليل نماذج من أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين**

يتناول هذا البحث تحليلا لمختارات من أعمال فنانين سعوديين تناولوا في أعمالهم أساليب مختلفة من الكولاج وذلك للاستفادة منها في زيادة وعي المهتمين بالفن والفنانين. ومن خلال الاطلاع على بعض من أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين وجد أن هناك عدة أســاليب في استخدام الكولاج في لوحاتهم الفنية، وتم تقسيمها الى ثلاث مجموعات وهي:

1. استخدام قصاصات الورق والمجلات لتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالكامل بدون إضافة ألوان عليها.
2. استخدام قصاصات الورق والمجلات لتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالكامل ثم التلوين عليها.
3. استخدام قصاصات الورق والمجلات لتطعيم بعض من أجزاء مسطح اللوحة التشكيلية مع وجود الالوان بشكل أساس.

وفيما يلي سيتم تحليل كل مجموعة من المجموعات السابقة والتي تم اختيارها من بعض أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.

**1. استخدام قصاصات الورق والمجلات لتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالكامل بدون إضافة ألوان عليها.**

في هذه المجموعة استخدم الفنان قصاصات الورق والمجلات الملونة لتغطية مساحة اللوحة الفنية، وأستغنى تماما عن وضع الملونات بكل أنواعها في سبيل اظهار تقنية الورق وطريقة تشكيلها داخل العمل الفني. وقد تميز بهذا الأسلوب الفنان محمد عسيري.

نجد في شكل(1) أن الفنان محمد عسيري قد صور خادم الحرمين الشريفين الملك فهدبن عبدالعزيز رحمه الله في يمين اللوحة ينظر الى أخيه خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان عبدالعزيز الذي رسمه على يسار اللوحة، في وضع متقابل لكل منهما متخذين الوضع الجانبي مع تبادل في نظرة كل منهما، والمتأمل في العمل يلاحظ استخدام الفنان لخامة الورق من قصاصات مجلات وصحف ملونه، اكتفى بها لإظهار الضوء والظل لأشكال الملوك، وقد أبدع الفنان في ذلك حيث تمكن من ايضاح الشكل وتحديد تفاصيل ملامحهم، من حلال توزيعه لقصاصات الورق باتزان، كما أنه استطاع ايجاد الإيقاع من خلال تكرار صور الملوك بأحجام صغيره داخل الشكل الرئيسي، وأضافة عناصر متنوعة من البيئة السعودية متمثلة ببعض المباني والمعالم المهمة للتأكيد على دور خادم الحرمين الشريفين في حماية ورعاية المملكة العربية السعودية.

وفي شكل (2) نرى عسيري يصور خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز رحمه الله من الوضع الجانبي، حيث أخذ أكثر من ثلثي مساحة اللوحة، حيث يلبسه غترة قد جملها بقصاصات المجلات الملونة، واستخدم قصاصات من الورق بزخارف من الحروف العربية باللونين الأسود والذهبي لرسم العقال. والفنان هنا استخدم قصاصات لأمراء وملوك من المملكة ليؤكد على دور كل منهم، كما نجد قصاصات لدبابات حربية ليوضح دور الملك فهد في حرب الخليج وما تبعه من إنجازات وخدمته لإخوانه في الدول المجاورة، ثم إنّ توزيع الفنان لصور الملك فهد بأحجام صغيرة في مجمل العمل، أضاف ايقاعا وبعدا جماليا وفنيا على سطح اللوحة، ويتضح تركيز الفنان على دور الملك فهد واهتمامه بالحرمين الشريفين ؛فهنا نجد الفنان يضيف قصاصة من الورق للحرم المكي الشريف حيث اهتمام الملك فهد برعاية الحرم، فهو أول من أطلق على نفسه خادم الحرمين الشريفين، وهو أول من أوجد طباعة المصحف الشريف في المدينة لذا نرى قصاصة من المجلة لصورة القران الكريم تأكيدا على دور الملك في ذلك، والفنان هنا رغم كثرة أشكال وألوان الورق الا أنه استطاع أن يوضح كل عنصر دون أن يضيع في مجمل عناصر اللوحة، وأيضا استطاع عسيري

ربط عناصر العمل الفني باتزان واحدث بينها ايقاعا جميلا يؤكد من خلاله مقدرة الفنان في التعامل مع خامة الورق التي أكسبت العمل قيما ملمسية أغنت مسطح اللوحة التشكيلية.

في شكل (3) يصور عسيري في هذه اللوحة ثلاث سيدات يرتدين الحجاب ومتلثمات ينظرن الى جهة اليمين وكأنهن يتابعن حدثا ما، واستخدم الفنان قصاصات المجلات لصور أزياء نساء العرب مستفيدا من تنوع أشكال وألوان الأزياء ليجمل بها مساحة عمله الفني، وقد تمكن الفنان من اظهار تفاصيل النساء رغم كثرة الألوان واستطاع أن يسيطر على خامة الورق وأن يبرز جمال النساء وحركتهن، وأن يوجد ايقاعا واتزانا رغم كثرة التفاصيل لأشكال السيدات، كما أن توزيع اللون الأحمر ودرجاته من قصاصات المجلات في خلفية العمل، أعطى بعدا جماليا متناغما بين الألوان الباردة في مقدمة اللوحة، والمتأمل للعمل يدرك مقدرة الفنان في التعامل مع الخامة وقدرته على السيطرة عليها واخضاعها فيما يتناسب مع مضمون العمل الفني.

***شكل (1) محمد عسيري، خادم الحرمين الشريفين، قصاصات صحف ومجلات على كانفس، المقاس 80*80سم، 2015م***

***شكل(2) محمد عسيري، خادم الحرمين الشريفين، قصاصات صحف ومجلات على كانفس، المقاس80*80سم، 2015م***

*شكل (3) محمد عسيري، نساء العرب، الخامة صحف ومجلات على كانفس، 150*120سم، 2015م.*

وفي شكل (4) نرى مجموعه من الكتب المرصوصة، وأمامها نرى كتابا مفتوحا في الوسط، وفي يمين اللوحة شمعة مضاءة، وفي يسار العمل أباجورة، وقد شكل جميع عناصره من قصاصات الجرائد والمجلات باللغة العربية والأجنبية، مستخدما اللون البني والبيج بدرجاتها ليشكل بها عناصر العمل الفني، وقد نجح الفنان في توزيع القصاصات بدرجات ألوانها، ليظهر الظل والنور والإيحاء بالعمق والبعد الثالث لتلك العناصر التي أكسبت اللوحة بعدا جماليا واتزانا وايقاعا نراه في مجمل العمل.

في شكل (5) يصور عسيري ماضي وحاضر جده، مستخدما قصاصات ورق ومجلات لصور مناظر من مدينة جده ومقالات كتبت عنها، ليشكل بها لوحة تشكيلية تحمل طابع البحر وصيد السمك على ظهر سفينة، حيث نرى رجلا من الخلف بإزار الصيد يقف فوق قارب شكّله باللون الازرق ودرجاته، ويحمل ثلاث سمكات بيده اليمنى وثلاث سمكات بيده اليسرى، مستخدما قصاصات من البني والبيج بدرجاتها، ويقابله رجل اخر يحمل سلالا ومعدات صيد متجها للصيد، وخلفهما شكّل مجموعة من المباني التي تمثل تراث مدينة جدة حيث الرواشين التي تتميز بها المنطقة الغربية في المملكة العربية السعودية قديما، مستخدما درجات اللون البيج ودرجاته ويعلو المباني سماء زرقاء نفذها من قصاصات الكتابات عن جده باللغة الانجليزية، وكأنه اراد هنا أن يوجه رسالة الى جميع العالم ليتعرفوا الى تراث مدينة جدة، والفنان هنا استطاع أن يجسد من قصاصات المجلات موضوعا من بيئته، وقد نجح في تشكيل عناصر العمل الفني بما يخدم الشكل والمضمون. كما أن تكراره للون الازرق في السماء والسفينة واللون البني الذي وزعه ما بين الأشخاص والمباني أعطى بعدا جماليا وايقاعا واتزانا بين أجزاء اللوحة.

أما في شكل (6) فنجد الفنان يستخدم قصاصات من الورق لصور الخيول العربية بأشكالها وألوانها وبمختلف الاحجام ليثري بها سطح اللوحة، وعند النظر الى العمل الفني نشاهد خيولا عربية صورها الفنان من الامام في يمين اللوحة شغلت ثلثي مساحة العمل الفني، بينما ذيل الحصان يمتد ليصل الى طرفها في اليسار، وقد غطى الفنان خلفية العمل بمساحات من قصاصات الورق والمجلات بلون غامق ليبرز شكل الخيل، وقد تمكن الفنان من معالجة الشكل باستخدام الخامة التي ساعدته لإظهار جمال ورشاقة الخيل، وهذا يدل على قدرة الفنان في التعامل مع خامة الورق ؛حيث استطاع إيجاد بعد جمالي وتقني على سطح اللوحة نراه واضحا في تكرار عنصر الخيول في مجمل اللوحة، كما أوجد هذا التكرار ايقاعا وتناغما.

***شكل (4) محمد عسيري، طبيعة صامتة، قصاصات ورق ومجلات على كانفس، المقاس 100* 100-2015م.***

***شكل (5) محمد عسيري، تاريخ جدة، كولاج، قصاصات مجلات وصحف ومقالات عن جدة على كانفس، المقاس150*120سم، 2015م.***

***شكل(6) محمد عسيري، أصايل العرب، قصاصات صحف ومجلات على كانفس، المقاس150-120سم، 2016م***

**2. استخدام قصاصات الورق والمجلات لتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالكامل ثم التلوين عليها.**

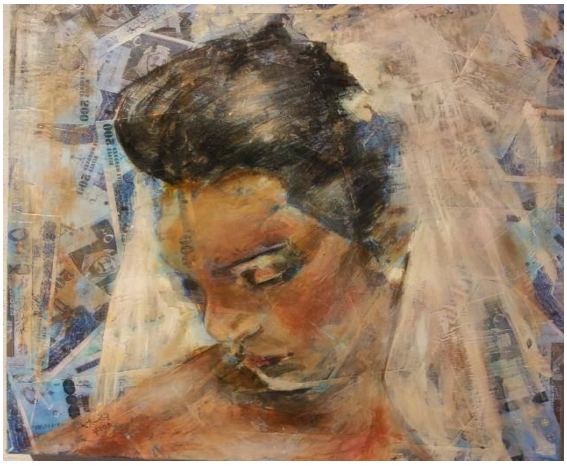
في هذه المجموعة استخدم الفنان قصاصات الورق والمجلات الملونة لتغطية مسطح اللوحة الفنية، ثم قام باستخدام الملونات فوقها في سبيل اظهار تقنية الورق وطريقة تشكيلها داخل العمل الفني والتأكيد من خلال الألوان على عناصر العمل الفني. وقد تميز بهذا الأسلوب أيضا الفنان محمد عسيري.

نجد في شكل (7) الفنان محمد عسيري يصوّر مجموعة من الأطفال يلعبون، وأحد الأطفال في مقدمة اللوحة بحجم صغير وثلاثة خلفه، وقد لونهم باللون الأسود مستخدما ألوان الاكريلك على أرضية مغطاه بالورق وملونة باللون الأصفر والبني الفاتح والغامق، والفنان هنا استخدم قصاصات من الصحف والمجلات لصورة الريال السعودي القديم من عهد الملك فيصل، وقد غطى بها مسطح اللوحة التشكيلية وقام بالتلوين فوقها، ويعد هذا أسلوبا متميزا تفرد به محمد عسيري في هذه المجموعة الفنية، وتميزت عناصره ببساطة الاشكال، كما أن تنوع حركة الأطفال واتجاهاتهم اكسب العمل الفني ايقاعا واتزانا وبعدا جماليا.

ونرى في شكل (8) أن الفنان عسيري صور فتاة في ليلة زفافها في وضع جانبي خافضة رأسها كناية عن الحياء، وألبس رأسها غطاء شفافا ملونا باللون الأبيض، أما الوجه والجزء العلوي من جسدها فقد استخدم في تصويرها اللون الاوكر والبني بدرجاتهما لإظهار الضوء والظل والإحساس بالعمق بأسلوب تقنية الفرشاة الجافة لإظهار خلفية العمل الفني، مستخدما بذلك ألوان الاكريلك على أرضية مغطاه بقصاصات من الورق وملونة باللون الأزرق والبني الفاتح والغامق، والفنان هنا استخدم قصاصات من الصحف والمجلات لصورة الخمس مائة الريال السعودي كناية عن تكاليف الزواج، وقد غطى بها مسطح اللوحة التشكيلية وقام بالتلوين فوقها، ويعد هذا أسلوبا متميزا تفرد به محمد عسيري في هذه المجموعة الفنية، وتميزت عناصره ببساطة الاشكال التي اكسبت العمل الفني جمالا فنيا وتشكيليا.

ونجد في شكل (9) أن الفنان محمد عسيري قام بتغطية مسطح اللوحة بالصحف والمجلات الملونة، فكانت عبارة عن أوراق مالية لفئة مئتين ريال سعودي تم تثبيتها على مسطح اللوحة التشكيلية، ثم بعد ذلك رسم ولوّن فوقها صورة لوجه فتاه رافعه راسها الى الأعلى ومغمضة عينيها، ونلاحظ الفنان عسيري أكتفى ببعض الخطوط الخارجية لتوضيح شكل الوجه مستخدما اللون البني الغامق، واعتمد الفنان هنا على تقنية السكب في مجمل العمل الفني التي وزعها باتزان ووعي، وأيضا على تقنية الفرشاة الجافة في تغطية بعض المناطق وتعتيمها مستخدما اللون البني ودرجاته والأحمر والأزرق وقد وزعها باتزان في أرجاء اللوحة، فأضافت تلك التقنيات بعدا جماليا وايقاعا ووحدة للعمل الفني.

***شكل (7) محمد عسيري، أطفال، كولاج صحف ومجلات مع الوان اكريلك على كانفس، المقاس 50*50 سم، 2014م***



*شكل (8) محمد عسيري، العروس، كولاج صحف ومجلات مع الوان اكريلك على كانفس، 50*50 سم، 2014م*

*شكل(9) محمد عسيري، كولاج صحف ومجلات مع الوان اكريلك على كانفس، المقاس 50*50 سم، 2014م.*

وفي شكل (10) نرى أن الفنان محمد أيضا قام بتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالصحف والمجلات الملونة، فكانت عبارة عن أوراق مالية للدولار الأمريكي، تم تثبيتها على قاعدة العمل الفني، ثم بعد ذلك رسم ولون فوقها صورة لفتاه مستلقيه على ظهرها، رافعه يدها اليسرى الى الأعلى ممسكة شعرها ومغمضة عينيها، ونلاحظ الفنان عسيري اعتمد هنا على تقنية الفرشاة الجافة في تغطية بعض المناطق وتعتيمها في العمل الفني، مستخدما اللون الأزرق الغامق والفاتح والبني بدرجاته والبيج التي وزعها باتزان ووعي منه، وقد أضافت تلك التقنية بعدا جماليا وايقاعا ووحدة في أرجاء اللوحة الفنية.

يظهر في عمل الفنان شكل (11) محمد عسيري استخدامه لخامه الورق من قصائص المجلات والجرائد العربية والاجنبية قام بتقطيعها الى اجزاء صغيرة وبأشكال مختلفة، حيث غطى سطح اللوحة التشكيلية بها، ورسم فوقها صوره لخيل بالوضع الجانبي وقد لونه باللون البني ودرجاته وبقليل من الابيض والبيج في مقدمة رأس الخيل، وقد لون شعر الخيل بالبني الغامق والازرق، وقد وضع الخيل داخل سياج من الحديد وقد لونه باللون الازرق مستخدما الفنان تقنية الفرشاة الجافه في تلوينه لتظهر قصاصه المجلات

والجرائد بين الحين والاخر في جسم الخيل، وقد نجح الفنان أيضا في استخدامه لخامه الورق والوان الاكريلك مع بعضهما البعض، ليضفي احساسا جماليا وملمسيا اكسب العمل الفني قيمة تعبيرية وتشكيلية.

أما في شكل (12) فقد استخدم محمد عسيري نفس الاسلوب لتغطية مساحه اللوحة بالجرائد والمجلات ثم لون فوقها، حيث نرى طفلين في الجهة اليمنى من اللوحة قد رسمهما من الخلف يقفان على جدار يكتبان فوقه، أما في يسار اللوحة فقد اكتفى في اظهار بعض رسوم الاطفال التي تركها هذان الطفلان، وقد لون الفنان الجدار والارضية باللون البني ودرجاته ؛مستفيدا من اثر خامه الورق من على سطح اللوحة التي أكسبتها ثراء ملمسيا، فنجده يلون ويطمس خامه الورق، ومرة أخرى يترك اثر قصاصات الورق واضحه امام المتلقي، وقد نجح الفنان في استخدام تقنية خامه الاكريلك مع قصاصات الورق والمجلات حيث اعطت بعدا جماليا وتقنيا للوحة الفنية.

***شكل (10) محمد عسيري، كولاج صحف ومجلات مع الوان اكريلك على كانفس، المقاس 50*50سم، 2014م.***

***شكل رقم (11) محمد عسيري، كولاج صحف ومجلات مع الوان اكريلك على كانفس، المقاس 120*150سم، 2015م.***

*شكل رقم (12) محمد عسيري، كولاج صحف ومجلات مع الوان اكريلك على كانفس، المقاس 100* 120سم، 2015م*

**3-استخدام قصاصات الورق والمجلات لتطعيم بعض من أجزاء مسطح اللوحة التشكيلية مع وجود الالوان بشكل أساسي.**

في هذه المجموعة استخدم الفنان قصاصات الورق والمجلات الملونة لتطعيم مسطح اللوحة الفنية، ثم قام باستخدام الملونات فوقها في سبيل اظهار تقنية الورق وطريقة تشكيلها داخل العمل الفني والتأكيد من خلال الألوان على عناصر العمل الفني. وهذا الأسلوب هو الأكثر استخداما بين باقي فناني الكولاج في المملكة العربية السعودية، حيث يمثل ذلك كل من فهد خليف وعبدالرحمن مغربي ومحمد الرباط وعبده الفايز.

نجد في شكل (13) أن الفنان فهد خليف يستخدم قصاصات الجرائد لتطعيم بعض من ارضية العمل، وقد غطى بعض المناطق باللون الكثيف واجزاء منها كان اللون خفيفا، ليظهر أثر قصاصات ورق الجرائد، حيث نراه يترك عناوين الجريدة ظاهرة على مسطح اللوحة ليكسبها جمالا وايقاعا واتزانا، نرى اثره في توزيع الكتابات في شكل متزن في أجزاء اللوحة، واستخدم اللون الابيض والبيج وقليلا من الرمادي في توزيعاته للأرضية، وقد رسم حصانا في اسفل اللوحة من الجهة اليسرى وقد قسم جسمه الى ثلاث مستطيلات، وفي اسفلها رسم سمكه وقد استخدم درجات البني لتلوين جسم الحصان ووضع فوق رأسه حمامه لونها باللون البني ودرجاته وقد اكسب اللوحة ايقاعا حينما رسم حمامه اخرى بيضاء واقفه على جسد الحصان من جهة اليسار، وفي منتصف العمل أيضا يكرر رسم حمامة اخرى في الوسط يقابلها من الجهة اليمنى كأسا مملوءة بالماء وحصان في اعلى اللوحة من جهة اليمين، يقابله سمكة من جهة اليسار ونلاحظ ان الفنان نوع في حركة الحيوان والطيور التي اكسبت مسطح اللوحة ايقاعا وتوازنا، كما ان الفنان استخدم تقنية السكب ليكسب اللوحة ثراء وترابطا بين عناصر العمل الفني، كما ساعدت قصاصات الجرائد في اثراء مضمون العمل الفني.

وفي شكل (14) نرى الفنان فهد خليف قد استخدم قصاصات الجرائد في الجهة اليسار من اللوحة وفي جهة اليمين في الاسفل والاعلى منها. ويرسم الفنان من جهة اليسار الحرم المدني الشريف متمثلا بالقبة، وفي اسفل القبه نرى بابا وعدّة شبابيك يعلوها كتابة بحروف عربية، وفي يسار القبة نرى مأذنة تعلوها حمامة، وقد زين الأرضية بقصاصات الجرائد التي لون فوقها بلون خفيف اظهر من خلالها بعض الكلمات التي اكسبت اللوحة ثراء وجمالا وتقنية. وعلى يسار القبة نرى نخلة وعلى يمينها قصاصه من ورق

الجرائد أضفت اتزانا ووحده على العمل الفني، وفي الأعلى رسم مجموعه من الشبابيك وزخارف من الحروف العربية تحت ارضيه من قصاصات الجرائد التي طمس بعض الكتابات بها، ليؤكد على قيمة الخط والبصمة التي استخدمها فيها، وقد استخدم تقنية السكب ليربط بين عناصر اللوحة في الاعلى والاسفل، واللوحة في مجملها تحوي العديد من التقنيات من كشط وبصمة، واستخدم الفنان اللون البيج والبني والرمادي، ووزعها بشكل متوازن بين عناصر العمل الفني وقد أكسب اللوحة إيقاعا وبعدا جماليا.

وفي شكل (15) يصور عبدالرحمن مغربي صوره لرجل في اسفل العمل قسمه الى عده اجزاء، واستخدم تقنية الكشط لتجسيد جسم الانسان وقد لونه باللون الاخضر المزرق الفاتح والبني الفاتح والبني المحمر يعلوه ثلاث مستطيلات بأشكال الاحجار موزعه في اعلى اللوحة، استخدم فيها قصاصات من الورق الملون، وقد غطى الفنان ارضية العمل بقصاصات من ورق الجرائد الاجنبية بحروف وارقام انجليزية، وقد لون فوقها باللون الابيض والبيج تاركا آثار قصاصات الورق ظاهرة في مسطح اللوحة، وقد اكسب ذلك العمل ثراء ملمسيا وتقنيا وبعدا جماليا لأسلوب استخدام الخامات على سطح اللوحة.

***شكل رقم (13) فهد خليف، ألوان اكريلك مع قصاصات الورق والمجلات على كانفس، المقاس 100* 100سم، 2016م.***

***شكل (14) فهد خليف، الحرم النبوي، الوان اكريلك مع قصاصات ورق جرائد على كانفس، 100 * 120 سم، 2016 م.***

*شكل (15) عبد الرحمن مغربي، الوان اكريلك مع قصاصات ورق ومجلات على كانفس، 120*120سم، 2016م*

وفي شكل (16) نجد الفنان عبدالرحمن مغربي قد وزع قصاصات الجرائد والمجلات على أغلبية مسطح اللوحة، مستفيدا من أشكال وألوان الصخور التي نراها تملأ جسم انسان على يمين اللوحة، وقد لون فوقها تاركا اثر خامة الورق ظاهرة في بعض الأجزاء ومخفية في بعضها الآخر، حيث اثرت تلك القصاصات عناصر العمل الفني واكسبتها قيما جمالية وتقنية وملمسية. وقد لون الفنان ارضيه العمل باللون البيج والاخضر الفاتح والرمادي حيث وزع تلك الالوان على سطح اللوحة محدثا ايقاعا وتوازنا بين عناصر العمل.

ونرى في شكل (17)أن الفنان محمد الرباط قد اضاف ورق اسمنت ليغطي به مسطح اللوحة تاركا اثر ثنايات لهذا الورق ليكسبها ثراء ملمسيا، استخدم الفنان اسلوب التجريد في توزيع مساحات الوانه ما بين اللون البنفسجي في الاسفل متحركا الى الاعلى باللون الازرق ويصل في نهاية الجزء العلوي ويلونه باللون الاصفر، وفي يسار العمل يردد اللون الازرق والبني في الجهة العلوية، أما في جهة اليسار فنرى تقنيات اثر الفرشاة الجافة، وفي وسط اللوحة ينثر اللون الابيض مبتدئا من اسفل اللوحة الى اعلاها مستخدما الفرشاة لتوزيع اللون الابيض في وسط اللوحة، واستطاع الفنان ان يستفيد من قصاصات الورق لإكساب القيم الجمالية للعمل الفني كما ان توزيعه للألوان اكسب العمل ايقاعا وتوازنا في سطح اللوحة.

وفي شكل (18) نرى الفنان محمد الرباط استخدم مساحات لونية بأشكال مجرده من المستطيلات، وبعض أشكال ورق الشجر باللون الرمادي والازرق والزهري والابيض مع تقنيات لأثر الفرشاة في اسفل اللوحة واعلاها، وقد اضاف الفنان بصمة حروف بخط عربي بأشكال ورق الشجر وقد لونها بالذهبي، كما كرر نفس العنصر ولكنه استخدم ورقتين من ورق الشفاف التي لونها باللون الزهري بأشكال ورق الشجر في يمين اللوحة التي اكسبها ثراء ملمسيا زاد من قيمتها الجمالة والتقنية، وقد ربط بينهما بخطوط سوداء حيث استخدم تقنية التمشيط لإظهار ذلك، كما استخدم الفنان تقنية السكب والنثر في اعلى اللوحة واسفلها ليضفي جمالا وايقاعا على أجزاء العمل الفني، والفنان هنا ابدع في استخدامه لخامه الورق التي اكسبت عمله ثراء ملمسيا.

أما في شكل (19) فنجد أن الفنان عبده الفايز قد جسد مجموعه من الحروف العربية في وسط اللوحة مستخدما تقنية البصمة، لإظهار ذلك وقد لون تلك المساحة بدرجات الرمادي والمتوسط والفاتح يتخلله اللون الاصفر والذهبي في الوسط، ليضفي ايقاعا وتوازنا على الالوان المحايدة والساخنة. كما أنه اضاف قصاصه ورقية لآية قرآنية في وسط اللوحة، اكسبت اللوحة جمالا وثراء ملمسيا ليعكس ما بين الحروف

العربية المطبوعة والملصوقة، كما أن استخدامه لبصمات خامة الخيش التي وزعها في أنحاء العمل أوجدت ايقاعا وترابطا بين أجزاء عناصر العمل الفني.

وفي شكل (20) يصور الفنان عبده الفايز الكعبة في منتصف العمل الفني في الجزء السفلي بخامة القماش باللون الأسود، وقد زينها بملامس من اللون الابيض والذهبي الذي يعبر عن باب الكعبة والآية القرآنية في اعلاها. بينما في الاسفل يظهر لنا شكل حجر الكعبة مستخدما سكين الرسم في اظهار فواصل الحجر، مزخرفا يمين الكعبة ويسارها بمجموعة من الاقواس التي تمثل الاعمدة داخل الحرم، وقد استخدم فيها تقنية البصمة والكشط لإيجاد ملامس أثرت العمل الفني، ويعلو الكعبة زخارف لآية قرآنية لسورة الفلق يعلوها ملامس بارزة بأشكال مجرده، وفوقها قطعة من قصاصة ورقية بشكل زخرفي لتثري سطح اللوحة بملامس واضحة وبأشكال هندسية متوازنة، وقد لونت تلك المساحات باللون الابيض وقليل من الاصفر، أما في باقي مساحة اللوحة فاكتفى الفنان باللون الابيض المصفر على طرفي اللوحة يمينا ويسارا، كما أضاف بصمة بشكل هندسي دائري ليربط ما بين عناصر العمل الفني في الوسط وأطراف اللوحة.

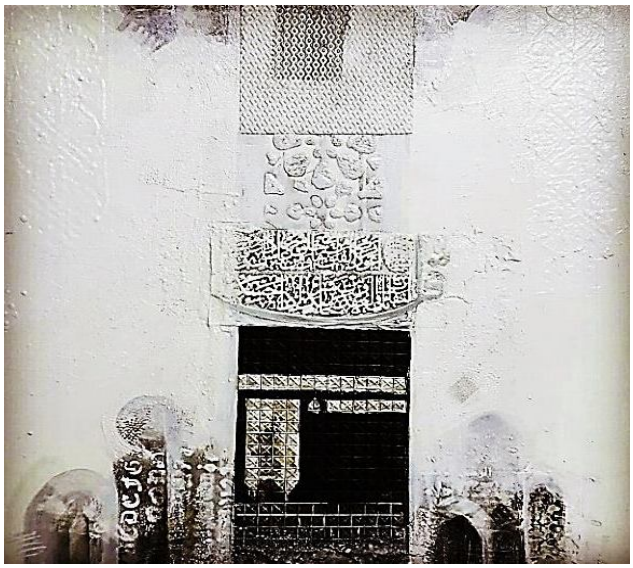
مما سبق يتضح أن الفنان التشكيلي السعودي من خلال تعبيره الفني على مسطح اللوحة التشكيلية، أنه تمكن من ايجاد مدخل تعبيري بأسلوب مبتكر في صياغة خامة الورق وقصاصات المجلات، كما استطاع أن يسقط ما تمليه عليه مشاعره وعواطفه وحواسه على أسرار ومكونات ذلك الموضوع الذي يدور داخل مخيلته، حيث أن لكل فنان احساسا واسلوباً خاصاً يضع الصيغة الفنية التي تحقق الجمال والتعبير الفني. وقد أراد الفنان بهذا الإيضاح أن يكون مؤثراً فقدمه على شكل لوحة فنية. وقد وكل فنان في هذا البحث امتلك التعبير والدلالات العديدة، ومن بينها الدلالة الجمالية في العمل الفني، مما يوحي بالعلاقة بين الفنان والموضوع، وأنه يتعامل وجدانياً مع الموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه، وهي لغة اتصال تحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل كشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ بعمل اللوحة بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني الذي هو أسفر عن المشاعر الداخلية، وهو محصلة تفاعل الفكرة مع المادة، كل ذلك ينصهر في بوتقه واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله في مكونات العمل الفني.

***شكل (16) عبد الرحمن مغربي، الوان اكريلك على كانفس مع قصاصات ورق، المقاس 120*100سم، 2016م.***

***شكل (17) محمد الرباط، تجريد، اكريلك على كانفس مع قصاصات ورق اسمنت، المقاس150*120سم، 2016م.***

***شكل (18) محمد الرباط، تجريد، أحبار واكريلك مع قصاصات ورق على ورق كانسون، 120–100سم، 2016م.***

***شكل(19) عبده الفايز، حروفيات، اكريلك على كانفس مع خامة الورق، المقاس 100X100سم،2017م.***



*شكل(20) عبده الفايز، حروفيات، اكريلك على كانفس مع خامة الورق، المقاس100*100سم، 2017م.*

**نتائج البحث**

مما سبق يتضح أن الفنان التشكيلي السعودي من خلال تعبيره الفني على مسطح اللوحة التشكيلية، أنه تمكن من ايجاد مدخل تعبيري بأسلوب مبتكر في صياغة خامة الورق وقصاصات المجلات، كما استطاع أن يسقط ما تمليه عليه مشاعره وعواطفه وحواسه على أسرار ومكونات ذلك الموضوع الذي يدور داخل مخيلته، حيث أن لكل فنان احساسا واسلوباً خاصاً يصنع الصيغة الفنية التي تحقق الجمال والتعبير الفني.

وقد أراد الفنان لهذا الإفصاح عن فكرته أن يكون مؤثراً فقدمه على شكل لوحة فنية، والتعبير عند كل فنان في هذا البحث له دلالات عديدة من بينها الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه وتعامله وجدانياً مع الموضوع، ولغة اتصال فريدة تحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل كشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ بعمل اللوحة بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني الذي أسفر عن المشاعر الداخلية، وهو محصلة تفاعل الفكرة مع المادة، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله في مكونات العمل الفني. وقد عبر الفنان السعودي عن مشاعره وأظهرها إلى حيز الوجود، ليعبر عن حاجة ماسة لإخراج أحاسيسه تجاه تفاعله مع خامة الورق، لتجد متنفساً لها في هذا التعبير، والفنان يشعر بجمال الطبيعة والاشياء من حوله التي تحيط به في حياته وفقاً لانفعالات كانت تربط بينه وبين محيطه فعبر عنها.

وقد كان الفنان السعودي في تعبيره الفني لا يمثل نقلاً مباشراً من الطبيعية، بل أستثمر هذه الصورة والمشاهد مما أوحى له بأفكار هضمها وأضاف إليها إحساسه وشعوره، ثم صاغ هذه الأفكار صياغة جديدة مبتكرة، معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية، فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي المبدع، بأساليب مختلفة وتقنيات عديدة، أجاد في استخدامها داخل أعماله الفنية التي أبتكرها كي تلائم موضوعه وتعبيره.

ومن خلال الاطلاع وتحليل بعض من أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين التي تم اختيارها من أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر تم التوصل إلى أن هناك عدة أساليب يستخدمها الفنانون السعوديون في أسلوب الكولاج وتم تقسيمها الى ثلاث مجموعات، المجموعة الاولى تستخدم قصاصات الورق والمجلات لتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالكامل بدون إضافة ألوان عليها. أما المجموعة الثانية فتستخدم قصاصات الورق والمجلات لتغطية مسطح اللوحة التشكيلية بالكامل ثم التلوين عليها. أما المجموعة الثالثة فتستخدم قصاصات الورق والمجلات لتطعيم بعض من أجزاء مسطح اللوحة التشكيلية مع وجود الالوان بشكل أساس.

**توصيات البحث:**

من أهم ما توصي به الباحثة ما يلي:

1. البحث عن مداخل ومنطلقات جديدة تثري مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.
2. الاهتمام بدراسة الأساليب التشكيلية المختلفة والطرق الأدائية والتجريبية التي تختلف باختلاف المعالجة التشكيلية التي تميز كل فنان عن الآخر لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي.
3. البحث في تأكيد الهوية الوطنية لفناني المملكة من خلال إلقاء الضوء على أعمالهم التصويرية التي يتم فيها تناول العناصر والرموز الوطنية والتراثية والدينية والتي يتم تنفيذها بخامات مختلفة تثري مجال التصوير التشكيلي المعاصر.

**المراجع العربية**


1. إبراهيم، سحر السيد، (1998م)، **الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة كمدخل تعبيري في التصوير بالكولاج**.رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة.
2. البسيوني، محمود (1969م)، **نحن الأطفال**، دار المعارف، القاهرة.
3. البغدادي، مها حامد (2010م)، **تنوع أسطح الأقمشة الطباعية بالإفادة من أسلوب الكولاج مع البصمات**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة.
4. الحسيني، نبيل السيد (1974م)، **أثر توظيف الخامات في التعبير الفني عند تلاميذ المرحلة الاعدادية**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفني، ، جامعة حلوان، القاهرة.
5. ريد، هربرت(1974م)، **الفن والصناعة، أسس التصميم الصناعي**، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ومحمد يوسف، عالم الكتب، القاهرة.
6. الجبالي، فاروق محمد وهبه (1988م)، **دور الخامة في العمل الفني**، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
7. سالم، محمد عزيز نظمي، (1984م)، **القيم الجمالية**، دار المعارف، القاهرة.
8. عبد العزيز، مصطفى (1973م)، **بعض الخامات غير التقليدية في التصوير بإمكاناتها ومدى الافادة منها في ميدا التربية الفنية**، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للتربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة.
9. عبد السلام، محمد رضا(1983م)، **القيم الجمالية، اللون واستخداماته في التصوير الحديث**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة.
10. العطار، مختار(1986م) **الفن والحداثة بين الامس واليوم**، عالم الفكر، الكويت.
11. عطية، محسن محمد(2003م)، **أفاق جديدة في الفن**، عالم الكتب، القاهرة.
12. عكاشة، صابر محمد، (1982م)، **اتجاهات التصوير السيريالي المصري في الفنون الغربي**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.القاهرة.
13. الفضالي، فاتن سعد الدين، (1991م)، **توليف الخامات على سطح الصورة في مجال التصوير المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة.
14. فلانجان جورج، (1962م)، **حول الفن الحديث**، ترجمة كمال الملاخ، دار المعارف، القاهرة.
15. ندا، محمد لبيب، (1997م) **بقايا الخامات وصياغتها ابتكاريا والإفاده منها في التربية الفنية بالمرحلة الإعدادية**، رساله ماجستير، كليه التربية الفنية، جامعه حلوان، القاهره.
16. نيومايير، سارة، (بدون سنة نشر)، **قصة الفن الحديث** – تعريب رمسيس يونان، القاهرة.
17. الهسي، جمال حمدان إسماعيل، (2013م)، **أثر استخدام تقنية الكولاج في تنمية المهارات الفنية لدى تلامذة المرحلة الابتدائية**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق.

**المراجع الأجنبية**


1. Brow,Francis ,(1963) **collage**, Publishers gusset Dunlap, New York.18
2. Cran, Rona,(2014) **Collage in Twentieth-Century Art**, Literature and Culture, Ashgate, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT.
3. Compton, Michael(1970), **Pop Art Hamlyn**, London
4. Golding, John (1983), **Concepts of modern art** ,Thomas, Hudson, London.
5. Harrison, Holly, (2007) **Mixed-media collage: an exploration of contemporary artists**, methods, and materials, Quarry Books, Beverly, Mass.
6. Herbert, Read, (1979),**A concise History of Modern Paint** , Published by Thames & Hudson, London.
7. Herbert, Robert L, (1984), **Modern Artist on art,** prenticha,mc, U.S.A.
8. komla,Attah Prosper(2011), **Collage and Contemporary Ghanaian iconography An Exhibition project, An unpublished Thesis** , Kwame Nkrumah university of science and technology, college of arts and social Sciences., Kumasi: Ghana.
9. Pearson Education Ltd.(2007).**Longman Dictionary of Contemporary English.Edingburg Gate** , Hallow Essex , cm 20 2J E England.
10. Richard , Leslie (1997) ,**Pop art, a new generation of style**, printed and Bound in Singapore.
11. 28-Terry, Mitchel,(1984), **collage drawing and painting school arts**, number one step, London.
12. Wertembaker, **Lael and the editors of time**, (1967) life books the world of Picasso, 1881 time, life library of art , New York , U.S.A.
13. Wright, Michael,(1995), **collage materials an introduction to mixed**, D.K. Dorling Kinele Riley art school.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 2، 2017، 163- 185

# أدوبي اليستريتر كمقترح لتطوير المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر الأساسي في الأردن

*شاديه يوسف هندي*، قسم التصميم الجرافيكي، كلية الدراسات الحاسوبية، الجامعة العربية المفتوحة، عمان، الأردن.

*الدكتور منذر سامح العتوم*، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الاردن

تاريخ الاستلام: 2017/4/26 تاريخ القبول:2017/7/29

# Adobe Illustrator As a Proposal to Develop the Artistic Skills to the Primary 10th Grade Students in Jordan

***Shadia Yusef Hindi ,*** Graphic Design Department, College of Computer Studies, Arab Open University, Amman, Jordan.

***Dr. Monther Sameh Al - Atoum,*** Department of Fine Arts, College of Fine Arts,Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**الملخص**

هدفت هذه الدراسة إلى تقديم برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، كبرنامج مقترح في منهاج التربية الفنية للصف العاشر الأساسي في وحدة الفن وتطبيقات الحاسوب، وبيان مدى قدرة هذا البرنامج في تطوير المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر الأساسي،. لتحقيق أهداف الدراسة، والإجابة على أسئلتها، تم استخدام المنهج التجريبي ذي المجموعة الواحدة على شعبة من طالبات الصف العاشر الأساسي من مدرسة جمانه بنت ابي طالب الثانوية للبنات التابعة للواء الرمثا في الفصل الدراسي الأول للعام (2014-2015)، حيث تم اختيار العينة بالطريقة العشوائية وتكونت العينة من (26) طالبة، طبق عليها القياس القبلي والقياس البعدي من خلال أداة الملاحظة، حيث تم تصميم بطاقة تقييم قبلي لمستوى تعامل الطالبات مع الحاسب الآلي، وذلك لمعرفة مدى قدرة الطالبات استخدام الحاسوب، وبطاقة تقييم لأداء الطالبات في البرنامج. كما تم تصميم خطة دراسية نفذت بعد إجراء القياس القبلي على الطالبات خلال فترة زمنية استمرت (8) أسابيع بواقع (28) ساعة تقريبا، تم في نهاية التجربة تعبئة بطاقة التقييم لأداء الطالبات في البرنامج، وقد أظهرت نتائج الدراسة وجود فروق دالة إحصائيا على مقياس تطور المهارات الفنية لدى طالبات الصف العاشر للقياس البعدي وبدرجة مرتفعة. وقد أوصت الدراسة بتضمين برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في وحدة الفن وتطبيقات الحاسوب في منهاج التربية الفنية للصف العاشر، وضرورة عقد دورات تدريبية لمعلمي التربية الفنية في المدارس على استخدامه، وعمل دراسات أخرى على البرنامج من حيث إمكانية تدريسه لطلبة المراحل الدراسية الأخرى.

**الكلمات المفتاحية:** أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، المهارات الفنية، طلبة الصف العاشر، التربية الفنية.

**Abstract**

This study aims to suggest Adobe Illustrator as an educational platform to be taught in the curriculum of the Arts subject for the 10th grade students, as an application within the computerized arts education. It investigates the extent of the abilities of this software. This application will indeed assist in developing the artistic creativity of the 10th grade students. To answer the question posed in the course of the study and realize its aims, the researcher used the experimental method with a sample group of 10th grade students from a government school in the district of Ramtha – Jordan, during the first semester (2014 – 2015). The sample consisted of 26 students who were subjected to pre-experiment and post-experiment testing. The researcher created an evaluation list to keep track of the students' performance for use in the computer and another list for use with the Adobe Illustrator application. A syllabus was designed and implemented after the pre-experiment test during an 8-week period, for 28 contact hours approximately. The tracking of the students' performance for both lists and the results came out with an obvious statistical refinement of the student's artistic performance. The study came out with the recommendation that this software be taught in the arts and computer learning curriculums for the 10th grade. It also highlighted the importance of holding training workshops for the arts teachers to train them in the use of the Adobe Illustrator software and its applications. Further research on the feasibility of teaching the Adobe Reader to students of other school levels were also recommended in the conclusion of the study.

**Keywords:** Adobe Illustrator, Art Skills, Tenth Grade Students, Art Education..

**المقدمـــة:**

يساهم الفن في تشكيل الشخصية الإنسانية، إذ مع ممارسة الفرد للفن فإنه يساهم في تطوير مهاراته وتزداد قدراته التعبيرية سواءً اكان عن ذاته أو عما يحيطه، وتزداد بالطبع ثقته بنفسه مما يجعله اكثر تحرراً من القيود التي يواجهها في الحياة اليومية، ولقد مثّل الفن الحضارات البشرية عبر العصور وأصبح لغة تواصل مهمة بين المجتمعات، ولكونه حاجة ظهرت مع الوجود الإنساني وعبرت عن نشاطاته المختلفة، وشكلت صورة للوعي الإجتماعي، نجده مع التطور الإنساني أصبح وسيلة تربوية يتم من خلالها بناء شخصية الفرد المتكاملة، وجزء مهم من المناهج التربوية.

حيث يشهد العالم اليوم تطوراً هاماً في مجال تكنولوجيا التعليم ومن أهم هذه التطورات ظهور الحاسوب الذي انتشر استخدامه في المجالات الاقتصادية والإدارية والإجتماعية وغيرها، ومنها مجالات التعليم، حيث استخدم كمادة دراسية ووسيلة تعليمية هامة في مواد متعددة، ومنها مادة التربية الفنية من خلال استخدام البرامج الفنية المختلفة.

لقد قدم الحاسوب للتربية الفنية أشكالا جديدة للتعلم، يتحقق بواسطتها التعليم البصري، الحسي والتخيلي، وذلك من خلال اتباع أساليب وطرق تتماشى مع التطور التكنولوجي، حيث يستطيع المتعلمون التعامل معه بسهولة وفق احتياجاتهم، ويصبحوا قادرين على اكتشاف كل ما هو جديد فيه، إن استخدام الحاسوب في مادة التربية الفنية له ايجابيات عدة، فهو يخاطب جميع حواس المتعلم مما يعزز العملية التعليمية، ويساعد المتعلم في التعبير عن ذاته وإحساسه باستقلالية، وذلك من خلال تنفيذه للاعمال المختلفة بنفسه، إضافة إلى أنه يوفر بيئة إجتماعية محببة ومشجعه داخل الصف.

كانت التربية الفنية من المواد الدراسية التي تساعد في تنمية المهارات المختلفة للطلبة كالمهارات الجسمية والإجتماعية والعقلية وغيرها، وتساعدهم في توسيع مداركهم ومشاركتهم في بناء مجتمعهم، حيث يمكن من خلال حصة التربية الفنية محاكاة واقع الطالب واحتياجاته، ودفع الرتابة التقليدية التي يشعر بها من بعض المواد الدراسية الأخرى.

ومن خلال الخبرة العملية في استخدام البرامج الفنية نجد أن برنامج (Adobe Illustrator) كبرنامج رسم يتناسب وقدرات الطلبة في مراحل متعددة، ويعطي نتائج أفضل من غيره من البرامج المستخدمة حاليا في مناهج التربية الفنية في المدارس، إضافة إلى سهولة استخدامه، حيث تتشابه أدواته وأدوات برنامج (Paint)؛(Photoshop)، بالإضافة إلى أن أدوات برنامج (Adobe Illustrator) أكثر سهولة في الاستخدام من أدوات برنامج (Adobe Photoshop). لذا نظراً لأهمية هذا البرنامج، جاءت هذه الدراسة للتعرف على مدى تطور المهارات الفنية لدى طلبة الصف العاشر الأساسي من خلال استخدام أدوات برنامج (Adobe Illustrator).

**مشكلة الدراسة:**

بالنظر إلى مادة التربية الفنية نجد أنها لم تحظ بالاهتمام الذي تستحقه كمادة مقررة في المناهج التربوية مما أدى إلى ظهور التقصير في عدة نواحي اهمها قلة استخدام الحاسوب في التدريس، وعلى الرغم من النتائج الإيجابية التي يطرحها استخدام الحاسوب في مادة التربية الفنية، ولكون اهداف التربية الفنية تحث على توظيف خبرات الطلبة ومهاراتهم في حل المشكلات التي تواجههم في مجالات التربية الفنية، وتوظيف الوسائل التقنية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك لم تحظ مادة التربية الفنية بالتنوع في البرامج المستخدمة في تدريسها، مما أدى إلى اقتصار استخدامها على برامج محددة كبرنامج بور بوينت (Power Point)، برنامج كورل درو (Corel Draw) وبرنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop) في العملية التعليمية، وإغفال البرامج الأخرى المختصة بتعليم الرسم بالحاسوب كبرنامج (Adobe Illustrator) الذي يجمع مابين تلك

البرامج، إضافة إلى أنه يتلاءم مع مستويات الطلبة المختلفة، ورسوماته ذات الصيغ المتجهه كبرنامج كورل درو (Corel Draw) أي يمكن تكبير الرسم أو تصغيره دون أن يفقده شيئا من الدقة أو التفاصيل، إضافة إلى تشابه أدواته مع أدوات برنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop)، وتعتبر أسهل بكثير من أدوات برنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop).

ونظرا لقلة الدراسات التي تناولت هذا البرنامج وأهميته، وعدم وجود دراسات تظهر استخدامه في تدريس مادة التربية الفنية في الأردن، جاءت هذه الدراسة لمعرفة مدى تطور المهارات الفنية لدى طلبة الصف العاشر من خلال استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في تشكيل أعمال فنية، وإنشاء وتنفيذ رسومات بواسطة الأدوات المتوفرة فيه.

**أسئلة الدراسة:**

سعت الدراسة الحالية إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. هل يمكن تطوير المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر من خلال برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)؟
2. هل يوجد فرق ذو دلالة إحصائية ($0.05\geq\alpha$) في تطور لمهارات الفنية لدى طلبة الصف العاشر ما بين القياس القبلي للمهارات والقياس البعدي من خلال استخدام برنامج (Adobe Illustrator)؟

**أهمية الدراسة:**

تنبثق أهمية الدراسة من أهمية التربية الفنية والدور الذي تؤديه في بناء شخصية الفرد واسلوب أدائه، وتأثيره إيجابيا على المجتمع والمحيط الذي يعيش فيه وذلك من خلال قدرته على التعبير عن نفسه وإنتاج أعمال فنية مرضية تتلاءم مع قدراته باستخدام التكنولوجيا الحديثة، إضافة إلى أهمية الحاسوب والدور الذي يؤديه في حياة الطلبة، وكذلك أهمية برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في إنتاج أعمال فنية سهلة الإنشاء والتنفيذ متعددة الخيارات من خلال أدواته البسيطة ذات النتائج المرضية، كما تاتي اهمية الدراسة ايضاً من كونها من الدراسات النادرة في الوطن العربي – في حدود علم الباحثين- التي حاولت الكشف عن اهمية برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) ودوره في تطوير المهارات الفنية للطلبة، حيث ستساهم الدراسة الحالية في توجيه انتباه القائمين على تطوير المناهج في مجال التربية الفنية على ضرورة الاستفادة وتفعيل البرامج الفنية المتنوعة التي تساهم في تطوير المهارات الفنية للطلبة، كما ستتيح الفرصة امام الباحثين الآخرين لإجراء المزيد من الدراسات على برامج اخرى.

**أهداف الدراسة:**

1. قياس مدى قدرة الطلبة على كيفية التعامل مع برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator).
2. قياس مدى قدرة برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في تطوير المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر من خلال استخدام أدواته في تخطيط أعمال فنية وإضافة المؤثرات عليها وتنفيذها بعدة طرق.

**مصطلحات الدراسة:**

**أدوبي اليستريتر(Adobe Illustrator):** أحد البرامج التي أصدرتها شركة أدوبي (Adobe)، وهو برنامج متخصص في الرسم وإعداد التصميمات من نوع الرسومات المتجهة (Vectors)، ويتميز بوضوح ألوانه والدقة العالية في رسم التفاصيل المعقدة (ترايدنت، 2014).

**أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop):** أحد برامج شركة أدوبي (Adobe)، حيث يستخدم في التصميم وتعديل الصور، حيث يتميز بالقدرة العالية على تعديل الصور(The free Dictionary, 2014).

**الرسم باستخدام الحاسوب:** هو الرسم عن طريق استخدام تكنولوجيا الحاسوب لإنتاج أعمال فنية مميزة، حيث يدمج الرسامون بالحاسوب استخدام برامج تعديل الصور مع برامج الرسم والتصميم للوصول إلى نتائج ذات جودة عالية (Brower, 2014).

**المهارات الفنية:** تنمية القدرات الذاتية للطلبة من اجل اكسابهم مفاهيم ومهارات تفكير وخبرات بصرية وتشكيلية من خلال استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) من اجل الوصول الى تنمية القدرات الابداعية لديهم.

**الاطار النظري للدراسة:**

نظراً لأهمية الفنون بأشكالها المختلفة وكونها ذات تأثير قوي على حياة الإنسان سواء بالتعبير أو التفسير عن الأشياء والظواهر، يعتبر الفن خلاصة للحضارات التي وجدت فيه، وسجلا لآمال الإنسان وأحلامه، وأفراحه ومآسيه، وإحساسه وذوقه، وقد يصبح الفن في فترة معينة رمزا لآلاف الناس الذين كانوا يعيشون على هذه البيئة وقياسا للذوق الفني الذي يمثل الفترة الزمنية التي ظهرت عليها ومرآة لمظاهر الحياة اليومية المنعكسة على أرضها (جودي، 1999)، كما ان ارتفاع مستوى الأفراد عن طريق الفن هو ارتفاع لمستوى المجتمع أيضا (حمتيني، 2002).

وتهدف التربية الفنية إلى تنمية شخصية الفرد، واكتساب المهارات الأساسية لأدراك عناصر الأعمال والمنتجات الفنية والتمييز بينها، التعبير عن انفعالات الطلاب وأفكارهم بلغة الفن البصرية وعناصره عن طريق مشاهداتهم لها في البيئة الداخلية والخارجية، وكذلك توظيف خبرات الطلبة ومهاراتهم في حل المشكلات التي تواجههم في مجالات التربية الفنية بالاعتماد على الحس الجمالي، وإيجاد البدائل المناسبة لها، اكتساب المهارات الفنية الأساسية التي تمكنهم من تطويع الخامات المختلفة واستخدامها في الإنتاج الفني، كما تسهم في الإنتاج الوطني العام عن طريق إنتاج الأعمال الفنية باستخدام الخامات المتوافرة في البيئة المحلية، بالإضافة إلى توظيف الوسائل التقنية الحديثة، واستخدامها بوصف الفن طاقة إنتاجية (ابو نواس وحرب وقوقزه، 2006).

إن الاهتمام برسوم الأطفال ورعايتها تطور مع تطور فن الطفل بوجه خاص، مما يدعو المسؤولين في التربية إلى ضرورة اختيار أساليب مناسبة تتماشى مع تطور المفهوم حول فن الطفل، وهذا يستدعي استخدام جميع الوسائل والأساليب الحديثة المتاحة ومنها استخدام تكنولوجيا الحاسوب وبرامج الرسم المتوفرة التي تعمل على تطوير المهارات الفنية لدى الطفل.

فمرحلة المراهقة من (12- 18) سنة تقريبا، تقسم إلى ثلاث مراحل، ويعتبر طلاب الصف العاشر في المرحلة الأخيرة من هذا التصنيف (الشقران، 1998؛ الهنيدي، 2009)، ومن المظاهر السائدة في هذه المرحلة كفاح الفرد لتكوين الإحساس بذاته، فإذا لم تكن هناك ذاتية فردية فلن توجد تربية (فينكس، 1965)، أما من الناحية الفنية لمرحلة المراهقة فهناك تغيرات مهمة تحدث، حيث يصبح المراهق في مرحلة يحاول بها الإبتعاد عن مرحلة الطفولة من حيث الأفكار والموضوعات محاولا تحقيق ذاته والإعتماد عليها (العتوم، 2007)، ان التذوق الجمالي خلال هذه المرحلة يتطور ويصبح أكثر نشاطا وتوافقا (ريد، 1970)، حيث تظهر لديه فروق ملموسة بين الإتجاه البصري والإتجاه الذاتي، كما تتميز هذه المرحلة بالوعي بالنسب والتناسب، واستخدام اللون استخداماً موضوعياً، والتحكم بالتعبير الهادف (الهنيدي، 2009؛ الحداد والمهنا، 2000).

لقد قدم الحاسوب للتربية الفنية أشكالا جديدة للتعلم، يتحقق بواسطتها التعليم البصري، الحسي والتخيلي، فمن الملاحظ في المجال التربوي الفني، أن أهم الإنجازات في مجال تطوير إنتاج الرسومات التعليمية هو ظهور الرسم باستخدام الحاسوب، والذي يساهم في تحسين الرسم والكلمة والتلوين (بباوي، 2006).

ويعد الحاسوب أداة تعليمية فعالة في مجال التربية الفنية كونه يحقق الأهداف التي تسعى إليها، ولديه العديد من الإمكانات ما يجعله وسيلة إيجابية مساعدة لتطوير مهارات الطلبة في هذا المجال (الزهراني، 2010)، كما ان اعتماد اللغه البصرية في هذا العصر لغة رسمية جعل التربية الفنية مسؤولة مسؤولية مباشرة عن بناء هذه اللغة وإثرائها وذلك من خلال مناهجها، وقد اهتم المتخصصون في تخطيط مناهج التربية الفنية بعدة جوانب كان أهمها، أن التربية الفنية جزء من الإتجاه التربوي العام، وأن الحاسوب أصبح وسيلة مهمة للتعبير الفني، لذا فإننا نستطيع ومن خلال توظيف برنامج ادوبي اليستريتر تحقيق مسؤولية التربية الفنية في إثراء هذه اللغة وتعلمها (عبد القادر، 2011).

ففي المناهج الأردنية الحديثة المطورة للتربية الفنية لعام 2006 ادخلت عدة برامج منها برنامج الرسام (Paint)، أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop)، برنامج كورل درو (Corel Draw)، برنامج بور بوينت (Power Point)، وبرنامج الناشر المكتبي (publisher)، وقد احتوت وحدة الفن وتطبيقات الحاسوب في منهاج التربية الفنية للصف العاشر على أربعة دروس يتم تنفيذها من خلالها استخدام أحد هذه البرامج، وهي: برنامج كورل درو (Corel Draw)، وبرنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop)، برنامج بور بوينت (Power Point)، ويتضمن كل درس تنفيذ تصميم لموضوع محدد ينطبق وأهداف الدرس، من خلال استخدام أحد هذه البرامج، حيث تهدف الوحدة إلى تعريف الطالب بمصطلحات ومفاهيم جديدة من خلال دراسته للتراث الشعبي، وأيضا تطبيق فكرة الخداع البصري، حيث يتوقع من الطالب بعد دراسته لهذه الوحدة أن يكون قادرا على تصميم إعلانات وملصقات باستخدام الحاسوب، وإنتاج تصميمات لأزياء ومشغولات شعبية، بالإضافة إلى قدرته على التعبير عن الخداع البصري بالخط واللون والشكل (أبو نواس وآخرون، 2006).

ومن خلال الخبرة في استخدام تلك البرامج وتدريسها، فانه يمكن استبدال البرامج المطروحة في المنهاج ببرنامج شبيه لكل من برنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop)، وبرنامج كورل درو (CorelDraw)، وهو برنامج متخصص في الرسم، كما انه أسهل للتعلم ويعطي نتائج أفضل، وهو برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator).

اشتقت كلمة اليستريتر (Illustrator)، من الفعل بالإنجليزية (Illustrate) بمعنى يوضح، وهو من أقوى البرامج التي أنتجتها شركة أدوبي عام 1986م، لإعداد التصميمات من نوع الرسومات المتجهه (Vectors)، التي يستخدمها العديد من المصممين والمحترفين والهواة في شتى أنحاء العالم للرسم وتصميم الشعارات، بالإضافة إلى رسم الشخصيات الكرتونية، كما ويستخدم في تصميم المواقع الإلكترونية، والتصاميم الفنية المتنوعة، ويتميز هذا البرنامج بسهولة الإستخدام، وروعة الألوان، وانسيابية الخطوط (ترايدنت، 2014).

ويعد برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) من برامج الرسم والتصميم الاحترافي على الصعيد العربي والعالمي، إذ يعتبر أداة أساسية في تخطيط الأعمال الفنية، وتوفير الكثير من الوقت والجهد إذا ما قورن بالبرامج الأخرى، ويمكن استخدامه من قبل الهواة، وذلك لسهولة تعلمه والتعامل معه.

للبرنامج عدة ميزات أهمها إنشاء وتعديل رسومات لأي غرض تقريبا بشكل يسير، وتطبيق الألوان أو النقوش والخامات بسهولة، وتكرار الأشكال مما يجعل عملية إنشاء الصور المعقدة عملية بسيطة إلى حد ما، كما يمكن فتح وتحرير الصور الموجودة بالفعل في اليستريتر لإجراء التعديلات المناسبة وبسهولة (توت

وكينكوف، 2003)، كما يحتوي البرنامج مجموعة كبيرة من النماذج التي تساعد المتعلم في الرسم والتصميم من خلال إجراء التغيرات والتعديلات عليها للوصول للشكل الذي يريده، إضافة لإحتوائه على مكتبة واسعة من الألوان التي تساعد المتعلم في اختيار المجموعات التي تناسب موضوعه، مثل مكتبة متخصصة لألوان الزهور، أو ألوان الأطعمة وألوان البشرة وغيرها، مما يفتح مجالا واسعا للطلبة لتعلم أسس الرسم واختيار الألوان، وأفقاً أوسع للخيال.

وبالمقارنة بين برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، والبرامج الموجودة في وحدة الفن وتطبيقات الحاسوب في منهاج التربية الفنية للصف العاشر نجد أن:

برنامج أدوبي اليستريتر (Illustrator)، وبرنامج فوتوشوب (Adobe Photoshop) تم اصدارهما من نفس الشركة وهي شركة أدوبي (Adobe)، ويعتبر برنامج فوتوشوب برنامجا معالجا للصور أكثر من كونه برنامج رسم، وهذا عكس الأليستريتر الذي هو في الأساس برنامج متخصص في الرسم، كما يتشابه البرنامجان في كثير من الأوامر والأدوات وشكل اللوائح، أي من يستطيع العمل على ادوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) يمكنه الإنتقال لتعلم برنامج أدوبي الفوتوشوب (Photoshop)، إلا أن برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) أسهل في التعامل مع أوامره، وأدواته من برنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop)، (مركز الحساب العلمي، 2011).

كما تتصف مخرجات هذا البرنامج بأنها عالية الجودة لأنها تعتمد على صيغ المتجهات أو الخطوط الإشعاعية (Vectors)، إضافة إلى أن هذه الصيغة تجعل الملفات خفيفة على خلاف الصيغ الأخرى مثل الصيغه النقطية (Pexils)، كما في برنامج فوتوشوب (Photoshop) (توت وكينكوف، 2003)، كما تحافظ الرسومات في برنامج ادوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، على وضوحها مهما زادت نسبة التكبير فيها، أي يستطيع الطالب أن يقوم بتكبير عمله كما يشاء بعد الإنتهاء منه دون التخوف من تأثر وضوحه، على عكس الرسومات في برنامج ادوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop)، التي تتأثر بشكل كبير عند تكبيرها (مركز الحساب العلمي، 2011).

وبالمقارنة بين برنامج ادوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) وبرنامج الكورل درو (Corel Draw)، يعتبر البرنامجان متخصصين في الرسم، لكن برنامج الكورل درو (Corel Draw)، يعتبر أصعب للتعلم، حيث إن البرنامج الثاني بعيد كل البعد في أوامره واختصاراته عن أي برنامج آخر، ويحتاج لوقت أكبر لممارسته وحفظ أوامره كما أن مسميات الأدوات والأوامر في برنامج كورل درو (Corel Draw) تختلف عما هو متعارف عليه في البرامج الأخرى، أي أن الطالب أو المتعلم يجد صعوبة أكبر عند انتقاله لتعلم برنامج آخر، أما عند مقارنة برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، ببرنامج بور بوينت (Power point)، فاننا نجد فرقا واضحا؛ حيث إن برنامج بور بوينت (Power Point) مع احتوائه على بعض التشكيلات الفنية البسيطة فهو برنامج عرض شرائح وليس برنامجا متخصصا في الرسم كبرنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator).

**الدراسات السابقة:**

تنوعت الدراسات السابقة التي تناولت استخدام الحاسوب وبعض برامجه الفنية ودورها الإيجابي في تقديم مادة التربية الفنية، وعلاقتها بموضوع البحث الحالي حيث أجرى فيرنون (Vernon, 1988) دراسة في كندا هدفت إلى الكشف عن تصورات الطلبة حول استخدام الحاسوب بالتربية الفنية، حيث قام بإختيار عينتين من الطلاب ومقابلتهم ومراقبة جهودهم لمدة شهر أثناء استخدامهم الخصائص المميزة والخاصة لحاسوب ماكنتوش (Macintosh) خلال تصميم أعمالهم الفنية، وتم جمع المعلومات من خلال مراقبتهم، ومن خلال الاستبانات، والمقابلات، والمناقشات، والمقالات والأعمال الفنية التي قاموا بتصميمها، وكانت النتيجة ان

الطلبة الذين تم اختيارهم من مختلف الأعمار أظهروا تصرفات مختلفة ونتائج مختلفة، وان طلاب المرحلة الإبتدائية كانوا متحمسين في استكشاف الطاقة التي يمكن للحاسوب أن يبذلها.

كما قام عثمان (1996) بدراسة في السعودية هدفت إلى معرفة أثر استخدام الحاسوب في تطوير القدرة الإبداعية اللونية لطلاب قسم التربية الفنية في جامعة الملك سعود، حيث تم اختيار عينة الدراسة عشوائيا من (50) طالبا موزعين على مجموعتين إحداهما تجريبية والأخرى ضابطة، حيث تم تدريس مساق أسس تكوين الصورة للمجموعة الضابطة بالطريقة التقليدية، بينما تم تدريس المجموعة التجريبية مساق مدخل الحاسوب في التربية الفنية، وقد أشارت النتائج إلى وجود فروق دالة إحصائيا لصالح المجموعة التجريبية.

وأجرى الشقران (1998) دراسة في الأردن هدفت إلى الكشف عن أثر استخدام الحاسوب في إكساب طلبة الصف العاشر لأسس التصميم الفني مقارنة مع الطريقة التقليدية وذلك باستخدام برنامج الرسام (paint)، تكونت عينة الدراسة من مجموعتين ضابطة تم تدريسها بالطريقة التقليدية ومجموعة تجريبية تم تدريسها باستخدام الحاسوب، وقد اشارت النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية في اكتساب طلبة الصف العاشر الأساسي لأسس التصميم الفني تعزى إلى الطريقة المستخدمة في التدريس لصالح المجموعة التجريبية.

وقام النجادي (1998) بدراسة في السعودية هدفت إلى تأكيد أهمية الحاسب الآلي في التعليم كأداة فاعلة في تدريس المواد المختلفة وبيان أهمية استخدام الحاسب الآلي في تدريس مادة التربية الفنية، وقد اشتملت الدراسة على ثلاثة أبعاد رئيسية هي: ثقافة الحاسب، الرسم والتصوير، وأظهرت نتائج البحث أهمية استخدام الحاسب الآلي في تدريس مادة التربية الفنية والتربية الجمالية والبعد المفقود في تعليم التربية الفنية.

وأجرى هيمرلا (Hemmrla, 2000) دراسة في كندا هدفت إلى التعرف على العوامل المؤثرة في استخدام تكنولوجيا الحاسوب التعليمية بين معلمي التربية الفنية، حيث تم اختيار عينة عشوائية من مدرسي التربية الفنية في كلية ميسوري (Missouri) الثانوية، مكونة من (300) معلم، وقام بتوزيع استبانة تضمنت مدى استخدام الحاسوب والإنترنت وعلاقة المعلم بتكنولوجيا الحاسوب، وفكر المعلم ونظرته تجاه تكنولوجيا الحاسوب، وكانت النتيجة انه يوجد اختلاف كبير بوجهات نظر المعلمين وأرائهم وخبراتهم في مجال تكنولوجيا الحاسوب.

كما أجرى الجيزاوي (2001) دراسة في الأردن هدفت إلى المحاولة للكشف عن أثر استخدام الحاسوب كأداة في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون في مادة التربية الفنية ومقارنتها مع الطريقة التقليدية، وتكونت عينة الدراسة من (76) طالبا وطالبة من طلبة الصف الخامس الأساسي، قسموا إلى مجموعتين الأولى ضابطة والثانية تجريبية ثم قام باستخدام المادة التقليدية المقررة في مادة التربية الفنية للصف الخامس الأساسي، وبالمقابل تم استخدام المادة التعليمية المحوسبة التي تعرض من خلال برنامج (PowerPoint) على أجهزة الحاسوب، وقد دلت نتائج الدراسة أنه يوجد فروق ذات دلالة إحصائية في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى الطريقة المستخدمة في التدريس كان لصالح المجموعة التجريبية.

وقام بو حسين (Po-Hsien, 2002) بدراسة في تكساس امريكا هدفت إلى تحديد سلوك المعلمين وخبرتهم في استخدام الحاسوب لتتفق مع استراتجيات التعليم المنصوص عليها في المناهج الدراسية لطلاب الصف الأول إلى التاسع للعام (2002)، حيث تم اختيار عينة من معلمي التربية الفنية التايونيين موزعين على مجموعتين، حيث تم توزيع استطلاع وجمع (293) عينة، وقد أشارت النتائج إلى أن (58.6%) من العينة تدعم فرضية إدخال تكنولوجيا الحاسوب في التربية الفنية.

وفي دراسة أجرتها كناكري (2006) في الأردن هدفت إلى التعرف على أثر استخدام الحاسوب التعليمي في تحصيل طلبة الصف التاسع الأساسي في وحدة إنتاج الرسوم المتحركة في مادة التربية الفنية، تكونت عينة الدراسة من (30) طالبا، و(35) طالبة، كعينة ضابطة، بينما تكونت المجموعة التجريبية من (28) طالبا، و(30) طالبة، تم استخدام الطريقة الاعتيادية في تعليم الطلبة صناعة الرسوم المتحركة للمجموعة الضابطة، أما المجموعة التجريبية فقد قدمت لهم المادة من خلال الحاسوب باستخدام برنامج (Windows Movie Maker)، وقد أظهرت النتائج أن تحصيل أفراد المجموعة التجريبية أفضل من تحصيل أفراد المجموعة الضابطة، وتم ارجاع هذه النتيجة إلى الفوائد التي يقدمها الحاسوب للتعليم لما يحتويه من تشويق ومتعة، بغض النظر عن قدراتهم الفردية وميولهم الفنية.

وقام كارين (Carin, 2006) بإجراء بحث في كاليفورنيا هدف إلى معرفة تأثير تكنولوجيا الحاسوب على الفن وبرامج التصميم للدراسات العليا، حيث تم إختيار(37) معلما من مختلف الجامعات اعتماداً على ثقافتهم، وخبرتهم، وقابلية تواجدهم، وانتقاء المقابلين لهم، وتم إجراء مقابلات شخصية، زيارات صفية، والتواصل عن طريق الهاتف والبريد الالكتروني. وكانت النتيجة أن فوائد تكنولوجيا الحاسوب تكمن في كونه يخدم كل الثقافات؛ ومتعدد الاستعمالات؛ ويزيل الجدول الزمني لتاريخ الفن وحدود التشكيل؛ وإتاحة فرص عمل جديدة؛ وفتح المجال أمام نوعية جديدة من الفن.

وأجرت الجموعي (2007) دراسة في السعودية هدفت إلى الكشف عن مدى فاعلية استخدام الحاسب الآلي في تنمية القدرة الفنية التشكيلية لدى طالبات قسم التربية الفنية، ولتحقيق هدف الدراسة تم استخدام المنهج التجريبي، وكان نوع تصميم البحث من نوع المجموعة الواحدة باختبار قبلي وبعدي، لدراسة فاعلية المتغير المستقل (التدرب على الرسم بوساطة الحاسب)، على المتغير التابع (القدرة الفنية التشكيلية) التي تم قياسها بوساطة اختبارات القدرة الفنية التشكيلية، وتكون مجتمع الدراسة من (32) طالبة، وأظهرت النتائج وجود ارتباط ذي دلالة إحصائية بين التحصيل في مقرر الرسم بالحاسب والقدرة الفنية التشكيلية لدى الطالبات.

وقدم الزهراني (2010) دراسة في السعودية هدفت إلى التعرف إلى أهم مهارات التعبير الفني في التربية الفنية المناسبة لطلاب الصف السادس الإبتدائي، واتبع بالدراسة المنهج التجريبي على عينة من طلاب الصف السادس الابتدائي بلغ عددهم (38) طالبا، تم تقسيمهم الى مجموعتين: الأولى المجموعة الضابطة وعددها (19)، والمجموعة التجريبية وعددها (19)، حيث استخدمت الطريقة التقليدية في التدريس، أما المجموعة التجريبية فقد استخدم الباحث في تدريسها برنامجا حاسوبيا، وأظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين، لصالح المجموعة التجريبية.

وقدم عبد القادر (2011) دراسة في الأردن هدفت إلى دراسة حقيقة النظرية التكاملية من خلال المسلمات لهذه الدراسة بأن التربية الفنية (التصميم) والحاسوب يمكن استخدامها معا كمنهاج واحد في منهج دراسي متكامل، واستدعى ذلك تحليل المنهاج الخاص بتعليم وحدة التطبيقات الحاسوبية (Photoshop) (Corel Draw) في كتاب التربية الفنية للصف العاشر وإظهار مواطن ضعفه وقوته من خلال تطبيق النظرية عمليا بالمدرسة، تكونت عينة الدراسة من طالبات الصف العاشر الأساسي، وأظهرت نتائج الدراسة أن مادة التربية الفنية تزيل الحدود بين المواد الدراسية وتسمح للمتعلم بالتعرف على أوجه الحياة بطريقة جديدة، وان ربطها بمادة الحاسوب يساعد المتعلم على أن يتعلم شمولية وقيم المعرفة.

وأجرى الشرمان (2011) دراسة في الأردن هدفت إلى تحديد اتجاهات معلمي التربية الفنية نحو توظيف التكنولوجيا المعاصرة في تدريس الفنون البصرية لطلبة المرحلة الأساسية، ومدى استخدامهم للتكنولوجيا المتمثلة في الحاسوب، والمعيقات التي تحد من استخدامهم لها، بلغت عينة الدراسة (160) من

معلمي ومعلمات التربية الفنية، ومدراء مدارس، ومشرفين في التربية الفنية، وأظهرت النتائج أن غالبية أفراد عينة الدراسة لا يمتلكون المهارات الأساسية لاستخدام التكنولوجيا والتعامل مع البرمجيات التطبيقية اللازمة لتدريس الفنون البصرية، بالإضافة إلى نقص كبير في أعداد معلمي التربية الفنية، كما أظهرت الدراسة وجود معيقات مرتبطة بالبيئة المدرسية المتعلقة بعدم توافر التجهيزات والبنية التحتية التي تدعم توظيف التكنولوجيا المعاصرة في تدريس الفنون البصرية لطلبة المرحلة الأساسية.

مما سبق نجد ان الدراسات السابقة تناولت جميعها الحاسوب وأهميته في تدريس مادة التربية الفنية على مختلف المراحل العمرية في المدارس المختلفة من خلال بعض البرامج المتخصصة في الرسم، وهذا ما اتفقت معه الدراسة الحالية والدراسات السابقة، كما اتفقت الدراسة الحالية مع معظم الدراسات السابقة في تطوير جانب من الجوانب الفنية لدى الطلبة من خلال توظيف أحد برامج الحاسوب في مادة التربية الفنية، كما في دراسة عثمان (1996)، ودراسة الشقران (1998)، ودراسة الجيزاوي (2001)، ودراسة الجموعي (2007)، ودراسة الزهراني (2010)، واتفقت الدراسة الحالية مع دراستين سابقتين في الفئة العمرية المستخدمة للدراسة كما في دراسة الشقران (1998)، ودراسة عبد القادر (2011)، وجاءت هذه الدراسة مكملة للتوصيات في دراسة كل من الشقران (1998)، الجيزاوي (2001)، كناكري (2006)، في إجراء أبحاث ودراسات لبرامج الحاسوب الأخرى المتخصصة في الرسم.

اختلفت الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة في برنامج الرسم المستخدم، حيث لم تتناول أي دراسة سابقة هذا البرنامج، كما اختلفت هذه الدراسة مع دراسة عبد القادر (2011) التي استخدم فيها الأسلوب التحليلي لمنهاج التربية الفنية، ودراسة النجادي (1998) التي استخدمت الأدب النظري، ودراسة كل من بو حسين (Po-Hsien 2002)، كارين (Carin 2006)، هيمرلا (Hemmerla 2007)، التي استخدم فيها الباحثون معلمي ومدراء ومشرفي التربية الفنية كعينة دراسة، وقد استفادت الدراسة الحالية من تلك الدراسات في رصد الجانب النظري وتدعيم الأفكار النظرية المتعلقة بموضوع الدراسة.

**محددات الدراسة:**

يمكن تحديد نتائج الدراسة وفقا للمحددات التالية:

1. المحدد البشري: طلبة الصف العاشر الأساسي.
2. المحدد الزماني: الفصل الدراسي الأول لعام 2014.
3. المحدد المكاني: مدرسة جمانة بنت أبي طالب الثانوية للبنات، التابعة للواء الرمثا.
4. المحدد الإجرائي: الوحدة الرابعة (الفن وتطبيقات الحاسوب)، في منهاج التربية الفنية للصف العاشر الأساسي.

**منهجية الدراسة:**

استخدم في الدراسة الحالية التصميم التجريبي ذو المجموعة التجريبية الواحدة، الذي يعتمد على القياس القبلي (Pre Test)، والقياس البعدي (Post Test) لأداء الطلبة وذلك لمناسبته لطبيعة الدراسة.

**إجراءات الدراسة:**

اتبعت الإجراءات التالية في تنفيذ الدراسة الحالية:

1. إعداد وحدة تعليمية مكونة من خمسة دروس باستخدام برنامج ادوبي اليستريتر (Adobe Illustrator).
2. إعداد أداة تقييم تعتمد على الملاحظة مكونة من جزئين
3. الجزء الأول: بطاقة تقييم قبلي لمستوى تعامل الطلبة مع الحاسب الآلي.
4. الجزء الثاني: بطاقة تقييم بعدي لأداء الطلبة في برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator).
5. تحديد أفراد الدراسة.

**أفراد الدراسة:**

تكون مجتمع الدراسة من طلبة الصف العاشر الأساسي في المملكة الأردنية الهاشمية، وتكونت عينة الدراسة من شعبة من طالبات الصف العاشر الأساسي بمدرسة جمانة بنت أبي طالب الثانوية للبنات، التابعة للواء الرمثا في محافظة إربد في المملكة الأردنية الهاشمية، حيث تم اختيار العينة بطريقة عشوائية (Random Sampling)، ومميزاتها أنها تعطي مفردات المجتمع نفس الفرصة في الإختبار وهي تمثل المجتمع الأصلي، وبلغ عدد أفراد العينة (26) طالبة، تتراوح أعمارهن بين (15-16) سنة.

**متغيرات الدراسة:**

**المتغير المستقل:** التدريس بواسطة برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator).

**المتغير التابع:** اداء الطلبة على مقياس المهارات الفنية.

**أداة الدراسة:**

تم اختيار أداة الملاحظة المباشرة، لجمع المعلومات الخاصة بالقياس القبلي والبعدي لأداء الطلبة، حيث تعتبر أداة الملاحظة المباشرة كما أوردها اهلاوات وغيره، بأنها من أهم أدوات القياس ومراقبة السلوك في بيئة الصف، حيث تعتمد هذه الأداة على الإنتباه، والإحساس، والإدراك، والفهم من قبل الملاحظ (اهلاوات وآخرون، 1995)، ولثبات صدق الأداة تم اختيار نوعين من الملاحظين وهما الملاحظ المشارك ويمثله في هذه الدراسة (الباحث)، والملاحظ غير المشارك وتمثله (معلمة التربية الفنية).

تم تصميم استبانة مقسمة إلى جزءين الأول: بطاقة تقييم قبلي لمستوى تعامل الطالبة مع الحاسب الآلي، والثانية: بطاقة تقييم بعدي لأداء الطالبة في برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) تحتوي على فقرات مبنية على الملاحظة المباشرة لعينة الدراسة، حيث أخذت الاستبانة شكلها النهائي بعد عرضها على مجموعة من المحكمين من ذوي الاختصاص لمعرفة مدى صلاحيتها للتطبيق، ومدى ملاءمتها لعينة الدراسة.

**صياغة خطة الدرس:**

اعتماداً على النموذج الوارد في منهاج التربية الفنية والمعتمد من وزارة التربية والتعليم في الأردن، تم صياغة خطة لعدد من الدروس المستخدمة في التجربة، وقد تضمنت الخطة الأدوات والتجهيزات، النتاجات الخاصة، استراتجيات التدريس، والتنفيذ والتقويم، حيث تم عرض الخطة على عدد من المشرفين التربويين والمعلمين لتحكيمها، حيث تم الأخذ بعين الاعتبار جميع الملاحظات، وملحق رقم (1) يوضح ذلك.

**التجربة الاستطلاعية:**

تم إجراء تجربة استطلاعية على عينة بسيطة خارج عينة الدراسة، وذلك للتحقق من صحة الخطوات المتبعة في التجربة، والتحقق من مناسبتها للعينة التجريبية، وقد تكونت العينة من (4) طلبة من خارج عينة الدراسة تراوحت أعمارهم بين (14-16) سنة، اثنان من الذكور واثنتان من الإناث، حيث استمرت التجربة (4) أيام بواقع ساعة ونصف لكل مرة، تبين من خلالها مقدرة العينة على استيعاب واستخدام أدوات البرنامج بسهولة دون مواجهة عقبات تذكر، وأيضا التأكد من خطوات تنفيذ التجربة.

**القياس القبلي:**

تم إجراء القياس القبلي عن طريق الملاحظة لأداء وسلوك الطالبات في اللقاء الأول، تجاه استخدام الحاسوب في الرسم قبل إدخال المتغير التجريبي على أفراد عينة الدراسة، من خلال تعبئة بنود استمارة الملاحظة، من قبل الباحث ومعلمة التربية الفنية في نفس الوقت دون التدخل في سلوك وأداء الطالبات.

**تنفيذ التجربة:**

تم تنفيذ التجربة من خلال استخدام المتغير التجريبي على طلبة عينة الدراسة ضمن فترة زمنية امتدت (8) أسابيع، من (2014/10/9 – 2014/11/27) بواقع 28 ساعة تقريبا، رُكز في تنفيذ التجربة على استخدام الطرق الفاعلة في التدريس لجذب انتباه الطالبات وعدم شعورهن بالملل، وذلك من خلال التدرج في تنفيذ المشاريع المطلوبة من البسيطة إلى المشاريع الأكثر دقة، واختيار المواضيع التي تهم الطلبة في هذه المرحلة، حيث تم تنفيذ التجربة على النحو التالي:

1. تهيئة البيئة الصفية: من خلال توفير الحواسيب لجميع الطالبات وضمان استخدام كل طالبة لجهاز الحاسوب، مع التنويه بأن مختبر الحاسوب احتوى على (10) أجهزة تم توزيعها على الطالبات بواقع طالبتين لكل جهاز وأحيانا (3) طالبات.
2. تهيئة الطلبة: وذلك عن طريق تقديم فكرة عن برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، وأهميته ومميزاته، واستخداماته، وعرض نماذج من الرسومات التي تم تنفيذها من خلال البرنامج، إضافة إلى توضيح الأعمال التي ستقوم الطالبات بتنفيذها.
3. العرض العملي: تم شرح الواجهة الرئيسة في البرنامج، وتوضيح ما تحتويه بعض القوائم الموجودة فيه، التي تحتوي على العديد من اللوائح التي تتضمن نماذج كثيرة يمكنها مساعدة الطلبة في التشكيل والإختيار، وتجعل الممارسة الفنية سهلة وممتعة، كما تعطي الفرصة لتنمية التفكير والإبتكار عند الطالبات، كما تم شرح بعض الأدوات وكيفية استخدامها لتشكيل عمل فني.

**القياس البعدي:**

لقياس تأثير استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في المهارات الفنية للطلبة، وتم إجراء القياس البعدي على أفراد المجموعة التجريبية التي طبق عليها القياس القبلي فيما سبق، حيث استخدم الإختبار الإحصائي (T) لحساب الفرق بين الإختبارين للحصول على دلالة احصائية لهذا الفرق.

**الأساليب الإحصائية المستخدمة:**

تم استخدام برنامج التحليل الإحصائي (spss) للتحقق من صحة فروض الدراسة، حيث تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية ومعاملات الإرتباط لنتائج تطبيق القياس القبلي والقياس البعدي على العينة التجريبية للدراسة، للحصول على حجم الأثر وتصنيفه.

**نتائج الدراسة:**

للإجابة على أسئلة الدراسة تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لتقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية للقياس القبلي والبعدي من خلال

**عرض النتائج ومناقشتها**

فيما يتعلق بنتائج تقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية تبعاً للقياس القبلي، فإن جدول رقم (1) يوضح ذلك

***جدول رقم (1) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لتقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية تبعاً للقياس القبلي***

| الرقم | الفقرة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الرتبة | الدرجة |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | تستخدم الحاسوب (تشغيل، استخدام، حفظ،.. الخ). | 3.42 | 0.58 | 1 | متوسطة |
| 2 | تستخدم برامج (Microsoft Office). | 2.58 | 0.70 | 2 | متوسطة |
| 3 | تستخدم أحد برامج الرسم بالحاسوب. | 1.15 | 0.37 | 8 | منخفضة |
| 4 | لديها القدرة على انتاج عمل فني باستخدام الحاسوب. | 1.00 | 0.00 | 9 | منخفضة |
| 5 | تجيد التعامل مع برنامج (Microsoft Word). | 2.62 | 0.64 | 3 | متوسطة |
| 6 | تجيد التعامل مع برنامج الناشر الألكتروني (Publisher). | 1.62 | 0.58 | 5 | منخفضة |
| 7 | تجيد التعامل مع برنامج الرسام (Paint). | 1.50 | 0.48 | 6 | منخفضة |
| 8 | تجيد التعامل مع برنامج بور بوينت (Power Point). | 2.08 | 0.00 | 4 | منخفضة |
| 9 | تجيد التعامل مع برنامج كورل درو (Corel Draw). | 1.00 | 0.00 | 9 | منخفضة |
| 10 | تجيد التعامل مع برنامج فوتوشوب (PhotoShop). | 1.00 | 0.00 | 9 | منخفضة |
| 11 | تجيد التعامل مع برنامج أدوبي أليستريتر (Adobe Illustrator). | 1.00 | 0.00 | 9 | منخفضة |
| 12 | تتقبل تفعيل الحاسوب في الرسم. | 1.50 | 0.51 | 6 | منخفضة |
| المتوسط العام | | 1.71 | 0.26 | منخفضة | |

يظهر من الجدول (1) أن المتوسطات الحسابية للفقرات التي تقيس المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر تراوحت بين (3.42-1.00)، وكان أعلى المتوسطات للفقرة رقم (1) التي تنص على"تستخدم الحاسوب (تشغيل، استخدام، حفظ،.. الخ)" وبدرجة متوسطة، تليها الفقرة رقم (2) بمتوسط حسابي (2.58) بدرجة متوسطة، وتنص على "تستخدم برامج (Microsoft Office)"، وجاءت الفقرات رقم(4)، و(9)، و(10) و(11) بأقل المتوسطات الحسابية وتنص على "لديها القدرة على انتاج عمل فني باستخدام الحاسوب"، "تجيد التعامل مع برنامج كورل درو (Corel Draw)"، "تجيد التعامل مع برنامج فوتوشوب (PhotoShop)"، و"تجيد التعامل مع برنامج أدوبي أليستريتر (Adobe Illustrator)" على التوالي، بمتوسط حسابي بلغ (1.00) بدرجة منخفضة. كما بلغ المتوسط العام لتقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية في القياس القبلي (1.71) وبدرجة منخفضة.

ويعود السبب في ذلك الى عدم اطلاع الطلبة وعدم وجود معرفة مسبقة بأدوات عمل هذا البرنامج، لذلك جاءت درجات تقييم الأداء منخفضة، وتجدر الإشارة الى أن الطلبة لديهم خبرات منخفضة باستخدام برامج الحاسوب، والمدرسون يتخطون هذه الوحدة كأنها غير موجودة، ويعود السبب الرئيسي في ذلك إلى أن بعض المدرسين ليست لديهم الكفاءة أو الخبرة في استخدام تلك البرامج وادارتها، وذلك لصعوبة تعلمها، وإن كان للمدرس خبرة في استخدام تلك البرامج فإنها من جهة أخرى ذات صعوبة على الطلبة.

اما فيما يتعلق بنتائج تقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية تبعاً لبرنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) (القياس البعدي)، فإن جدول رقم (2) يوضح ذلك

***جدول رقم (2) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لتقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية تبعاً لبرنامج (Adobe Illustrator) (القياس البعدي)***

| الرقم | الفقرة | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | الرتبة | الدرجة |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | تستخدم برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في الرسم. | 3.69 | 0.62 | 8 | مرتفعة |
| 2 | تميز استخدامات برنامج أدوبي اليستريتر ( Adobe) Illustrator. | 3.58 | 0.64 | 12 | متوسطة |
| 3 | تميز أنواع التصاميم والرسومات التي يمكن تنفيذها من خلال البرنامج. | 3.65 | 0.72 | 10 | متوسطة |
| 4 | تعرف القوائم الرئيسية التي يحتويها البرنامج. | 3.88 | 0.65 | 7 | مرتفعة |
| 5 | تستخرج النماذج الجاهزة الموجودة في قائمة (Window). | 4.69 | 0.55 | 2 | مرتفعة |
| 6 | تستطيع التغيير في النماذج الجاهزة لإنتاج نماذج جديدة. | 3.69 | 0.68 | 8 | مرتفعة |
| 7 | ترسم الأشكال الهندسية البسيطة. | 4.81 | 0.40 | 1 | مرتفعة |
| 8 | تقوم بتصميم نماذج مختلفة من الزهور، الزهريات، الزخارف، والإطارات من خلال الأشكال الهندسية. | 4.19 | 0.85 | 6 | مرتفعة |
| 9 | تستخدم التدرج اللوني لإظهار التجسيم. | 3.50 | 0.86 | 14 | متوسطة |
| 10 | تستخدم أداة الرسم الحر (Pincel Tool). | 3.12 | 0.71 | 15 | متوسطة |
| 11 | تستخدم أداة الرسم الإحترافي (Pen Tool). | 3.58 | 0.76 | 12 | متوسطة |
| 12 | تثق بقدرتها على تحسين أداءها الفني باستخدام الحاسوب. | 4.35 | 0.82 | 5 | مرتفعة |
| 13 | تتمتع بروح التعاون مع الفريق. | 4.54 | 0.82 | 4 | مرتفعة |
| 14 | تراعي الدقة أثناء العمل. | 3.62 | 1.13 | 11 | متوسطة |
| 15 | تقدر أهمية الحاسوب في تطوير المنتج الفني. | 4.62 | 0.70 | 3 | مرتفعة |
| المتوسط العام | | 3.97 | 0.59 | | مرتفعة |

يظهر من الجدول (2) أن المتوسطات الحسابية لفقرات تقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية (القياس البعدي) تبعاً لبرنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) تراوحت بين (4.81-3.12)، وكان أعلى المتوسطات للفقرة رقم (7) التي تنص على"ترسم الأشكال الهندسية البسيطة" وبدرجة مرتفعة، تليها الفقرة رقم (5) بمتوسط حسابي (4.69) بدرجة مرتفعة، وتنص على "تستخرج النماذج الجاهزة الموجودة في قائمة (Window)"، وجاءت الفقرة رقم (10) بأقل المتوسطات الحسابية وتنص على "تستخدم أداة الرسم الحر (Pincel Tool)" بمتوسط حسابي بلغ (3.12) بدرجة متوسطة. كما بلغ المتوسط العام لتقييم أداء طلبة الصف العاشر الأساسي على المهارات الفنية (القياس البعدي) تبعاً لبرنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) (3.97) وبدرجة مرتفعة.

ويعود السبب في ذلك الى التدريب الذي تم تقديمه للطلبة على هذا البرنامج حيث أكسب الطلبة الخبرة والمهارة الكافية لاستخدام أدواته بفاعلية ويسر، كما أن الطلبة تفاعلوا مع البرنامج كونه متخصصاً في الرسم ويقابل احتياجاتهم الى مثل هذه البرامج، واستخدم بالدراسة الحالية أسلوب التدريج في التعريف بأدوات البرنامج وأغراض وفوائد كل أداة، وتقديم الشرح الكافي لخصائص البرنامج بشكل دقيق ومخطط مسبقاً، مما ساهم في حصول الطلبة على درجات تقييم مرتفعة في مهارات الحاسوب.

وبناء على المعطيات السابقة فانه يمكن الاجابة عن أسئلة الدراسة، وفيما يتعلق في الاجابة عن السؤال الاول والذي نصه" هل يمكن تطوير مهارات الطلبة الفنية من خلال برنامج أدوبي اليستريتر ( Adobe

Illustrator)"؟ فقد تم تطبيق اختبار (One Sample T.test) للكشف عن وجود دلالة إحصائية للكشف عن إمكانية تطوير مهارات طلبة الفنية الصف العاشر الأساسي من خلال برنامج أدوبي اليستريتر ( Adobe Illustrator)، والجدول (3) يوضح ذلك.

***جدول رقم (3): اختبار (One Sample T.test) للكشف عن امكانية تطوير المهارات الفنية لطلبة الصف العاشر الأساسي***

| الاختبار | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | درجة الحرية | قيمة t | دلالة "t" الإحصائية |
|---|---|---|---|---|---|
| اختبار المهارات المبني على برنامج (Adobe Illustrator) | 3.97 | 0.59 | 25 | 34.525 | 0.000 |

يظهر من الجدول (3) أن المتوسط الحسابي لتقييم أداء الطالب في برنامج أدوبي اليستريتر ( Adobe Illustrator) الذي يعبر عن تطوير مهارات الطلبة الفنية بلغ (3.97) وبلغت قيمة (t) (34.525) وبدلالة إحصائية (0.00) وهي قيمة دالة إحصائيا عند مستوى الدلالة ($\alpha <= 0.05$)، وبالتالي يمكن تطوير مهارات الطلبة الفنية من خلال برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، وتجدر الاشارة الى أن برنامج فوتوشوب (Photoshop)، هو برنامج معالج للصور أكثر من كونه برنامج رسم، وهذا عكس برنامج أدوبي اليستريتر

(Adobe Illustrator) الذي هو في الأساس برنامج متخصص في الرسم.

وأن تعامل طلبة الصف العاشر الأساسي مع البرنامج مألوفة وخالية من التعقيد مثل برنامج الرسام وهي تقريباً برمجية تعتبر نوعاً ما من البرامج الفنية التي تعتبر شبيهة ببرنامج أدوبي اليستريتر ( Adobe Illustrator)، وبهذا قد كسروا حاجز التعامل مع البرنامج الفني الجديد، فأدوات البرنامج المقترح أسهل وأكثر تلبية للمهارات الفنية.

كما أن تضمين برامج حاسوب في منهاج التربية الفنية يساعد على تعلم أدوات برامج الرسم المختلفة، فانه يمكن استبدال البرامج المطروحة في المنهاج ببرنامج شبيه لكل من برنامج فوتوشوب (Photoshop)، وبرنامج كورل درو (CorelDraw)، ولكن البرنامج الأسهل للتعلم والبرناج الذي يعطي نتائج أفضل، هو برنامج اليستريتر (Illustrator)، لذلك يمكن تطوير مهارات الطلبة الفنية من خلال هذا البرنامج لأنه أقرب الى المهارات الفنية من البرامج الأخرى.

أما فيما يتعلق بالاجابة عن السؤال الثاني والذي نصه" هل يوجد فرق ذو دلالة إحصائية ($0.05\geq\alpha$) في تطور لمهارات الفنية لدى طلبة الصف العاشر يعزى إلى طريقة التدريس المستخدمة (القياس القبلي، والبعدي (المحوسبة من خلال استخدام برنامج (Adobe Illustrator))؟"، فقد تم تطبيق اختبار ( Paired Sample t. Test) للعينات المزدوجة للتعرف على الفروق بين متوسطات القياس القبلي، والقياس البعدي من خلال استخدام برنامج (Adobe Illustrator) في تقييم أداء طلبة الصف العاشر في تطور المهارات الفنية، وجدول رقم (4) يوضح ذلك.

***جدول رقم (4) نتائج تطبيق اختبار (Paired Samples Test) للعينات المزدوجة للتعرف على الفروق بين القياس القبلي، القياس البعدي (Adobe Illustrator) في تطور المهارات الفنية***

| الاختبار | المستوى | المتوسط الحسابي | الانحراف المعياري | قيمة (t) | درجة الحرية | الدلالة الإحصائية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| تطور المهارات الفنية | القبلي | 1.72 | 0.26 | 22.156 | 25 | 0.000 |
| | البعدي (استخدام برنامج ((Adobe Illustrator)) | 3.97 | 0.59 | | | |

يظهر من الجدول (4) وجود فروق ذات دلالة إحصائية على مقياس تطور لمهارات الفنية لدى طلبة الصف العاشر بين القياس القبلي ووالبعدي (الطريقة المحوسبة من خلال استخدام برنامج ( Adobe Illustrator))، حيث بلغت قيمة (t) (22.156) وبدلالة إحصائية (0.00)، وبالتالي يوجد فروق تعزى إلى طريقة التدريس المستخدمة (القياس القبلي، والبعدي ((الطريقة المحوسبة من خلال استخدام برنامج (Adobe Illustrator))، وكانت الفروق لصالح استخدام برنامج (Adobe Illustrator)، حيث بلغ المتوسط الحسابي لتقييم أداء الطالب (3.97)، بينما بلغ المتوسط الحسابي للقياسالقبلي في تقييم أداء الطالب (1.72).

ويعود السبب في ذلك إلى أن استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)أسهل من استخدام برامج (Paint)، وبرنامج(Photoshop) كبرنامج رسم يتناسب وقدرات الطلبة في مراحل متعددة، ويعطي نتائج أفضل من غيره من البرامج، إضافة إلى سهولة استخدامه، حيث تتشابه أدواته مع أدوات البرامج الأخرى المتعارف عليهما في المناهج التربوية فضلاً عن أن أدوات برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) أكثر سهولة في الاستخدام من أدوات برنامج أدوبي فوتوشوب (Adobe Photoshop).

ويمكن أن يعود السبب في الحصول على تلك النتيجة أن تعلم الطلبة برنامج أدوبي اليستريتر ( Adobe Illustrator) من خلال استخدام الحاسوب تمكنه من التطبيق الفعلي للخطوات التي تلقاها مما يؤدي إلى تبسيط الإجراءات وترسيخها في ذهن الطلبة، وبهذا نضمن تعلم الطلبة للبرمجية (Adobe Illustrator) بطريقة شاملة ومفعمة الحيوية ومشوقة وبهذا تصبح مادة حية وأكثر ارتباطا مع البرمجية.

وبذلك نجد أن تدريس طلبة الصف العاشر من خلال استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) قد حقق نتائج واضحة في عملية القياس البعدي لأفراد عينة الدراسة، كما نجد أن الفرق واضح بين المتوسطات الحسابية لتقييم أداء طلبة الصف العاشر في تطور المهارات الفنية بالقياس القبلي، والبعدي (الطريقة المحوسبة (Adobe Illustrator))، وبناءاً عليه يمكن القول بأن برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator)، يتناسب وامكانات طلبة الصف العاشر الأساسي في تصميم وإنشاء أعمال فنية ابتكارية، كما يساهم في تطوير المهارات الفنية المختلفة، ويمكن توظيف التكنولوجيا الحديثة من خلال استخدام البرامج الفنية كبرنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في انتاج أعمال ابتكارية، كما أنه يمكن استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في مناهج التربية الفنية في المرحلة الأساسية العليا.

**التوصيات:**

في ضوء نتائج الدراسة، فانه يمكن تقديم عدد من التوصيات على النحو التالي:

1. تضمين برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) في وحدة الفن وتطبيقات الحاسوب في منهاج التربية الفنية للصف العاشر الأساسي.
2. عقد دورات تدريبية لمعلمي التربية الفنية في المدارس لتدريبهم على استخدام برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) لتنمية المهارات الفنية والقدرات الإبداعية لدى الطلبة.
3. عمل دراسات أخرى على برنامج أدوبي اليستريتر (Adobe Illustrator) من حيث إمكانية تدريسه لطلبة المراحل الإبتدائية الأخرى.

**المراجع:**

**المراجع العربية**


1. أبو نواس، سميح سعيد؛ حرب، هادية موسى؛ قوقزة، رائد محمد، (2006م)، **دليل المعلم للتربية الفنية، الصف العاشر**، إدارة المناهج والكتب المدرسية، وزارة التربية والتعليم، عمان.
2. أهلاوات، كابور؛ عودة، أحمد؛ مرعي، توفيق؛ فرحان، يحيى؛ شتات، عبد المجيد، (1995م)، **البحث التربوي التطبيقي**، وزارة التربية والتعليم، سلطنة عمان.
3. البسيوني، محمود، (1972م)، **أسس التربية الفنية**، دار المعارف، القاهرة.
4. توت، مايكل وكينكوف، شيري، (2003م)، **أدوبي اليستريتر ميني بايبل**، ترجمة العامري، خالد، دار الفاروق للنشر والتوزيع، القاهرة.
5. الجموعي،عطاف، (2007م)، **فاعلية استخدام الحاسب الآلي في تنمية القدرة الفنية التشكيلية لدى طالبات قسم التربية الفنية بجامعة الملك سعود**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.
6. الجيزاوي، عامر، (2001م)، **اثر استخدام الحاسوب كأداة في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.
7. الحداد، عبدالله عيسى؛ المهنا، عبدالله مهنا، (2000م)، **تطوير رسوم الطفل التعبيرية من الطفولة إلى المراهقة**، مكتبة الفلاح، الكويت
8. ريد، هربرت، (1970م)، **التربية عن طريق الفن**، ترجمة جاويد، عبد العزيز توفيق، القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة، (تاريخ النشر الأصلي 1943).
9. الزهراني، عبدالله، (2010م)، **برنامج حاسوبي مقترح في التربية الفنية لتنمية مهارات التعبير الفني لدى طلاب الصف السادس الإبتدائي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية.
10. الشرمان، أحمد، (2011م)، **اتجاهات المعلمين نحو توظيف التكنولوجيا المعاصرة في تدريس الفنون البصرية لطلبة المرحلة الأساسية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الاردن.
11. الشقران، عبدالله، (1998م)، **اثر تدريس التربية الفنية بوساطة الحاسوب (برنامج الرسام) في اكتساب طلبة الصف العاشر لأسس التصميم الفني مقارنة مع الطريقة التقليدية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.
12. عبد القادر، جلال، (2011م)، **الأسلوب التكاملي بين منهاج التربية الفنية ومنهاج الحاسوب لدى طلبة الصف العاشر الأساسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.
13. العتوم، منذر سامح، (2007م)، **طرق تدريس التربية الفنية ومناهجها**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان.
14. عثمان، مصطفى، (1996م)، **أثر استخدام الحاسوب الآلي الرسام في تطوير القدرة الإبداعية اللونية لطلاب قسم التربية الفنية في جامعة الملك سعود**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك سعود، السعودية.

15. كناكري، سيما، (2006م)، **أثر استخدام الحاسوب في تحصيل طلبة الصف التاسع الأساسي في وحدة إنتاج الرسوم المتحركة كوحدة مقترحة في مادة التربية الفنية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.

16. النجادي، عبد العزيز، (1998م)، **نحو تدريس فاعل لمادة التربية الفنية باستخدام الحاسب الآلي**، مجلة البحث والتربية في علم النفس، 4(11)، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

17. الهنيدي، منال عبد الفتاح، (2009م)، **مدخل إلى سيكولوجيا رسوم الأطفال**، دار المسيرة، عمان.

**المراجع الأجنبية:**

1. Carin, W, (2006), **How Computer Teachnology influences Art and Design Programs in higher Education**, Master thesis, La Sierra University, California.

2. Hemmerla, P, (2000), **Factors related to the level of instructional use of Computer-Based Technology by Missouri Secondary Art Teachers**, Master thesis, University of Missori, Columbia.

3. Po. Hsien, L, (2004), **Art Teacher's attitudes toward and experiences in the use of Computer Teaching with Teaching Strategies stipulated in the 2002 Taiwanese first to ninth grade Curriculum alignment**, Master thesis, Texas Tech University, Texas.

4. Vernon, P, (1988), **Students perceptions of computer use in art education**, Master thesis, University of Alberta, Canada.

**المراجع الالكترونية:**

1. http://kenanaonline.com/users/mouradbebawy/posts/83272,
بباوي، مراد حكيم، اتجاهات تربوية حديثة في مجال التربية الفنية، 2009/2/27، استخرجت في 2014/9/25.

2. http://www.traidnt.net/vb/traidnt1945416
ترايدنت، نبذة عن برنامج أدوبي اليستريتر، عالم التصميم، 2014، استخرجت في 2014/9/14.

3. http://l.facebook.com/lsr.php?u=http%3A%2F%2Fgoo.gl%2FGazuU8&ext=1417797978&hash=Ack3IycTA7SFW1DoJuLK4GcHEXCwr246NLVsgfkBrOeoKw
مركز الحساب العلمي، ما الفرق بين برنامج أدوبي اليستريتر وبرنامج أدوبي فوتوشوب، جامعة المنصورة، 10/ 9/ 2011، استخرجت في 2014/10/2.

4. http://www.wiseg eek.com/what-is- digital- illustration.htm
Brower, M.( 2014). What is digital illustration . Retrieved in August 5, 2014.

5. http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/digital+art
The Free Dictionary,( 2014), Digital Art, Retrieved in September 4, 2014.

**الملاحق:**

**ملحق رقم (1)**

خطة لعدد من الدروس وتشتمل على:

| الـدرس | عنوان الدرس |
|---|---|
| الدرس الأول | رسم الاشكال الهندسية |
| الدرس الثاني | استخراج النماذج الجاهزة وتوظيفها |
| الدرس الثالث | تشكيل الورود والزهريات |
| الدرس الرابع | تصميم الزخارف والإطارات |
| الدرس الخامس | الرسم الحر والرسم الإحترافي |

**ملحق رقم (2)**

## أنموذج خطة الدرس الأول

**الصف: العاشر المبحث: التربية الفنية عنوان الوحدة: الفن وتطبيقات الحاسوب عنوان الدرس: رسم الأشكال الهندسية عدد الحصص: حصتان**

**التعليم القبلي: التكامل الرأسي: التكامل الأفقي:**

| الرقم | النتـاجات الخـاصة | المواد والادوات والتجهيزات (مصادر التعلم) | استراتيجيات التدريس | التقويم | | التنفيـــذ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | الإستراتيجية | الأداة | الإجراءات | الزمـن |
| 1- | تعرف أهمية ومميزات برنامج أدوبي اليستريتر، وقدراته العالية في إنتاج أعمال فنية. | جهاز الحاسوب<br>جهاز Data Show | تدريس مباشر (عرض توضيحي) | التقويم المعتمد على الاداء. | سلم التقدير اللفظي | – التمهيد من خلال تقديم فكرة عن برنامج أدوبي اليستريتر، وخصائصه، ومميزاته. | 5 دقائق |
| 2- | تفهم بعض اللوائح الموجودة في البرنامج. | | التعلم في مجموعات | الملاحظة (المنظمة) | | – عرض نماذج لرسومات تم تنفيذها من خلال البرنامج، التي توضح قدرات البرنامج الواسعة. | 15 دقيقة |
| 3- | ترسم أشكال هندسية، مع القدرة على التحكم في لونها وحجمها، ونسخها. | | – التعاون<br>– تدريب الزميل | | | – شرح الواجهة الرئيسة في البرنامج، وتوضيح ما تحتويه بعض القوائم الرئيسية. | 10 دقائق |
| | | | | | | – توضيح كيفية رسم بعض الاشكال الهندسية البسيطة، وطريقة تلوينها وتغيير لونها مرة أخرى، وضبط حجم الأشكال، وكيفية عمل نسخ منها. | 15 دقيقة |
| | | | | | | – إعطاء فرصة للطلبة للقيام بتنفيذ الرسومات الهندسية، مع تقديم المساعدة اللازمة للطلبة. | 45 دقيقة |

## أنموذج خطة الدرس الثاني

**الصف: العاشر المبحث: التربية الفنية عنوان الوحدة: الفن وتطبيقات الحاسوب عنوان الدرس: استخراج النماذج الجاهزة وتوظيفها عدد الحصص: حصة واحدة**

**التعليم القبلي: التكامل الرأسي: التكامل الأفقي:**

| الرقم | النتـاجات الخـاصة | المواد والادوات والتجهيزات (مصادر التعلم) | استراتيجيات التدريس | التقويم | | التنفيـــذ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | الإستراتيجية | الأداة | الإجراءات | الزمــن |
| 1- | تعرف مصادر الحصول على نماذج جاهزة يمكن الإستفادة منها. | جهاز الحاسوب<br>جهاز Data Show | تدريس مباشر (عرض توضيحي) | التقويم المعتمد على الاداء.<br>الملاحظة | سلم التقدير اللفظي | – عرض قائمة (Window)، وما تحتويه من نماذج جاهزة (Symbols Library). | 5 دقائق |
| 2- | فك وتركيب النماذج لإخراج نماذج فنية جديدة. | | التعلم من خلال النشاط | | | – عرض عملي لبيان كيفية تفكيك تلك النماذج والتغيير في أجزائها من حيث العناصر والألوان لتشكيل نماذج جديدة | 5 دقائق |
| 3- | تمييز أنواع الألوان وكيفية اختيارها للمواضيع الفنية. | | | | | | |
| 4- | القدرة على توظيف تلك النماذج لتنفيذ عمل فني، أو لوحة فنية. | | – المشاريع | | | – عرض مكتبة الألوان الموجودة في قائمة (Window)، (Swatch Library)، وتوضيح أنواع النماذج الموجودة فيها، وكيفية الإستفادة منها. | 5 دقائق |
| | | | | | | – إعطاء الطالب واجب لتشكيل لوحة فنية مكونة من عدة نماذج موجودة مع التغيير في كل نموذج. | 30 دقيقة |

## أنموذج خطة الدرس الثالث

**الصف: العاشر المبحث: التربية الفنية عنوان الوحدة: الفن وتطبيقات الحاسوب عنوان الدرس: تشكيل الورود والزهريات عدد الحصص: حصتان التعليم القبلي: التكامل الرأسي: التكامل الأفقي:**

| الرقم | النتـاجات الخـاصة | المواد والادوات والتجهيزات (مصادر التعلم) | استراتيجيات التدريس | التقويم | | التنفيـــذ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | الإستراتيجية | الأداة | الإجراءات | الزمــن |
| 1- | تدرك الأوامر المستخدمة لعمل التشكيلات المطلوبة. | جهاز الحاسوب | بيان عملي | التقويم المعتمد على الاداء. | سلم التقدير اللفظي | – استخدام الأشكال الهندسية لعمل أشكال متنوعة للورود، مع التنويع في اختيار الألوان. | 15 دقيقة |
| 2- | تنفيذ التشكيلات المطلوبة، دون التعرض للمعيقات أثناء تعامله مع أدوات البرنامج. | جهاز Data Show | التعلم من خلال النشاط | الملاحظة | | – عمل تصاميم للزهريات من خلال استخدام الأشكال الهندسية أيضا. | 10 دقائق |
| 3- | تعرف طريقة عمل التدرج اللوني، وكيفية التحكم بها وممارستها. | | التدريب | | | – استخدام التدرج اللوني لإعطاء التعبير المجسم للورود والزهريات. | 15 دقيقة |
| 4- | تنفيذ تصاميم متنوعة للورود، والزهريات، بشكل منسق، محافظا على النسب في الرسم. | | | | | – تكليف الطلبة بعمل تشكيلات جديدة للزهريات، تحتوي داخلها عروق الورود المتنوعة الأشكال، والاحجام والألوان. | 45 دقيقة |

## أنموذج خطة الدرس الرابع

**الصف: العاشر المبحث: التربية الفنية عنوان الوحدة: الفن وتطبيقات الحاسوب عنوان الدرس: تصميم الزخارف والإطارات عدد الحصص: حصة واحدة**

**التعليم القبلي: التكامل الرأسي: التكامل الأفقي:**

| الرقم | النتـاجات الخـاصة | المواد والادوات والتجهيزات (مصادر التعلم) | استراتيجيات التدريس | التقويم | | التنفيـــذ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | الإستراتيجية | الأداة | الإجراءات | الزمــن |
| 1- | تعرف أنواع الإطارات الموجودة في البرنامج. | جهاز الحاسوب | تدريس مباشر (عرض توضيحي) | التقويم المعتمد على الاداء. | سلم التقدير لفظي | – عرض لائحة الإطارات من القائمة (Window)، وما تحتويه من نماذج متعددة. | 5 دقائق |
| 2- | تتقن كيفية عمل الزخارف والإطارات. | جهاز Data Show | بيان عملي | الملاحظة | | – البيان العملي لطرق تصميم الإطارات وتشكيلها. | 5 دقائق |
| 3- | تتحكم بالإطارات والزخارف من حيث اللون والسمك والحجم. | التعلم في مجموعات التعاون | التعلم من خلال النشاط – المشاريع | | | – البيان العملي لطرق تصميم الزخارف من خلال استخدام الاشكال الهندسية البسيطة. | 5 دقائق |
| 4- | تنفيذ إطارات خاصة بألبوم الصور. | تدريب الزميل | – التدريب | | | – تكليف الطلبة بعمل نماذج متنوعة من الزخارف والإطارات. | 25 دقيقة |

## أنموذج خطة الدرس الخامس

**الصف: العاشر المبحث: التربية الفنية عنوان الوحدة: الفن وتطبيقات الحاسوب عنوان الدرس: الرسم الحر والرسم الإحترافي عدد الحصص: حصتان**

**التعليم القبلي: التكامل الرأسي: التكامل الأفقي:**

| الرقم | النتـاجات الخـاصة | المواد والادوات والتجهيزات (مصادر التعلم) | استراتيجيات التدريس | التقويم | | التنفيـــذ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | الإستراتيجية | الأداة | الإجراءات | الزمــن |
| 1- | تعرف أدوات الرسم الحر الخاصة بالبرنامج. | جهاز الحاسوب | تدريس مباشر (عرض توضيحي) | التقويم المعتمد على الاداء. | سلم التقدير – لفظي | – عرض أدوات الرسم البسيطة الموجودة ي البرنامج (Pencil Tool – Brush Tool)، | 5 دقائق |
| 2- | القدرة على التحكم بتلك الأدوات لإنتاج عمل فني. | جهاز Data Show | التعلم من خلال النشاط | الملاحظة | | – البيان العملي لطريقة استخدام أدوات الرسم والتحكم بها. | 5 دقائق |
| 3- | تتحكم بأداة الرسم الإحترافي (Pen Tool). | | التدريب | | | – تكليف الطلبة بعمل لوحة فنية لمنظر طبيعي من خلال استخدام هذه الأدوات. | 35 دقيقة |
| 4- | القدرة على إعادة رسم صورة جاهزة. | | | | | – البيان العملي لطريقة استخدام أداة الرسم الإحترافي (Pen Tool )، وكيفية التحكم بها. | 10 دقائق |
| | | | | | | – تدريب الطلبة على هذه الأداة من خلال إعادة رسم صورة جاهزة يتم ادخالها على البرنامج مثل الشخصيات الكرتونية. | 10 دقائق |
| | | | | | | – تكليف الطلبة بإعادة رسم صورة جاهزة. | 25 دقيقة |

Jordan Journal of the
# ARTS
An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 10, No.2, September, 2017, Muharram, 1439 H**

## CONTENTS

***Articleas in arabic language***


| | | |
|---|---|---|
| • | **Synthetic structural variables in cinematographic film**<br>*Ala Aldeen Abdulmajeed* | **79 - 97** |
| • | **The Scenography play between education and learning Italian model experiment**<br>*Zaid Salim Sulaiman* | **99 - 112** |
| • | **The role of art education in the revival of Kuwaiti folklore in primary school students of Kuwait (Importance - Contributions – Constraints)**<br>*Nooriya Hamad Al-Salem* | **113 - 136** |
| • | **Collage in Contemporary Saudi Plastic Works**<br>*Maha Mohammed Alsudairy* | **137 – 162** |
| • | **Adobe Illustrator As a Proposal to Develop the Artistic Skills to the Primary 10th Grade Students in Jordan**<br>*Shadia Yusef Hindi, Monther Sameh Al - Atoum* | **163 - 185** |

Subscription Form

Jordan Journal of

# ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

**Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan**

Name: .....

Speciality:.....

Address: .....

P.O. Box:.....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax:.....

E-mail: .....

No. of Copies:.....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal

**For**

/ One Year

/ Two Years

/ Three Years

**One Year Subscription Rates**

| | Inside Jordan | Outside Jordan |
|---|---|---|
| Individuals | JD 5 | € 20 |
| Institutions | JD 8 | € 40 |

**Correspondence**

**Subscriptions and Sales:**

**Prof. Dr. Mohammad Gawanmeh**

Deanship of Research and Graduate Studies

Yarmouk University

Irbid – Jordan

**Telephone**: 00 962 2 711111 Ext. 3638

**Fax**: 00 962 2 7211121

**General Rules**

**1**. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**2**. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

**3**. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

**4**. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

**5**. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

**6**. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

**Publication Guidelines**

**1**. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

**2**. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

**3**. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo**) in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

**4**. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

**5**. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

**6**. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

**7**. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

**8**. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

**9**. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

**10**. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

**11**. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

**12**. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

**13**. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

**Disclaimer**

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the

# ARTS

An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 10, No.2, September, 2017, Muharram, 1439 H**

*INTERNATIONAL ADVISORY BOARD*

**Ales Erjavec**
University of Primorska, Slovenia.

**Arnold Bcrleant**
Long Island University, USA.

**Barbara Metzger**
Waldbrunn, Germany.

**George Caldwell**
Oregon State University, USA.

**Jessica Winegar**
Fordham University, USA.

**Oliver Grau**
Danube University Krems, Holland.

**Mohammad AI-Ass'ad**
Carleton University, USA.

**Mostafa Al-Razzaz**
Helwan University, Egypt.

**Tyrus Miller**
University of California, USA.

**Nabeel Shorah**
Helwan University, Egypt.

**Khalid Amine**
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

# Jordan Journal of the

# ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 10, No.2, September, 2017, Muharram, 1439 H**

Jordan Journal of the

# ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 10, No.2, September, 2017, Muharram, 1439 H**

**Jordan Journal of the Arts** (*JJA*): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Amman, Jordan.

**Chief Editor:**

**Prof. Dr. Mohammad Gawanmeh**, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**Editorial Board:**

**Prof. Dr. kamel Elmahaden,** Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

**Prof. Dr. Raed Rezeq Shara,** Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

**Prof. Dr. Mohamed Mitwally Amer,** Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**Prof. Dr. Rami N. Haddad,** Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman - Jordan

**Dr. Husni Abu-Kurayem,** Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

**Dr.Omar Naqrash,** School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

**Editorial Secretary:** Fuad Al-Omary.

**Arabic Language Editor:** Prof. Ali Al-Shari.

**English Language Editor:** Prof. Nasser Athamneh.

**Cover Design:** Dr. Arafat Al Naim.

**Layout**: Fuad Al-Omary.

**Manuscripts should be submitted to:**

**Prof. Dr. Mohammad Gawanmeh**
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo