



AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

ISSN 2523-2029 (online): ISSN1819-5229 (print)

91
2019

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2019/3/25



russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq	أ.د راسل كاظم عوده	رئيس التحرير
alzaydiart66@yahoo.com	أ.د. جواد الزيدي	مدير التحرير
rodhanbaheya52@gmail.com	أ.د. عبد الرضا بهية	المستشار الفني
nsiyfjassem@gmail.com	أ.د. نصيف جاسم محمد-العراق	هيئة التحرير
balasim40@yahoo.com	أ.د. بلاسم محمد جسام	
hmhslr@ul.edu.lb	أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان	
salih.alsahan@yahoo.com	أ.م.د. صالح الصحن-العراق	
maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq	أ.م.د. ماهر مجيد إبراهيم-العراق	
ehsan.zalzala@cofarts.uobaghdad.edu.iq	أ.م.د. أحسان شاكر زلزلة-العراق	
mansour_rafat@yahoo.com	أ.د. رأفت السيد منصور-مصر	
mmachhour@hotmail.com	أ.د. مشهور مصطفى - لبنان	
mejrimahmoud80@yahoo.fr	أ.د. محمود الماجري-تونس	
ghawanmeh_mohd@yahoo.com	أ.د. محمد غوانمه-الأردن	
appliedarts71@gmail.com	أ.د. غالية الشناوي-مصر	
Dr_mejed@yahoo.com	أ.د. ماجد نافع الكناني-العراق	
mh_habeeb@yahoo.com	أ.د. محمد حسين حبيب-العراق	
dr.fathy.a.wahab@gmail.com	أ.م.د. فتحي عبد الوهاب - مصر	
	أ.م.د. نجم عبد حيدر - العراق	

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

Al-Academy
Journal of the College of Finearts
University of Baghdad

russilkadim@yahoo.com

al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تصميم الغلاف: أ.د. بلاسم محمد جسام

سكرتير إدارة المجلة: مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. يجب التسجيل في الموقع الالكتروني للمجلة من رابط التسجيل.
2. تحميل الاستمارات من الموقع وملؤها ثم اعادة ارسالها مرفقة مع البحث.
3. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
4. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
5. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (A4)، وفي حالة إضافة صفحات أكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA).
7. حجم الخط (14) ونوع الخط Times New Roman. والمسافة بين سطر وآخر (1.0) ونوع الملف Word2010.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره.
9. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 250 كلمة، ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز اربع كلمات.
10. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني ورقم الهاتف في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب اسم الباحث وعنوان البحث مع الملخص في نهاية البحث.
11. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
12. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
13. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
14. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
15. يستوفي مبلغ (150) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

5	د. ماهر مجيد إبراهيم م. شروق مالك حسن	اشتغال بنية الحدث الثانوي في تجسيد وحدة الفيلم	بحوث السينما والتلفزيون
21	د. إيهاب ياسين طه	ايقونوغرافيا العتبات النصية في سيناريو أفلام الجريمة	
35	مهمين اسماعيل افرام كرومي	جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي	
49	د. كريمة ناوي-الجزائر	الزمن في السينما.. فيلي السكين والمخدوعون أنموذجا	
65	عشتار حبيب جاسم	المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الدراما التلفزيونية	
79	أ.م.د. جاسم كاظم عبد أ.م.د. عماد هادي عباس	جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغرافية) في بناء الصورة الاخراجية للعرض المسرحي	البحوث المسرحية
93	م.د. ثابت رسول جواد	التركيب الإخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية "مكاشفات" أنموذجاً	
147	محمد علي ابراهيم	فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية	
131	محمد فهد عباس	السمات التعبيرية في رسوم الفنان عبد الرزاق ياسر	بحوث الفنون التشكيلية
149	قصي زين العابدين طعمة	لغة الجسد في اعمال النحاتين جورج سيكال ودوان هانسن	
171	د. كنعان غضبان حبيب	تصميم تعليمي - تعليمي في التحصيل والدافعية لدى طالبات المرحلة الإعدادية نحو مادة التربية الفنية	بحوث التربية الفنية
187	م. رجاء حميد رشيد م. عمر قاسم علي	أثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات التدريس للطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى	
205	هند عبد الله عبد	الخطاب الجمالي لدى فناني البوب ارت وتمثلاته في نتائج طلبة قسم التربية الفنية	
227	عبد الحسين عبد الواحد عبد الرزاق	جدل العلاقة بين القناع والمتن في تصميم اغلفة الكتب الأدبية	بحوث التصميم
239	سحر علي سرحان	فاعلية التأويل في التصميم الكرافيكي	
255	زياد حاتم حربي	فاعلية التضمين في صياغات جديدة للمنتج الصناعي المعاصر	

277	الهام طاهر حسين	توظيف مفردات الخط العربي في التصميم التزيينية للأقمشة والأزياء الإسلامية	
321	م.د وسام حسن هاشم م.رغد منذر احمد	التواصل المرئي للصورة الرقمية في الفضاءات الافتراضية الداخلية بين التصميم الكرافيكي والتصميم الداخلي	
307	تقى سعد الوائلي	خصائص البنية اللحنية لآلات التشيللو والكونتراباص في مؤلفات الفرقة السيمفونية العراقية	بحوث الموسيقى
325	رعد عدنان علوان	الخصائص اللحنية لمؤلفات آلة العود مع الفرقة السيمفونية العراقية، (سليم سالم) أنموذجا	
341	هشام خليل جرجيس	خصائص اللحن والايقاع في أغاني المربع البغدادي	

اشتغال بنية الحدث الثانوي في تجسيد وحدة الفيلم

ا.م.د. ماهر مجيد إبراهيم..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

م. شروق مالك حسن..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/6/20 ، تاريخ قبول النشر 2018/7/29 ، تاريخ النشر 2019/3/25

الملخص:

يرتبط موضوع اشتغال بنية الحدث الثانوي في تجسيد وحدة الفيلم بالقدرة على انتاج فيلم سينمائي محكم الاحداث ويقوي بعضها بعض وقد قسم الباحثان موضوع البحث على مقدمة ومبحثين هما على النحو الاتي: المبحث الأول الحدث والفعل في البناء الدرامي: وتمت فيه دراسة علاقة الفعل الدرامي بالأحداث بشكل عام والحدث الثانوي بشكل خاص، لما له من علاقة في بناء تأزري لوحدة الفيلم السينمائي.

اما المبحث الثاني فكان أنماط الحدث الثانوي في الفيلم السينمائي: وفي تناول الباحثان أنماط الاحداث الثانوية وانواعها ووظائفها في البناء الفيلم ككل، من حيث الوحدة الزمكانية او التهيئة للحدث الرئيسي، ن تدعيمه وخرج الباحثان بمجموعة من مؤشرات الإطار النظري. التي سيعتمدها كأدوات تحليل. اما إجراءات المبحث فتضمنت منهج البحث وعينة البحث هي الفيلم الأجنبي (مملكة السماء) وتحليل البحث على وفق مؤشرات الإطار النظري، وخرج الباحثان بعد ذلك بجملة من النتائج ومنها:

1. يمتلك الحدث الثانوي تأثير فاعل يوازي الحدث الرئيس، عبر الكشف عن التفاصيل الدقيقة التي يمكن تتبعها في المجلد العام في الفيلم السينمائي والتي تمثل وحدة ذات اواصر قوية لشكل الفيلم نفسه كما ظهر في عينة البحث.

وبعد ذلك كتابة الاستنتاجات وختم البحث بقائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية (حدث ثانوي، فيلم)

المقدمة

تعالج الافلام السينمائية قصصاً درامية يتم تكييفها بشكل يتماهى وطبيعة العناصر اللغوية للوسيط السينماتوغرافي، فهذه القصص في طبيعتها البنائية تتشكل من مجموعة من الاحداث التي تقوم بها شخصيات درامية معالجة بشكل دقيق من اجل ايصال المعلومات والافكار، لان الازمنة في القصة غالباً ما تكون متفرقة ترافق وتتابع شخصيات بعينها او احداث بعينها، ومن اجل اتمام ايصال الاحداث والمعلومات والافكار الى المشاهد، يتم توزيع مسارين مهمين من الاحداث الدرامية، المسار الاول: الاحداث الرئيسية، اي القصة الاساسية التي يروم البطل الخوف في غمارها والوصول الى النهاية المتوقعة، اما المسار الثاني: الاحداث الثانوية، وتمثل جملة من الاحداث التي تقع على عاتق الشخصيات الثانوية والتي تقوم بافعال المساعدة او الضد من مشاريع البطل، ولكن الحدث الثانوي لا يرتبط بالشخصيات الثانوية حصراً، والاحداث الثانوية متولدة اصلاً من الاحداث الرئيسية وان عملية فصل هذين المسارين انما يأتي لاجل الدرس النظري تحديداً، ان التداخل البنائي ما بين الاحداث الرئيسية والاحداث الثانوية ضرورة بنائية لاتمام فعل

سرد الاحداث واكمال عملية المحاكاة الدرامية للوصول الى النهاية، فالاحداث هي من تطور الافعال وتطور الشخصيات الدرامية وتكشف عن ابعادها وتفاصيل حياتها، وما تفكر به، ومن خلال ما تقدم يحدد الباحثان مشكلة بحثه في التساؤل الاتي:

كيفية توظيف بنية الحدث الثانوي في تجسيد وحدة الفيلم؟

تظهر اهمية البحث في كونه يتناول تفاصيل اساسي نعثر عليه في جميع الانواع الفلمية بغض النظر عن النوع او القصة السينمائية المعالجة، وكيفية التعامل مع هذه الاحداث الثانوية لتأمين وحدة الفيلم السينمائي، فضلا عن اهمية البحث بالنسبة للدراسين والباحثين والعاملين في مجال اخراج وكتابة وانتاج المسلسلات الدرامية التلفزيونية.

يهدف البحث الى:

الكشف عن كيفية توظيف بنية الحدث الثانوي في تجسيد وحدة الفيلم.

حدود البحث

الحد الموضوعي: الاحداث الثانوية في الفيلم السينمائي. فلم مملكة السماء، Kingdom of Heaven.

تحديد المصطلحات:

الحدث هو "الفعل الخارجي الذي يحاكيه العمل الدرامي بكل ما يشمل عناصر القصة او الحكاية" (فيسنت، ي، ت، ص170). اي ان الحدث يرتبط بالفعل الظاهر الذي يتم محاكاته، والحدث الدرامي هو: "كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان ومكان المسرحية مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية". (المهندس، 1990، ص32) لان طبيعة الحدث يجب ان تحتوي على اداء حركي ضمن بنية المكان والزمان، وهو ما يشكل خط تصاعد الاحداث الدرامية. والحدث هو: "الحركة العامة التي تيسر لشيء ما ان يولد، ينمو، ويموت بين البداية والنهاية". (بنجلي، 1982، ص18) ان توالد الاحداث يأتي بسبب حتمية التطور في الدراما، وجعل النص مكتملا بذاته، الاحداث هي من تجعل من بداية الفيلم بداية الاحداث ومن نهاية الفيلم نهاية الاحداث.

التعريف الاجرائي: الحدث: هي الافعال والوقائع التي تحصل بشكل قصدي ومهيئ له من اجل تشكيل وتطوير البنية الدرامية ورفدها بالجديد ومواكبتها من البداية حتى النهاية.

المبحث الأول/ الحدث والفعل في البناء الدرامي

شكلت الافعال التي يقوم بها الانسان مصدر اثاره للمحيط الذي يشغله، وهذا ما جعل من الافعال منفذ اساس للدخول الى افكار واعماق الشخصيات الانسانية، وهو ما جعل من الفنون منذ فجر التاريخ وحتى وقتنا الحاضر تراهن على قدرتها في محاكاة الافعال الانسانية او الوصول الى افعال جديدة ذات مغزى فكري وقيمي جديد، ولكن ليس لكل الافعال القيمة الاعتبارية والاجرائية نفسها وانما هنا كخصوصية ترتبط بالشخصية، والزمان والمكان، والبناء الحركي للفعل نفسه، هذه البديهية تحيلنا بشكل مباشر الى طروحات (ارسطو)، حول مفهوم المحاكاة في الدراما بشكل عام، فالتراجيديا على سبيل المثال هي محاكاة لافعال اعلى من المعدل الطبيعي للبشر، مثل الالهة او الملوك او الامراء او الابطال، في حين ان الكوميديا هي محاكاة لافعال

ادنى من المعدل الطبيعي للبشر، وفي كلتا الحالتين هي افعال ولكن الفرق يكمن في نوعية الافعال وتأثيرها، ومن هنا يمكن تحديد الافعال على اساس قدرتها على احداث تغيير او ملئ فراغ، او على اساس اثارها للحزن والتطهير او للضحك والكوميديا، فالأفعال هي امتياز الدراما في شتى الموضوعات والاحداث، انه الحياة مصاغة بطرق مختلفة وبصورة قصدية، لذا نرى الاحداث التي تجمع الشخصيات والافعال التي تقوم بها بغية تشكيل الحدث هو المادة الخام للدراما والحياة على حد سواء، فالدراما هي عملية الاقتراب من الحياة وكيفية اعادتها من خلال قصص درامية مؤلفة، فهي " اصطلاح يطلق على أي موقف لينطوي على صراع يتضمن تحليلًا لهذا الصراع " (رضا، 1972، ص28) ويصبح الصراع ناتج اساسي من الاحداث التي تقوم بها الشخصيات، فلا يمكن تصور افعال او احداث تجري دون وجود صراع يطورها ويدفعها للأمام ويكشف المزيد من التفاصيل، وهو ما يمكن ان نطلق عليه بالموقف الدرامي، فالدراما هي " قصة ممثلة " (اسلن، 1984، ص9) وهذه القصة، تنهض على شخصيات؛ والاحداث، تتشكل من مجموعة الافعال التي يقوم بأدائها الشخصيات الدرامية، وما يمكن تأكيده على ان طبيعة الاحداث كما هو الحال في الافعال، لا تمتلك الاهمية نفسها، وانما تتباين ما بين الاحداث الرئيسية والاحداث الثانوية، وهي تدخل في بنية موحدة، محبوكة بشكل متماسك، فكل حدث يقود الى حدث اخر، وينتج من احداث اخر، فالأحداث تتوالد وتتشجر، فيما بينها، نتيجة وجود الصراع الدرامي، وصولاً للذروة فالنهاية، ان بنية الدراما تنهض على " موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع للأغراض الفنية عن طريق افتراض وجود شخصيات "، (دبليو، 1981، ص17) تشابه الى حد كبير التجربة الانسانية، فالدراما هي الحياة، وان طبيعة البناء الدرامي يهذب من التجربة الانسانية، بما يؤمن هيمنة القصيدة حدوث هذه الافعال وكذلك الشخصيات الدرامية وطبيعة الموقف الدرامي.

ويرى الباحثان ان الدراما فن شعبي ينتشر بشكل فاعل مع جميع الاشكال الفنية الاخرى، فهو مادة اساسية في المسرح والسينما والتلفزيون والباليه فضلاً عن باقي الاجناس الفنية والادبية الاخرى، لان الاساس في الدراما هو التعامل بوعي مع الحياة المعاشه، فالدراما اذن " نشاطاً معرفياً واعياً، حركياً جماعياً تمثلياً - بمعنى انه يستحضر تجربة ماضيه استحضاراً واعياً مصطنعاً أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع " (صليحة، 2010، ص20) وان طبيعة الافعال والاحداث الدرامية التي تقع على عاتق الشخصيات الدرامية، وهو ما ينتج الموقف الدرامي، فالشخصيات لا تقوم بالافعال او الاحداث بشكل اعتباطي وانما لابد من وجود موقف فكري واخلاقي يدفع الى تبني نوع من الاحداث والافعال الدرامية، هذه المواقف ذات الدلالة الفكرية والاخلاقية هي من تنتج وتطور الموقف الدرامي، وهنا يتجذر الصراع ويصبح ذا ابعاد انسانية، يتضمن الكثير من المضامين والدلالات وانتاج العديد من المعاني، لاسيما وان هذه الاحداث والافعال تدخل ضمن الموقف الدرامي بتوقيت تصاعدي، فلا يمكن الركون الى افعال تبدأ بصورة عالية التأثير ومن ثم تهبط هذه الحدة وانما يصبح هناك تصاعد تسلسلي للأحداث التي تقوم بها الشخصيات وصولاً الى الذروة، وهذا بالتحديد ما يخالف الطبيعة

الحياتية التي يعيشها الانسان، فالافعال في اغلب الاوقات لا تكون مدروسة وتحمل الكثير من الارتجال والعفوية وتقود الى نتائج غير محسوبة، فضلا عن كون تسلسل الاحداث وتجسيدها بشكل عياني امام المتفرج يتطلب نوع من الوعي في عرضها وتجسيدها دون ان تكون هناك فجوات حدثية تدفع المتفرج الى العزوف عن مشاهدة الفيلم السينمائي او حتى المسلسل الدرامي التلفزيوني، فيكون الصراع هو الصمام المهيمن والذي يمنح الافعال مستوياتها القياسية وطبيعة تدفقها نحو النهاية.

هذا الطرح الفكري والاخلاقي للأحداث الدرامية تنسجم بشكل كلي مع ما طرحه (ارسطو) التي وجدناها في كتاب فن الشعر، من حيث تحديده لملاح الدراما وكيفيات تطور المحاكاة، فالدراما هي: "محاكاة لفعل تام ونبيل له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون -لا بواسطة الحكاية- وتثير الرحمة والخوف والشفقة فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (ارسطو، 1982، ص95) هذه السمات البنائية لملاح المحاكاة الدرامية لابد ان تؤمن الكثير من الاشتغالات النفسية والقيمية بالنسبة للشخصيات، مثل مبدأي التحول والتعرف اوبالنسبة للمتفرج، أي عملية التطهير، فالعمل الدرامي الذي يحتوي على افعال واحداث مؤلفة لابد ان ينهض على تخطيط دقيق عن هذه الاحداث، وتحديد واضح لبدائيتها ومرورا بوسطها وانتهاء بنهايتها، وهو ما يجعل من النص الدرامي مكثفي بذاته ومكتمل ومحدد الاهداف سلفاً، لاسيما طبيعة الافعال التي تقوم بها الشخصيات الدرامية، فـ "الفعل الذي يجري على المسرح أو المنظر من قيام وقعود وحركة وسكون وبعبارة أدق هو الصراع الناشب بين الوسائل والحوائل فالأولى تعمل لوقوعه والثانية تحاول منعه أو خلق بديل معارض له . ويقف المتفرج بين الخوف والرجاء، فتارة يقدر النتيجة على نحو معين، وتارة يقودها على نحو آخر. وعلى ذلك كله يقوم أساس التشويق والترقب" (كامل، 1973، ص7) ان طبيعة البناء الدرامي لابد ان يعتمد مجموعة من العناصر التي تكشف الاحداث وتطورها وترسلها الى المتلقي، وهذه العناصر البنائية تكون على النحو الاتي:

1. "الحكاية. 2-تصاغ في شكل حدثي لا سردي، 3-وفي كلام له خصائص معينة 4-ويؤديها ممثلون، 5- امام جمهور" (حمادة، 1971، ص142) هذه العناصر البنائية هي من يجعل من الدراما فنا شمولياً، يتعاضد مع باقي الاشكال الفنية فضلا عن امتلاكه لبنيته المتفردة التي تختلف عن باقي الاجناس، لان الافعال تجسد بشكل مباشر من قبل شخصيات تمتلك ابعادها وخواصها، وان الاحداث الدرامية خاضعة لسيطرة الوسيط التعبيري، فالفعل هو الاساس والحدث هو المعبر عن طبيعة الافعال الدرامية، حيث يتم تجسيد هذا الفعل ادائيا وصوتيا، برفقة العناصر الصورة الاخرى مثل ازياء الشخصيات الدرامية واكسسوارتها، وطبقة الازياء.

الحدث

الاحداث هي بنية اساسية في أي عمل درامي، والتي تجعل الشخصيات الدرامية مشاركة في الصراع المتشكّل، طبيعة الأحداث تفترض وجود جملة من التفاعلات، من خلال اظهار السبب والنتيجة، وطبيعة الانفتاح على عدد من الاحداث المتداخلة والمتشابكة، فلا يمكن ان تظهر الشخصيات مفككة دون علاقة ببعضها البعض ولا تتشارك في الاهتمامات او الميول، او تنافر الرغبات والاهداف، فالحدث هو: "عبارة عن

وجود شيء بعد عدمه وهو فعل الفاعل سواء كان فرداً أو جماعة" (اسلن، 1986، ص29) فيجب ان يكون هناك اشتراك واضح ومباشر ما بين الشخصيات التي تقوم بالأفعال وتقود الاحداث الدرامية، وسواء أكان الحدث معقدا او مطلبا بسيطا فانه خاضع لاشتراطات الميول والرغبات التي تشتعل في اعماق الشخصية، وتقلب مواقف الشخصيات انطلاقا من طبيعة الاحداث والحقائق التي تواجهها، خصوصا وان طبيعة الحدث تتمثل في عملية " الانتقال من حال إلى حال في غضون القصة" (فتحي، 1999، ص47). وطبيعة عمل هذا الانتقال في احوال الشخصيات يكشف عن قدرة مبدأي التعرف والتحول، وهو ما يؤدي الى تحول في المواقف الدرامي والمواقف الشخصية، بسبب تباين المعلومات وتباين الوعي وتباين المستوى الفكري للشخصيات الدرامية، فليس كل الشخصيات تكون في المستوى نفسه، وهذه استحالة في العمل الدرامي، واذ اقدمت أي شخصية درامية على فعل ما، فلا بد ان تتغير على اساسه عدد من المواقف الدرامية، التي بدورها تكشف عن افعال جديدة، تختلف او توازي الافعال والاحداث الرئيسية، لاسيما وان طبيعة أي حدث درامي لابد ان يكشف عن " مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص" (ابراهيم، 1988، ص17) وذلك بسبب هيمنة العلاقات السببية ما بين الاحداث الدرامية ضمن البناء الدرامي العام، فكل فعل رد فعل، وان هذه الافعال تكشف عن مواقف درامية، تختلف وتتماثل مع باقي الاحداث والافعال داخل بنائية الموقف الدرامي نفسه، لاسيما وان للشخصية الدرامية افعالها الخاصة المميزة عن باقي الشخصيات الدرامية، وهذا ما يؤجج الصراع الدرامي، وان الفعل الدرامي مرتبط بعلاقات سببية فاعلة مع باقي الافعال الدرامية، فضلا عن الارتباط بالعناصر الاخرى للوسيط "فعل الشخصية وحركتها داخل القصة (...)" يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولاسيما الشخصية" (مسلم، 1998، ص42) فالفعل يؤثر ويتأثر بعلاقته بالمحيط. وان الاحداث الدرامية هي من تحدد المنطلقات الفكرية للشخصيات، كما تحدد ايضا انماط الشخصيات، فليس كل الشخصيات تكون مركبة او معقدة، بل ان هناك شخصيات بسيطة وساذجة، وهذا ما يجعل من افعالها التي تقوم بها مرتبطة بطبيعة الشخصية نفسها، فالفعل المؤثر هو فعل شخصية مركبة تعرف ما تقوم به، اما افعال واحداث املاء الفراغ او تأكيد افعال الشخصية الرئيسية فهي صادرة من شخصيات بسيطة لا تعي احيانا طبيعة الافعال التي تقوم بها.

المبحث الثاني/ أنماط الحدث الثانوي في الفيلم السينمائي

انطلاقاً من بديهية ان اي فيلم سينمائي لا يمكن ان يتم قصته بواسطة حدث رئيسي واحد، او حتى مجموعة احداث رئيسية، بسبب ان الحدث الرئيس في ابسط مفاهيمه هي تلك الافعال المؤثرة والتي تؤدي الى عمليات تحول وتبدل في المواقف والاراء، اضافة الى ان الحدث الرئيسي يمكن ان يرتبط بشخصية واحدة، هي شخصية البطل، وشخصية الضد، ولذا لا يمكن لشخصية واحدة ان تحاكي وتجسد جميع الافعال والاحداث، وهنا يظهر لنا بشكل جلي اهمية الحدث الثانوي، الذي يتداخل مع الحدث الرئيسي يري له ويحيل اليه ويفسر ويعمل ويشرح، ما يمكن ان يقوم به البطل في رحلته لاتمام الحدث الرئيسي، وسواء أكان الحدث رئيسي ام ثانوي يكون عنصر اساسي وجاذب في بنائية الفيلم السينمائي، خصوصا وان كل حدث هو مجموعة الافعال التي تقوم بها الشخصيات السينمائية، اضافة الى ان قصة الفيلم السينمائي هي

مجموعة احداث تقوم بها شخصيات تربط في ما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم الى فعل ما، وتسلسل عرض الاحداث لابد ان يرتبط بالعلة السببية، والخصوصية في بنائية الحبكة، في تصاعد زمني يكشف في كل مشهد عن احداث اضافية ومعلومات اساسية، لان طبيعة الاحداث ترتبط ببعضها البعض، فالحدث لابد ان يرتبط بحدث قبله او حدث بعده، فالأول هو سبب ظهور الحدث الثاني والحدث الثالث هو نتيجة للحدث الثاني، وكلان لابد من التمييز ما بين الاحداث الثانوية، والرئيسية، ويرى الباحثان ان الاحداث الثانوية ترتبط بالشخصيات المساعدة، او حتى المضادة، انها مجموعة افعال تملأ الفراغ وتوفر مناخ ايجابي او سلبي للبطل او لشخصية الضد.

فالفيلم السينمائي يتبنى حدث رئيسي واحد وعشرات الاحداث الثانوية، والحدث الرئيسي هو المحور او العمود الفقري للافعال السينمائية، في حين تأتي الاحداث الثانية لتعمق مدلول الحدث الرئيس من خلال العلاقات السببية التي توجد بها الحبكة في عمليات الربط المباشرة وغير المباشرة ما بين الاحداث الثانوية والاحداث الرئيسية، ان الحدث الرئيسي هو الخط العام للقصة، وهو الاطار الذي يحتوي باقي عناصر البناء الدرامية، أما الاحداث الثانوية فأنها تساند تلك الاحداث، وتصبح وظيفة الاحداث الثانوية "النبرة من الوحدة إلى الكل، فالحدث الجاني لا يجوز أن يكتسب في علاقته بالحدث العام اية استقلالية لأن ذلك يعرض الحدث الموحد إلى التشتت" (الزبيدي، 2001، ص 73) ويعمل الحدث الثانوي ضمن هيكلية الحدث الرئيسي بصفة داعم او ضد له، وهو ما يعد شكل من اشكال الحوافز التي تنتج الصراع الدرامي وتطوره في القصة السينمائية.

ان اهمية الحدث الثانوية لا تكمن فقط في املاء الفراغات او تهيئة الاجواء لانطلاق جديد للحدث الرئيسي وانما هناك اهمية اخرى تكمن في كون الحدث الثانوي يعمل على منح الحدث الرئيس اثارة اكبر ويزيد من تأثيره وعملية الشد والتي ترافق الاحداث، وهو ما يمنح افق التوقع فضاء اكبر بالنسبة للمتلقي، ويرى الباحثان ان سبب هذا الشد واثارة التوقع يأتي من التوقيت الدقيق لظهور الحدث الثانوي بشكل قد لا يكون متزامن للحدث الرئيس الا انه يمهد له، وهنا يأتي دور الحبكة في تطوير العلاقات السببية والكشف عنها بشكل متأخر نوعاً ما مما يسمح للتوقعات بالتواجد داخل بنائية الفيلم السينمائي من جهة وطبيعة التلقي من جهة اخرى، فالاحداث تظهر لنا الشخصيات الرئيسية منه والثانوية، وتحاول اكتشاف عن نواياها وما تفكر به، وهي تتطور بشكل تصاعدي مع تصاعد الاحداث، فترتبط "الشخصية الدرامية بالصراع وتتطور معه في آن واحد ولكي ينفجر الصراع لابد من شخصيات" (يانوئا، 2009، ص 87) وهناك وظيفة اخرى يمكن الكشف عنها في الاحداث الثانوية تكمن في ان الحدث يثير عاطفتي الخوف والشفقة على مصير الشخصيات، وكذلك التحولات في المواقف الدرامية نتيجة عاملي التعرف والتحول هو من يطور افعال الشخصيات التي تأخذ اتجاهات متغيرة على طوال احداث الفيلم السينمائية، فالشخصية السينمائي هي الاساس في ابراز الاحداث بغض النظر عن نوعها، وهي " التي تحرك الحدث فلا بد أن يكون هناك دوافع للشخصية الدرامية لهذا السلوك أو ذاك" (ابوشادي، 2006، ص 44) وعند اكتمال دائرة الفعل ورد الفعل تصبح الاحداث اكثر قابلية على انتاج صراع متنامي، فالافكار السلبية او المنحرفة، تفق بالصد من الافكار الايجابية، وهذا ما

يجعل من الشخصيات الثانوية الاخرى متحولين ما بين ايجابيين وسلبيين، في بناء الاحداث الفلمية وتطورها، فالشخصيات المساعدة على سبيل المثال ترتبط بعلاقة حياة او موت مع شخصية البطل، وهذا ما يجعلها سائدة له، ومطورة لافعاله وناقلة لافكاره، او شخصيات الضد فعلى العكس من ذلك لان انتصار البطل ووصله الى هدفه المحدد يعني نهايتهم المحتومة وهذا ما يجعلهم يقودون افعال ثانوية تمثل عقبات لا بد ان يتجاوزها البطل، وقد تكون الاحداث الثانوية مجموعة حركات فيزيائية تقوم بها الشخصيات الثانوية، او مجموعة حوارات تنقل معلومات مهمة وافكار اساسية، فيكون مستوى الحوارات مرتبطاً بذات الشخصيات نفسها، وهذا ما يتطلب من كاتب السيناريو التعامل مع الشخصيات الثانوية وما تقوم به من احداث ثانوية، ان يكون الحوار بنفس مستوى الشخصية الثانوية، والذي يختلف بشكل معين عن حوارات الشخصيات الرئيسية من اجل تمييزها وأبراز قواها الفكرية والمعلوماتية، فالاحداث "يحكمها كاتب او مؤلف، من خلال حوار على لسان شخصيات تربطها علاقات معينة وتضع الاحداث وتشارك فيها في اطار متطور اخذ في التصاعد" (شليبي، 2008، ص245).

ان عملية ترصيف الاحداث الثانوية في الفيلم السينمائي لا يرتبط بخصوصية ملئ الفجوات الزمنية، فحسب وانما يمكن ان يصبح للحدث الثانوي اكثر من وظيفة، وهذا ما يجعله مؤثراً على مستوى الخط العام للاحداث الفلمية، فالحدث يرتبط بالشخصيات ونوعها وافكارها وما تمتلكه من ثقل وسط القصة السينمائية، ويعني هذا ان "دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القوائم بها وكيف قام، كذلك فإن نفس الحادثة قد تقع في أماكن مختلفة من القصة لكنها تؤدي وظائف مختلفة" (ابراهيم، 1998، ص85) اي ان الحدث نفسه اذا تم القيام به من شخصيتين مختلفتين فانه يأخذ دلالتين ومستويين مختلفين، ليس بسبب الحدث نفسه، انما بسبب الشخصيات التي تقوم به، فالشخصيات مؤثرة جداً في اظهار طبيعة ودلالة الحدث الثانوي، فالاثار الدرامي يختلف عن الدلالة النفسية يختلف بالتأكيد عن الدلالة الفكرية، وهذا ما يجعل من الشخصيات الثانوية ادوات مختارة بعناية لا يصال فكرة بعينها الى المتلقي لان كل شخصية من "الأشخاص محدداً باعتبار مدلوله في تطور العقدة" (الحمدى، 1992، ص37) يضاف الى ذلك ان طبيعة التوقيت الذي يظهر فيه الحدث الثانوي مهم جداً في رفع مستوى التأثير داخل الاحداث الفلمية، وهنا تظهر اهمية التوقيت بشكل متكامل مع اهمية الشخصية في انضاج الفيلم السينمائي، لاسيما وان "العمل الذي تقوم به شخصية ما في القصة محدداً بدلالته على الحادثة المسروقة فيها" (ذريل، 2000، ص102) فنوعية الشخصية وطبيعة المكان والتوقيت المناسب هم من يجعلوا من الحدث الثانوي اكثر تأثيراً في بنائية الفيلم السينمائي.

ويرى الباحثان ان الاحداث الثانوية لا بد ان يظهر من خلال قوة المحاكاة في القيام بالأفعال الحركية وليس في مجرد سرد حوارى بين الشخصيات، لان مثل هذه الحوارات تضعف الحدث الثانوية وتجعله سلبياً، اكثر من كونه ايجابياً في تطوير الحدث الرئيس، ما التأكيد ان الحدث الثانوية يتحمل ان يكون حوارياً في جزء منه وليس بصفة عامة، لان افعال الشخصيات وما تقوم به من جهد حركي هو الاساس في تطوير الاحداث الدرامية، ان الاداء الحركي هو الاساس "في عملية تصوير الشخصية لأن الناس اثناء ادائهم لأي فعل يأتون بتعبيرات وإيماءات وحركات غير واعية وردود فعل جسمانية تعبر عن خواص شخصيتهم"

(اسلن، 1984، ص44) وان عملية التنوع ما بين الافعال (الحركة الادائية البسيطة) والحوار هو ما يكشف عن افكار الشخصيات، ويعمق من طبيعة المعلومات، فالفعل الدرامي يجب ان يكون على مستويين الاول حركي والثاني حوار، وان " العمل الذي تقوم به شخصيات التمثيلية وقد ينصرف معنى الكلمة الى نص التمثيلية وقد ينصرف الى العرض التمثيلي" (جورج، 1980، ص231)

تعمل عناصر اللغة السينمائية على تعميق البناء الفكري والدلالي للاحداث الثانوية، فزاوية التصوير او حجم اللقطة وكذلك طبيعة الحركة التي ترافق اداء الاحداث الثانوية تمنحها مستوى اشتغالي مغاير، وهذا ينطبق على تفاصيل المكان، وكيفية توزيع الاكسسوارات وسطه، انها بنية جديدة مغايرة عن الاحداث في المسرح او حتى الدراما التلفزيونية، فلغة السينما اكثر قدرة على التكثيف وبناء الجانب البلاغي والجمالي بشكل متوازي مع طبيعة الاحداث الثانوية، فقد تظهر لقطة قريبة لشخصية ما وهي تقوم بحركة مدروسة، لمدة ثواني معدودة، لتكون ذات دلالة مؤثرة على الاحداث، وهذا ما نراه في الافلام البوليسية وحتى الافلام النفسية، فالشخصيات غالبا ما تعتمد على نوع من الحركات التي تلازمها في ظروف معينة والتي تكشف عن معلومات مؤثرة وحاسمة في بناء الاحداث الفلمية، اذ يمكن التعبير "بالقليل عن الكثير والصور هي التي تروي القصص وعند اتمام رواية القصة بأقل عدد من الامكانيات والوسائل يكون العمل الفني دراماتيكياً متكاملًا" (باصل، 1965، ص71)

اشتغالات الحدث الثانوي في الفيلم السينمائي:

يظهر الفيلم السينمائي الكثير من التقنيات التي تعمل بصورة مجتمع ومتكاملة مع بعضها البعض لبناء القصة السينمائية مرثيا، وبغض النظر عن نوعية الفيلم السينمائي، او طبيعة القصة التي يتم معالجتها صوريا، تصبح اللغة السينمائية هي العنصر الحاسم في صياغة الافكار والتعبير عنها، لاسيما وان معالجة كل حدث من احداث الفيلم السينمائي لابد ان يخضع لضرورات اساسية يصيرها المخرج في معالجات اخراجية متنوعة، وحسب خطورة او اهمية كل حدث وشخصية وفعل درامي، يضاف الى ذلك طبيعة السرد الصوري السينمائي، الذي يتلاعب بالزمن الفلمية بطرق جديدة ومبتكرة من اجل مفاجئة المتلقي في تسلسل انسياب الاحداث وتصاعدها وصولا الى النهاية، فالسرد قد يكشف عن النهاية من اللحظة الاولى الا ان تقنياته في السرد الذاتي والموضوعي او انواع الانساق السردية وشخصية الراوي كل هذه التقنيات تصبح اساسية في عرض الاحداث بنوعها الرئيسية والثانوية داخل النسيج السرد الفلمية، اضافة الى البلاغة الصورية وتوظيف الرمز او البناء الاستعاري، وكذلك المجاز، كل هذه العناصر تعمل داخل الصورة لتعمق من الدلالة الفكرية وتزيد من تطور الاحداث على المستوى الفكري بنفس وتائر المستوى الحداثي المباشر، فالصورة السينمائية "لا تعرض نفسها من اجل الرؤية فحسب وانما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية" (دولاز، 1997، ص22)

ويرى الباحثان ان وظائف الحدث الثانوي تتنوع بتنوع القصص السينمائية، فضلا عن خصوصية كل وظيفة تقدمها الشخصيات الثانوية، ولا تمتلك بالضرورة الاحداث الثانوية الاهمية نفسها في السياق الفلحي، وانما

هناك وظائف محدد لكل حدث ثانوي، وقد توصل الباحثان الى تحديد عدة وظائف مباشرة للحدث الثانوي يمكن تاشيرها في الفيلم السينمائي بغض النظر عن نوعه او احداثه، وهذه الوظائف هي على النحو الاتي:

1. يدعم الحدث الرئيسي: الحدث الرئيس هو الإطار العام للقصة السينمائية، وهو من يحدد ملامح المعالجة الاخراجية لها، ولكن هذه المعالجة لابد ان تتكأ على نوع اخر من الاحداث وهي الثانوية التي تدعم الحدث الرئيسي وتعمق مدلوله واشتغاله السردى والدرامى.
2. يطيل من زمن الاحداث الفلمية: ان الحدث الرئيسى يكون مباشر ومحدد التفاصيل، واذا ما حددنا حركته على مستوى المكان والزمان، فإنه يصبح قصير ومحدد، وهنا تأتي الاحداث الثانوية من اجل اطالت زمن الاحداث واطهار الكثير من العقبات التي تعيق وصول البطل الى هدفه المنشود.
3. وظيفة المساعدة أو الاعاقة للبطل: لابد ان يمر البطل من اجل اثبات جدارته بالعديد من العقبات ليكسب احترام المتفرجين وينال انتباههم، وهذه العملية لا يمكن ان تحدث دون وجود احداث ثانوية تمثل مساعدة او اعاقا مرسومة تمنع البطل من الوصول الى هدفه، ولذا تمتلك الاحداث الثانوية تأثير كبيرة على تطوير شخصية البطل وجعله جاهز للوصول الى هدفه، ففي الفيلم السينمائي (هرقل)، نرى ان رحلة هذه الشخصية الاسطورية ما كان لها ان تكون مثار اهتمام لولا العقبات التي رفقت رحلته، فكانت الاحداث الثانوية تعمل بشكل جاهد لاعاقا تقدمه للوصول الى هدفه، في حين مثل اصدقائه مجموعة من الاحداث الثانوية التي تدعم البطل، وليس بالضرورة ان تكون شخصيات انسانية، فالعنور على فرس، او بركة ماء وسط الصحراء، او قارب على شاطئ نهر هائج، كل هذه تمثل احداث ثانوية تدعم وصول البطل الى هدفه المنشود.
4. يطور الحدث الرئيسى في الفيلم السينمائي: يظهر الحدث الرئيس مسطح ومباشر بسبب الرغبات التي يظهرها البطل في بداية الاحداث للوصول الى هدفه، ولكن ما يعمل ويطور هذه الرغبات ويجعلها أكثر اثارة هي الاحداث الثانوية، أي دخول شخصية البطل في مجموعة من الاحداث الثانوية التي تظهر حقيقة معدنه وتطور من شخصيته، وتجعله جاهزا للوصول الى هدفه.

مؤشرات الإطار النظري

1. يعمل الحدث الثانوي على دعم الحدث الرئيسى المهمين في بنائية الفيلم السينمائي.
2. يشكل الحدث الثانوي وسيلة للربط ما بين الأماكن والازمنة داخل وحدة الفيلم في تصاعدها نحو الذروة والنهاية.
3. يبلور الحدث الثانوي الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي.

أولاً: منهج البحث:

لغرض انجاز هذا البحث اعتمد الباحثان المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، ويمكن ان يمنح امكانيات واسعة للبحث عن الاحداث الثانوية.

ثانياً: اداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، سيتم وضع واستخدام اداة يتم على وفقها تحليل العينة، عليه سيعتمد الباحثان على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كأداة للتحليل بعد عرضها على لجنة الخبراء والمحكمين، وقد حصل على موافقتهم عليها، وهي بالشكل الآتي:

1. يعمل الحدث الثانوي على دعم الحدث الرئيسي المهيمن في بنائية الفيلم السينمائي.
2. يشكل الحدث الثانوي وسيلة للربط ما بين الأماكن والازمنة داخل وحدة الفيلم في تصاعدها نحو الذروة والنهاية.
3. يبلور الحدث الثانوي الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي.

تحليل العينة

فلم مملكة السماء Kingdom of Heaven،

المخرج	رادلي سكوت / كاتب السيناريو	وليم مونا هن
التمثيل	اورلاندو بلوم، إيفا غريم، جيرمي آيرونز، غسان مسعود	
التصوير	جون ماثيسون / الموسيقى	هاري غريغسون
المونتاج	دودي دورن / سنة الانتاج	2005

قصة الفيلم

الحداد (باليان) الذي تموت زوجته منتحرة، ويتعرف على والده بعد سنوات ويرفض ان يصحبه الى الاراضي المقدسة (فلسطين) للدفاع عن المسيحيين وحماية القدس وخدمة الرب ولكنه يغير رأيه بعد ان يكتشف أن راهب القرية كان قد سرق صليب زوجته الميتة فيقتله مستغرباً، إن راهبا يخدم الكنيسة يقوم بالسرقة ، فيهرب لاحقاً بأبيه ليصحبه الى القدس ليكفر عن ذنبه، جزءاً من فرسان الصليب في الحرب الصليبية يبحر (باليان)، الى فلسطين مع آخرين في مركب يواجه موجاً عاتياً في البحر ولا ينجو منه سواه ويكمل طريقة في الصحراء نحو القدس. يعمل (باليان) مع العرب الذين يعيشون معه بمساعدتهم في استخراج الماء من الارض ويحولها لهم الى جنة خضراء وفي النهاية يضطر (باليان) الى الدفاع عن القدس بمواجهة صلاح الدين الأيوبي الذي تحاصر جيوشه اسوار المدينة وبفضل مهارة (باليان) في الحدادة وعمل الدفاعات يخسر الجيش

المؤشر الاول:

يعمل الحدث الثانوي على دعم الحدث الرئيسي المهيم في بنائية الفيلم السينمائي.

ان بنائية الفيلم السينمائي تعتمد سيناريو معد بصورة متكاملة من رواية او نص مسرحي، او حتى قصيدة شعرية، في احيان كثيرة يكون السيناريو مؤلف بشكل مباشر للفيلم، هذا السيناريو يكون حجر الزاوية في رسم المخرج لرؤاه الاخراجية ويجاد معالجات صورية معادلات فكرية ودلالية ومعلوماتية داخل الصورة السينمائية، والتعامل مع السيناريو يأتي من خلال تحديد اهمية الاحداث والشخصيات المشاركة في القصة، ووضع مخططات دقيقة لكل حدث، لاسيما الحدث الثانوي، الذي يعد سند مهم وداعم للحدث الرئيسي، وبدون الحدث الثانوية يصبح الحدث الرئيسي فضفاض وغير مقنع، ويعوزه الكثير من التفاصيل، لذا كان للحدث الثانية تأثير كبيرة على مستوى بنائية الحدث الرئيسي وهذا ما حصل فعلاً في فيلم (مملكة السماء) اذ جاءت المعالجات الاخراجية للمشهد رقم (3)، وهي تكشف عن تصورات المخرج ومعادلاته الموضوعية والذاتية وعلى النحو الاتي:

اذ يبدأ المشهد على النحو الاتي:

لقطة عامة تأسيسية تظهر تفاصيل المكان الاساس الذي ستدور به الاحداث، حيث نرى ان هناك صليب كبير في يمين الكادر يمين على باقي تفصيلات المكان ويحيل الى ان جميع ما ستم رؤيته ترتبط بهذا الصليب، رمز مسيحي يصل الى درجة الايقنة، للعلاقة الاتفاقية والتداعي العام في الافكار بين الصليب والعقيدة المسيحية ابتداء، الى اليسار من الكادر كان هناك في العمق مجموعة من الفرسان البعيدين، يتقدمون نحو الة التصوير، يوظف المخرج هنا تنوع وتباين في حجوم اللقطات التي تظهر تضاريس المكان وملامح الفرسان الذين كانوا يرتدون ازياء تحتوي على رسم الصليب، البناء التشكيلي للقطعة اعتمدت على مساحات كبيرة من العتمة التي تتخللها بعض ضربات الضوء التي تخترق الغيوم المنتشرة في السماء، فكانت اللقطة وكأنها دلالة على بزوغ الضوء، وهذه الدلالة انطلقت من العلاقة الراسخة بين الدال والمدلول، العتمة والاضاءة التي كانت تحاول اختراقها وتبديدها، فبدت اللقطة وكأنها لوحة تشكيلية تبشر بالمسيحية والفرسان الذين سيجلبون الضوء، اي العدل والحق والحياة، الى هذه الارض، في حين ان عملية تفكيك اللقطات وتبيشم العلاقة بين الدال والمدلول ستحيل قطعاً الى دلالة جديدة تختلف عن الدلالة الاولى، فهؤلاء الفرسان يرتبطون في الظلمة وان العتمة هي التعبير الوحيد. ان الحدث الثانوي قد كشف عن قوة الحدث الرئيسي عمل على تفعيل وجوده وهيمته على مجمل بنائية الصورة السينمائية، فلا يمكن تصور احداث ثانوية مؤثرة ومطورة للاحداث بشكل عام، دون ان يكون هناك حدث رئيسي مهيم.

المؤشر الثاني:

يشكل الحدث الثانوي وسيلة للربط ما بين الأماكن والزمنة داخل وحدة الفيلم في تصاعدها نحو الذروة والنهاية.

غالبا ما تمتد الاحداث في القصة السينمائية لتطال العديد من الاماكن المتفرقة، التي قد تكون في اكثر من مدينة، وربما داخل مدينة واحدة الا انها في اكثر من منطقة او شارع، متنزه، او كاليري، وغيرها من المواقع التي يمكن ان تكون محطات اساسية في التصوير، اضافة الى الزمن الذي لا يمكن ان يكون متوصالاً في اغلب الاحيان، بل تلجأ الوسيلة السينمائية الى تكثيفه وعمل فجوات زمنية وكذلك تكيفه بما يناسب طبيعة الوسيط السينمائي، هذه الاماكن المتفرقة والازمنة التي قد تكون متباعدة ومتنوعة، بحاجة الى عملية ربط، لانتاج وحدة فلمية مهيمنة، وهنا يلجأ المخرج الى التعامل بمعادلات موضوعية وذاتية مع الاحداث الثانوية لتحقق التواصل ما بين الاماكن المتفرقة، وتربط ما بين الفترات الزمنية المتقطعة، فالحدث الثانوي هو وسيلة للربط ما بين المشاهد الرئيسية من جهة، وهو وسيلة لابرار تصاعد الاحداث بشكل متسلسل نحو الذروة فالنهاية، ان الحدث الثانوي ضرورة في ابراز تفاصيل وحيثيات الصراع الدرامية، وفي هذه الفيلم (مملكة السماء) جاءت المعالجات الخراجية للحدث الثانية في ابراز هذه الوظائف، ففي المشهد رقم (33)، جاءت الصياغات التصويرية على النحو الاتي:

ان طبيعة الحدث الثانوي يجعل من الحدث الرئيس اكثر قدرة على التقبل والتأثير، اذ يبدأ المشهد بلقطة عامة تظهر مجموعة الفرسان المقبرة، يقتربون من الكاهن، يسأله احدهم عن رجل يدعى (باليان)، الحداد، ان الحدث الثانوي قد عمق من دلالة الحدث الرئيسي اي الحروب الصليبية، فالحداد هو شخصية تقوم بافعال ثانوية لذا حاول المخرج ابراز تأثير هذه الاحداث الثانوي على تشكل الحدث الرئيسي، يستمر صانع العمل في الكشف عن العديد من الاحداث الثانوية، كل ما يحيط بالافعال والاحداث الرئيسية من خلال وضع الصليب خلف الشخصيات، وحين ما يرحل الفرسان الصليبيون، بعيدا عن المقبرة، يطلب الكاهن من حفاري القبور، قطع رأس المرأة الميتة، لتبدو وكأنها ماتت منتحرة، وبالفعل يقوم الحفارون باخراج الجثة ومن ثم يقومون بقطع رأسها. هذا الحدث الثانوي هو من كشف عن خطورة الحدث الرئيسي لان الافعال الثانوية تعمل على دعم وجود الحدث الرئيسي صورياً.

ان افعال شخصية الكاهن، التي تسمت بعدم مراعاته لحرمة الميت، وسرقته لقلادتها، ومن ثم قطع رأس المرأة الميتة لايهام الجميع بانها ماتت منتحرة، تتقاطع او تتعارض مع وظيفته الدلالية لكونه كاهن وهو رجل دين يحمل رسالة واخلاقيات تتنافى وافعاله، وتتنافى ايضا مع مسيرة فرسان الصليب، الذين كانوا يبحثون عن الحداد (باليان)، ان جملة الاحداث الثانوية شكلت بنية دعمت من مجمل الاحداث الفلمية المتشعبة، اي ان القدرة على بث الاحداث الثانوية هو من وحدة زمكانية الاحداث وجعل الامتداد الزماني من اوربا ولغاية الاراضي المقدسة واحدة ومؤثرة بشكل فاعل، وهذا ما يجعل من الاحداث الثانوية تمتلك القدرة على ايجاد فضاء زمكاني خاص بالاحداث الفلمية

يبور الحدث الثانوي الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي.

تثير وحدة الموضوع الكثير من الالتباسات التي لابد من التحقق منها وعلاجها من اجل ابراز وحدة الفيلم، فعلى المستوى التقني هناك الكثير من المعوقات او الاخطاء التي قد تجعل من الفيلم ذا مشاهد ولقطات لا تنتمي لبعضها البعض، مثل استخدام تعريض متغير في نفس المشهد، او استخدام كاميرات متنوعة وعدم الركون على كاميرا واحدة، وحتى الاضاءة والظل فيها كل هذه الاشتغالات يمكن ان تقود الى الاحساس اننا اما لقطات ومشاهد متفرقة، ولكن على مستوى الفكر والقصة السينمائية، ان الاحداث الرئيسية والشخصيات الرئيسية غالبا ما ننحو بصفة دائمة نحو التجلي في الذات وابرازه للسيطرة وفرض القوة، وهذا ما يتطلب من الشخصية الرئيسية في بعض الاحيان الى ابراز اكثر من تصور فكري والانتقال عبر الزمان والمكان لانجاز الافعال، ومن اجل ربط هذه الاجزاء بوحدة محكمة الاطراف، وتحيل الى القصة السينمائية، وترتبط بالشكل الفلحي، تظهر الاحداث الثانوية وهي من يؤمن هذا المستوى من الوحدة على مستوى الفيلم نفسه، أي ان اشتغالات الحدث الثانوي يؤكد على وحدة الموضوع من خلال عرض تفصيل الحدث الرئيسي، مثل الامتداد نحو المستقبل او الانتقال الى الماضي، كل هذه الازمنة بحاجة الى وحدة موضوع مؤمنها الحدث الثانوي، وفي الفيلم السينمائي (مملكة السماء) يرى الباحثان ان المخرج قد وفق في ابراز اهمية الحدث الثانوي من خلال جعله وسيلة لا غنى عنها في تعميق وحدة الفيلم السينمائي، اذ جاءت المعالجات الخارجية للمشهد رقم (23) على النحو الاتي:

في المشهد رقم (23)، وبعد ان يستقر باليان، في ارض ابيه اللورد في القدس، يجتمع باليان مع احد مساعدي والده اللورد سوية، ويدور بينهما ناقش حول موضوع موضوع القداسة، التي يجب الوصول اليها من خلال النضال والبقاء في القدس موطن المسيح، وتظهر خلف باليان سحابة دخان منطلقة من البخور الذي يغمر المكان، ان خصوصية الاحداث الثانوية عمق من وحدة الفيلم السينمائي، وجعل من العديد من الشخصيات السينمائية ذات وحدة موضوعية تتشكل وتتكيف مع بعضها وكأنها موجودة بقصدية سرد الاحداث ولكن لكل شخصية خصوصيته الادائية في عرض المعلومات والافكار عن طريق حدثه الثانوية، وهذا ما جعل من الاحداث الثانوية تشكل بشكل كلي الوحدة في بنائية الفيلم السينمائي.

في المشهد رقم (5) حاول صانع العمل صياغة هذا المشهد من فيلم (مملكة السماء)، وهو يريد تحقيق العلاقة ما بين الحدث الثانوي والحدث الرئيسي، فالاحداث الرئيسية ترتبط بالحروب الصليبية وكل ما يمكن ان يعمق من مدلول هذه الاحداث، اما الاحداث الثانوية فهي تلك الاحداث التي ترتبط بتفاصيل المكان والزمان، انه استعرض لاحوال بعض الشخصيات التي تكون بعيدة عن الاحداث الرئيسية الا ان تأثيرها سمدت ليكون فاعل في اظهار الحداث الرئيسي. يبدأ المشهد بلقطة عامة، حيث يظهر اللورد وهو (والد الحداد باليان)، كان اللورد مرتديا رداءاً مطرز عليه الصليبان، للدلالة على انتماءه لجيش الرب، يحاول الاب استمالة قلب باليان من اجل الذهاب معه الى القدس، فيحدثه قائلا: (يقول البعض ان القدس هي قلب العالم لطلب المغفرة، وهو يطلب المغفرة الان في هذا المكان من أوروبا وليس في القدس)، ان الاب اللورد يطلب المغفرة على فعلته

حينما اغتصب المرأة التي انجبت له باليان، وكان هذا السلوك شائعا بين فرسان الصليب فقد كان كل شيء مباح لهم، وحينما يصده باليان، يصرخ الاب اللورد قائلا: (انا ابوك واطلب منك المغفرة)، ينحني اللورد امام ولده باليان الذي يتبعد عنه، يلحقه الاب قائلا: (انا يملك 100 فارس مسلح اقودهم في حربنا ضد المسلمين في القدس، وأطلب منك المجيء معي الى القدس، كي تكسب رزقك)، هذا الاشتغال الجمالي للحدث الثانوي قد عمق من دلالة الاحداث الرئيسية في فيلم (مملكة السماء)، لان طبيعة الاحداث الثانوية قد وحدثت من دلالة القصة العلمية والشخصيات السينمائية في مجمل الفيلم السينمائية ككل.

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج.

1. يمتلك الحدث الثانوي تأثير فاعل يوازي الحدث الرئيس، عبر الكشف عن التفاصيل الدقيقة التي يمكن تتبعها في المجمل العام في الفيلم السينمائي والتي تمثل وحدة ذات اواصر قوية لشكل الفيلم نفسه كما ظهر في عينة البحث.
2. لا ينهض الحدث الثانوي على اداء الشخصيات الثانوية فحسب وانما تتشارك الشخصيات الرئيسية في القيام بالاحداث الثانوية من اجل ملء الفجوات الزمانية والمكانية في بنائية الفيلم السينمائي. كما ظهر في عينة البحث.
3. يتأزر الحدث الثانوية مع الحدث الرئيسي، في استعراض اكبر عدد من الاماكن والازمنة بما يشكل الوحدة الشكلية الاساسية للفيلم السينمائي، كما تبين في عينة البحث.
4. يساعد الحدث الثانوي على مد المتلقي بالعديد من المعلومات الجانبية والتي تدعم الحدث الرئيس او افعال الشخصيات الرئيسية بالسلب او الايجاب، ، كما ظهر في عينة البحث.
5. يتوالد الحدث الثانوي من الحدث الرئيسي وهو ما يشكل اغناء للقصة السينمائية، من خلال استعراض معلومات جديدة قد تغير مسارات الافعال الدرامية، كما راينا في عينة البحث.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. وجود ضرورة للحدث الثانوي في ابراز وحدة الفيلم السينمائي واغناء شكله. يطور الحدث الثانوي الحدث الرئيسي من خلال اظهار تفاصيل جديدة ترتبط بالخط الدرامي العام للاحداث.
2. يمنح الحدث الثانوي فضاء زمني اكثر حرية في حركة الحدث الرئيسي مما يعمق من الشعور بالقلق والتوتر.
3. يغلب على اداء الشخصيات الثانوية الانتظام في فضاء الحدث الثانوي ليس الهامشي وعدم اهميته وانما لاطهار التنوع الدرامي والحكائي للآحداث الفيلمية.

المصادر

1. ابراهيم، السيد، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي، (القاهرة: دار قباء، 1998).
2. ابراهيم، عبد الله ، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988).
3. ابو شادي، علي، سحر السينما، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006).
4. ارسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1982).
5. اسلمن، مارتين، تشريح الدراما، ترجمة جورج طرايشتي، (بيروت: دار الجبل، 1986).
6. اسلمن، مارتين، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح، ط2، (بغداد: مكتبة النهضة، 1984).
7. باصل، بان، فن التلفزيون، تر: تماضر توفيق (القاهرة الدراما المصرية للتأليف والترجمة، 1965).
8. بنتلي، اريك، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا ابراهيم جبر، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982).
9. جورج، لوثر، دليل التأليف التلفزيوني، ترجمة، عزت النصيري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980).
10. حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب للطباعة والنشر، 1971).
11. الحمدي، مناضل، مسألية القصة في النظريات الحديثة، (بيروت: دار الحكمة للطباعة والنشر، 1992).
12. دبلوي، دوسن سي، الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر، العدد (11)، 1981).
13. دولاز، جيل ، الصورة الحركة او فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، (دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1997).
14. ذريل، عدنان بن، النقد والأسلوبية، (القاهرة: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000).
15. الزبيدي، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، دمشق: قدمس للنشر والتوزيع، 2001.
16. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 2010).
17. العيد، يمني، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت لبنان ، دار الفرابي ، ط 1 ، 1990
18. العيد، يمني، تقنيات السرد الروائي، (بيروت: دار النهضة، 1999).
19. فتحي، ابراهيم، معجم المصطلحات الادبية الحديثة، (بيروت: ناشرون، 1999).
20. فيسنت، أم، ب، نظرية الانواع الادبية، ترجمة حسن عون، (الاسكندرية: مطبعة رويال، ب ت).
21. كامل، احمد ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973).
22. كرم، شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، دار ومكتبة الهلال، بيروت: 2008.
23. محمد رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972).
24. مسلم، صبري، بناء الحدث في الفن القصصي، (الأردن: دار الينبوع، 1998).
25. المهندس، حسين حلمي، دراما الشاشة، ج 1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990).
26. يوناثا، سنيشينا، نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2009).

Working of the Secondary Event Structure in Embodying the Film Unity

Dr. Maher Majeed IbrahimCollege of fine arts/ University of Baghdad
L. Shurooq malik hasanCollege of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019
Date of receipt: 20/6/2018.....Date of acceptance: 29/7/2018.....Date of publication: 20/3/2019

Abstract

The topic of the working of the secondary event structure in the embodiment of the film unity is related to the ability to produce a film of controlled events that strengthen each other. The researchers divided the subject topic into an introduction and two sections, as follows: The first section is the event and the action in drama construction wherein the relationship of the dramatic act with the events in general and the secondary event in particular were studied as it has a relationship in a synergistic building of the film unity.

The second section was the patterns of the secondary event in the film wherein the researchers dealt with the patterns, types and functions of secondary events in the construction of the film as a whole, in terms of spatial and temporal unity or the preparation for the main event. The researchers came up with a set of theoretical framework indicators that would be adopted as analytical tools. The research procedures included the research method and sample which is the foreign film (Kingdom of Heaven) and the analysis of the research according to the indicators of the theoretical framework, and then the researcher came up with a number of results, including:

- 1- The secondary event has an effective influence that parallels the main event, by revealing the fine details that can be tracked in the overall film, which represents a unity with strong links to the form of the film itself as shown in the research sample.

The research then ended with conclusions and a list of sources and references.

Key words : (Secondary Event , Film).

ايقونوغرافيا العتبات النصية في سيناريو أفلام الجريمة

د. إيهاب ياسين طه.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/12/26 ، تاريخ قبول النشر 2019/1/20 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

ليس من الجديد القول إن الدراسات الحديثة اتجهت للبحث في هوامش النصوص من أجل استسقاء المعلومات التي يوفرها الكتاب للمتلقي، وقد عرفت هوامش النصوص بعدة مصطلحات منها العتبات ومنها هوامش النص وغيرها، وجاء الاختلاف بحسب الباحثين الذين تناولوا الموضوع بالبحث والتقصي. ومن ثم فإن جميع الباحثين يؤكدون بأن النصوص لابد لها من أن تقدم معلومات حتى وإن كانت دعائية للنص. ومن هنا نبعث أهمية هذه النصوص في كونها مادة معلوماتية علمية تغلف متن النص فضلاً عن كونها مادة دعائية تستثير المتلقي لقراءتها، ومن ثم ولأهمية الموضوع فإن البحث هذا جاء على خمسة أقسام رئيسية، الأول تناول فيه الباحث مشكلة البحث والتي كانت: ما الايقونية التي تنطوي عليها العتبات النصية ودورها في إبراز المعنى في سيناريو الجريمة؟ كما أن هدف الدراسة الحالية هي الكشف عن ايقونية العتبات النصية كإيقونات محيطية بسيناريو فيلم الجريمة. كما تضمن القسم الثاني على الإطار النظري وقد قسم على مبحثين: الأول، ماهية العتبة النصية. والثاني، أقسام وأنواع العتبات النصية. والقسم الثالث كان إجراءات البحث إذ كان منهج البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وكانت عينة البحث هو سيناريو فيلم (المغادرون). وكان القسم الرابع هو تحليل لعينة البحث كما جاء الفصل الخامس بالنتائج والاستنتاجات وأهمها كان:

تهيئ العتبات النصية القارئ سيكولوجياً وذهنياً للدخول في خضم صراع السيناريو، فقد كان لصورة الغلاف المأخوذة دلالية والتي جمعت ما بين الشخصيات الثلاث للفيلم والمتلقي يعلم أن لا وجود لمثل هذه الصورة أبداً داخل الفيلم دوراً في الإحياء بالترابط عبر العلاقات الخفية ما بينهم رغم أن الشخصيتين (بيلي) و (كولين) قد تقابلا في نهاية الفيلم إلا أن شخصية (كوستيللو) هو الوحيد الذي تعامل مع الشخصيتين منذ بداية السيناريو. لذا فإن صورة الغلاف يوضح جيداً هذه العلاقات.

الكلمات المفتاحية: (ايقونوغرافيا ، سيناريو ، أفلام الجريمة)

المقدمة:

أضحت العتبات النصية في الآونة الأخيرة مركز اهتمام الكثير من الباحثين العرب والغربيين. وقد توسّع كثير من النقاد في رصد هذه النصوص، التي تدخل مع النص الأصلي في علاقات جدلية غاية في الأهمية، تكون مقدراً من مقدرات إنتاج مزيد من الدلالات الإيحائية، التي تفعل من دائرة التلقي الإيجابي، على وفق تأويل خطاب النص والنصوص التي تحفها، دون فصلٍ تعسفي بينهما.

وانطلاقاً مما قاله (هنري متران) بأنه لا وجود لشيء محايد في الرواية، فإن كل ما هو متصل بالمتن الحكائي للسيناريو من أشكال وألوان وأيقونات وعلامات وعناوين سيكون مقصوداً في ذاته ومتأسساً على قصدية مسبقة اشتغل عليها كاتب السيناريو علامات على المضمون، من أجل إيصال أفكار إضافية للمتلقي أو تكون هي ذاتها معلومة بسيطة تجعل القارئ يتهيأ للدخول في خضم متن السيناريو السينمائي، ومن هنا تتبع مشكلة البحث في السؤال التالي: ما هي الدلالات الإيحائية الأيقونية التي تنطوي عليها العتبات النصية للنص الأصيل وهو السيناريو السينمائي؟

تتجلى أهمية الدراسة كونها تسد نقصاً في المكتبة السينمائية وتسهم في رفد الدراسات النظرية في حقل تحليل العتبات النصية لسيناريوهات الأفلام وتعليم طلبة الفنون ومعاهدها وللمؤسسات الفنية الأخرى بأن السيناريو ليس متناً فقط وإنما يحوي على الكثير من الرسائل التي تحيط بالنص الأصيل. يهدف البحث الكشف عن الدلالات الإيحائية الأيقونية التي تحملها العتبات النصية المحيطة بالسيناريو السينمائي.

يتحدد البحث في فيلم (المغادرون) إخراج (مارتن سكورسيزي) لما سيورده الباحث من أسباب في إجراءات بحثه .

الإطار النظري

المبحث الأول: ماهية العتبة النصية

1. ما هي العتبة النصية:

إن العتبة النصية من المفاهيم الحديثة التي بحثت فيها ما بعد البنيوية والسيميائيات النصية، وقد كان (جيرار جنيت) من طرح هذا المصطلح في مشروعه السردية، فما يهمه ليس النص وحده، وإنما التعالي النصي والتفاعلات الموجودة بين النصوص، وقد أسماه بـ(العتبات)، كما أسماه هنري ميتران بـ(هوامش النص)، بينما أسماه شارل كريفل بـ(العنوان). وهذه التسميات جميعها أثار اضطرابها المصطلح (Le Paratexte) عند ترجمته إلى اللغة العربية.

وتبعاً لكون التوازي ظاهرة نصية تتحقق في أيّ عنصرٍ بصري أو صوتي أو ذهني أو سياقي، مصاحبٍ للمكوّن اللغوي للنص (المتن)، بشكل وظيفي، يؤثر في تشكيل بنية النصّ، وفي عملية تلقّيه وتحليله وتأويله، وبشكلٍ تمثيلي، فإنّ عنصراً ما، ربما كلمة، أو إشارة، أو رمزاً، أو أيقونة، أو لوناً، يمكن أن ينال استحفاً عتباتياً، إذا ما صاحب النص بشكل مخطط وهادف.

العتبات النصية هي مجموع الهوامش واللواحق أو المكملات المتممة لبنية النص الدال، ذلك أنها خطاب قائم بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تفضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص، هي حتمية ناتجة عن فضول أو افتتان أو ولوع أو عن حب الاطلاع والمعرفة أو حتى هي محاولة لإشباع الذات بنهم القراءة الواعية المتخصصة أو غير المتخصصة، ليستزيد بها ولتكون سبباً في اكتسابه ثقافة عامة تضئ دروبه وتنبير معالمه.

والعتبات النصية هي تلك النصوص المصاحبة أو المطوقة للنص الأصلي والذي يعني "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات

وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفّره أو يحيط به، بل إنّه يلعب دورا مهما في نوعية القراءة وتوجيهها" (بلال، 2000، ص 16). وعلى الأساس المتقدم يمكن تمييز أن لأي نص من النصوص (متن) وهوامش تطبق به. إذا فالعتبة النصية هي " بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاء الرمزي والدلالي، أي إن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، ويُقصد بهذه العتبات المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيط الأولى والأساسية للعمل المعروض "(حمداوي، 1997، ص 102).

2. أهمية العتبة النصية :

قد يعتقد البعض عدم جدوى دراسة عتبات النص في السيناريو السينمائي كونها لا يتداخل في جوهر المتن. ولكن في الحقيقة إن لعتبة النص أهمية كبرى في فهم السيناريو، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية. وأهمية العتبة النصية تتمثل في تحليل ما يصنع به السيناريو من نفسه نصا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على المتلقين. ويعني هذا أن العتبة النصية ما هي إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي تربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالسيناريو لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

ووفقا لما سبق فقد أصبح من الضروري الاهتمام بعتبات النص، فهي أساسية لولوج عالم السيناريو السينمائي وفتح مغالقه وسبر أغوار أعماقه، ولكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنوان، والتقديم، والتصنيف، والإهداء، ومعمارية النصوص، والفضاء النصي بصفة عامة...

فالعتبة النصية تهدف إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي"(حليفي، 1992 ص 82) والوظيفة الرئيسة لها كونها تسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى، إذ يأتي شرحاً أو تفسيراً أو تكثيفاً أو توضيحاً للنص من جانب آخر وتأتي أهمية العتبة النصية من كونها تعمل على تفكيك النص وتجذب إلى فضائه بعض البنيات النصية التي تشير إليها أو التي تحتويها. فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالسيناريو السينمائي ومراعاة السياقين: النصي والتجنيسي، عملية ناجحة وهادفة، لأنها تحيط بالعمل من جميع جوانبه بدءا بكونها مكتوبة مرورا بطبعها وصولا إلى تلقيه.

وإذا كان المعنيون بدراسة النص قد أهملوا هذا النص لمدة طويلة من الزمن مبحرين في طيات العمل نفسه دون التوقف عند تلك العتبات، ومنكبين على تأويل وتحليل وتفسير النص نفسه، فإن الدراسات الحديثة قد أعادت الاهتمام بهذا النص إذ أعدته المدخل الأساس للنص، ولم تكتف عند هذا الحد، بل عدّت كل إقصاء لما هو خارجي يجعل النقد ناقصاً ومليناً بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

3. مبادئ ووظائف العتبة النصية:

من أجل إدراك وفهم الأيقونية التي تحملها العتبة النصية، يحدد (جينيت) عدد من المبادئ على

شكل أقسام وأنواع وهي:

1. المبدأ المكاني: هذا المبدأ يعطي القدرة للمتلقي على معرفة الضرورة التي جعلت الكاتب من أن يضع في هذا المكان تحديدا هذه العتبة النصية. فالسؤال (أين؟) يطرح بغية تحديد موضع العتبة النصية وموقعها بالنسبة إلى الفضاء النصي. فعلى سبيل المثال موقع العنوان من صفحة الغلاف كعنوان رئيس فوجوده بأعلى الفضاء يوحي بمعنى، ووجوده بالأسفل يوحي بمعنى آخر. إلا أن احتمال وجوب وضعه في المكان يصبح حتي لوجود الصورة. ومن ثم فانه يخرج من القصيدة التي نشرطها لخلق المعنى. وقد يتداخل في شقوق النص، كالعناوين الفرعية (الداخلية) مثل عناوين المشاهد أو عناوين أسماء الشخصيات، وغيرها.

2. المبدأ الزماني: يحدد تاريخ ظهور العتبة النصية أو اختفائها، بمعنى آخر انه يتمظهر في السؤال التالي (متى ظهر؟، ومتى اختفى؟). وهذا الأمر يمكن عدّه نقطة بداية لمعرفة نقطة ظهور السيناريو للوجود، لان هناك احتمالاً وارداً جداً أن يوجد عدة طبقات لنفس السيناريو إذا كان النص مطبوع. ولذلك توجب معرفة متى ظهرت الطبعة الأولى أو الأصلية منه (العتبة النصية الأصلية /السابقة)، وإذا ما تم طبع السيناريو عدة طبقات فأننا سنجد أنفسنا أمام (عتبة نصية لاحقة/متأخرة). وهناك عدد من التصنيفات الأخرى بحسب المبدأ الزمني للنص ف (العتبة النصية الحية) وهي العتبة النصية التي تكون نشرها في حياة كاتب السيناريو، وغيرها.

3. المبدأ المادي: وهذا المبدأ يكون ذا شأن كبير لأنه يحدد الصيغة الوجودية للسيناريو، لان جميع العتبات النصية تتضمن نظاماً نصياً من عناوين ومقدمات وحوارات، فمهما اختلفت فأنها تتقاسم النظام اللساني، لان نفسه نص، فاذا لم نقل انه نص، فهو يوجد في نص وتنقسم الصيغة الوجودية لهذا المبدأ على عدد من التظاهرات للسيناريو منها:

أ. العتبات النصية ذات التظاهرات النصية أو اللفظية: مثل العنوان، والمقابلة، والاستهلال..
ب. العتبات النصية ذات التظاهرات المادية: وتحتوي جميع الإجراءات المتعلقة باختيارات الكاتب فيما يخص طباعة السيناريو والتي تكون أكثر دلالة في مكونات السيناريو مثل (أشكال الخطوط، نوعية الورق المطبوع به، الألوان المختارة وغيرها).

ج. العتبات النصية ذات التظاهرات الأيقونية: تظهر في السيناريو وبدقة أكبر في تصميم الغلاف، رسومات، وصور فوتوغرافية، وأشكال هندسية، عادية أو بارزة .

4. المبدأ التداولي: ويرصد بهذا المبدأ العملية التواصلية ويتمثل في السؤال (ممن؟ وإلى من؟) ويتضمن هذين السؤالين عدد من العناصر هي: طبيعة المرسل، وطبيعة المرسل إليه، ودرجة السلطة والمسؤولية، والقوة الإنجازية للرسالة .

ويقصد بالمرسل هو كاتب السيناريو، أما المرسل إليه هو القارئ، ويقصد بدرجة السلطة والمسؤولية هو تحميل هذا المنجز كأن يكون سيناريو أو كتاب أو رواية على عاتق الكاتب أو أحد شركائه إن وجد.

أما القوة الإنجازية للرسالة فيقصد بها توصيل معلومة محددة للمتلقي، إذ يحمل كل جزء من العتبات النصية جزءاً من المعلومة عند تجميعها مع بعض تكون الرسالة كاملة.

5. المبدأ الوظيفي: يحدد الوظائف المحركة لرسالة العتبات النصية ويتمثل في السؤال (ماذا نفعل به؟ أو ما هي وظيفته؟) فالعتبة النصية خطاب غير اسمي، مساعد وموجه لخدمة أشياء أخرى التي تشكل وعي كينونته، وهو النص؛ لذا فإن هذا المبدأ دائم الارتباط بنصه، فللعنوان كنص مواز لوظائفه، كما للإهداء وظائفه، وهكذا.

المبحث الثاني: أقسام وأنواع العتبات النصية

أولاً: أقسام العتبة النصية:

تنقسم العتبة النصية في أي سيناريو سينمائي على قسمين أساسيين (الحمداني، 2000، ص 56):

1. العتبة النصية الداخلية (المحيطة): وهي الملحقات النصية والعتبات المتصلة بالسيناريو مباشرة مثل اسم كاتب السيناريو، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وأيضاً كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للسيناريو، كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر، وتنقسم العتبة النصية الداخلية أو ما يسميه (جينيت) بالمحيط على:

أ-1- النص المحيط النشري: ويقصد به كل ما يتعلق بناشر السيناريو من (غلاف، كلمة الناشر، السلسلة، وغيرها)

أ-2- النص المحيط التأليفي: ويقصد به كل ما يتعلق بالمؤلف من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد، وغيرها)

2. العتبة النصية الخارجية (الفوقية): ويقصد به كل نص سوى النوع الأول، ويكون بينه وبين السيناريو بعد فضائي وأحياناً زمني، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات وغيرها. وهو الآخر ينقسم إلى قسمين أساسيين:

ب-1- النص الفوقي النشري: ويقصد به الإعلان الذي تقوم به دار النشر للسيناريو المطروح وكذلك يعني (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر)

ب-2- النص الفوقي التأليفي: وينقسم إلى:

1. النص الفوقي العام: ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

2. النص الفوقي الخاص: ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات والمذكرات.

ثانياً: أنواع العتبات النصية

يعيش العالم اليوم عالماً من العلامات، والأجدر أن تكون العتبة النصية أولى هذه العلامات بالمقاربة كونها بحراً من الأسئلة تفتح قريحة القارئ وتستفزه حين يستعصي السيناريو السينمائي عن الاستجابة، إنها أول ما يصد بصر المتلقي وتساعد على أن يسير أغوار السيناريو يتجاوز عبره مع كاتب السيناريو، بوعي يحفر في التفاصيل أو في النص الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالاً لنصوص أخرى. وتنقسم أنواع العتبات النصية على عدة أقسام هي:

1. **الغلاف:** هو الشيء الذي يلفت انتباه المتلقي بمجرد رؤية السيناريو؛ لأنه أول نوع من أنواع العتبات النصية التي تقف أمام المتلقي الذي يدخل في خضم اكتشافات العلاقات الايقونية ما بين أجزاء ومفردات الغلاف، فعند تفكيك تلك المفردات نجد أن هناك عدداً من المكونات من بينها: الصورة، ألوان، تجنيس، موقع اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط، وغيرها. إذ تعد تلك المكونات هي علامات إيقونية تعمل بشكل متناغم، فالغلاف فضاء مكاني، لأنه يتشكل إلا عبر المساحة أي مساحة السيناريو وأبعاده. ولا علاقة لهذا المكان بنظيره الذي تتحرك فيه شخصيات السيناريو، "فهو مكان تتحرك -على الأصح- عين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة." (المطوي، 1999، ص 456).
2. **العنوان:** إن عنوان السيناريو السينمائي ما هو إلا مجموعة من العلامات التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة، وجمهور السيناريو هم المخرجون بكل تأكيد. يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة لا بد منها، أولها العنوان وآخرها النص، وحقيق لمن كانت له الصدارة أن يدرس ويحلل وينظر من خلاله إلى النص، من منطلق أن العنوان حمولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص. وهو وجه النص مصغراً على صفحة الغلاف، لذا كان دائماً "يعد نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة" (الشهبون، 2009، ص 74) بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيز النصي.
- وينقسم العنوان على قسمين أساسيين: أولهما، العنوان السياقي والذي يكون وحدة مع السيناريو على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة. وثانيهما، العنوان المسمى والذي يستخدم وبشكل مستقل عن السيناريو لتسميته والارتقاء عنه دلاليّاً.
- ولا شك فإن للنص أثراً فاعلاً في توجه صياغة العنوان وذلك انطلاقاً من أن ثمة توازياً شكلياً ودلالياً بين السيناريو وعنوانه. ومن هنا يبرز أثر النص في الكشف عن دلالة العنوان. فبات من المعروف أن تحليل العنوان له أهمية كبيرة من حيث هو نص صغير يضم وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير وكثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان.
3. **الإهداء:** إن الإهداء الذي يكون موقعه في بدايات السيناريوهات والكتب والروايات وغيرها هي في الحقيقة جزء منها. ويمثل في جوهره تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين. سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات. ويكون على قسمين: أولهما، مطبوع أي موجود فعلاً من ضمن طباعة السيناريو أو الرواية. وثانيهما، بشكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة.
4. **المقدمة:** وهي قراءة يمارسها الكاتب على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه، ويأتي فيها رؤية يكتبها المبدع ليوجهها إلى المسرود له. يشرح فيها تصورات النظرية والنقدية، ويسرد مختلف الحثثيات التي دفعته إلى نشر هذا السيناريو. إذاً فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق لمحتوى نص لاحق لم تتم معرفته واستقصاء عوالمه بعد. وهذه النقطة بالتحديد يعدها (جيرار جينيت) سلبية جداً في النص "كون كتابها يقترحون على القارئ تعليقاً سابقاً على النص الذي لم تتم معرفته به بعد، وهذا ما يجعل بعض القراء يفضلون قراءة المقدمة بعد قراءة النص" (جاسم، 2007، ص 132)

5. التصدير: يمكن تعريف التصدير على أنه تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص أو نصين من ثقافة معينة أو مصاغ صياغة تتكى على معطى معين من معطيات تلك الثقافة، لذا فإن التصدير ما هو إلا مقطع لغوي يأتي في السيناريو يتمظهر بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداءً أو قولاً شارحاً، ويرصد (جيرار جينيت) للتصدير وظيفتين: أولهما، توضيحية، وتعمل على إضاءة العنوان وتسويغه. وثانيهما، وظيفة بنائية، تكون حلقة وصل بين العنوان والبناء النصي.

6. الاستهلال: وهو ذلك "الفضاء من النص الافتتاحي...والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص" (العبيدي، 2012، ص 96-97). ويعد الاستهلال من العتبات النصية المركزية والمهمة في السيناريو السينمائي بسبب أنه يفتح البوابة الرئيسة لإدراك الإيقاع الأولي الذي يرسم صورة السيناريو، لذا فإن معظم كتاب السيناريو يهتم كثيراً بالعتبة النصية ويولها الاهتمام الكبير كونه المنطقة السردية التي تنفتح بعد العنوان وتتجلى فيها مهارة كاتب السيناريو في إيهام القارئ وإقناعه بالتواصل واستكمال القراءة عبر مجموع نصوصها الموازية حتى نهاية السيناريو.

7. الخاتمة: وهي نظرة موجزة لما مر من مسائل وأمور طرحت في متن النص، وتعد الخاتمة ركنا مهما في تشكيل البنية الإبداعية للنص لما لها من دور في تحديد مسار العمل واتجاهاته فمثلاً يؤدي الاستهلال دوراً استراتيجياً حاسماً في تكوين النص لأنه منطقة انفتاح على النص وتحقيق الكون التخيلي، في حين تقوم الخاتمة بغلق الفضاء التخيلي وإنهاء سلسلة العمليات النصية على مستوى الكتابة والتسجيل ولكن ليس على مستوى القراءة والتأويل.

إجراءات البحث

منهج البحث

اختار الباحث في إنجاز بحثه، المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ يوفر هذا المنهج إمكانية البحث في مفاصل عديدة في السيناريو السينمائي واستخراج العتبات النصية، ومن ثم التعرف على دلالاتها الإيحائية الإيقونية وغيرها.

مجتمع البحث

نظراً لعدم تحديد الباحث المدة الزمنية لبحثه ولكون طبيعة الدراسة هذه تتناول الدلالة في السيناريو وجد نفسه أمام كم من سيناريوهات أفلام الجريمة؛ لذلك فإن مجتمع البحث سينحصر في سيناريوهات أفلام الجريمة.

عينة البحث

قام الباحث بإجراء عملية بحث عن العينة الفيلمية التي تخدم دراسته، وقد اختار فيلم (المغادرون) بالطريقة القصصية وعلى وفق مجموعة من الاعتبارات والتي هي: أن هذا الفيلم متميز في تاريخ الأفلام العالمية من جهة ترشيحه لنيل عدد من الجوائز كذلك خضوعه لدراسة نقدية واسعة.

ب- يمكن لهذا الفيلم الإجابة عن أهداف البحث من خلال أداة البحث.

ج-إن الفيلم ذو مستوى تعبيري-صوري متميز يرتقي به إلى الدراسة والتحليل وذو مواقف فكرية متنوعة.

أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فإن البحث يتطلب بناء أداة للبحث تستخدم في تحليل العينة الفيلمية المختارة وعليه سيعتمد الباحث على بعض النقاط الناتجة من الإطار النظري كأداة للبحث بعد حصول موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها، وكما يأتي:

1. تنبع الدلالات الإيحائية على شكل إيقوني من المبادئ العامة والخاصة لكل نص من العتبات النصية

تحليل العينة

معلومات عن العينة:

اسم الفيلم: المغادرون

إخراج: مارتن سكورسيزي

تأليف: وليام موناهان

سيناريو: وليام موناهان والآن ماك

تمثيل: ليوناردو دي كابريو، مات دامون، جاك نيكلسون

نوع الفيلم: جريمة

طول الفيلم: 151 دقيقة

العرض الأول: 2006

موجز قصة الفيلم: في جنوب بوسطن، تشن شرطة الولاية حرباً على الجريمة والمتمثلة في المنظمة الأيرلندية الأمريكية. تم تكليف الشرطي الشاب (بيلي كوستاني) بالتسلل إلى عصابة الغوغاء التي يديرها رئيس العصابة (فرانك كوستيلو). في حين أن بيلي سرعان ما اكتسب ثقة (كوستيلو)، فإن (كولين سوليفان)، وهو مجرم شاب متشدد قد تسلل إلى شرطة الولاية كمخبر للعصابة، يرتفع إلى موقع السلطة في وحدة التحقيقات الخاصة. يصبح كل رجل مستهلاًكاً بعمق من خلال حياته المزدوجة، ويجمع معلومات حول الخطط والخطط المضادة للعمليات التي اخترقوها. ولكن عندما يصبح من الواضح لكل من الغوغاء والشرطة أن هناك جواسيس في وسطهم، فإن (بيلي وكولين) أصبحا معرضين فجأة لخطر الإمساك بهما وعرضهما للعدو - ويجب على كل منهما السباق للكشف عن هوية الرجل الآخر لإنقاذ أنفسهم.

التحليل:

تنبع الدلالات الإيحائية على شكل إيقوني من المبادئ العامة والخاصة لكل نص من العتبات النصية

إن جميع العتبات النصية التي ترافق وتحيط بالمتن النصي لها دلالاتها الخاصة إذ تزود المتلقي بجزء من المعلومات ومن ثم فإن تلك المعلومات تأتي لتدلل على شيء ما يريد الكاتب أو الناشر إيصاله للمتلقي.

وكانت عينة البحث تحوي الكثير من العتبات النصية يمكن إدراجها على النحو الآتي:

١- الغلاف: العتبة النصية الأولى التي تواجه المتلقي، فيلعب دوراً أساسياً في تقديم السيناريو للقارئ. وقد انقسم الغلاف في عينة البحث على قسمين أساسيين: الأول، هو غلاف واجهة السيناريو والذي احتوى على عدد من العناصر وهي:

أ- الصورة: تعد الصورة من العناصر المهمة في الغلاف لأنها علامة كباقي علامات النص، ولكنها تلعب دوراً محورياً في تحريك الحالة النفسية للقارئ، فكما نجد في الصورة (١) إن الصورة أخذت أساساً كتعبير عن أجواء الفيلم والذي هو أشبه بالنادي أو الكافتيريا والعلاقات الثالوثية التي تكتنفها الصورة تجمع بين الشخصيات الرئيسية في سيناريو الفيلم (بيلي، وكولين، وكاستيللو) إذ تكون نظرات كل من (بيلي وكولين) نحو نفس النقطة مما يعطي انطباعاً أنهما يشتركان في هدف واحد على الرغم من أن الشخصيتين لهما اتجاهين متعاكسين في السيناريو إلا أنهما بكل تأكيد يحملان نفس الهدف الذي تواجهان من أجل تحقيقه ولكن واحد لصالح الشرطة بينما الآخر لصالح العصابة. كما أن موقعهما في بداية الكادر يجعلهما في حوارية بصرية تكتنفها صورة الغلاف يتم عبرها توليد مجموعة من الدلالات الإيقونية وهي بالطبع لغة بالغة التعقيد والتركيب، لأنها تحكي فكرة السيناريو بلغة الشكل المرئي بجميع عناصر التكوين، فتجعلها في بودقة الخطاب المرسل إلى المتلقي في سبيل القراءة. وتنتهي به أي المتلقي إلى الفهم والإدراك، عبر تشغيل العمليات العقلية والوصول إلى منتهى المعنى عبر طبقاته المتعددة.



الصورة (1) واجهة الغلاف

لذلك نجد أن الصورة قليلة التشبع اللوني (Saturation) تجسداً لما سينطبع عند المتلقي بأن الصورة الذهنية ستأخذ منحى الغموض، وكذلك فالمكان أو فضاء الصورة خالٍ من التفاصيل الكثيرة ما عدا الشخصيات الرئيسية ليصل المتلقي إلى معنى محدد هو أن السيناريو له أبطال متعددون تنصب عليهم مهمة إنجاز أهداف أحداث السيناريو. الحركة التي تكتنفها الصورة هي إمالة رأس الشخصية الأولى نحو الأسفل وكأنه يطرق نحو الأسفل مع الزي الأسود ويقع في مقدمة يسار الكادر بينما حركة الشخصية الثانية والتي تقع في مقدمة يمين الكادر أكثر استقراراً من الأول إذ راسه مرفوع ويرتدي زي أزرق باهت مائل نحو الرصاصي أي قليل التشبع؛ لذا فإن الإيقون الأيقوني يصل للمتلقي إلى أن الشخصية أكثر استقراراً لا

سيما أن الشخصية تحمل شارة الشرطة عند محزمها. فالايقونة الوحيدة التي تصل للمتلقي الى أن هذه الشخصية هي الجانب الخير الذي سوف تقضي على الشر بينما توجي نظرات الشخصية الأولى للمتلقي إنها خائفة من المجهول بالنسبة لنا كقراء.

العنصر الثاني الذي يحويه غلاف الواجهة هو الملمس الخشن والذي يعلو شخصية (كاستيللو) الذي يغطي معظم الجهة العلوية يوجي بعدد من البروزات التي تكتنف سطح الكتاب، وطبعاً فإنه يوجي بملسٍ خشنٍ يعطي طابع القساوة والخشونة ولربما التسلسط. وهذا الإيحاء الايقوني يزداد تأكيداً بنظرة الترقب التي تصدر عن (كاستيللو) نحو الشخصيتين وكأنه غير مطمئن من العلاقة التي تجمع بينهما في بداية كادر الغلاف وهذا ما تكشف عنه أحداث السيناريو لاحقاً.

العنصر الثالث هو ما يصطلح عليه بالتجنيس، الذي يعد من الوحدات الرسمية يوجه القارئ للنص نحو خط واحد يسلكه، بتحديد جنس النص بشكل رسمي أي كرافيكى مكتوب، فقد وردت جملة (سيناريو فيلم) فقد تحدد للقارئ بان النص الذي بين يديه الآن هو سيناريو فيلم وليس رواية أو قصة أو مسرحية أو أي جنس أدبي آخر؛ لذا فإن المعلومة التي وصلت للقارئ تربط ما بين النص الحالي وما بين النصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرته النصية.

أما القسم الثاني من الغلاف فهو ظهر مؤخرة السيناريو، وهو الطرف الآخر من الغلاف الذي يحيط بالسيناريو من الخلف، ويأتي فيه أحياناً كلمة حول الكتاب أو ربما منشورات الكاتب وغيرها، وفي هذه العينة البحثية نجد أن ظهر الغلاف كما في ((الصورة 2)) يتكون من صورتين: احداها صورة صغيرة تقبع في اعلى يمين الغلاف تُظهر غالبيتها يسودها اللون الأسود وفي اعلاها مجموعة من البنائيات التي سمائها باللون الأحمر والتي توجي بعمليات القتل والجريمة ومن ثم انغماس المدينة بكاملها بالظلام. يشق هذا الظلام مجموعة من العناوين أبرزها اسم الفيلم الذي اخذ مساحة عظيمة من الصورة يتخلله صورة للشخصية (كولين سوليفان) ماسكا بيده تلفون وهو يجري مكالمات هاتفية لأول وهلة والذي لم يشاهد الفيلم مسبقاً قد تنطبع في ذهنه مجموعة من المعاني لهذه الايقونة ولربما كانت احدى هذه المعاني ترتبط بصورة الغلاف الأول والذي يظهر الشخصية حاملة شارة الشرطة. الا ان الذي شاهد الفيلم يعرف جيداً ان الشخصية هي جاسوسة لعصابة (كوستيللو). ومن ثم بقية العناوين هي لأبطال الفيلم بأسمائهم الحقيقية. اما الصورة الثانية فتقبع في اسفل يسار ظهر الغلاف تبين هذه العتبة مجموعة من المعلومات الضرورية للقارئ معرفتها حول دار النشر وموقعهم الالكتروني وسعر النسخة.



الصورة (2) ظهر الغلاف

2- العنوان: يظهر العنوان بخط كبير نوعا ما في مكانين أساسيين ففي واجهة السيناريو يظهر مكتوب باللغة العربية في اسفل يسار الواجهة وبلون خط اصفر محمر ليتمم ما ذهب اليه التجنيس من تحديد لجنس النص ليكمل بذلك الجملة التعريفية بالنص فتكون (سيناريو فيلم المغادرون) وبالطبع فان كلمة (المغادرون) تنفصل عن التجنيس من اجل تحديد العنوان بشكل مميز للقارئ، أي إن اسم سيناريو الفيلم اصبح معلوماً لديه وهو (المغادرون)، وهنا يجدر الإشارة إلى أن من الواضح وجود هذا التناغم ما بين الصورة الأمامية للغلاف وبين العنوان إلا أن الغوص في العلاقة ما بين الطرفين تجعلنا نستنتج المعنى المطروح فالصورة تحتم وجود علاقة شديدة الترابط ما بين الشخصيات الثلاث وبين اصل الكلمة مما يوحي الى ان المغادرون هم أنفسهم هذه الشخصيات .

أما اسم المؤلف والمخرج فيأخذ الزاوية اليسرى السفلى من الغلاف وتحت العنوان مباشرة وكذلك اسم المترجم، لذا فان الرؤية التي سيواجهها القارئ هي رؤية متكاملة بين طرفين أساسيين هما السيناريست والمخرج بشكل منفصل أي تعطي هذه المعلومة ان هناك شخصان قد قاما بتنفيذ الفيلم رؤية السيناريست قد صقلتها رؤية أخرى هي رؤية المخرج. لا كما تؤمن به سينما المؤلف من قيام السيناريست بإخراج فيلمه فينحسر تركيز المتلقي في هذه الحالة على رؤية أحادية الجانب هي رؤية المخرج – الكاتب. اما الموضوع الثاني الذي ظهر فيه العنوان فهو في ظهر الغلاف (غلاف النهاية) لكن ظهر كل شيء باللغة الإنكليزية وهي اللغة الام التي كتب به النص أساسا.

ومن ثم يأتي اسم سلسلة المطبوع وهي (الفن السابع) وترتيب هذا السيناريو في هذه السلسلة وكانت (241).

وعلى الرغم من أن الغلاف كان يقدم للقارئ معلومات شبه واقية حول مضمون النص المطروح، إلا أن هناك نصاً موازياً آخر يتبع صفحة الغلاف يتضمن نفس المعلومات إلا انه قد أضيف اليه دار النشر والمدينة وكذلك سنة النشر، ويرى الباحث انه من المفروض أن تنتقل هذه المعلومات أما في صفحة الغلاف أو في نهاية السيناريو ويتم حذف هذه الورقة كونها لا تقدم للقارئ شيئاً ما عدا المعلومات القليلة المكررة.

٣- التقديم: بدلا من أن نجد المقدمة يطالعنا التقديم في أول السيناريو وان كانت الكلمتان من مصدر لغوي واحد؛ فإن المضمون يختلف اختلافاً جذرياً، فالمقدمة هي قراءة الكاتب ذاته لنصه بينما التقديم فانه يخص كاتب أخر أو شخص أخر يقدم هذا النص، وبالفعل فان المترجم وهي (عهد صبيحة) هي التي تقوم بتقديم السيناريو. متناولاً أهمية الفيلم في المكتبة السينمائية العالمية، موضحة أهمية الفيلم بالنسبة للمخرج (مارتن سكوسيزي) والذي نال من خلاله جائزة (الاسكار)، بعد عدة ترشيحات لم يفلح بها. كما توضح اسم الفيلم جاء حسب التسمية التجارية له وليس الترجمة الفعلية فكلمة (The Departed) تعني الراحلون او المتوفون وهو الأقرب الى مضمون الفيلم الا ان التسمية التجارية المغادرون هو الذي اشتهر به الفيلم. وتسهب المترجمة في عملية وضع ملخص للفيلم واحداثه الرئيسة داخل عتبة التقديم فتشرح القصة وتعقب عليها. كما وتعطي نبذة تاريخية عن حياة المؤلف (وليام مونهان) وكذلك المخرج (مارتن سكوسيزي) كي يستطيع غير المختص والذي لا يعرف الشخصيتين ان يكون فكرة ولو بسيطة عنهما وهو يفيد أيضا من يرى ان الاعمال الأدبية ما هي الا انعكاس مباشر او غير مباشر لشخصيات كتابها من ان يبحثوا عن ضالهم في حياة الشخصيات. وبذلك فقد قامت المترجمة بدمج مجموعة من العتبات النصية الأخرى في عتبة التقديم. وفي رأي الباحث لو انها فصلتها لكان أكثر وضوحا ولكانت أكثر تخصصا من ان تدمجها بهذا الشكل.

٤- الفهرس: كثير من الأحيان ما نجد هذه العتبة النصية في بداية أي كتاب. وايضا نجدها في النهاية لأننا تعودنا على مكانه الطبيعي في النهاية. فالقارئ عند محاولته لاقتناء أي كتاب مباشرة يبدأ بتصفح الكتاب من خلف باحثاً عن الفهرس. وفي هذا السيناريو اختار المؤلف او أي شخص اخر ان يضع الفهرس في مكانها الطبيعي وهو في نهاية السيناريو. وقد احتوى فهرس السيناريو على موضعين هما في رأي الباحث يوفون بمتطلبات البحث من ناحية. ومن الناحية الأخرى بسبب عد وجود عناوين فرعية أخرى داخل متن السيناريو يمكن الإشارة لها في الفهرس. في نفس صفحة الفهرس تطالعنا عتبة صغيرة متمثلة في احتياج المطبعة لإبلاغ القارئ ان النسخة التي بين يديك هي احدى نسخ الطبعة الاولى وهذا يفيد -من دون شك- الباحثون في مثل هكذا نصوص واعتماد رقم لطبعة ضمن مصادره البحثية.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

توصل الباحث إلى النتائج الآتية:-

١- ترى العتبات النصية القارئ سيكولوجياً وذهنياً للدخول في خضم صراع السيناريو، فقد كان لصورة الغلاف المأخوذة دلاليا والتي جمعت ما بين الشخصيات الثلاث للفيلم والمتلقي يعلم ان لا وجود لمثل هذه الصورة ابدا داخل الفيلم دورا في الايحاء بالترايط عبر العلاقات الخفية ما بينهم على الرغم من أن الشخصيتين (بيلي) و (كولين) قد تقابلا في نهاية الفيلم الا أن شخصية (كوستيللو) هو الوحيد الذي تعامل مع الشخصيتين منذ بداية السيناريو؛ لذا فإن صورة الغلاف يوضح جيدا هذه العلاقات.

٢- القيمة الأساسية لخلق المعنى في العنوان هو حجم الخط ولونه وموقعه الفضائي من واجهة الغلاف، إذ كان عنوان عينة البحث يدل على مضمون الصراع من خلال حجمه الكبير الذي إن دل على شيء فانه يدل على

حجم معاناة الشخصيات، وكذلك لون الخط فكان باللون الأصفر المحمر الذي يدل على الجريمة والقتل وغيرها، وهو ما يتمثل في صراع العصابات واثارهما على المجتمعات.

٣- إن الفرق بين المقدمة والتقديم كبير على الرغم من كونهما من جذر لغوي واحد، فقد بينت عينة البحث أن المقدمة تكون قراءة الكاتب لمادته وإعادة تقديمها، أما التقديم فهو استعراض كاتب آخر للمادة وتقييمها من قبله، كما حدث في عينة البحث هذه فكان المترجم هو من قام بتقديم السيناريو للقارئ.

٥- قد تتضمن العتبات النصية عدد من التواريخ المهمة التي يجد كاتب النص توضيحها تفيد القارئ في ربط عدد من المعلومات التي تستوجب معرفه تواريخها، كما حدث في عينة البحث، إذ جاءت التواريخ موضحة مسيرة كاتب السيناريو والمخرج.

٧- جاء الفهرس مقتضب جدا بسبب عدم ورود اية عناوين فرعية داخل متن السيناريو.

الاستنتاجات:

استنتج الباحث طبقاً لما جاء في هدف البحث واعتماداً على النتائج ما يلي:-

١- إن فهم الدلالة الايقونية لكل عتبة من العتبات النصية تعتمد اعتماداً كلياً على مميزات وخواص كل عتبة من العتبات، إذ تعتمد العتبة النصية على عنوانها لتحديد هدفها، ومن ثم احتوائها على المعلومة المناسبة. وبكلمة أخرى أن كل عتبة نصية تحتوي على جزء من المعلومة العامة تعطى للمتلقي في سبيل تهيئته نفسياً للدخول في خضم أحداث السيناريو، أو أن العتبة النصية توحى ببعض المعلومات التي تساعد المتلقي في استنباط المعاني وتلخيص ما دار في السيناريو أو توسعه أو تضيق المعنى العام للفيلم. وهذه التجزئة المعلوماتية لها فائدة جمة في اظهار الايقونة واكسائها زياً دلالياً يوحى للمتلقي بالجزء الذي يُراد منه فهمه في الوقت الحاضر تمهيدا للفهم الكلي في نهاية السيناريو.

المصادر:

- (1) بلال. عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق 2000، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص 16
- (2) حمداوي. جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، 1997، ص 102
- (3) حليفي. شعيب، النص الموازي للرواية-استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع(46)، قبرص، 1992، ص 82
- (4) الحمداني. حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص 56
- (5) المطوي. الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مجلد (28)، ع(1)، الكويت، 1999، ص 456
- (6) أشهبون. عبد الملك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط(1)، دار الحوار، سوريا، 2009، ص 74
- (7) جاسم. جاسم محمد، العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2007، ص 132
- (8) العبيدي. جميلة عبد الله، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي، ط (1)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012، ص 96-97
- (9) ياسين. إيهاب، الإشكالية الاستعارية للطوبوغرافيا في سيناريو الأفلام العربية، مجلة الأكاديمي، العدد(89)، 2018، ص 123-138.

Iconography of Textual Thresholds in Crime Film Scenarios

Dr. Ihab yassin taha.....College of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 26/12/2018.....Date of acceptance: 20/1/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

It is not new to say that recent studies have tended to look at the margins of the texts in order to extract the information provided by the book to the recipient. The margins of the texts were defined in a number of terms, including the thresholds, and the margins of the text, etc. The difference was according to the researchers who dealt with the subject in research and inquiry. Therefore, all researchers assert that the texts must provide information even if it is propaganda for the text. Hence the importance of these texts emerged as they represent a scientific information material that encapsulates the body of the text as well as being a propaganda material that inspires the reader to read it. Hence for the importance of the subject, this research is made of five main sections. The first dealt with the research problem, which was: what is the iconicity of the textual thresholds and their role in highlighting the meaning in the crime scenario?

The aim of the present study is to reveal the implications of the textual thresholds as icons surrounding the scenario of the crime film. The second section includes the theoretical framework and has been divided into two sections: First, what is the textual threshold, and second: the sections and types of text thresholds. The third: the research procedures. The research methodology was the analytical descriptive method, and the sample was the scenario of the film "The Departed". The fourth section was an analysis of the sample of the research and finally the fifth section presented the results and conclusions and the most important was:

The textual thresholds, psychologically and mentally prepare the reader to enter into the midst of a scenario conflict. The coded image of the cover, which brought together the three characters of the film and the recipient knew that such a picture never existed in the film, had a role in suggesting the interconnectedness through the hidden relationships between them, though the two characters (Billy) (Colin) had met at the end of the film yet the character (Costello) is the only one who dealt with the two characters since the beginning of the scenario. So the cover image illustrates these relationships well.

Key Word:(Iconography ‘ Scenarios‘ Crime Film).

جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي

مهمين اسماعيل افرام كرومي.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/1/13 ، تاريخ قبول النشر 2019/3/3 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

يحتل الصوت في السينما والتلفزيون مساحة واسعة على مستوى التوظيف والتعبير، فالى الجانب الوظيفي لعناصر الصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات وصمت في تشكيل ودعم البنية السردية للصورة في العمل الدرامي اصبح اليوم وفي ظل التطورات التقنية للصوت قيمة جمالية في بنية وصياغة المضامين والافكار المطروحة في العمل كما اوجد الصوت اشكالا متنوعة وعديدة امام صانع العمل في التوظيف الفني بما يعزز البعد العاطفي والتعبيري للصورة، ونتيجة للكثير من المستجدات التي طرأت على تعبيرية الصوت في الخطاب السينماتوغرافي اختار الباحث موضوع بحثه الموسوم "جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي"، وقسم الباحث البحث الى الاطار المنهجي. والاطار النظري: وقام الباحث بتقسيمه الى مبحثين: المبحث الاول (عناصر الصوت في الخطاب السينماتوغرافي)، المبحث الثاني (جمالية توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي) ثم ختم المبحث بالمؤشرات، ثم اجراءات البحث: وتناول فيه الباحث منهج البحث وادواته وكذلك وحدة التحليل وعينة البحث. وتحليل العينة بالاعتماد على المؤشرات ثم النتائج واهمها: لم يقتصر توظيف الصوت لابرار معالم الزمان المكان بل الى التوظيف الجمالي لعناصر الصوت الى الابرار والاقناع بالافعال الدرامية التي تتخذها في التفاعل ضمن نطاق الزمان المكان والاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية (جماليات ، الصوت، السينماتوغرافي).

المقدمة:

شكل دخول الصوت إلى السينما نقلة نوعية في جماليات الصورة السينمائية فقد أكتسبت القدرة على إنتاج المعنى ... وعلى ذلك أصبح للصوت أهمية كبيرة لاتقل عن البنية الصورية في العمل الفني...وهو ليس مجرد إضافة بل حالة تكامل في فن الخطاب المرئي

وبفضل التوظيف الواعي والمبدع للصوت فتحت آفاق جديدة أغنت تعبيرية الصورة وحدثت متغيرات عديدة في شكل البناء الصوري من خلال العلاقة التبادلية في بنية الصورة والصوت معاً...مما ساهم في ظهور سمات فنية وجمالية تفرز الامكانيات الدرامية في المسلسل التلفزيوني حتى أصبح الصوت أحد أهم وسائل إنتاج المعنى وخلق الجو النفسي والدرامي العام والصورة الذهنية بما يمتلكه من توظيفات فنية

وجمالية وعلى ذلك يحدد الباحث مشكلة البحث في السؤال ماهي التوظيفات الجمالية للصوت المرافق للصورة في في الخطاب السينماتوغرافي؟

وتبرز أهمية البحث في إضافة معرفية للباحثين والعاملين في مجال الدراما لما للصوت من دور في تعميق المعنى وتوظيفه في الخطاب الدرامي ، وكذلك استفادة الطلبة الدارسين في هذا المجال. ويمكن تحديد اهداف البحث في الكشف عن التوظيفات الجمالية لعناصر الصوت. ويتحدد البحث بالحد الموضوعي يشمل الصوت في الأعمال الدرامية والحد المكاني يشمل الأعمال الدرامية المنتجة في أمريكا و الحد الزمني للفترة الزمنية الواقعة بين 2011-2014 نظراً لإتساع رقعة الاشتغالات في مجال الصوت للأفلام الاجنبية إختار الباحث عينة قصدية تمثلت في فيلم (الغضب FURY) وذلك لما له من توظيفات فنية وجمالية متميزة في مجال الصوت.

الإطار النظري

المبحث الاول: عناصر الصوت في الخطاب السينماتوغرافي

حدث دخول الصوت الى السينما نقلة نوعية في جماليات العمل الدرامي الى الفيلم الصامت فقد قضى على القصور التقني الذي كان يسبب نقص في اكتمال المعنى وايصال الفكرة ومع تسارع انتاج الاعمال الفنية لفت الصوت الانتباه الى العلاقة التكميلية ما بين الصوت والصورة في الخطاب الدرامي لما للصوت من اهمية في ايصال الفكرة الى المتلقي وذلك لقدرته على مخاطبة حاسة السمع التي ترشد البنية الصورية " ففي 6 اكتوبر عام 1927 ، قدمت شركة اخوان وارنر أول فيلم يضم حواراً ناطقاً فيلم ((مغني الجاز)) (فولتون ص223) وتكمل المعنى فيها من خلال الاشتغالات الجمالية والدرامية التي يمكن من خلالها انتاج المعنى في الخطاب السمعيصري الدرامي بهدف اثراء المعنى الدرامي، وقد شكلت عناصر الصوت في العمل الفني مصدرا مهما في اغناء الصورة وعلى ذلك اصبح الصوت واحد من اهم العناصر عناصر اللغة السينمائية التي يحاول من خلالها المخرج تكوين الجو العام للخطاب الدرامي وبدأت النظرة الواعية الى توظيف عناصر الصوت كمكمل للبنية الصورية على والمساهمة في جعل المشاهد يندمج اكثر مع الحكاية الدرامية من خلال العناصر الصوتية مثل الموسيقى والحوار وهجر المخرجين "استخدام العناوين المكتوبة للتعبير عن المعلومات اللاصورية مثل الحوار التعليق، لقد هذه المقاطعات في الافلام تكاد ان تحطم الايقاع الرقيق للمراثيات" (جانيتي ص 247) وهنا نجد ان دخول الصوت ساهم انتظام البنية الصورية وتحررها من القدرة على الشرح والمعلومات التي تقدمها البنية الصوتية للخطاب الدرامي، مع دخول التقنيات الحديثة للصوت الالكتروني وظهور الشريط المغناطيسي ساهم التطور التقني في اضافة مرونة اكبر من خلال وضوح الصوت وامكانية التعديل على الصوت. فقد اتاح التعامل مع الصوت الرقمي مرونة اكبر عبر البرمجيات الحديثة التي تتيح امكانيات واسعة فيمكن للشريط التسلسلي "timeline" من تحرير الفيديو وتقبل ملفات الصوت الرقمي والتحكم بدرجة الصوت حسب الحاجة وادراج مسارات صوتية كثيرة ومؤثرات ومشاهدة الموجة الصوتية في عملية المونتاج ، وقد ساهمت التقنيات الرقمية في توسيع الافق الجمالي لايجاد العديد من التوظيفات الجمالية للصوت في البنية الدرامية الخطاب في المسلسل التلفزيوني

والتي تعمل اضافة جودة عالية للعمل الفني في قدرته على جذب المتلقي. ويمكن شرح عناصر الصوت في الدراما التلفزيونية على النحو التالي:

أولاً- الحوار:

يعد الحوار احد اكثر العناصر الصوتية التي يتم من خلالها ايضاح فكر الشخصيات ويأخذ مساحة كبيرة من حيث ايضاح الابعاد الفكرية للشخصية من جهة، وعلاقتها مع الشخصيات الاخرى من خلال الافصح عن الافكار الخاصة بكل شخصية لان الحوار " مرآة الشخصية ووعاء أفكارها وله دلالات عديدة يمكن للمخرج ان يعمل على معالجتها اذ يستطيع الحوار ان يعبر عن أفكار الشخصيات بشكل واضح ومكثف إذ ان بضعة اسطر من الحوار يمكن ان توصل بسهولة أية معلومات ضرورية يحتاجها المتلقي" (سلمان، ص73) ، وهنا نجد ان الحوار الدرامي هو المدخل التفاعلي الذي يستشعر المشاهد من خلاله الدلالات والموز والايحاءات التي تتجاوز بامتداداتها الفكرية الصورة وتقدم بذلك خلفية للاحداث الدرامية عبر التعرف على مواقف الشخصيات واساليبها الفكرية في التعامل وهو يقدم مبررات للفعل الذي تتخذه الشخصيات ففي مسلسل حريم السلطان يفصح الملك خلال الحوار عن سلوك صديقة الوزير الاكبر في الدولة وانحرافه عن المسار فيقوم من خلال الحوار في ايضاح حزنه الشديد ورغبته في اعدام صديقة ووزيره المفضل وزوج اخته معينة ليسرد الملك خلال الحوار مسردا طويلا يعبر فيه عن نيته بأعدامه وهنا نجد ان توظيف الحوار كان له الاهمية في تقديم المعلومات حول الحالة الشعورية للملك والتي دفعت الى حدث مهم وهو اعدام أكثر شخص مقرب منه، وعلى ذلك نجد ان الحوار هو " المصدر الرئيسي للمعلومات في شريط الصوت عن الصورة واحداثها الدرامية فالحوار هو اللغة الادبية للفيلم وبه يمكن تصعيد الحالة الدرامية للمشاهد والشخصيات ولكن بشروط معينة بغية عدم جعل الحركة الدرامية حركة ميكانيكية غير فاعلة " (علوان، ص9)، على اعتبار ان جوهر الحوار في القدرة التفاعلية الامثل في عملية التخاطب بين الشخصيات الدرامية على اعتبار ان الحوار المنطوق هو ما تتكلم به الشخصيات الدرامية وهو يساهم في رفد البنية الدرامية للحدث حيث "إن كلمات الحوار ليست ظاهرة صوتية سمعية فحسب ، وإنما بالإضافة الى جانب ذلك وسيطاً لتكوين الانطباع وإيصال المشاعر والافكار . فالكلام هو الصوت المفيد والمعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بألفاظ " (الحفار، ص 264) فالحوار بنية الخطاب الدرامي لابد ان يولد عدد كبير من الایحاءات التي تعمل على التكتيف والایجاز في اللغة ، وعلى المخرج ان يكون عارفا بأشكال الحوار في بنية الخطاب الدرامي ويقوم بتوظيفها تبعا لطبيعة النص والمعالجة الازجائية لصورة وعلى ذلك يأخذ الحوار الدرامي عدة اشكال في بنية الصورة الدرامية على النحو الآتي:

1. الحوار (المتزامن) الذي ينطقه الشخص عندما نشاهد صورته على الشاشة ويسمى هذا النوع من الحوار (داخل الاطار) اي ضمن حدود الصورة المرئية.
2. الحوار الذي نسمعه ولكن على الشاشة نرى الصورة في حدث اخر، اي ان الصوت المسموع يأتي من خارج حدود اطار الصورة المرئية ويسمى هذا النوع من الحوار (خارج الاطار).
3. الحوار الداخلي (المونولوج) اي نسمع صوت الشخصية من دون ان نشاهد (احيانا حركة الشفاه) هذا النوع من الحوار يأتي للتعبير عما يدور بذهن الشخص احيانا اي داخل نفس الشخص.

4. التعليق وهو النص المنطوق الذي يصاحب معظم الاشرطة التسجيلية والوثائقية والجريدة السينمائية)(العسال، ص23)، وعلى ذلك يأخذ الحوار كعنصر صوتي عدة اشكال في بنية العمل الدرامي يظهر وفقاً للرؤية الاخراجية للمخرج.

ثانياً-الموسيقى:

تعد اللغة الموسيقية واحدة من أهم اللغات الفنية داخل الخطاب الدرامي فهي ليست إضافة بسيطة إلى الصورة ، ولكنها عنصر مهم من عناصر الفيلم السينمائي ، " إن الموسيقى تعبر عن نفسها بلا حاجة الى سند مادي ، وإنما سند الموسيقى هو ارواحنا ذاتها" (دارن، ص63)، ويتحدد العمل الفني الناجح من خلال التأليف الموسيقي الدرامي الذي يعبر عن الاحداث الدرامية للعمل بكل ما يحمله من توترات وصراعات درامية غالباً ما تكون الموسيقى هي العنصر الصوتي الأول الذي يسمعه المشاهد عند بداية العمل التلفزيوني ، يجب ان تكون الموسيقى قادرة على شد إنتباه المشاهد و إثارة إهتمامه لأنها تنبأ عن الجو العام للعمل الدرامي ، لذلك يجب أن يكون وضعها او إختيارها بدقة و تأتي لتؤدي دورها بفاعلية وكثيراً ما يتم تأليف موسيقي خاص بالعمل بكل عمل فني كما في مسلسل (رأفت الهجان)، فقد تم قام بتأليف الموسيقى التصويرية الخاصة بكل مشهد من المشاهد لتعبر عن الحالة الدرامية لاحداث المسلسل الدرامي الذي قام بتأليفها الموسيقار (عمار الشريعي) فالموسيقى تعمل على " صنع مزيج فني من الصوت والصورة، وانصهار الموسيقى والحركة في فعالية بالغة " (بوجز، ص153) على الافلام وتعمل الموسيقى على خلق الايقاع والتحكم بايقاع الصورة " تستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة . فأذا تسللت احدي الشخصيات من غرفة مثلاً فكل خطوة لها نغمة موسيقية تؤكد ذلك في المشهد " (جانيتي، ص172) ونستطيع القول أن للموسيقى مفهومين اساسيين في بنية الخطاب الدرامي هما :

1-الموسيقى التي تصور الاجواء العامة للحدث .

2-الموسيقى التي من خلالها تقوم بشرح المعاني

ثالثاً: المؤثرات الصوتية: تعتبر المؤثرات الصوتية من العناصر المهمة لبنية الخطاب الدرامي وهو "مايسمى بالضجة أو الضوضاء عند أهل السينما ، عبارة عن أصوات غير موسيقية ، والاصوات البشرية ، تدخل في بنية الشريط الصوتي في الفيلم السينمائي لأنها تمثل أصوات للاحداث والاشياء والشخصيات المنظورة وغير المنظورة التي تتحرك في الزمان والمكان المعنيين والتي تتناهي إلى أسماعنا وتعبير عن شئ يجري حدوثه . وأية حركة لابد أن يصحبها نوع من الضجة التي تدل عليها " (الحفار، ص291)، والمؤثرات التي تصاحب حركة الممثلين أو الأشياء التي تضيف الجو المطلوب للعمل الدرامي ، " ويمثل صوت العيارات النارية – وهو شئ لاغنى عنه في أفلام الغرب والأفلام الحربية وأفلام الجريمة – أحد المؤثرات الصوتية الكثيرة المستخدمة في الافلام . فتحت عنوان المؤثرات الصوتية تدخل جميع الاصوات المسموعة في الفيلم باستثناء الحوار والموسيقى والسرد الروائي من مصدر غير مرئي على الشاشة وتعتبر الضجة مؤثراً صوتياً هاماً في الفيلم ، ومن الممكن أن تكون أداة مشروعة " (ديك، ص71)، وقد يتم تسجيلها مباشرة أثناء التصوير من الواقع ويكون متزامناً مع الصورة داخل الحدث أو يستعان باصوات اخرى عن طريق الحاسوب في أستديوهات خاصة بالمؤثرات الصوتية وبتقنية عالية لايمكن الحصول عليها في الواقع حيث تضاف فيما بعد عن طريق

المونتاج ، فقد (فتحت برامجيات الحاسب الآلي أفقاً رحباً للشريط الصوتي في إنتاج أنواع مختلفة من الصوت ، تفوق بكثير ماكان يتم تسجيله أو إنتاجه قبل دخول برمجيات الحاسب ، ولم تعد أنواع الاصوات التي يتم سماعها داخل بنية اللقطات والمشاهد يمكن التنبؤ بها .

رابعاً: الصمت: يعتبر الصمت عنصر مهم من عناصر الصوت الذي يلعب دوراً مهماً داخل بنية الصورة ، فالصمت " في السينما هو السكون المرتبط بالصور والظواهر المرئية في المشهد ، فهو خاصية التصور من خلال الحركات ، حيث تتوقف ظاهرة السمع . أي عبارة عن مجال تتحرك فيه الأشياء المصورة ، يسهم في تصعيد جو التوتر والحماس والانفعالات النفسية والتشويق والحلول الدرامية " (الحفار ، ص300) ، وللصمت القدرة على إعطائها عمقاً ومغزى قد تكون أعمق من المشاهد التي تتضمن الحوار " فالصمت والوقف والسكات ، ثلاث مصطلحات تدل على صفة عديمة في الصوت ، او هو موت الصوت ، أو اللاصوت فيزيائياً ، تسهم في ثنايا الكلام المنطوق في توكيد الكلمات والجمل المهمة ، ولها القدرة على الدلالة والايحاء التي يراد بها إثارة المستمع لها ، وضبط الايقاع العام للكلام ، بوصف الوقف يدخل آلياً في قدرة الكلام على إنتاج المعنى في السياق " (الخالدي ، ص19) ، فهو يجذب الانتباه كونه يشكل رؤيا محجوبة لما هو منظور داخل بنية الخطاب الدرامي " فالصمت هو ظلال الصوت فعندما يقرر العقل السينمائي أن يبعد الصوت وحذف كل الاصوات من تفكيره ، فإن الصمت يمكن أن يصبح شعوراً قوياً " (فرامبتون ، ص191) إذ يمتلك الصمت قوة تعبيرية في تجسيد الجانب النفسي للشخصية ، اذ نجد ان هناك صوتاً ذهنياً يتولد من خلال الصورة المرئية ، ويرتبط بمدرجات حياتية قد تكون مدركة من قبل المشاهد ، و"الصمت يمكن أن يكون فعالاً برغم ثبات هويته وعدم اختلاف تنوعه ، فهو قالب صامت وحيد خالٍ من أي صوت مسموع بشكل فيزيائي أي (تحس به الاذن البشرية) فهو يوجد على أساس خلق التأثير وإيجاز التعبير في النشاط الفيلمي للصورة والصوت لكنه يأخذ عمقاً أكبر في الايحاء برغم غياب الصوت عنه ليسجل بذلك تنافساً مع الصوت من حيث الواقع " (كاظم وجبر الله ، ص244) . فللصمت دلالة فنية وجماالية تعمل ضمن مستويات عديدة داخل بنية الخطاب الدرامي ، " فأني مساحة صامتة في الفيلم توجد إحساساً بوجود شيء ما معلق أو علي وشك الحدوث " (أبو شادي ، ص157) . فالصمت في بعض الاحيان يكون أشد تأثيراً ووقعاً على الصورة في الحدث الدرامي عنه من المؤثرات الصوتية ، فهناك أحداث لاتنسجم الا بوجود الصمت في عمق التعبير عنها.

المبحث الثاني : جمالية توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي

ان توظيف الصوت في السينما والتلفزيون نتيجة تميز حاسة السمع عن البصر ، حيث اننا نسمع الصوت من جميع الجهات وبدرجة 360 ، بينما لاتتجاوز رؤيتنا 120 درجة ، فنحن في الواقع نسمع جميع الاصوات ولكننا نختار مانسمع ومايثير اهتمامنا وتجاوز الاصوات الاقل أهمية ... لكننا في السينما يقوم صانع العمل بإختيار هو مايريد أن نسمعه نحن ، وهنا يستخدم المخرج أصوات من خارج إطار الكادر ليس لها مصدر موجود على الشاشة مما يساعد في خلق الاثر المطلوب للصوت كقيمة تعبيرية في تجاوزه مع الصورة وإكسابه بعداً جمالياً لايمكن توفره بدون الصوت من خلال توظيف عناصر الصوت للحصول على التأثير المطلوب ، إن استخدام الصوت بالتوافق والتزامن مع الصورة يشكل مطلباً أساسياً في بنية الخطاب بل إن

تجاوز ذلك أضفى عليه بعداً جمالياً ولم يعد هذا الاستخدام تشويشاً وسرقة لحس المشاهد وهنا يمكن أن نستعرض بعض التوظيفات للصوت :

أولاً- تشويه وتحريف الصوت للإيحاء بحالات ذاتية:

هنا يقوم المخرج بإعطاء صدى للصوت للدلالة على حالات ذهنية كمشاهد الكابوس والاحلام وحضور الأرواح ومشاهد تحضير الجن من قبل العرافين و مشاهد التهديد عبر الهاتف لإعطاءها رهبة .
ثانياً- الصوت بطيء الحركة: وهو التناظر بين البطء في حركة الصوت وبطء حركة الحدث ففي فيلم (تيمور وشفقة) عند حدوث انفجار في داخل البناية فيقفز البطل احمد السقا من خلال البناية نحو الماء بنفس لحظة الانفجار فيكون الحدث بصورة بطيئة بين ظهور نار الانفجار وصوته وبين قفزة البطل للأسفل نحو الماء.

ثالثاً: الصوت كعنصر انتقال :وهنا استخدام الصوت كأداة للانتقال ما بين اللقطات والمشاهد مما يجعل التغير في الصورة من لقطة إلى أخرى يبدو أكثر انسيابية وطبيعية ويتحقق الانتقال الرشيق المناسب بين المشاهد من خلال تراكم وتجاوز بسيط للصوت من لقطة إلى أخرى ، حيث يستمر الصوت من اللقطة حتى بعد انتهاء الصورة ودخول الصوت تدريجياً في الصورة الجديدة ، ويمثل الصوت هنا جسوراً بين المناظر والمشاهد المتغيرة في الزمان والمكان من خلال استعمال اصوات مماثلة ، مثلاً : رنين جرس منبه في نهاية مشهد يصبح رنين الهاتف في بداية المشهد التالي وهكذا يستخدم كحلقة وصل ما بين المشاهد .

جماليات الصوت في الخطاب السينماتوغرافي

أولاً: الدور الوظيفي للحوار: يمثل الحوار الوعاء لأفكار الشخصية وله دلالات عديدة عن أفكارها بشكل واضح ومكثف ونستطيع من بضعة أسطر من الحوار تقديم معلومة ضرورية يحتاجها المتلقي ، فالحوار يقوم " على تقديم الحدث وتوضيح الحالة السايكولوجية للشخصية ونقل المعلومات اما قبل النص أو في اثناءه والارهاص بالاحداث القادمة" (المهندس ، ص203)، فالوظيفة الأساسية للحوار في العمل الدرامي هي لغاية التوضيح و التواصل و التعريف بالأحداث و هو عنصر صوتي رئيسي في المجرى الصوتي في العمل الدرامي التلفزيوني " فكل سطر من الحوار الدرامي يسهم في تطور الشخصية وفي بناء الحدث فهو من جهة يدفع الحدث الى الامام ، ومن جهة ثانية يكشف عن الشخصيات وخواصها وكل حوار لا يتصل إتصلاً مباشراً بنمو الدراما وتطورها يجب إستيعاده" (الزبيدي ، ص83).

هنا نجد الكاتب يرسم بالكلمات من خلال الحوار ملامح الشخصية ويكمل الممثل هذه الملامح من خلال حركة الجسد والإيماءات وتعبير الوجه ، ويحدد (محمد شبل الكومي) وظائف الحوار في الفيلم السينمائي حيث يجملها بـ:

1. دفع القصة الى الامام دون احساس المشاهد بذلك ، حيث يمهّد الحوار المتلقي للمشاهد اللاحقة ويكشف الشخصية ان الحوار يحدد شخصية المتحدث من خلفيته وتعليمه ومركزه الاجتماعي ومواقفه ووجهات نظره .

2. يكشف عن حالات الشخصية العاطفية ، اي عن عاطفة الشخصية وحالتها النفسية وعلى الحوار أن يتغير ويتصاعد من تصاعد وتغير الحدة الانفعالية للشخصية" (الكومي ص42) .

ثانياً: الدور الوظيفي للموسيقى: إن لدور الموسيقى أن تؤدي وظيفتها كأن تقوم بمهمة المقدمة أو التقديم مع العناوين للإيجاء بالجو العام للفيلم والعصر الذي يدور فيه ، أو أن توجي بالمكان أو الطبقات أو المجموعات العرقية (كذلك تقوم الموسيقى بدور هام في التشويق خاصة عندما لا يسمح الكادر بتهيئة الجمهور لحدث ما مثلما يفعل هيتشكو في معظم افلامه فيعطي موسيقى قلقه في مشاهد عادية أو يفجر الموسيقى في تصاعدات مزمجرة... وتجسيد تعبيرات الابطال المكبوتة أو توجي بعواطفهم المختفية ويمكنها أيضاً التعبير عن التحول العاطفي السريع ضمن المشهد المتواصل الواحد... أو أن تقوم بوظيفة السخرية من المتناقضات داخل المشهد أو تقوم بالتعليق الساخر على حدث ما) (أبو شادي ص152-153) وتعتبر الموسيقى العنصر المهم في العملية الفنية ومالها من وظيفة رفيعة الشأن في خلق جو العمل الفني والجمالي المبني على أسس فنية " أهم وظيفتين أساسيتين للنص الموسيقي هما خلق إيقاعات بنائية وإستشارة الاستجابات العاطفية وهما معاً يعززان ويقويان بدرجة عظيمة تأثير الصورة " (بوجز، ص155) ويمكن توظيف الموسيقى للتعبير عن الحدث الدرامي تمتلك قوة تأثيرية لدى المشاهد و من وظائف الموسيقى داخل الخطاب :

أ-تهيئة الاحساس بالزمان والمكان :اصوات الموسيقى الصادرة من آلة العود او القانون تحيلنا كمتلقي كطبيعة الآلة الشرقية الى المجتمع الشرقي وبالتالي يتحدد لنا المكان من خلال الموسيقى ونستطيع التعبير عن الزمان وخاصة في افلام الخيال العلمي من خلال موسيقى الكترونية مستقبلية متعلقة بالعالم الآخر للتعبير عن زمن آخر غير الزمن الواقعي.

ب - خلق التأثير العاطفي : فالموسيقى تعمل على خلق جو عاطفي و نفسي تساهم في تعميق المعنى بتشكيل ثقل اكبر من خلال الاستجابة الوجدانية للمشاعر والاحاسيس خالقة لصورة ذهنية.

ج - وصف الشخصية من خلال الموسيقى :وذلك من خلال التوزيع الموسيقي للمعاونة في رسم الشخصية فمثلا استخدام الموسيقى المرافقة للشيرير كموسيقى ينذر بوجودها المشؤم والبطل بموسيقى قوية وامينة وصادقة .

د - توظيف الموسيقى كخلفية للاحداث: وذلك من خلال مرافقة الموسيقى للشخصيات والحوار والمكان لسد الثغرات في المجال الصوتي وتعمل كخلفية تعمل بمحتوى الصورة .

هـ - وظيفة الربط والانتقال : تعمل الموسيقى المرافقة للصورة في العملية المونتاجية الى تواصل تدفق وتحقيق السلسلة بين المشاهد واللقطات إلى جانب العديد من الوسائل المونتاجية المستخدمة للانتقال بين اللقطات .

ع- إستثارة مشاعر الحنين الى الماضي: وذلك من خلال مقطوعة موسيقية أو موسيقى أغنية على سبيل المثال أغنية أم كلثوم، فهنا تأتي لتدعم الاداء التمثيلي للشخصية لإستذكارها زمن ماضي يشعرها بالحنين والعودة بالذاكرة لذلك الزمن.

و- الموسيقى كعنصر بناء للتوتر الدرامي: من خلال التغير المفاجئ في المزاج النفسي أو فعل غير متوقع تكون دائماً مهيبين لهذا التغير بواسطة النص الموسيقي الذي يسبق الصورة مهددة لشعورنا بالتوتر ، بينما

الصورة تحتفظ بهدوئها وتزداد تدريجياً في الحجم والطبقة وأحياناً تتناثر الموسيقى لتعطينا احساس بالعصبية والقلق والاضطراب والفوضى وبناء توتر درامي .

3- الدور الوظيفي للمؤثرات الصوتية في الخطاب السينماتوغرافي: توظف المؤثرات الصوتية لإعطاء الحيوية الواقعية للجو العام الذي تجري وسطه الاحداث وإعطائه مصداقية وبذلك تكون المؤثرات الصوتية إحدى الوسائل التقنية التي يوظفها المخرج داخل الخطاب الدرامي وفق رؤية إبداعية من أجل بناء وتجسيد المنجز المرئي من خلال تحفيز الحالة الحسية وزيادة واقعية الحدث. وأشار مارسيل مارتن الى توظيف المؤثرات الصوتية :

● استخدام غير واقعي مع مؤثر متناقض ، فنشاهد ذلك في فيلم (غرام على البلاج) حيث يكون الصوت المصاحب لصورة رجل يقفز من حفرة الى حفرة للإقتراب من صديقته دون أن تقع عليه بصر امها وضجة طلقات نارية وإنفجارات ، ولكن سوء حظه إن الام تنهت إلى وجوده ورمته بنظرة ناقمة .. مصحوبة بدوي مدفع رشاش .

● استخدام غير واقعي للصوت مع مؤثر رمزي ، نجد بعض الاستخدامات غير واقعية للصوت مع مؤثر رمزي ، ففي فيلم (المواطن كين) يعبر المصباح الذي ينطفئ على وقع نغمة ممزقة متضائلة شيئاً فشيئاً مع انهيار يوازن العجز عن الاستمرار في تحمل حياة المغنية الفاشلة التي يفرضها عليها زوجها

● استخدام واقعي للصوت مع مؤثر رمزي ، يحدث أحياناً أن يكون مصدر الصوت غير منظور على الشاشة وهنا تبرز إمكانية التعبير الغنية التي يقدمها الصوت (مارتن، ص 121-123). حيث تكمن جمالية توظيف المؤثر الصوتي في قدرة المنتج الصوتي على ابتكار اصوات قادرة على احواله المشاهد الى الحدث فعندما نسمع صوت اطلاق رصاص او قذائف تدك الارض نعرف ان الشخصية تتواجد ضمن ساحة معركة.

4- الدور الوظيفي للصمت: إن دلالة الصمت وتوظيفه داخل البنية الصورية لإنتاج مستوى أعلى من التعبير فيقوم الصمت بمهمة تفسير الحدث و الأقناع به وهذا لا يحصل بالصمت وحده ولكن التوظيف الخلاق له مع باقي مكونات المجرى الصوتي من موسيقى و مؤثرات صوتية و حوار إذ إن حيث يدل الصمت في دلالاته التعبيرية على التفسير والأقناع أقوى من استخدام الاصوات نفسها ، و يصبح للصمت القدرة على التعبير و الرمز بقدر ما يمتلكه المجرى الصوتي من قدرة على التعبير و الرمز و يحصل ذلك بدخول الصمت مكوناً أساسياً من مكونات المجرى الصوتي ، ففي بعض المشاهد نرى الصمت للدليل على وحدانية الشخصية وحالاته النفسية وصراعاته الداخلية مع نفسه ، حيث تتوقف الموسيقى والكلمات والمؤثرات الصوتية ويأتي الصمت بشكل مفاجئ لمضاعفة التأثير والتعبير عن حالات (الموت ، الحلم ، اللاوعي) ، " حيث يكون للصمت دلالة في التعبير والتفسير والأقناع أقوى من استخدام الاصوات نفسها"(شلي ، ص 209) .

والصمت يدل على طريقة معينة في توجيه الانتباه ولعل هذا سر جماليته الفنية في توظيفه في فيلم (انقاذ الجندي راين) يقوم هانكس المنقذ وهو يقتحم شاطئ النورماندي رفقة جنوده وتحدث المعركة وتطغى اصوات المدافع والرصاص واستغاثات الجنود على كل صوت وفجأة يدوي انفجار كبير يفقد البطل

(هانكس)سمعه وتصبح الصورة السمعية تمثل سكوناً تاماً من وجهة نظر (هانكس) يوحى بالسلام والطمأنينة اما الصورة فقد بقيت على دمويتها بحيث اطبقت موجات البحر بدم الرجال وهكذا وبهذا التناقض حققت العلامة السمعية " السكون" هدفها في فصل البطل عن حربه وعن صور الخراب والدمار، وهذا نوع من اللاتوازن الذي حمل الينا علامتين داخل فضاء اللقطة الواحدة تشتركان معا في ايصال المعنى الذي غالبا ما يكون مغايراً لفحوى الصورة .

مؤشرات الإطار النظري:

بعد أن قام الباحث بدراسة موضوع الصوت في بنية الخطاب الدرامي ، فقد توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات التي تمثل الجهد التنظيري في الاطار النظري ، وتكون هذه المؤشرات على النحو الآتي:

- (1) للصوت وظيفة جمالية في خلق الشعور بالزمان والمكان وطبيعة الاحداث .
- (2) يساهم الحوار في الافصاح عن المعلومات والافكار الشخصيات بكل ماتحمله من ابعاد فكرية واجتماعية.
- (3) تساهم الموسيقى في خلق الجو النفسي العام من خلال الافصاح عن طبيعة المشهد في بنية العمل الدرامي.

(4)يساهم عنصر الصمت في زيادة القدرة التعبيرية للصورة التلفزيونية.

(5)المؤثرات الصوتية تعمل على تجسيم الحدث الدرامي وتجسيده.

إجراءات البحث

مجتمع البحث : تم اختيار مجتمع البحث نموذج الفيلم (FURY) اذ تجسدت فيه التوظيفات الجمالية للصوت في بنية الخطاب الدرامي للمخرج الامريكي (:ديفيد آير)
عينية البحث :قام الباحث بأختيارفيلم (Fury 2014) التي إختارها عينة قصدية والتي تمثل حدود بحثه للسنتين المذكورة أعلاه .

اداة البحث: قام الباحث بأعتماد مؤشرات التي اسفرعنها الاطار النظري بوصفها معايير تحليلية.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي وذلك لتحقيق هدف البحث

تحليل العينة :- الفيلم الاجنبي الغضب (FURY)

بطولة : براد بيت ، شيا لابوف ، لوجان ليرمان ، براد ويليام هينك ، جيم باراك أناماريا مارينكا. تأليف: ديفيد آير. اخراج : ديفيد آير. مكان الانتاج : الولايات المتحدة. سنة العرض : 2014. مدة عرض الفيلم 02:14:38. مؤلف موسيقى:ستيفن برايس

ملخص القصة:-

فيلم Fury، فيلم دراما حربية يتحدث عن قصة دبابة أمريكية في الحرب العالمية الثانية عام 1945 خلال الشهر الأخير في المسرح الأوروبي ، في وقت دُمرت فيه أغلب



الدبابات الأميركية أمام الدبابات الألمانية القوية، وعلى الرغم من ذلك يقرر عناصر هذه الدبابة وقائدهم "واردادي" (براد بيت) إكمال الحرب، والمتابعة مع الدبابات المتبقية إلى أن تبقوا وحدهم في النهاية، وبموت أحد عناصر الدبابة، يأتي جندي شاب ويحل محله "نورمان" (لوجان ليرمان)، الذي يواجه صعوبات في التأقلم مع الفريق ومع قساوة الحرب التي تفرض عليه أن يقوم بأعمال وحشية.

تحليل العينة:

1- للصوت وظيفة جمالية في خلق الشعور بالزمان والمكان وطبيعة الاحداث

يبدأ الفيلم مع تقدم الفارس وهو يمتطي حصان ابيض من بعيد ومع إقترابه ويبدأ مظهره يتوضح تبدأ الموسيقى بالتصاعد تدريجياً مع وقع اقدام الحصان وسط الاليات والدبابات المحترقة، فجاءت الموسيقى بتناغمها مع الصورة لتكشف لنا مكان احداث المعركة في اجواء الليل .

وقد وظف المخرج عناصر الصوت مع الحوار الذي يدور داخل الدبابة "فيوري" وطاقم الجنود وهم يتحدثون عن هزيمتهم ، ثم نشاهد لقطة الدبابة من الخارج وسط ركام الاليات المحترقة ونسمع الصوت مكتوم للدلالة على مكانية الجنود داخل الدبابة من خلال اللقطة العامة ، فجاء توظيف الصوت جمالياً للتعبير عن دلالية مكانية، في مشهد عند الدقيقة(15:20) نسمع أنفاس الجندي "نورمان" عند دخوله للدبابة لأول مرة بعد أن أمر بغسلها من آثار الدماء وهو يشاهد الصور المعلقة ويستعرض الدبابة بعينيه (صوت انفاسه المتضخمة) وظفت بشكل جمالي للدلالة على هول المكان ، في الدقيقة (46:00) عند دخول الجيش الامريكي داخل احدى المدن الالمانية وسط حطام الاليات العسكرية الالمانية تتوقف الدبابة فيقوم الرقيب "واردادي" بالسؤال من رجل كبير بالسن عن مكان تواجد الجنود الالمان فيحاول الرجل الاشارة بيده ، وهنا نسمع صوت اطلاق قناص ليصيب رأس الرجل ويسقطه على الارض ، فجماالية توظيف المؤثر تعطينا معلومة تكشف لنا مكان تواجد الجنود الالمان و هنا نجد ان المخرج وضمن معالجته للمكان والزمان يحاول من خلال الصوت تجسيم الحدث الدرامي مدى قوة الصراع عبر الصوت في المشهد الليلي في المعركة .

2- يسهم الحوار في الافصاح عن المعلومات والافكار والشخصيات بكل ماتحمله من أبعاد فكرية واجتماعية.

بدأ الحوار قبل ظهور تايتل البداية من خلال الاتصال اللاسلكي بين الجنود ومؤثرات قصف الطائرات للإفصاح عن معلومات والافكار الاحداث التي يدور فيها الفيلم وهي الحرب .

جاء الحوار في الدقيقة (12:20) عند التقاء الجندي " نورمان" عندما امر ان يلتحق بطاقم الدبابة ولقائه بالقرب " (واردادي)" ، فالحوار الذي دار بينهم من خلال تبادل الاسئلة كشف لنا عن زمن خدمة "نورمان في الجيش وهي ثمان أسابيع وأعطانا معلومة عن مهنته وهي كاتب طابعة وعن ديانته "مسيحية" وورعه الديني وهو مدرب ان يطبع 60 كلمة في الدقيقة وليس مدرب على الرشاش ، فالتوظيف الجمالي للحوار ساهم في الافصاح عن معلومات والافكار الشخصية لكل ماتحمله من أفكار وجوانب اجتماعية ودينية، بعد ذلك يقول أحد الجنود " هناك آية في الانجيل افكر بها احياناً عدة مرات تقول ... (ثم سمعت صوت الرب يقول من الذي يجب أن ابعثه ومن سوف يذهب من اجلنا ... ثم يقول ... ها انا ذا أبعثني) فيجيبه

الرقيب (كتاب اشعيا... الفصل السادس).. ثم يبدأ الضحك...، وظف الحوار بشكل جمالي للافصاح عن المعلومات والافكار والشخصيات بكل ماتحمله من أبعاد فكرية

3- تسهم الموسيقى في خلق الجو النفسي العام من خلال الافصاح عن طبيعة المشهد في بنية العمل الدرامي .

وظفت الموسيقى منذ البدايات الاولى للفيلم متجاوزة مع الاحداث والشخصيات فأعطت تأثيرات متنوعة من بنية الصورة المرئية في تجسيد الاحداث وخلق جو نفسي ، معطية انطباعاً خاصاً ودائم على المواقف والشخصيات ، والفيلم حربي يحمل كل انواع القسوة والموت وبشاعة الحرب من جانب ، ومن جانب اخر يحمل معاني الحب والتضحية ... فجاءت الموسيقى في الافصاح عن طبيعة البنية التركيبية للمشاهد لتوظيف جمالي للموسيقى وتداعب إحساس المتلقي ، فالموسيقى الحزينة التي رافقت الدبابة "FURY" الناجية الوحيدة من الوحدة الثالثة وسط خذلان جنودها وحزنهم عند رجوعهم للالتحاق مع القطعات الاخرى للجيش الامريكي ، فزادت الموسيقى من قدرة الصوت لمراقبة الصورة بتعبيرها عن هول الهزيمة .

4- يسهم عنصر الصمت في زيادة القدرة التعبيرية للصورة

في الدقيقة (36:00) مشهد انهيار الجندي " نورمان" من داخل الدبابة رافضاً الحرب والقتل ، فيظهر امامه صور القتلى والجنود الأمريكيون يتجولون بين القتلة ويقتلون ماتبقى منهم ويسلبون مقتنياتهم ، فهنا يعم الصمت للتعبير عما يجول في داخل "نورمان" برفضه كل اشكال الحرب والقتل فهو لا ينتهي لعالم الحرب والقتل ، فتحول الصمت من مكون من مكونات المجرى الصوتي الى مكون جمالي في البنية الدرامية وقدرته العالية على التعبير وإعطاء عنصر الصوت فاعلية كبيرة في توظيفه مقارنة بالعناصر الصوتية السابقة.

في الساعة (1:55:00) مشهد اشتداد الحرب ونفاذ ذخيرة الدبابة ومحاصرتها من قبل الجنود الالمان يضطر الرقيب للخروج خارج الدبابة واستخدام اسلحة الرشاش المتوفرة ، وهنا يطلب من احد الجنود اعطاه قنابل يدوية وفي لحظة خروجه من الدبابة وتسلميه للقنابل يصاب بطلق في رأسه امام الرقيب ، فيعم الصمت تلك اللحظة للتعبير عن الدهول الذي اصاب طاقم الدبابة وفي نفس المشهد عندما ترمى عليهم القنابل اليدوية وتدخل الدبابة فيقوم أحد الجنود بإحتضانها ويوظف الصمت للتعبير عن مجموعة عواطف كالتضحية وذهول وفقدان شخص عزيز ...

5- المؤثرات الصوتية تعمل على تجسيم الحدث الدرامي وتجسيده.

تلعب المؤثرات دوراً مهماً في الافلام التي تتناول موضوع الحرب والقتال ، فمؤثرات أصوات الاسلحة بمختلف انواعها واصوات الدبابات والطائرات توظف في تجسيم الاحداث وإعطائها مصداقية وتساعد المؤثرات في تجسيد ومحاكاة الاحداث ن ففي المشاهد الاولى لأنهمزام الجيش الامريكي نسمع مؤثرات صوت الحريق الذي يصدر من حطام البات الجيش مع ظهور الرقيب من على دبابة (FURY) للدلالة على حالة الغليان التي يعانها أثر الهزيمة ، وتوظيف المؤثر في تجسيد حجم الخسارة .

نتائج واستنتاجات

أولاً:- النتائج :

بعد تحليل عينة البحث تم التوصل إلى العديد من النتائج ، و هي تمثل إجابة واضحة عن الأهداف التي وضعت في الفصل الأول من هذا البحث و كانت النتائج على النحو الآتي:-

1- لم يقتصر توظيف الصوت لابرز معالم الزمان المكان بل الى التوظيف الجمالي لعناصر الصوت الى الابرز والاقناع بالافعال الدرامية التي تتخذها في التفاعل ضمن نطاق الزمان المكان
2-إن الصوت فضاء سمعي باعث للأفكار يعمل بصيغة موازية مع الصورة ويعزز من قدراتها التعبيرية ويجسد الحدث المرئي من خلال الادراك السمعي من اجل اكتمال المعنى يكسب الفعل اكبر قدر ممكن من الواقعية.

3- يؤدي التوظيف الجمالي للحوار الى عدة مستويات للمعنى فهو لا يقتصر فقط على اصال الافكار بل الى جعل المشاهد يتفاعل مع الطروحات الفكرية التي تتجاوز المعنى المباشر.

4- ان للتوظيف الجمالي للموسيقى تأثيرات حسية عاطفية تزيد نطاق وعمق واعطاء كثافة لبنية الخطاب الدرامي إلى ابعد مما يمكن بلوغه من خلال الوسيلة المرئية يبني عليها الايقاع في العمل الفني .

5- تكمن جمالية توظيف الصمت عندما يفسح المجال للصورة للتعبير عن قوة الحدث وما يولده من صور ذهنية قابلة للكثير من التفسيرات المتداخلة في الفهم والتفسير .

6-ان للتوظيف الجمالي للمؤثرات الصوتية القدرة على رقد الصورة بعناصر التعبير بأكبر قدر ممكن من الاقناع بالواقع.

ثانياً:- الإستنتاجات:

1-جمالية المجرى الصوتي (حوار ، موسيقى ، مؤثرات صوتية ، صمت) لها القدرة للتعبير عن طبيعة افعال الشخصيات والمواقف والاحداث داخل بنية الخطاب الدرامي وتمثيلها صوتياً .

2-يعتمد التوظيف الجمالي للصوت في الخطاب الدرامي على امكانيات المخرج ورئيته وقدرته على صياغة المعالجة الاخراجية التي تعتمد على التوظيف الامثل للعناصر الصوتية.

3-الموسيقى ترفع من القدرة على التفاعل الامتاع بما تمتلكه من أثر جمالي و لما تكشف عنه من معنى ومستوى تعبيرى .

5-الصمت قوة دلالية في البنية الدرامية للتعبير الجمالي عن الحالات الشعورية .

ثالثاً:- التوصيات:

يوصي الباحث بضرورة التركيز الطلبة المطبقين على التوظيف الجمالي للصوت وعنصرة في الافلام الطلابية التي ينتجها قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

رابعاً: المقترحات:

يقترح الباحث دراسة العلاقات التوافقية ما بين العناصر الصوتية والصورة في بنية الخطاب لتحقيق القيمتين الدرامية و الجمالية في المعادل الصوتي في المنجز الدرامي.

المصادر

- 1- ابو شادي ، علي ، لغة السينما، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، 2006.
- 2- الحفار ، عبد الباسط محمد علي ، جماليات الفيلم القصير ، الشاطي للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2016 .
- 3- الخالدي، ميمون عبد الحمزة ، الإلقاء في العرض المسرحي ، دراسة في سيميائية الالقاء ، بغداد – كلية الفنون الجميلة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، 1996 ، ص 19 .
- 4- الزبيدي ، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، إصدارات قدس للنشر والتوزيع .
- 5- العسال، احمد عبود، التوظيف المجازي للصوت في الدراما التلفزيونية ، كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد ، قسم الفنون السمعية والمرئية- تلفزيون ، رسالة ماجستير غير منشورة.
- 6- الكومي ، محمد شبل ، النقد السينمائي من منظور أدبي ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، 2003، ص218.
- 7- المهندس، حسين حلمي ، دراما الشاشة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج1، 1989 .
- 8- بوجز جوزيف.م. ، فن الفرجة على الافلام ، ترجمة : وداد عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995.
- 9- جانيي، لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة:جعفر علي ، دار الرشيد للطباعة ، 1981.
- 10- دارن، بول ، السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة : علي الشوباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972.
- 11- ديك - برناردف، تشريح الافلام ن ترجمة : محمد منير الاصبحي ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، 2013 .
- 12- سلمان، علي صباح ، المعالجة الإخراجية للسيرة الذاتية في الدراما التلفزيونية رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون السمعية والمرئية (التلفزيون)، 2000.
- 13- شلي، كرم ، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، جدة ، ط1 ، 1988.
- 14- علوان، فارس مهدي ، الملامح التسجيلية في فيلم الروائي العراقي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1995.
- 15- فرامبتون، دانيال ، الفيلمسوفي نحو فلسفة السينما ، ترجمة: أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2009.
- 16- فولتون، البيرت، السينما آلة وفن ، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، المركز العربي للثقافة والفنون .
- 17- كاظم ، محمد عبد الجبار و جبر الله ، نائر علي ، الصوت وقيمتة التعبيرية في الفيلم الروائي ، مجلي الاكاديمي ، العدد 50 ، 2009 .
- 18- مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1964 .

Abstract

The sound in the cinema and television occupies a large space in the level of use and expression. In addition to the functional aspect of the elements of the sound such as the dialogue, music, effects and silence, in shaping and supporting the narrative structure of the image in the dramatic work, it has today become and in light of the technical developments of the sound, an aesthetic value in the structure and formulation of the contents and ideas presented in the work. The sound also created a variety of forms before the work-factories in the artistic functioning, which enhances the emotional and expressive dimension of the image, and the researcher, as a result of many new developments in the expression of sound in Cinematography discourse, chose the subject of his research under the titled "The aesthetics of the use of sound in Cinematography discourse", and divided his work into the methodological framework and theoretical framework: The research was divided into two sections: the first one (the elements of sound in the Cinematography discourse), and the second section (the aesthetics of sound use in the cinematographic discourse). This section was concluded with the indicators, and the research procedures. The researcher tackled the research methodology and tools as well as the analysis unit and the research sample added to that the analysis of the sample based on the indicators and then the most important results reached at were: the sound is use not only to highlight the features of time and place, but to the aesthetic use of the elements of sound and to highlight and convince with the dramatic actions taken by the interaction within time and place. The research ended with the conclusions and a list of sources.

Key words: (Aesthetics· Sound · Cinematography)

الزمن في السينما.. فيلمي السكين والمخدوعون أنموذجا

د.كريمة ناوي..... جامعة زيان عاشور. الجزائر

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/2/17 ، تاريخ قبول النشر 2019/3/11 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة خاصية الزمن في السينما من خلال فيلمي: السكين للمخرج خالد حمادة والمخدوعون للمخرج توفيق صالح. هذين الفيلمين اقتبسهما السينما عن روايتين للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، الأول عن رواية ما تبقى لكم، والثاني عن رواية رجال في الشمس. وإذا كانت الرواية الفلسطينية قد فرضت حضورها على الساحة الإبداعية العربية من خلال مجموعة من الروائيين أخذوا على عاتقهم إيصال قضيتهم إلى العالم، فإن السينما الفلسطينية ظلت بعيدة عن كونها سينما فلسطينية خالصة، لأن الكثير من الأعمال السينمائية قدمتها دول عربية عن القضية مما هذه السينما ما تزال تسعى لتثبيت وجودها وتتميز على مستوى الخصوصية و على مستوى الإبداع.

تحاول هذه الدراسة تناول الزمن في الفيلمين المذكورين، وكيف استطاعت السينما أن تقدم ذلك بتقنياتها المتنوعة التي تتحكم به، حيث يعتبر الفلاش باك من أكثر التقنيات التي توظفها السينما لتقديم الزمن الذي لا يمكن أن يجري الفيلم خارجه.

لقد نجحت السينما من خلال العديد من التقنيات التي وظفتها أن تقدم سردا فيلما يقترب من الزمن في واقعيته وانسيابه دون أن يؤثر ذلك على مصداقيتها عند المشاهد. ومن خلال هذين الفيلمين ظهرت براعة المخرجين في تناول فكرة الزمن. حاول المخرج توفيق صالح ضبط الزمن في فيلمه المخدوعون من خلال التركيز على وجود الشخصيات داخل الخزان الذي نقلهم فيه أب الخيزران في اتجاه الكويت، فكان التعبير بتحديد الزمن بالساعة حيناً وبإشارات أخرى حيناً آخر. بينما اتخذ المخرج خالد حمادة في فيلمه السكين من الساعة منها زمنيا دائما طيلة الفيلم.

الكلمات المفتاحية: (رواية، سينما فلسطينية، زمن، غسان كنفاني)

مقدمة..

استطاعت الرواية أن تحوز إعجاب السينمائيين عبر مشوار طويل من الاقتباس، انطلاقا من بنيتها السردية التي تتوافق كثيرا مع السينما. والسينما عبر هذا المشوار لم تتوقف لحظة عن الاقتراب من عوالم الأدب الروائي خاصة لتتنقل تجارب إنسانية مبرزة إياها عن طريق الصورة التي هي أساسها الأول.

لقد شهدت السينما العربية تطورا على مستوى الأعمال التي اقتبسها من الرواية، فكانت هناك تجارب سينمائية استطاعت أن تخلق فضاء للصورة انطلاقا من الرواية. ولعل من الأعمال الناجحة الأفلام التي اقتبسها السينما عن روايات الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني.

ولعل من العناصر الأكثر صعوبة في السينما حين اقتباسها للنصوص الروائية هي كيفية تحكمها بالزمن . وعليه تحاول هذه المقالة الإجابة عن الإشكالية التالية: ما أهمية الزمن الروائي والسينمائي؟ وما الكيفية التي تستطيع من خلالها السينما تقديم الرواية في زمن قياسي على المستوى الواقعي وعلى المستوى الدرامي؟ وهل يمتلك المخرج السينمائي التقنيات اللازمة التي تمكنه من اختزال الرواية وتقديم عوالمها الشاسعة دون أن يخل ذلك برؤيته السينمائية؟.

ولكي تتضح هذه الإشكالية كان لا بد من الاقتراب من عمليتين سينمائيين هما السكين والمخدوعون ومعرفة إلى أي مدى كان التحكم فهما بالزمن وتقديمه للمشاهد، خاصة وأن الفيلمين مقتبس من روايتين للفلسطيني غسان كنفاني. وإذا كانت الرواية تستطيع لما لها من إمكانيات أن تجعل الزمن ممتدا عبر صفحاتها الكثيرة، فإن السينما مقيدة بتوقيت لا يتجاوز الثلاث آلاف متر أي تسعون دقيقة لي تقدم كل ما يدور في الرواية من أحداث.

وتأتي أهمية هذا الموضوع انطلاقاً من قلة الدراسات التي تناولت الرواية العربية عموماً والفلسطينية على وجه أخص في علاقتها بالسينما ، وتحديدًا إشكالية الزمن حيث تركز أغلب الدراسات على الرواية كنص ينتقل إلى السينما وتظل بعيدة عن فكرة الزمن وكيف تستطيع السينما ضبطها ضمن إطار من الزمن المحدد الذي يجب أن يظل مرتبطاً بالصورة التي هي أساس العمل السينمائي.

ويمكن القول إن طرح مثل هذا الموضوع يساعد المهتمين بالشأن السينمائي أن يجدوا فيه بعض الجوانب التي يمكن أن تضيء إشكالية العلاقة بين الزمن الروائي والزمن السينمائي. ونشير إلى أن رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني تعتبر من النصوص التي ركزت على الزمن بقوة من خلال سردها للأحداث، وكانت من النصوص التي استغلتهما السينما بصرياً ليكون فيلم السكين فيلماً زمنياً بشهادة الصورة.

المبحث الأول: الرواية والسينما الفلسطينيتين:

1- الرواية الفلسطينية:

لعله ليس من السهل الحديث عن الرواية الفلسطينية، تلك الرواية المشحونة بالنار والغضب حيناً وبالحنين ورائحة الماضي حيناً آخر. إن الرواية الفلسطينية تأريخ لوطن ما يزال يئن تحت وطأة الاحتلال وما تزال الكتابة عنه جرح ينزف. وكثيرة هي أقلام الفلسطينيين وغير الفلسطينيين من العرب التي ما تزال تنزف أدباً في عشق تلك الأرض.

والحديث عن الرواية الفلسطينية، هو حديث عن فترات متنوعة الإنتاج والأسماء، فقد شهدت فترة الثمانينات من القرن الماضي صدور روايات كثيرة كانت في مجملها تحمل " يوميات ومشاهد وأحداثاً من حياة الفلسطينيين منذ الاحتلال الإسرائيلي عام 1967"¹. فنكبة 1967 كان لها التأثير الكبير على الكتاب الفلسطينيين لأنها سلبت منهم الأمل الوحيد في تأسيس دولة فلسطينية لها كيانه ووجودها.

ومن هنا فقد راح هؤلاء الروائيون ينقلون ما يحدث في تلك الأرض مصورين كل التفاصيل التي تؤسس لأدب ينطلق من الواقع وينتهي عنده. وعمل من الأسماء الروائية التي صنعت مشهد الرواية الفلسطينية اسم غسان كنفاني بأعماله المتميزة بنكهة الأرض والزيتون.

غسان كنفاني من الكتاب الفلسطينيين الأكثر ارتباطا بالأرض، ولد عام 1936 بمدينة عكا وقضى حياته لاجئا بلبنان. واصل دراسته بسوريا والتحق بالعمل الصحفي بلبنان إلى أن مات متفجرا بسيارته عام 1972. ترك إنتاجا غزيرا منوعا بين الرواية والقصة وغيرهما ولعل أشهر أعماله الروائية: رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا، وغيرها من الأعمال المتنوعة بين الرواية والمسرح.

2-السينما الفلسطينية:

تقف السينما الفلسطينية شاهدة على معاناة شعب بأكمله. والحديث عن هذه السينما يشير إلى ثرائها وتنوعها انطلاقا من النصوص الفلسطينية والعربية التي قدمت حول القضية، إذ لا نجد سينما فلسطينية خالصة النص والإخراج. وعليه فإن الكثير من النصوص الروائية التي تطرح الهم الفلسطيني-سواء التي كتبها فلسطينيون أو التي كانت من تأليف كتاب عرب تناولوا القضية الفلسطينية- قد لقيت طريقها إلى السينما.

ومن الأعمال المتميزة أدبيا روايات الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني التي ستكون موضوع الدراسة.

المبحث الثاني: البنية السردية في الرواية:

اختار الروائي شخصيات ثلاث هي أبو قيس وأسد ومروان ليروي أحداث قصته إذ "يحمل لغته الروائية بعددين في واحد، بعدا واقعيا وآخر رمزيا، وهذا ما يرتقي بلغة الرواية إلى مستوى فني خاص(عودة،1996،ص11). منح الكاتب لشخصياته مساحة منه الحرية في التعبير عما يدور بداخلها انطلاقا من رغبة أبو قيس في تغيير حياته وتحقيق ما يريد. كما كان ذلك مع أسد و مروان.

إن طريقة السرد هي التي تسمح للكاتب بأن يتحكم بشخصياته روايته وبكل ما يدور في نفسيات شخصياته، وغسان كنفاني "كان واحدا من هؤلاء الكتاب الذين حاولوا تطوير أدواتهم والاستفادة من تقنيات الرواية الغربية"(القصر اوي،2004،ص12). إن الروائي وهو يقدم عالم روايته اعتمد تقنية زمنية سمحت لشخصياته بأن تقدم ما حدث في ماضها في الزمان والمكان. فيوضح بدقة الظروف الاجتماعية القاسية التي دفعت بشخصياته أن تتخذ قرار السفر.

وانطلاقا من الحاضر تعود الشخصيات إلى الماضي لتوضح كل وجع ينغرس بالروح . فأبو قيس العاشق لأرضه ولزوجته يرغب في أن يكون له بيت لائق ، وأسعد يرغب في التخلص من سيطرة عمه وإصراره على تزويجه من ابنته التي لا يرغب بها، ومروان يريد إخراج أسرته من الفقر.

المبحث الثالث: الزمن الروائي والزمن السينمائي:

1-الزمن الروائي:

يقترن الزمن في التعريفات اللغوية بالحدث " ومن أبسط دلالاته الإقامة والمكوث والبقاء"(عودة،ص87). والزمن في النصوص الأدبية شيء أساسي لا يقوم النص بدونه كما يقترن أيضا بحياة الإنسان بكل تفاصيلها، فيمتزج بها ليصبح " ذاتيا خاصا لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، منسوج من خيوط الحياة النفسية عن طريق المونولوج الداخلي وتداخل الأزمنة والصور البلاغية لرصد تفاعل الذات مع الزمن"(قاسم،1984، ص27).

وتؤكد سيزا قاسم أن الزمن يؤثر على باقي عناصر العمل الروائي (مرتاض، 1999، ص 27). وبتأثيره هذا يصبح الزمن شخصية أساسية في الرواية. فهو لم يعد مجرد تقنية تنقل الحدث وتربطه بالشخصيات بل صار أساسا في الرواية التي هي حسب عبد المالك مرتاض " فن للزمن مثلها مثل الموسيقى" (الفصل، 2003، ص 16). ومنه فإن الزمن حاضر بقوة في روايتي ما تبقى لكم ورجال في الشمس، إذ امتزج الحاضر بالماضي كما لجأ الروائي إلى الاسترجاع و الذي قد يمكنه من أن " يقدم معلومات عن ماضي الشخصيات أو ليستدرك حوادث ماضية أو ليذكر بحوادث مرت ليكررها أو يغير دلالة بعضها أو يطرح تفسيراً جديداً لها" (العبد، 2010، ص 113). وقد شكل هذا الاسترجاع " شكل حيزاً هاماً من حياة الشخصية الرئيسية إذ لجأ إليه الروائي لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات... وبث الحيوية في النص السردي وجعله أكثر حيوية ليحقق غايات فنية أخرى منها التشويق و التماسك والإيهام بالحقيق" (الزعيبي، 1995، ص 7).

يمثل الإيقاع في الرواية العوالم الداخلية إضافة إلى الزمان والمكان وحركة الشخصيات والتفاعل معهما. فكلما العالمين الخارجي والداخلي وما يدور فيهما بالنسبة للإنسان كل ذلك يشكل إيقاعاً خاصاً "فمعاني الإنسان و إيقاع كلماته صدى لعالمه الخارجي" (الزعيبي، ص 35). وعليه فالإيقاع في الرواية كشف عن العلاقات بين الشخصيات الثلاث (أبو قيس ، أسعد ومروان) في رجال في الشمس، و (حامد ومريم) في ما تبقى لكم ، وارتباطها بالزمان والمكان.

يحتمل إيقاع الزمان والمكان والحدث دوراً من حيث أهميتها " ودورها في بلورة أبعاد الشخصيات وعوالمها ولرصد حركة الشخصيات عبر الأمكنة والأزمنة ثم علاقات الأحداث بالمكان" (عبد مسلم، 2005، ص 20). فالزمان والمكان لا ينفصلان عن الشخصية وحضورها عبر الزمن وتنقلها في المكان أيضاً. تبدأ رواية رجال في الشمس من منتصف الأحداث، إذ نتعرف على الشخصيات الثلاث وبعض ظروفها وتبدأ القصة التي ستذهب بنا إلى المستقبل حيث تكون نهايتها داخل الخزان.

أما رواية ما تبقى لكم فتبدأ من النهاية لتعود إلى الماضي لتروي لنا ما حدث مع مريم واضطرار حامد للقبول بـزكريا صهراً له. فحامد ينتقل في سرده للأحداث عبر أزمنة متعددة في اللحظة ذاتها ومعها ينتقل القارئ أيضاً. وهذا التغير في الزمن نتعرف من خلاله على موقفه من زكريا ورفضه لارتباط أخته من خائن .

2- الزمن السينمائي:

يحتمل الزمن في السينما حيزاً هاماً من حيث ضبطه لأحداث الفيلم وشخصياته" إذ تتحقق المشاهدة عبر دائرة زمنية هي عمر الشريط على الشاشة وهو زمن مباشر ندركه عبر متوسط زمن الفيلم" (السورية، 1993، ص 97). ومن خلال عملية المونتاج يمكن للسينما أن تتحكم بالزمن. وعليه يمكن أن تعبر السينما عن الزمن بطرق عدة كأن يلجأ المخرج لاستعمال " تعاقب الضوء والظلام للنهار والليل من قبل كاتب النص والمخرج للإشارة إلى مرور الزمن" (محمد، 2002، ص 244). كما يمكن للمونتير في السينما وعن طريق المونتاج أن يرتب لقطات الفيلم في شكل تسلسلي " بتقريب المشاهد من الماضي، إما بواسطة عرض أحداثه كأنها تقع " هنا والآن" وإما بواسطة حركة حوارية لها خاصية التحيين الزمني نفسها" (الزبيدي، 2014).

وحين تحويل عمل روائي إلى السينما فإن أكبر مشكلة تواجه كاتب السيناريو من وجهة نظر المخرج العراقي قيس الزبيدي تكمن "في ضرورة التعبير عن الأحداث الدرامية في زمن قياسي محدد للغاية. ذلك أن

الفيلم الناطق أصبح يخضع عموماً لشرطين: الأول ألا يتخطى حدود الثلاثة آلاف متر وتساهي 90 دقيقة..." (الزبيدي، 2014). وانطلاقاً من هذا تلجأ السينما إلى تقنيات عديدة لكي تستطيع التحكم بالزمن سواء منه القياسي الذي يمر على الشاشة أو الزمن الدرامي الذي تستعين فيه السينما بأكثر العناصر تعبيراً لتمكين من تقديمه وعليه "وفي السينما كما في الرواية تتم الاستعانة بتقنيات السرد الأربع: الخلاصة والاستراحة والحذف والمشهد، وفقاً للعلاقة مع نمط الحكاية المختارة وتحديد عناصر سردها المناسبة ووظائفها" (كنفاني، 2014، ص 7)

وهكذا فإن الزمن في السينما يطرح إشكالية معقدة، ولكن ما تجب الإشارة إليه أن السينما يمكنها أن تعود بالزمن إلى الوراء أو تذهب به إلى الأمام.

المبحث الرابع: تحليل النص الروائي ما تبقى لكم/ السكين، والنص الروائي رجال في الشمس/ المخدوعون:

1- النص الروائي ما تبقى لكم:

شخصيات الرواية:

1- حامد: شاب وطني، ابن شهيد، يرحل عبر الصحراء بحثاً عن أمه وعن الأمان.

2- مريم: أخت خالد، يغتصبها زكريا فتضطر للزواج منه لكنها تقتله لاحقاً.

3- زكريا: زوج مريم خائن ومغتصب.

4- سالم: شاب فلسطيني يعدمه الإسرائيليون بعد وشاية من زكريا.

5- الجندي الإسرائيلي: جندي يلتقي به حامد في الصحراء أثناء سفره.

تستند الرواية على شخصيتين محورتين هما حامد ومريم. ومن خلالهما تنبني عوالم الرواية الأخرى. يحضر الزمن قوياً في هذه الرواية وقد أشار إلى ذلك غسان كنفاني بقوله إن أبطالها "لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحياناً إلى حد تبدو وكأنها في مجموعها خطين فحسب. وهذا الالتحام يشمل أيضاً الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد" (كنفاني، ص 25).

تعود بنا إلى مدينة يافا حيث غاب والد حامد أو استشهاد تاركاً إياه رفقة أخته مريم وغياب الأم أيضاً التي انقطعت أخبارها حتى تضيع رسالة من الأردن عبر الأثير فيعرفان بوجودها هناك بينما كانا بغزة "كانت المرة الأولى التي عرفنا فيها أول أخبار أمي في يوم شتائي قارس، دق الباب بعد العشاء، وأطلت عجوز متدثرة ببطانية كالعلة.. أختك أم حامد جاء اسمها في الراديو، سألت عنك وعن حامد وعن مريم وطلبت أن تقولوا لها أين أنتم وانخرطت خالتي في البكاء.." (كنفاني، ص 11). تكبر مريم أخاها حامد بعشر سنوات تقع فريسة لاغتصاب زكريا الذي يكرهه أخاها حامد لأنه يتعامل مع الإسرائيليين ويسلمهم شاباً فلسطينياً هو سالم والذي يعدم أمام سكان المخيم. يرضخ حامد لزواج أخته من زكريا الذي لا يطيقه "وأخذ يغوص في الليل مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة طوال ستة عشر عاماً.. كرر ورائي: زوجتك أختي

مريم زوجتك أختي مريم -على صداق قدره -على صداق قدره- عشر جنهات -كله مؤجل-كله مؤجل-"(كنفاني، ص83).

ويقرر الرحيل إلى حيث أمه بحثاً عن الأمان الذي يفتقده، بينما تظل أخته هناك ترأب حركات الساعة وكأنها تضبطها مع خطوات أحمها في الصحراء.. يلتقي خالد بجندي إسرائيلي في الصحراء. وعلى دقات الساعة ينتهي مصير الجندي و زكريا. يقول حامد: "إلا أن المدى وحده كمن مبسوطاً هناك، مترامياً وصامتاً ويغتمل بالشمس والوحشة... مضى يراقب السكين التي أخذ نصلها الفولاذي يتوهج في الضوء ملقاة بين قديمي فتناولتها وسحبت نصلها من جديد فوق حافة حذائي فانطلق الصرير المحذر كأنه عويل أخير. وعندها فقط نظر إلى عيني ولمحت في وجهه من جديد تلك المسحة الخرساء من الرعب العاجز فأدركت أنه سيكون بوسعي ذات لحظة أن أجز عنقه دون رجفة واحدة وأن هذه اللحظة ستأتي لا محالة تحت وقع البريق المرعوب في عينيه وصرير نصل السكين فوق حذائي.." (كنفاني، ص86).

يدخل زكريا طالباً من مريم الإجهاض لأنه متزوج وله أولاد وقد تزوجها فقط لمتعته "إلا أن صوته كان ما يزال يتفجر من بين شفثيه الراجفتين ويصب في أذني صبا عبر الضجيج الكثيف: إذا لم تستطعي إسقاطه فأنت طالقة.. طالقة.. طالقة.. هل تسمعين؟ طالقة. وانسد حلقي فجأة فخيّم صمت ثقيل مشحون بانتظار مر وتعالى عواء كلب وما لبث أن ارتد من كل الاتجاهات عواء متلاحقاً ممطوطاً.. هل سمعت ما قلته لك؟ وهزني بعنف هزات متتالية وكرر: قولي أنك فهمت وفي اللحظة التالية جذبني إليه ثم دفعني إلى الجدار وقبل أن يستدير ارتطمت بالحائط.. (كنفاني، ص86). وهنا تهزم مريم خوفاً وهي ترى السكين" ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد فوق الطاولة فردني الجدار إليها كأنني لعبة مطاط واحتوتها قبضتي معا.. واندفعنا مرة واحدة ونحن ننظر في عيني بعضنا مباشرة.. كان النصل مندفعاً من بين كفي المُحكَمَتِي الإغلاق وأحسست به حين ارتطمنا يغوص فيه يئن أنينا طويلاً.. عندها تركت المقبض وارتددت إلى الورا.."(فرايليش، دمشق 1994، ص6). وبموت الجندي و زكريا تنتهي رواية ما تبقى لكم.

2-النص السينمائي السكين:

بطاقة فنية للفيلم:

-العنوان: السكين.

-المؤلف: غسان كنفاني.

-المخرج: خالد حمادة.

-السيناريست: خالد حمادة.

-الصنف: دراما.

-مدة العرض: 1 ساعة و 27 د.

-البلد: سوريا.

-سنة الإنتاج: 1972.

-الممثلون: بسام لطفي، رفيق سبيعي، سهير المرشدي...

قصة الفيلم:

فيلم السكين من أفلام خالد حمادة ومونتاج قيس الزبيدي الذي استطاع أن يختصر تشرد الفلسطينيين في هذه الرواية وينقله إلى صورة متحركة نابضة بالوجع. يقوم الفيلم على قصة عائلة فلسطينية مكونة من حامد وأخته مريم التي تقع فريسة لذكريا الخائن ويضطر حامد لقبول زواجها منه دون أن يستوعب ذلك. وفي ليلة عقد قران أخته يقرر الرحيل باتجاه الأردن بحثا عن والدته التي ظلت هناك لتسعة عشر سنة. وفي الصحراء الشاسعة يلتقي بجندي إسرائيلي فيتمكن من قتله وثلاثة جنود آخرين، كما تتمكن أخته من طعن ذكريا الذي كان يريد منها التخلص من الجنين الذي تحمله لأنه لا يستطيع تحمل نفقة ستة أطفال وزوجتين.

ب- الزمان:

لقد حاولت السينما أن تبني تلك العلاقة بينها وبين المشاهد على أسس ثابتة لا تنتهي بنهاية ما يعرض على الشاشة. ولذلك فهي حين تقدم فيلما، فإنها تقدم قطعة من حياتنا.. تختصرها على شاشة كبيرة وكأنها بذلك تأخذ جزءا من ألمانا أو فرحنا لتعرضه علينا مجددا، ولذلك كانت السينما حسب الفيلسوف الألماني-هردر ليسنغ- الفن الحي الذي " يسيطر على الزمن والشكل معا(فيلم السكين، إخراج خالد حمادة). وفي هذا الفيلم كان الزمن هو البطل، إذ يبدأ الفيلم بقرص الشمس الذي يتلاشى في البحر ليظهر حامد متذكرا جملة: زوّجْتُك أختي(فيلم السكين).

يعود الفيلم عن طريق الفلاش باك لرواية الأحداث. يتذكر حامد كيف فكر في قتل أخته عندما أخبرته بأنها أخطأت وستزوج من ذكريا. وعندما أخبره ذكريا برغبة الزواج من أخته. تتوالى الذكريات على مخيلته وهو يقطع الصحراء ليلا. يتذكر مراسيم الزواج التي تمت ببيته يومها أخبرها بأنه سيذهب إلى الأردن. يتذكر ما قاله ذكريا في تلك الليلة لأخته أمامه: الصحراء تبلى عشرة من امثالو(قاسم 1985، ص102).

الزمن كعامل درامي:

ومنه فإن الزمن يعتبر عنصرا هاما في العمل السينمائي، وقد سعى الإنسان إلى فهم خاصية الزمن وتأثيرها وأكد الدارسون على أن الزمن "يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف والزمن هو السرد"(مارتن، ص203). وكانت بعدها الكاميرا الوسيلة الأكثر قدرة على الإمساك بالزمن والتي استطاع من خلالها الإنسان السيطرة عليه وإن لم يكن بشكل مطلق "فالكاميرا يسعها حقا أن تسرع أو تبطئ أو تعكس سير الأحداث"(مارتن، ص19). وقيس الزبيدي من خلال المونتاج استطاع التحكم بالزمن من خلال تجميع اللقطات بشكل يجعل المشاهد يرى الأحداث كما لو أنها تحدث باللمحة ذاتها. ركز الفيلم على المجال البصري كثيرا وكأنما كانت رغبة السيناريست أن يفتح المجال للمشاهد ليرى أكثر مما يسمع وقد يكون اعتماداه الأبيض والأسود مقصودا للدلالة على تلك الصورة القاتمة التي الحلة النفسية لحامد ومريم، حيث الخيانة ذاتها من ذكريا الذي اعترف على سالم الصديق والذي اعتدى على مريم وأرادها لاحقا أن تتخلص من الجنين.

إن زمن الفيلم معقد إلى حد ما، لأنه لا يقترن بمستوى واحد بل يتعدى ذلك إلى مستويات أخرى ومنه فما يخص زمن الأحداث مثلا، فهناك زمن مقترن بتاريخ وقوعها وزمن آخر يقترن بالمساحة الزمنية التي استغرقتها، وما يخص الزمن الفاصل، فإنه يقع بين زمنين، بين التذكر والتداعي للماضي مثلا وبين ما هو راهن ومستقبلي، أما الزمن النفسي فهو زمن يقترن بفاعلية المشاهد وكيفية تشكل الزمن في ذهن المشاهد في هذا البناء الزماني الكلي والشامل" (مارتن، ص12). وانطلاقا من قدراتها فإن السينما قادرة على توظيف الزمن بأكثر من شكل مع التحكم فيه. ولعل هذا الفيلم استطاع من خلال تكثيف اللقطات التي وظفها المخرج أن يشير إلى الزمن بكل تعقيداته.

إن الإحساس بالزمن هو من صفات الإنسان الذي يشعر بوطأته وبآثاره التي تكون سببا في إحساسه بما يجري حوله. و الفيلم الذي يحتوي مدا من " الصور وعدم اكترائه المطلق بالزمن، يشبه إلى حد مذهل مجرى الوعي والإحساس الذاتي بالزمن عند البشر، فليس من المدهش إذن أن يلعب الزمن في السينما مثل هذا الدور الكبير، لا كإطار للقياس فحسب، بل على الأخص كعامل درامي" (عبد مسلم، ص20). ففيلم السكين كان الإحساس بالزمن ثقيلًا يشعر به المشاهد كما لو أن الضغط على الروح بقوة تجعل اللحظات باردة وبطيئة جدا. ومنه فقد جرت أحداث الفيلم في إيقاع بطيء تابع حركات حامد وآلامه وهربه من العار الذي لحقه بعد أن حملت أخته مريم من زكريا الخائن. يتابع الفيلم كل تعرجات جسد حامد وانكساراته عبر إيقاع صامت وبطيء.. يقرر الرحيل حيث أمه التي لم يرها منذ 19 سنة. ركزت الكاميرا على ملامحه الغائرة في الحزن والوجع، كما ركزت على ملامح مريم التي لجأت إلى زكريا فقط لأنها فقدت فتحي الذي غادر ليحضر مهرها ولم يعد.

لقد شغل عنصر الزمن العديد من الدارسين وعلى رأسهم -رالف ستيفنسن- في كتابه- The Cinéma as Art حين أكد على ارتباط الفيلم بعنصري الزمان والمكان حيث رأى أنهما يشكلان "عالم الفيلم السينمائي، حيث يحيا البشر وتبرز الأحداث وكلها تتحرك وتمتلك كينونتها الخاصة. وبسبب اتساع هذا المفهوم، فإن العنصرين يبدوان متحدتين" (مارتن، ص24). و جاءت الصحراء في الفيلم صامتة ولم يكن من السهل تحويلها إلى كائن حي له رائحته ولونه كما أراد غسان كنفاني في روايته لكن ذلك لم يمنع من التركيز عليها. تنظر مريم إلى الساعة التي تتحرك هي الأخرى ببطء وكأنما الزمن قد توقف ولحظات الملل تزايد لتعصر روحها. الساعة بدقاتها وحركاتها جعلتنا نشعر بالزمن ومروره البطيء كأنما تذكرنا بساعة جي دو موباسان في قصته الصديق حيث التركيز على الزمن من خلال دقات الساعة.

الإسراع بالزمن:

تستطيع السينما أن تتحكم في الزمن بتقنياتها، فعن طريق الإسراع بالزمن تكون "أشد الحركات بطئا وأعسر الإيقاعات على التصوير في نطاق الإدراك" (فيلم السكين). مثل نمو النبات على الشاشة. وفي فيلم السكين ينطلق في الظلام ويلمح شاحنة بأضوائها ويكي مرددا لو كانت امي هون (مارتن، ص204) وبنفس اللحظة تكرر مريم الجملة ذاتها كما لو أنها متطابقين زمنيا. فسرعة الزمن غير المرئية هي التي خلقت في نفس المشاهد الإحساس بالزمن المتسارع والذي لم نره على الشاشة. وفي الإسراع بالزمن يتجلى دور

الموسيقى التي وظفها الفيلم والتي كانت لصلي الوادي حيث تمكن من ضبط إيقاعها بما يتوافق ولحظات الزمن التي تمر منتقلة بين حامد ومريم.

الإبطاء بالزمن:

الإبطاء بالزمن من خصائص السينما التي تسعى لإيصال الشعور بال لحظة للمتفرج. وعن طريق الإبطاء بالزمن يمكن إدراك " الحركات الفائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة" (فايده، ص97). كرصاصة المسدس مثلاً. أو أن يعتمد المخرج لاستعمال " تعاقب الضوء والظلام للنهار والليل من قبل كاتب النص والمخرج للإشارة إلى مرور الزمن" (فيلم السكين). أو الإشارة إلى الزمن محددًا كما يقول حامد في الفيلم: أنا ماشي بكرة المسا.

لم تتغير الفصول في الفيلم، بل ظهرت الصحراء الممتدة على أفق واسع، مخيفة وصامتة إلا من خطوات حامد التي تتلاشى في ذاك الاتساع الرهيب.

كما يلعب التاريخ دوراً في تحديد الزمن بالسينما كذكر تاريخ محدد أو فصل من الفصول كمظهر الثلج أو ساعة فتُحدد " الساعة عند الحاجة بساعة حائط نراها أو نسمع دقاتها" (فيلم السكين)..

لعبت الساعة دوراً هاماً في الفيلم، إذ أحضرها حامد. تقول عنها مريم: بتشبه نعش صغير (فيلم السكين).. قال أنها لن تعمل إلا إذا كانت بخط مستقيم. يقول: بدق كل نصف ساعة وكل ساعة (فيلم السكين).. يواصل حامد تذكر الأحداث حين التقى حين كان برفقة أخته زكريا ذاك النتن كما يسميه. يتذكر صباح إفطاره رقيقة أخته التي كانت تبكي مخبرة إياه بما حدث مع زكريا وقبولها الزواج منه. يتذكر نعش والده الذي عادوا به وكيف ظلت والدته بالأردن حين امتلأ القارب ولم تجد مكاناً. يتذكر زكريا الذي اعترف على سالم أم الجنود الإسرائيليين وكيف قتل سالم البطل وظل زكريا النتن حياً وها هو يأتي ليتزوج من أخته.

وحين غادر حامد البيت نحو الأردن ظلت الساعة تدق مذكرة مريم بالوقت الذي مر على مغادرته. تجلس مريم ونسمع دقات الساعة وزكريا يناديها مش حتنامي (فيلم السكين)..

-يقول زكريا لمريم: حتنظريه وانت قاعدة هون. مش هتعر في انو وصل.

- حيكتبلي هيك وعدني (فيلم السكين).

- يقول زكريا: لوكتبك بكرة الصبح مكتوبو حيوصلك بعد خمسة ايام وبهذا الشكل يكون ماشي خمسة ايام. واذا ما كتبك ابدًا معنا مش حيوصل أبدًا. هذه الجملة الدالة على زمن قد لا يحدث أبدًا. زمن مستقبلي لا يعرف عنه المشاهد سوى أن حامدا ما يزال حياً ينتقل في الصحراء. تراه سيكتب حامد لمريم؟ يتساءل المشاهد؟ تراه ما يزال يعيش تتساءل مريم في داخلها بحرقة من ضيع شيئاً لن يعود أبداً؟.

تزداد وطأة الزمن الذي يمر بطيئاً ومريم تنتظر خبراً.. تنتظر رسالة من أخيها.. تكبر هواجسها وزكريا يقول:

- لو قريتي خبر بالجريدة يقول أحد المتسللين قُتل على الحدود (فيلم السكين).. تنهره بأن يتوقف.. يضيف: إذا حدث له حادث. (فيلم السكين). تنهره مرة أخرى.. يضيف: الساعة 11 يعني لسه قدامو أكثر من ضعف المسافة الي قطعها (فيلم السكين).. نشعر بالزمن الذي قطعه حامد في اتجاه الأردن وال ذي قضاه داخل صحراء ممتدة.

يعود المخرج إلى حامد وهو ما يزال ينتقل بين رمال الصحراء والظلام الدامس يملأ المكان. يتذكر مرة أخرى مريم وهي تسأله: ايش بدك تعمل بالأردن تقطع المسافة كلها لتشوف امك. يقول: ليش انت المتعلمة تتزوجي واحد نتن مثل زكريا؟ ترد: قضيت عمري كلو بانتظر حد اسمو فتحي ليجمع مهري. لانو فتحي راح مثل ما راحت يافا وراح كل إشي (فيلم السكين).

يسترجع ذكرياته مع سالم الذي مات بسبب زكريا، يعود إلى بيته وحين تسأله مريم يقول: قتلو سالم. بيجوز بكرة يكون دوري (فيلم السكين). تقول مريم: انت ما عملت شي. تعزف الريح بقوة لنشعر أن الزمن هو خريف جاف ويواصل حامد سيره بالصحراء الممتدة. يرى فجأة شيئا يضيئ في السماء ويظهر جندي، يختبئ خلف التلة ثم يمسكه من رجله ويوقعه وينقض عليه أخذاً منه سكيناً ويرمي بالرشاش بعيداً. يسأله: تعرف واحد اسمو سالم؟ (فيلم السكين). يؤكد له الجندي أنه لا يفهم العربية وأنه ضاع من أصدقائه. يقبده ويأخذ أوراقه ويضعها في جيبه. تنتقل الكاميرا إلى مريم التي يمر عليها الزمن طويلاً وصامتاً. تسأل زكريا اديش الساعة؟ فيقول تظني أنني أطلع بالساعة وأنا نايم.. طلع الفجر وبعدك صاحبة. فقد وظف الفيلم هذه الجملة ليستدل على الزمن والأرق الذي أصاب مريم منذ مغادرة أخيها البيت في اتجاه الصحراء. تتواصل دقائق الساعة معلنة مع كل دقة مرور الزمن البطيء تحت وطأة القلق الذي تشعر به مريم كما يشعر به حامد. تخاف عليه من الصحراء ويجلس مترقباً الصباح متوجساً من الجندي الإسرائيلي.

يسألها زكريا عن سبب أرقها فتقول:

- خطواتو عم اديق براسي. نسيو؟ خطواتو في كل دقة من دقائق الساعة. فالساعة التي تتواصل دقائقها تشير إلى الزمن الذي يمر بالنسبة لمريم التي تظل عيناها وقلبها معلقين بدقائق الساعة ودورانها. يقول زكريا: إذا كانت هاي الساعة الملعونة متخليكيش تنامي أنا عندي الحل (فيلم السكين).. يفكر في تعطيلها لكنها تؤكد له: مقدرش انام بعد ما راح الليل لقد مر الزمن بمرور الليل على مريم التي تكبر مخاوفها على أخيها من جهة وعلى جنيها من جهة أخرى.

يستيقظ حامد على حركات الجندي الذي يطلب ماء فيتجه صوب القارورة فيشرب ثم يسقيه ما تبقى. يجلس منتظراً بزوغ الفجر وتنتقل الكاميرا إلى مريم التي تقول لزكريا:

- مثل ما دقائق الساعة بدق. ابنك عم بيدق. وصار من الصعب أتخلص منو هلا (فيلم السكين).. تمر فترة صمت بينهما.

- ولد سادس. نصحتك ألف مرة تتخلصي منو. ولد بعد خمس شهور. شو راح يحكو الناس (مارتن، ص 217).

يتقدم منها ويصرخ فيمنا يمسك عنقها بيديه بقوة فتصرخ وتصرخ لكنه يظل ممسكاً بعنقها تمتد يدها، تنتقل الكاميرا حيث يظهر حامد في ضوء النهار وهو ما يزال مغمض العينين. يزحف الجندي نحو الصاروخ ويضغط عليه فينبثق في الفضاء تاركاً علامة مضيئة. يستيقظ حامد على الصوت ويقترّب بسرعة من الجندي ويغرس في صدره السكين بينما تغرس مريم السكين في صدر زكريا الذي يسقط ميتاً ويسقط الجندي أيضاً.

أما السبب النفسي لتوظيف الزمن، فإنه يرتبط بالشخصية ومدى معاناتها والتي تسترجع ما مضى من الذكريات أو الأسباب التي أوصلتها للحالة الراهنة فيكون تركيز الفيلم درامياً على هذا العنصر" بحيث يسترجع البطل وقد بلغ أوج مأساته، وفي تمزقاته متتابعة، الظروف التي قادته إلى تلك الذروة من اليأس والضياع" (كنفاني، ص11). فالشخصية تعود إلى الوراء لتسترجع الكثير من ذكرياتها. تجلس مريم في غرفة مظلمة وللظلام أكثر من دلالة. دلالة نفسية متعلقة بمعاناة مريم بعد ما غادر أخاها البيت بحثاً عن والدته، ودلالة على أن الوقت كان ليلاً إذ يدخل زكريا يضيء الغرفة.

لقد لعبت تقنية العودة إلى الوراء أو الفلاش باك دوراً هاماً في تقديم الأحداث والتمكن من الزمن. وربما يمكن القول إن الفلاش باك من أسهل التقنيات التي تسهل على المخرج التحكم بزمن القصة وتقديم أحداثها.

2/ النص الروائي رجال في الشمس:

شخصيات الرواية:

- أبو قيس: رجل كهل ورب أسرة لا يملك إلا أرضاً جفت وعائلة لم يعد يستطيع إطعامها.
- أسعد: شاب يسعى لبناء حياته بعد أن كان عمه قرر زواجه من ابنته التي لا يرغب بها.
- مروان: مراهق يعيش ظروفًا صعبة مع والديه وزوجة أبيه، يقرر الرحيل لأجل لقمة العيش.
- أبو الخيزران: سائق شاحنة. فاقد لرجولته. يشتغل بالتهريب.

الرواية:

تقوم الرواية على ثلاث شخصيات هي: أبو قيس وأسعد ومروان. يقررون الذهاب إلى الكويت بحثاً عن حياة أفضل. "أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي فبدأت الأرض تخفق من تحته. ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل.." (رجال في الشمس، ص29). هكذا يبدو أبو قيس الكهل العاشق للأرض والذي أرهقته السنوات، يفكر في الرحيل نحو الكويت.

ويبدو أسعد الضجر من عمه قلقاً هو الآخر باحثاً عن منفذ للخروج "إذن لماذا تعطيني النقود إذا كنت متأكداً من أنني لن أعيدها لك؟ أنت تعرف لماذا..ألست تعرف؟ إنني أريدك أن تبدأ..أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج ندى. إنني لا أستطيع أن أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر هل تفهمني؟. أحس الالهانة تجترح حلقه ورغب في أن يرد الخمسين ديناراً لعمه يقذفها بوجهه بكل ما في ذراعه من عنف وصدره من حقد. يزوجه ندى. من الذي قال له إنه يريد أن يتزوج ندى؟" (رجال في الشمس، ص29).

أما مروان فهو أصغر الثلاثة خرج "من دكان الرجل السمين الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، فوجد نفسه في الشارع المسقوف المزدهم الذي تفوح منه رائحة التمر ولال القش الكبيرة.. لم تكن لديه أية فكرة محددة عن وجهته الجديدة. فهناك داخل الدكان تقطعت آخر خيوط الأمل التي شدت لسنوات.." (رجال في الشمس، ص92).

يلتقي الثلاثة في رحلة موت داخل خزان ملتهب لأحد المهربين ودون حتى أوراق تثبت هويتهم بعد أن ضاع الوطن. لا اختيار أمامهم إلا الموت وفي الحالتين: موت الذل والفقر أو الموت بهذه الطريقة المختارة

للسفر. تلتقي الشخصيات إذن عند نقطة واحدة هي أبي الخيزران الذي يقلل الشروط بعد أن التقوا عند المهرب السابق بشط العرب بالعراق.

وتنتهي رحلة الشخصيات الثلاث ومعها نهاية الرواية أيضا بالموت داخل الخزان: "قفز إلى الخارج وأغلق الفوهة ببطء ثم هبط السلم إلى الأرض، كان الظلام كثيفا مطبقا وأحس بالارتياح لأن ذلك سوف يوفر عليه رؤية الوجوه. جر الجثث واحدة واحدة من أقدامها وألقاها على رأس الطريق حيث تقف سيارات البلدية عادة لإلقاء قماتها كي تيسر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح الباكر" (رجال في الشمس، ص94). تنتهي الرواية إذن بموت الشخصيات وصرخات أبي الخيزران: "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تفرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟" (فولتون 1958، ص379).

فيلم المخدوعون:

-المؤلف: غسان كنفاني.

-المخرج: توفيق صالح.

-السيناريست: توفيق صالح.

-الصنف: دراما.

-مدة العرض: 1 ساعة و28د.

-سنة الإنتاج: 1972: سوريا.

-الممثلون: بسام لطفي، عبد الرحمن آل رشي، ثناء دبسي...

قصة الفيلم:

تسعى السينما من خلال توظيفها لمجموعة من التقنيات من محاولة الوصول إلى ذهن المشاهد وتصوير تلك اللحظات الحادة في حياته وهنا يقول المخرج الأمريكي - ديفيد جريفث -: "السينما تستطيع تصوير الأفكار" (وفي، ص151). إنها قادرة بفضل طاقتها أن تسيطر عن طريق الكاميرا على أدق تفاصيل الزمن الذي يمر سريعا.

يحمل عنوان الرواية رجال في الشمس دلالة قوية على الزمن، لكن المخرج توفيق صالح رأى تحويل العنوان إلى المخدوعون خاصة وأنه اهتم بالرواية بعد نكسة 1967. يقول عنها "الظروف السياسية اللازمة للقصة كانت قد تغيرت في الواقع في 1968 عنها في 1964 زمن كتابة القصة ولكنني أحسست بعد أيلول واستشهاد عبد الناصر أن شحنة الغضب لا تزيلها إلا شحنة أخرى تتفجر بها رجال في الشمس" (فيلم المخدوعون).

تغير العنوان إلى المخدوعون ولكنه لم يغير الشمس التي تحمل دلالة واضحة على زمن القصة. يبدأ الفيلم بشمس دافئة على النهر وينتهي بشمس حارقة على حدود الكويت، وبين الشمسين كانت حكاية أبي قيس وأسد ومروان.

يبدأ الفيلم بمشهد لأبي قيس وصديقه يتشمم رائحة الأرض التي يشمها برائحة زوجته وهي تخرج من الحمام. ينظر إلى الشمس ويده قطعة طين يتأملها ويتأمل معها أرضه التي فقدت طعمها منذ أن

بدأت تجف. كان الزمن حاضرا في فيلم المخدوعون انطلاقا من اللحظة التي قرر فيها أبو قيس وأسعد ومروان السفر عبر الصحراء نحو الكويت للعمل.

تغيرت الفصول إذ تُظهر الكاميرا صور الأشجار وقد تغيرت أوراقها دلالة على مرور الزمن وهم يبحثون عن يلقاهم إلى الكويت إلى أن يلتقوا بأبي الخيزران الذي يعدهم بأن يوصلهم إلى هناك دون أن يحدث لهم ما يحدث لبقية المسافرين الذين ينقلهم المهربون عبر الصحراء ثم يتركهم دون دليل. -بدن تتخبو خمس ست دقائق لما نوصل لحدود. يقول لهم أبو الخيزران. يضبط الزمن بدقائق داخل الصهريج الذي سيختبئون فيه. وحين يعترضون:- أو مين يقدر بها الحر يقعد بها الخزان. يؤكد لهم: تنزلو بالخزان على بعد 50 مترو. تتخبو خمس ست دقائق (فيلم المخدوعون).

يعترض الثلاثة على تواجدهم داخل الخزان لأن الحرارة شديدة ويقرر أبو قيس أن يذهب مع المهربين أفضل من الذهاب والاختباء داخل الخزان كما يريد أبو الخيزران. فيقول أبو الخيزران: - رحو مع المهربين. جربو. انتو راح بذوبو بشهر آب محدش بيعس بيكن. فشهر آب دليل على أن زمن الأحداث بشهر من شهر الصيف وهي دلالة على الزمن الذي توظفه السينما من خلال الإشارة إلى التاريخ أو الشهر. يتفق الثلاثة مع أبو الخيزران للانطلاق في الغد فيحدد أبو الخيزران الزمن: -من بكرأ بكير أمر بالاوтил وأزمر. تأكيداً منه على ساعة الانطلاق نحو الكويت. يلتحقون بأبي الخيزران ويسيروا في اتجاه الكويت. يجلس أسعد إلى جانب أبي الخيزران بينما مروان وأبو قيس في الخلف ويؤكد أسعد: الشمس محمولة هلا ولما يبجي الظهر نفوت الختير لهون وبقعد أنا برا (فيلم المخدوعون).

بين الماضي والحاضر ينتقل الفيلم مبينا الأحداث المتعلقة بحياة الشخصيات. يسأل أسعد أبو الخيزران: انت متجوز. تتغير ملامح أبي الخيزران من السؤال لينتقل الفيلم إلى مشهد في الظلام حين انفجرت القنبلة حوله وهو رفقة أصدقائه من الثوار وتواجده على سرير العمليات حيث يفقد رجولته، لكنه يخسر كل شيء ويؤكد لصديقه: شو استفدنا ضاعت الرجولة ضاع الوطن وراح كل اشي تسرع الشاحنة بأقصى سرعة ويمر الزمن معها والثلاثة برفقة أبو الخيزران يقطعون الصحراء الطويلة والشمس الحارقة تطيع المكان. يمرون بمركز الحدود الأول ويقضي الثلاثة الدقائق الستة في الشاحنة ويؤكد لهم حين يخرجهم من الشاحنة: -أنا قتللكم 7 دقائق ولكن عملتها بستة. فيقول مروان أنه أخذ أكثر من ست دقائق. يؤكد له أبو الخيزران: ليش بدكش تطلع بساعتك. ست دقيق بس. فيقول أبو قيس: مثل ما قال. كنت عد من الواحد للستين. عدت ست مرات (فيلم المخدوعون). يركبون الشاحنة بعد أن يستريحوا قليلا ويمضون مجددا في اتجاه الكويت. يمر الزمن مع منظر الشمس الحارقة التي تزداد حدتها فيتذكر كل واحد من الثلاثة سبب تفكيره في الرحيل عبر الصحراء وبشروط أبي الخيزران. يتذكر أبو قيس أنه يريد شراء عرق أو عرقين من شجر الزيتون ويبني بيتا. ويتذكر أسعد أنه كان بالمظاهرة حين فر وقرر بعدها السفر، ويتذكر مروان أخاه الذي سافر وانقطعت أخباره من فترة بعد أن كان يرسل لهم بعض النقود فيردد: يقولك مرجعش من لكويت ليش. لأنو راح بضربة شمس (فيلم المخدوعون).

تصل الشاحنة إلى مركز الحدود الأخير فيختفي الثلاثة داخل الخزان.. يوظف المخرج هنا عدة طرق للدلالة على الزمن فحين يتوقف أبو الخيزران ليمضي استمارة الدخول. ينظر إلى ساعته التي تشير إلى

الزمن مؤكدا للموظف: أنا مستعجل (فيلم المخدوعون). الساعة وكلمة مستعجل تأكيد على الزمن الذي يمر والثلاثة داخل الخزان. يشعر أبو الخيزران بالقلق وهو يحاول أن يتملص من تهكم الموظفين عليه مؤكدا لهم أنه مستعجل وأن الحاج صاحب السيارة في انتظاره وأنه إذا تأخر سيطرده لكنهم يماطلون. تنتقل الكاميرا إلى الخزان فنسمع صوت دقات لا يمكن أن يسمعا أحد في صحراء واسعة. يستطيع أخيرا أن يمضي الأوراق ويركض مسرعا نحو الشاحنة منطلقا في الصحراء والشمس الحارقة من جديد. يتوقف بعد السير قليلا ليفتح الخزان وينادي: أسعد.. أسعد.. (فيلم المخدوعون) لكن لا أحد يجيب فينزل داخل الخزان ليجد الثلاثة قد فارقوا الحياة. يمضي بشاحنته ليصل إلى مكان مع الغروب حيث رمي الجثث ويمضي.

النتيجة:

- 1- الزمن في رواية ما تبقى لكم زمن ذهني يشعر به القارئ من خلال الفقرات وخاصة حين يتناول الروائي الصحراء، بينما في الفيلم كانت الساعة بمثابة قياس للمسافة الزمنية التي يقطعها حامد وانتظار أخته له.
- 2- الزمن في رواية رجال في الشمس زمن عبر عنه الروائي من خلال الشمس التي كانت تعبيرا زمنيا عن المسافة والمدة التي يختفي فيها أبو قيس وأسعد ومروان داخل الخزان، بينما اتخذ المخرج من ساعة أبو الخيزران وتدقيقه على ذكر الساعة والإشارة إليها بيده وتحديد الوقت للتعبير عن الزمن.

خاتمة:

لقد استطاع الروائي الفلسطيني غسان كنفاني أن يكون من أكثر الكتاب تعبيرا عن محنة الفلسطيني وغربته من خلال مجمل رواياته، ولكن حضوره الأقوى كان من خلال روايتي ما تبقى لكم ورجال في الشمس هذه الأخيرة التي جسدت بصدق بشاعة الموت من أجل الحياة التي تسعى إليها الشخصيات الثلاث والتي تنتهي بهم جثثا على الطريق بلا هوية. وقد استلهمت السينما هاتين الروايتين من خلال فيلي السكين والمخدوعون.

ومن خلال هذا الطرح البسيط لإشكالية الزمن في السينما ومن خلال فيلي السكين والمخدوعون يمكن التوصل إلى النتائج التالية:

- يحاول الروائي من خلال السرد أن يوضح الزمن الذي يرتبط بشخصيات رواياته والتي لا يمكنها الانفصال عن الزمان والمكان معا.

- الزمن في السينما لا يتقيد بتقنية معينة بل تتعدد تقنيات التعبير عنه.

- ما تزال السينما تواجه صعوبة في ضبط السيناريو بزمان محدد لا يتجاوز التسعين دقيقة.

- الامتداد الزمني للرواية يجعل من الصعب جدا التحكم بها سينمائيا ولذلك قد يدفع هذا بالمخرج إلى التكثيف الذي يصعب عملية الإحساس بالزمن والحدث أو الاستغناء عن الجزء الأكبر من الرواية.

- تمكن المخرج توفيق صالح من السيطرة على الزمن من خلال مشاهد الشاحنة التي تقطع المسافة الطويلة في الصحراء وقلق المهرب من تماطل شرطة الحدود وخوفه من مضي السبع دقائق التي وعد بها الشخصيات الثلاثة والتي ستقضيها داخل الخزان.

- وفي فيلم السكين كانت الساعة حاضرة بقوة طيلة الفيلم والتي استطاع من خلالها المخرج أن يشير إلى الزمن ويؤكد تعلق الشخصيات به وخاصة حامد ومريم.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1-الزعيبي، أحمد، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، ط1، دار المناهل، بيروت 1995.
- 2-آلبرت، السينما آلة وفن، ت/صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر 1958.
- 3- ألكسان، جان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1999.
- 4-القصرأوي، مهما حسن، الزمن في الرواية في العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2014.
- 5-مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ت/سعد مكاي، المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بدون طبعة أو سنة.
- 6- وافي، محسن، سينما توفيق صالح، وزارة الثقافة المصرية، بدون سنة أو طبعة.
- 7- فايدا، فايدا، الرؤية المزدوجة، ت/صلاح صلاح، الفن السابع 8، وزارة الثقافة السورية 1993.
- 8- عبد مسلم علوان، طاهر، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2005.
- 9-الفيصل، سمر روجي، الرواية العربية، البناء والرؤية، مقارنة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- 10- فرايليش، سيمون، الدراما السينمائية، ت/غازي منافخي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1994.
- 11- قاسم، سيزا، بناء الرواية، دار التنوير ودار المثلث، ط1، بيروت 1985.
- 12-مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، عالم المعرفة، الكويت 1999.
- 13-العبد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت 2010.
- 14-كنفاني، غسان، رجال في الشمس، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب 1980.
- 15- كنفاني، غسان، ما تبقى لكم، ط3، منشورات غسان كنفاني ومنشورات الرمال، قبرص 2014.
- 16- فيلم السكين، إخراج خالد حمادة، 1972.
- 17- فيلم المخدوعون، إخراج توفيق صالح، 1972.

المجلات:

- 1-مجلة عالم الفكر، ع1، مجلد 13، تموز 2002.
- 2-مجلة أوكسجين، ع162، 27 تشرين الثاني، 2014.

Time in the Cinema...The Two Films (The Knife and The Deceived) -A Model

Dr.Karima Nawi..... University of Ziane Achour/ Algeria
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 17/2/2019.....Date of acceptance: 11/3/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

This study deals with the time property in the cinema through two films: (The Knife) directed by Khalid Hamada and (The Deceived) directed by Tawfiq Saleh. These two films were excerpted by the cinema from two novels of the Palestinian writer Ghassan Kanafani, the first is from the novel (What is Left for You) and the second is from the novel (Men in the Sun). If the Palestinian novel has imposed its presence on the Arab creative scene through a group of novelists who took it upon themselves to communicate their cause to the world, the Palestinian cinema has been far from being a purely Palestinian, because many of the cinematic works have been provided by Arab countries on the issue, while this cinema is still seeking to establish its existence and to get distinguished on the level of privacy and creativity.

This study tries to address time in the two films and how the cinema has been able to do so with its various techniques that are under its control. The flashback is one of the most popular techniques used by the cinema to present time outside which the film cannot be performed.

The cinema has succeeded through many techniques which it employed to present a film narrative that is close to time in its reality and spontaneity without affecting its credibility by the viewer. Through these two films, the ingenuity of the two directors emerged in dealing with the idea of time. The director Tawfiq Saleh tried to control the time in his film (The Deceived) through focusing on the presence of the characters in the tank in which Abo Al-Khayzoran moved them to Kuwait. The expression was to set the time by hour and sometimes by other signs. While the film director Khaled Hamada in his film (The Knife) used the clock as a constant time alarm throughout the film.

Key Words: (Novel, Palestinian Cinema, Time, Ghassan Kanafani) .

المعالجة الاخراجية لمشاهد

الحركة في الدراما التلفزيونية

عشتار حبيب جاسم.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/1/2 ، تاريخ قبول النشر 2019/2/18 ، تاريخ النشر 2019/3/25

الملخص:

ان الاحساس بالحركة يولد الاحساس بموضوع العمل، فحركة الكاميرا وحركة الممثلين وحركة الالوان والاضاءة وغيرها من عناصر الخطاب الصوري تعمل مجتمعة على اغناء الصورة بدفق حركي متكامل ليصل الى المتلقي وقد حدد البحث موضوعها بعنوان (المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الدراما التلفزيونية)، وتم تقسيم الموضوع الى مقدمة ومبحثين نظريين في الاطار النظري هما المبحث الاول: الحركة في الدراما التلفزيونية: تناولت الباحثة مفهوم الحركة وانواعها والدور التعبيري والجمالي في الدراما التلفزيونية. المبحث الثاني: اشتغال عناصر اللغة الصورية والصوتية في مشاهد الحركة: وتم فيه البحث عنا انواع المشاهد وزوايا التصوير والتطرق ايضا الى حجوم اللقطات والتعرف على الازياء واللون والمونتاج وفي نهاية المبحث الثاني حددت الباحثة مؤشرات الإطار النظري والتي ستعتمد كادوات لتحليل العينة.

وبعد ذلك توصلت الباحثة بعد تحليل عينة البحث الى أبرز النتائج وهي: تعد الحركة بنية اساسية لا بد من وجودها في المعالجات الاخراجية في الدراما التلفزيونية للكشف عن تطور الاحداث وتعقدها وصولا الى الحل، كما ظهر في عينة البحث. واخيرا قائمة بالمصادر التي استخدمتها الباحثة لانجاز بحثها، وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (معالجة اخراجية ،مشاهد الحركة ، دراما تلفزيونية).

المقدمة:

تعد الحركة جوهر الحياة وعصيتها، انها الوسيط الاكثر قدرة على التعبير واحداث المتغير في مجمل نواحي الحياة وتمفصلاتها، لذا كانت الحركة اولى لبنات الدراما واساس لانطلاقها في الفن باعتباره ان الدراما "هي فن الحركة" (ارسطو، 1976، 45). فلقد شدد وركز فلاسفة الاغريق منذ القدم على مفهوم الحركة على اعتبارها انها الحجر الرصين في اي عمل سواء سينمائي او تلفزيونياً، صار للحركة مكانتها ودورها في حياة الانسان واستمراره بصفة عامة "وطاقته الحيوية بصفة خاصة، اذ يمكن عدها الشكل المعبر عن الحياة والفعل وكما يقول فلاسفة الاغريق لوجود الالحركة اما ماعدا ذلك فهو عرض زائل فالحركة هي

التعبير المباشر عن التغيير (مبدأ الوجود) وبالتالي عن قانون الصراع او الصيرورة الحاكم للحياة البشرية والكون" (التميمي، 2003، 1). وبما انه الحركة هي الاساس الذي تقوم عليه الدراما والسينما وعليه فقد حددت الباحثة مشكلة البحث بالسؤال الاتي: ماهي المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الدراما التلفزيونية؟

وتكمن اهمية البحث في كونه يتناول الحركة وكيفية معالجتها اخرجيا في الدراما التلفزيونية واهمية الحركة وانواعها والدور التعبيري والجمالي اضافة لاشتغال عناصر الصوت والصورة في مشاهد الحركة في الدراما التلفزيونية، فضلا عن اهمية البحث بالنسبة للدارسين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية الدراسة الاولى والدراسة العليا، واخير تكمن اهميته بالنسبة للعاملين في حقل اخراج وكتابة السيناريو وانتاج الدراما التلفزيونية.

ويهدف البحث الى: الكشف عن المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الدراما التلفزيونية. ، وقد اختارت الباحثة عينة قصصية، وهي المسلسل الامريكي (ميامي csi miami) كعينة قصصية لهذا البحث.

تحديد المصطلحات:

الحركة: في اللغة ((الحركة) ضد السكون وحركه فتحرك ، وما به حراك اي حركة و غلام حرك اي خفيف وذكي والحارك من الفرس فروع الكتفين وهو الكاهل. (الرازي، 1982، باب الحاء)

الحركة: اصطلاحاً

الحركة في الفنون والسينما والتلفزيون هي العنصر الاهم لتكتمل الصورة ويتحدد الفعل من خلالها" فكلمة سينما مشتقة اليونانية التي تعني الحركة وكذلك مفردات "kinetic" و "kinesthesia" وهي مصطلحات ترتبط عادة بفن الرقص" (جانيتي، 1981، 131). ويمكن تجزئة الحركة الى حركات داخلية اي داخل اطار الصورة وخارجية اي خارج اطار الصورة هي كل ما يدخل في تحريك الموضوعات الدرامية في انية العرض السينمائي. التعريف الاجرائي للحركة: هي كل ما يتحرك من عناصر مؤثرة داخل وخارج الصورة وينتج عنه فعل مكتمل دراميا.

الدراما التلفزيونية: هي "من اهم الاشكال الدرامية لما تتمتع به من خصائص وامكانات، تفيد الانتشار الجماهيري للتلفزيون... لتشارك في تغيير العادات السلوكية وتعديل القيم الاخلاقية من خلال تقديم القدوة والانماط الانسانية" (احمد، 1999، 9) وتعتمد الدراما التلفزيونية على قصة واقعية او خيالية يقوم بادوارها اشخاص بالضرورة، وتعد الدراما التلفزيونية "فن العامة.. وتتأرجح وظيفتها من مجرد الترويح الى النواحي التحريضية او التعليمية ومن التعامل مع الظاهر الى الخوص في اغوار النفس ومن الاهتمام بالحركة المادية الى اثار الحركة الفكرية" (المهندس، 1989، ص 34) ان تعدد القصص والموضوعات التي تعالجها الدراما التلفزيونية تجعل منها متابعة من قبل عدد كبير من المشاهدين لانها تلي طموح اكبر عدد منهم.

لذا تبقى الدراما التلفزيونية فنا "يعبر عن المجتمع ومن يدور فيه، وموضوعاتها هي موضوعات الحياة وقضاياها المعاصرة فليس هناك افضل واقدر من موضوعات الحياة على جذب المشاهد.. فاحداث المجتمع اليومية وحوادثه هي ميدان عمل الدرامي التلفزيوني". (طاهر، 1978، ص 31).

التعريف الاجرائي: هي قصة او مجموعة قصص تحتوي على احداث متعددة تجري في ازمة واماكن متفرقة، يقود هذه الاحداث شخصيات درامية، تعرض العديد من الافكار والقيم، لانها صورة معكوسة عن المجتمع الذي ينتجها، ويمكن ان تكون مسلسل درامي او سلسلة درامية.

المبحث الاول: الحركة في الدراما التلفزيونية

مفهوم الحركة.

الحركة ضد السكون، هذا مفهوم انساني شامل ومن البديهيات التي تعتمدها المجتمعات الانسانية، وهي ما يمثل كل شيء ينبض يدفق بالحياة، فالحركة ومنذ بدايات التاريخ الانساني ترتبط بقيم الخير والحياة والتبدل، والنشاط، وبدون الحركة فسيحل بالتاكيد السكون الذي يمثل قيم الموت، والخمول والعدم، لذا كان الانسان ومنذ فجر الانسان يسعى الى تطوير الحركة وترسيخها في تفاصيل الحياة الانسانية، وتتحقق من خلال فعل الانتقال الفيزيائي من نقطة معلومة الى نقطة اخرى، فالحركة اساس كل العلوم وكل الفنون، وتعد الحركة اساس للوجود الطبيعي في الحياة وان كل الموجودات المادية هي بالاساس متحركة وتعتمد على ديناميكية الحركة، "فالحركة هي عصب الحياة وجوهرها" (حلي، 2004، ص 96) تأثر الانسان بمظاهر الحركة وانعكس هذا التأثير على نشاطاته المختلفة بشكل ملحوظ فحركة النباتات والحيوانات والسحب والانهار والرياح وكل ذلك من الاشكال الحركية في الطبيعة اثرت على طبيعة حركاته وكيفياتها واثرت على ادائه للطقوس الدينية، وبما انه الفن يحاكي الانسان وطبيعته وتفاعلاتهما معا. ان الفن السينمائي "في جوهره هو فن الحركة" (لندرجن، 1959، 63). لان كل ما موجود في الفن السينمائي ينطلق من الحركة، وبدون الحركة لا يمكن ان يكون هناك فن للصورة المتحركة، لذا كانت الحركة موجودة سواء داخل آلة التصوير او خارجها، مثل شخصيات واكسسوارات (سيارات، قطارات، عربات)، لذلك تعد "الحركة الفلمية كالصورة يمكن ان تكون ملموسة ومادية او طرازية عالية ومجردة"، في الفنون الحركية الصامت، والتمثيل الصامت والباليه والرقص الحديث نجد انواعا مختلفة من الحركات تمتد من الواقعي الى الانطباعي " (جانيتي، 1981، ص 133). وطالما ان المحاكاة على اختلاف انواعها هي اساس ظهور وتطور الفنون فان المحاكاة لابد ان تكون لشيء متحرك، فلا محاكاة لاشياء الساكنة، وهذا ما يجعل من الحركة اساس تطور الفنون الانسانية، خصوصا في الفن السينمائي والتلفزيوني، الذي يعتمد الحركة بصورة اكبر من باقي الاشكال الفنية الاخرى، لانها جوهر بناء المعالجة الاخراجية للقصة الدرامية.

ان ما يميز الصورة في الدراما التلفزيونية عن الصورة الفوتوغرافية هي الحركة، فالحركة يعني تبدل الاشكال والتكوين، وانتاج تشكيلات جديدة، انها تبث عنصري التشويق والجذب، فضلا عن ايهام المتفرج ان ما يراه هو الواقع الحقيقي، لان الصورة في الدراما التلفزيونية تكون قريبة الشبه الى حد بعيد الحياة في الواقع المعاش، لذلك تلعب الحركة دورا مهما وفعالا في السينما والتلفزيون لانها تنقل الواقع حرفيا او

تضيف له احداثاً لتناغي وتحاكي الفطرة الانسانية. وبدون الحركة تصبح الدراما اشبه بصورة فوتوغرافية ساكنة، فالإطار في الصورة التلفزيونية لابد ان يضم انواع الحركات، سواء المرتبطة بالة التصوير او المرتبطة بالموجودات نفسها، وهو ما يجعل الاطار جامعاً لانواع الحركة، ومعبراً عن الاحداث الدرامية من خلال الحركة نفسها، فوجود الحركة يعني وجود القدرة على التعبير وانتاج المعاني وايصال المعلومات الى المتفرج، "ان الحركة هي احدى الوسائل التعبيرية داخل الاطار فالحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها مادة ضمن مجمل مواد الموضوع" (عادل، 2003، ص 3). لذا فمن القواعد الاساسية في الاخراج سواء للسينما او التلفزيون هو كيفية بث الحركة في المادة الدراماتيكية وجعلها مهيمنة على الاحداث، وهو ما ينتج قدرة كبر للعواطف بشقيها السلبي والايجابي، وهو ما يثير الضحك، او يثير الخوف او السلام، الحركة هي المسؤولة عن كل انواع العواطف التي تعتمد رأس المتفرج عند رؤيته للاحداث الدرامية التلفزيونية، و"كقاعدة عامة يجب ان تكون الحركة والصورة التكوينية للمشهد تعبيراً عن مضمون المشهد او تدعيماً لهذا التعبير" (كارتر، 1962، ص 90)

يمكن انتاج الحركة باكثر من عنصر تعبيرى، كما يمكن انتاج الالهام بالحركة من خلال المونتاج، ولكن اكثر عنصر يمتلك القدرة على استمرارية الحركة زمانياً ومكانياً، هو الة التصوير سواء في اللقطات الطويلة او لقطات المتابعة، لان الة التصوير تقوم بمتابعة الشخصية اينما يذهب، فتقترب منه او تبتعد على اساس رسم الحركة الاساس، "ان تحريك الكاميرا يصحبه تغيير في احجام اللقطة مما يؤدي الى تطوير المونتاج الذي جعل من الحركة تمتلك دوراً تعبيرياً، ان الحركة سواء كانت حركة الموضوع داخل الحدث او حركة الة التصوير او الحركة المتولدة نتيجة عمل المونتاج فهي وسيلة يتم من خلالها بناء ايقاع اللقطة وجعله محسوساً للمشاهد فالحركة غالباً ما تعطي احساساً بحركة المياه والتي ستعطي بدورها احساساً في المكان والزمان فحركة الكاميرا في اللقطات الطويلة كانت من الوسائل الاساسية للتعبير والتأكيد على وجهة نظر المخرج وليس وجهة نظر البطل" (فريد، 1979، ص 19) لا يمكن الاعتماد على حركة آلة التصوير لاسباب (فيزيا- حركية) فحسب، وانما دلالة الحركة تتجاوز الظاهر الفيزيائي صوب البحث عن ثوابت فكرية ونفسية ترتبط بالشخصية او الحدث نفسه، خصوصاً وان زمن الحركة في اللقطة الطويلة يتساوى ما بين الدراما التلفزيونية على الشاشة والواقع المعاش، اذ تعمل هذه الحركات "على تفتيت الزمن الذي يتم بفعل حركة الكاميرا، يوجي للمؤلف بتعليقات مطولة حول تعددية الزمن وتعددية الواقع" (أجيل، 1981، ص 27) لذا هناك اهتمام كبير في توظيف انواع حركات حوامل الة التصوير للوصول الى دلالات جمالية ودرامية ونفسية، وتحدد حركات الة التصوير على النحو الاتي:

- 1- حركة الاستدارة الافقية والعمودية. 2- حركة آلة التصوير المحمولة على عربة لقطات متابعة.
- 3- حركة آلة التصوير المحمولة على رافعة. 4- حركة الزوم zoom وهي حركة ليست فعلية لآلة التصوير وانما هي حركة عدسة متغيرة البعد البؤري ينتج عنها الالحاء بوجود حركة.
- الحركة الأفقية Pan : وهي حركة أفقية لرأس الكاميرا مع ثبات الحامل ويمكن أن تكون الى جهة اليمين والى جهة اليسار وبحسب اتجاه الحركة.

الحركة العمودية Tilt: آلة التصوير " ثابتة فوق الحامل في مكانها ولكنها تقوم بحركة رأسية أو عمودية على محورها في اثناء التصوير" (مرسي، 1978، ص264).

حركة المتابعة (Dolly -in-out): آلة التصوير تتحرك مع السائد اي عربة الدولي، بأكملها " من الممثل أو الجسم المراد تصويره تدريجيا للمزيد من الفحص او لغير ذلك من الأسباب، أو تبتعد عنه لاستيعاب جزء اكبر من المكان او الحركة(الحضري، ب ت، ص 81)

الحركة الموازية Track- in-out: وهي حركة آلة التصوير مع الحامل بصورة أفقية أو موازية للموضوع، ويمكن أن تكون إلى اليمين او الى اليسار.

حركة آلة التصوير على الارتفاع Crane Shot: تكون آلة التصوير مركبة على رافعة، فتستطيع الارتفاع او الانخفاض، والاستدارة لجميع الجهات.

اما الحركة الزوم Zoom -in- out ، فهي حركة إيهامية، لان مجموعة العدسات متغيرة البعد البؤري توهم عين المشاهد بالحركة من مكان الى اخر، الا انها ثابتة بمكانها، لذا "فإنها تلعب دوراً هاماً في إظهار التأثير الذي يبغى المخرج إظهاره" (ستايف، 1999، ص369) إذ "ليس هناك من يكشف عن دخيلة بوضوح وحتمية أكثر من الحركة والإيماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد، ان يختفي أو يرائي خلف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء وتبدو حقيقته خبيثة كانت أم نبيلة" (وولتر، 1974، ص28). فالحركة هي المحفزة للمشاعر والمعاني، وهي صورة حقيقية سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل. بالاضافة الى ذلك تمتلك آلة التصوير مجموعة من العدسات Lenses التي تمثل الجزء البصري في آلة التصوير وهي المسؤولة عن تكوين صورة الموضوع وقد تتكون من أكثر من قطعة زجاجية واحدة حيث تجمع بنظام معين بحيث تمثل هذه المجموعة عدسة معينة والعدسة هي بمثابة عين آلة التصوير فتلتقط صورة الواقع الافتراضي الذي تخيله على وفق المنهج الفني المناسب وتسقطه على الطبقة الحساسة مكونة صورة مقلوبة تتوقف مساحتها على المسافة بين الجسم المصور والعدسة "فكلما بعد الجسم قلت مساحة الصورة فاذا كان الجسم واقفاً فيما لا نهاية تكونت له صورة تساوي البعد البؤري للعدسة تماماً" (رياض، 1961، ص52).

المبحث الثاني : اشتغال عناصر اللغة الصورية في مشاهد الحركة

يعتمد اي فيلم سينمائي على عدد من اللقطات التي تشكل في مجملها الفيلم السينمائي، الا ان هذه اللقطات ترتبط بوحدة اصغر من الفيلم السينمائي، والذي يشكل اساس العرض السينمائي، اي المشهد، فالمشهد هو مجموعة من اللقطات التي ترتبط بمكان واحد وزمان واحد، وشخصيات محددة، وفعل محدد ايضا، وبعد المشهد ضرورة اساسية في بلورة شكل الفيلم العام ، ومن اجل تحديد شكل المشهد بخصوصية القصة السينمائية، فانه يجري ضمن "وحدة الزمان ووحدة الحدث ويتميز بالعلاقة المتتابعة بين المواقف والشخصيات والمناظر، التي تروى جزءاً متصلاً أو متشابكاً أو متقارباً من أحداث القصة السينمائية" (البشلاوي، 2005، ص174) فتكون اللقطات على هذا الاساس منتمة لفضاء المشهد وتحمل كل لقطة معلومة معينة او جزء من القصة السينمائية لتكتمل عند اتمام المشهد، لذا يمكن القول ان المشهد

السينمائي عبارة عن "قصة صغيرة، له بداية وقلب ونهاية كما القصة، ومن الممكن أن تكون له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالفيلم أو القصة ككل" (دافيد، 2004، ص21). وهو ما يعني تفردة بمقطع متكامل من الأحداث التي تقوم بها الشخصيات السينمائية، وتكون هناك علاقات بنائية متجذرة ما بين اللقطات من حيث الاستمرارية بالافعال وهيمنتها على المكان والزمان السينمائيين، وبالتأكيد يرتبط المشهد بعلاقات مباشرة مع الأحداث الأخرى في المشاهد اللاحقة أو السابقة، "لأحداث التحولات والتبدلات في توازنات القيم، بحيث يمكن أن يخلق المشهد تحولاً إيجابياً في اتجاه الخير أو سلبياً باتجاه الشر الأمر الذي يجعل من المشهد طريقة وظيفية لإضفاء قدر من الديناميكية الحركية لا داخل الفصول السينمائية.. بل وبينها أيضاً لاسيما المشاهد التي تكون في نهاية كل فصل.. والتي يركز كاتب السيناريو عادة على جعلها تعمل كمحفزات تهيئ للانتقال للمرحلة التالية في الفيلم" (تركمان، 2008، ص118) فالمشهد جزء أساسي يمتلك استمراريته الحدثية ضمن فضاء الفيلم السينمائي، الا انه يتمتع بخصوصية بنائية ومعالجة اخراجية مختلفة، من حيث عدد اللقطات، فليس هناك قانون يحدد عدد لقطات كل مشهد، فقد يكون في لقطة طويلة واحدة، وقد يكون في عشرات اللقطات السينمائية، لان "طول المشهد لا يتحدد بأية ضروريات مادية ولكنه يتحدد بالضروريات التي تملها القصة. فقد يتكون المشهد من عدة لقطات أو من لقطة واحدة أو لقطتين"، (ابو يوسف، ص71. وحسب المعالجة الاخراجية وطبيعة الأحداث والمكان السينمائي، لانه "وحدة درامية مستقلة، تتضمن فعلاً مستمراً محدداً بتاريخ، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها من دون حذف أو قفز فوق الزمن". (توروك، ص189). كما لا يمكن اقرار قانون سينمائية يحدد طول المشهد او طبيعة الأحداث فيه، الا ان القوانين الاساسية في المشهد هو هيمنة المكان والزمان نفسه على الأحداث الفلمية، خصوصاً الزمان ففي حال تغيره سيؤدي الى تغير المشهد السينمائي، فالمشهد هو "أهم الصيغ التعبيرية في العرض السينمائي، لأن غاية المخرج هو عرض الحدث وإبرازه من خلال فعل الشخصية وقولها. ويسمح العرض المشهدي بتوالي الأحداث بكل تفاصيلها، وقد يكون لإبراز هذه التفاصيل وظيفة تأسيسية ترسو خلالها قصة الفيلم وتحدد مصيره، كما يتخلل الحوار غالباً هذا العرض المشهدي لبناء الحدث بشكل سمعي وبصري". (كيروم، ص284).

انواع المشاهد:

هناك عدة انواع للمشاهد السينمائية، لكل نوع خصوصيته البنائية والحركية، اذ يحدد (كارل رايس) في كتابه (فن المونتاج السينمائي)، اربعة انواع من المشاهد السينمائية هي على النحو الاتي:

- 1- مشاهد الحركة. 2- مشاهد الحوار. 3- المشاهد المضحكة. 4- مشاهد المونتاج. (ينظر: رايس، ص99-159).

وهناك انواع أخرى حدد الكثير من الباحثين السينمائيين، اذ عثرت الباحثة على اختلافات كبيرة ما بين انواع المشاهد الأخرى، فقد حددها (دوايت سوين)، في كتابه (كتابة السيناريو للسينما)، وهي: 1- مشهد التتابع 2- مشهد التجميع 3- ومشهد التتابع والتجميع. (ينظر: سوين، ص64-65).

وهناك تقسيمات اخرى حدد السينارست الامريكي (سد فيلد)، في كتابه (السيناريو)، وهو يتبنى نوع مغاير من التسميات، والتي جاءت على النحو الاتي:

- 1- مشهد الحركة 2- مشهد الحوار 3- مشهد يجمع النوعين اي الحركة والحوار. (فيلد، 1989، ص139).
- وبغض النظر عن النوع يعمل المشهد على "نقل احداث القصة مباشرة من مكان لآخر" (رايس، 1965، ص99).

وتمتلك الة التصوير العديد من التقنيات التي تمكنها من اتمام عملية التصوير سواء في السينما او التلفزيون، وهذه التقنيات تعمل بشكل متكامل من اجل اتمام عملية التصوير السينمائي، مثلاً لا يمكن ان تقوم حجوم اللقطات باداء دورها في التصوير من دون ان تكون هناك زاوية تصوير وكذلك بالنسبة الى حركات الة التصوير السينمائي، ان وجود هذه التقنيات مجتمعة هو من يجعل من التصوير السينمائي فاعل ومؤثر في تصوير الاحداث في المسلسل الدرامي التلفزيوني، ان "كل لقطة من الفلم هي ظاهرة غير منعزلة، بل مجرد حلقة ضمن سلسلة ظواهر، ومثلها أن صورة متفردة من الشريط السينمائي طوال أربع مسننات لا تمثل بحد ذاتها شيئاً سوى كونها صور ثابتة" (روم، 1981، ص60). هذه العلاقة ما بين تقنيات التصوير هي من تؤدي الى انتاج لقطة درامية تلفزيونية متكاملة من اجل اصال المعلومات وانتاج المعاني والدلالات، ان تعامل الة التصوير مع الاحداث يجعل منها اداة فاعلة تفتت المكان وتجمعه بعد ذلك، بسبب تقنياتها المتنوعة التي يمكن توظيفها عند تصوير اللقطة والمشهد، وعليه فان "الكاميرا هي التي تدخل الوحدة الحقيقية للزمان والمكان ، بفضل سهولة حركتها" (بازان، 1968، ص95) وهو ما ينتج عنه حركة داخل اللقطة والمشهد وهي تستعرض المكان الدرامي، في المسلسل الدرامي التلفزيوني تشابه الى حد كبير الحركة في الواقع المعاش ولا بد من دراسة تقنيات الة التصوير لمعرفة عملها.

حجوم اللقطات.

1. اللقطة العامة 2- اللقطة المتوسطة 3- اللقطة القريبة.

المونتاج: هو عنصر لا غنى عنه في تحقيق الاستمرارية الحركية في اثناء تدفقها صوب الامام، فالمونتاج في اهم وظائفه الاساسية هو القدرة على ربط اللقطات بتسلسل منطقي وانسيابية تؤمن اصال المعلومات الى المتلقي وعرض منطقي للاحداث الدرامية، لان الربط ما بين اللقطات يمكن يقود الى انتاج العديد من الافكار والمعلومات الاساسية القيمة التي تلهم المتفرج، فقد تم توظيف المونتاج بتقنيات المتعددة في جميع الأعمال الدرامية وعلى وفق الكثير من القوانين التي تحكم المتجاورات من اللقطات في المسلسل التلفزيوني لإنتاج معناً جديداً او بناء استعارة مرمزة او تورية وايحاء وكذلك ايجاز لغرض تعميق دلالات الحركة في الصورة وربطها مع اللقطات الاخرى، إن وظيفة المونتاج ترتبط بالقدرة على " تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة اكبر من الكلمة ذاتها" (هبنر، 1993، ص184).

مؤشرات الاطار النظري

1. تنوع حجوم اللقطات ما بين الفعل ورد الفعل بفواصل زمنية قصيرة تمنح المشهد بنية حركية مهيمنة على الاحداث.
2. توظيف حركات الة التصوير لاسيما حركة المتابعة والهاند كاميرا في منح اللقطات المصورة دفق حركي واقعي.

اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي، الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث.

اداة البحث: اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري كوسيلة قياس.

1. تنوع حجوم اللقطات ما بين الفعل ورد الفعل بفواصل زمنية قصيرة تمنح المشهد بنية حركية مهيمنة على الاحداث.
2. توظيف حركات الة التصوير لاسيما حركة المتابعة والهاند كاميرا في منح اللقطات المصورة دفق حركي واقعي.

مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث في المسلسلات الدرامية التلفزيونية التي المنتجة سنة 2002، وقد اختارت الباحثة عينة قصدية، وهي المسلسل الامريكي (ميامي csi miami) كعينة قصدية لهذا البحث.

Genre	Crime ^[1] Drama ^[2]	
Created by	Anthony E. Zuiker Ann Donahue Carol Mendelsohn	
Starring	David Caruso Emily Procter Adam Rodriguez Khandi Alexander Rory Cochrane Kim Delaney Sofia Milos Jonathan Togo Rex Linn Eva LaRue Megalyne Echikunwoke Eddie Cibrian Omar Benson Miller	
Opening theme	"Won't Get Fooled Again" by The Who	
Composer(s)	Kevin Kiner Jeff Cardoni Graeme Revell David E. Russo Clint Mansell	

ملخص مسلسل سي اس اي ميامي

المسلسل عبارة عن سلسلة تلفزيونية تقوم بعملية تحقيقات جنائية للكشف عن الجناة الحقيقيون وفي كل حلقة تكون الجريمة مختلفة عن الحلقة التي سبقتها وهكذا ويحتوي المسلسل على عدة اجزاء اخترت الجزء التاسع الذي أنتج سنة 2017.

المؤشر الاول: تنوع حجوم اللقطات ما بين الفعل ورد الفعل بفواصل زمنية قصيرة تمنح المشهد بنية حركية مهيمنة على الاحداث.

منح تنوع حجوم اللقطات الموظفة في مسلسل ميامي سي اس احساس بحركة مستمرة، قلقه، فالتنوع والانتقالات السريعة ما بين الحجوم منح الاحداث ايقاعاً سريعاً، ففي الحلقة السابعة من الجزء التاسع لمسلسل سي اس اي ميامي في الدقيقة 0:00:35 يبدأ المشهد بلقطة عامة تستعرض جسر وتحتة البحر لقطة متوسطة ليخت وسط البحر تتبعها لقطة قريبة لرجل يريد الانتحار من على الجسر وهو يقف على حافته تتبعها لقطة من الخلف للشخص نفسه متوسطة وهو يمسك بالسياج وبعدها لقطة جانبية لوجه الرجل. لقطة عامة لرجل يقود يخته وهو يشاهد الرجل الذي يريد الانتحار ويصرخ به الايفعلها. لقطة قريبة لوجه الشاب وهو يريد ان يرمي نفسه في البحر . لقطة قريبة لوجه صاحب اليخت وهو يحاول ان يقنعه بالعدول عن فعله. لقطة قريبة جدا ليد صاحب اليخت ويبيده الهاتف يريد الاتصال بالشرطة.

لقطة متوسطة للشاب وهو يهم بألقاء نفسه في البحر. لقطة متوسطة للرجل وهو يتصل بالشرطة ويقوم بالإبلاغ. لقطة قريبة لوجه الشاب ويبدو عليه التوتر تلمها لقطة بعيدة للمشهد ككل. ان تنوع حجوم اللقطات بين الفعل ورد الفعل ما بين الشاب الذي يريد الانتحار وصاحب اليخت الذي يحاول ان يثنيه عن فعلته ادى الى مشهد يحتوي على حركة واعطاء شعور القلق والتوتر. اما في الحلقة الثالثة من الجزء التاسع الدقيقة 0:00:26

لقطة قريبة من تحت باب قديم لعكاز واقدام رجل. لقطة قريبة ليد الرجل ممسكا بعكاز ويرتدي نظارة اي انه اعى. لقطة قريبة لوجهه وهو ينتبه لصراخ فتاة عندها يممسك الهاتف للإبلاغ عن الحدث. لقطة متوسطة لرجل وهو يصرخ هل هناك احد. لقطة متوسطة للرجل الاعى وهو يتكأ على الحائط خوفا من المعتدي

لقطة متوسطة للرجل وهو يدخل على الاعى ويبيده مسدس. لقطة قريبة للمعتدي وهو يجر قميص الاعى ويطره ارضا. لقطة لوجه الاعى يخبره بانه ضرير ولم يشاهد شيء لقطة متوسطة للرجل وهو يضرب الاعى ويفقده الوعي. لقطة عين الطائر للمكان لتفتح الباب ويخرج الضرير وهو متألم. ان التنوع الذي حصل في حجوم اللقطات ادى الى حركة نتج منها قلق وخوف وشد وهو ما منح الاحداث القدرة على دفع الحركة بشتى اشكالها سواء حركة الصراع او الحركة الايحائية وكذلك الحركة الفيزيائية التي تواكبت ما بين تباين حجوم اللقطات كذلك حركة الموجوات بشكل سريع ومتناسق.

الحلقة رقم 12 من الجزء التاسع من الدقيقة 0:32:06 جاء البناء الحركي من تنوع حجوم اللقطات على اساس المعالجة الاخراجية للحركة المواكبة والمتزامنة ما بين حركة الكامير وحركة الموجودات تنوع حجوم اللقطات على النحو الاتي:

لقطة متوسطة لرجل الشرطة يلاحق مجرم وهو في سياة الشرطة والمجرم على دراجة. لقطة عامة للمجرم وهو يحاول الهروب من رجل الشرطة. لقطة متوسطة لسيارة الشرطة مع الدراجة في مشهد للملاحقة. لقطة عامة لصاحب الدراجة وتتبعه سيارات الشرطة. لقطة متوسطة له بمواجهة السيارات. لقطة قريبة لصاحب الدراجة وهو يرفع يديه ويستسلم. لقطة قريبة لرجال الشرطة وهم يشهرون المسدسات بوجه. لقطة متوسطة وهو ينزع الخوذة وبقره رجال الشرطة. لقطة اوفر شولدر من كتف المجرم لرجل الشرطة وهو يستفسر من المجرم عن سبب عدم توقفه. لقطة قريبة للمجرم وهو يرمي السماعات من اذنه ويخبرهم انه لم يسمع نداءهم.

ان التنوع الذي حصل في حجوم اللقطات ابرز الفعل ورد الفعل بشكل واضح في انتاج الحركة الايقاع السريع وهو ما يعكس طبيعة المسلسل، الذي تدور احداثه ما بين المطارات البوليسية ومشاهد الحركة، والجرائم وغيرها من الاحداث المتنوعة، فكانت الحركة متوافقة على اساس الرؤية الاخراجية المعالجة الدرامية الصورية لبناء تنوع مدروس ومتقن لحجوم اللقطات.

المؤشر الثاني: توظيف حركات الة التصوير لاسيما حركة المتابعة والهاند كاميرا في منح اللقطات المصورة دفق حركي واقعي.

شكلت حركات الة التصوير اداء متميز في المعالجة الاخراجية للاحداث الدرامية في المسلسل الاجنبية ميامي سي اس، فالحركة كانت مرسومة بطريقة دقيقة وهي تتناوب ما بين حركة هادئة وحركة سريعة فضلا عن حركة الموجات، وعلى النحو الاتي: في الحلقة رقم 17 من الجزء التاسع الدقيقة 0:08:27 مشهد مطاردة لصبي مشتب به وهو يركض بين احياء المدينة ويركض خلفه رجل الشرطة فنلاحظ حركة متابعة للكاميرا لعملية المطاردة مما خلقت حركة وانسيابية وتشويق. وهكذا عملت الحركة المتقاطعة ما بين الة التصوير وحركة الصوبيو هو يركض سريعا محاولا الافلات من رجال الشرطة فعل جمالي واضح وايقاع متنامي يدعم البناء الدرامي للاحداث في المسلسل ككل. أما حلقة رقم 22 من الجزء التاسع الدقيقة 0:15:14 مشهد مطاردة لمجرم وسط مكب للسيارات التالفة بالهاند كاميرا وهي تتابع الحدث بين رجال الشرطة وهم يركضون بين السيارات وحركتها الغير مستقرة والمتمايلة الى ان يتم القبض على الهارب ففي هذا المشهد يوظف المخرج حركة الهاند كاميرا لتعطي واقعية للحدث وحركة للمشهد مثيرة ومهمة.

وفي الحلقة رقم 7 من الجزء التاسع الدقيقة 0:17:00 في هذا المشهد ايضا مطاردة للمجرمين من قبل رجال الشرطة فكانت لحركة الكاميرا هاند وايضا حركة المتابعة الاثر الهم في اعطاء الحدث خصوصية ولروعة.

في حين ظهرت الحركة في الحلقة الثانية من الجزء التاسع الدقيقة 0:39:03 في هذا المشهد تظهر فية جثة فتاة في سرير الموتى داخل ثلاثة الموتى وتقوم العاملة بدفع الدرج الى داخل الثلاثة هنا تلعب الازياء دورا مهما على جسد الفتاة لتعطي تعبيرا حركيا للمشهد من خلال توزيع الظل والضوء عليها.

الحلقة التاسعة من الجزء التاسع الدقيقة 0:03:99 مشهد لاحتراق مصنع اثر انفجار هائل هذا المصنع لقصص السكر يظهر فيه المحقق وهو يبحث عن الناجين ويلعب الضوء والظل في هذا المشهد دورا مهما لاضفاء عامل حركي وخصوصا على وجوه العمال.

الحلقة التاسعة من الجزء التاسع الدقيقة 0:10:31 في داخل المعمل المحترق. ينتشر خبراء الادلة والمحققين الجنائيين في كل مكان من اجل جمع مايمكنهم جمعه من دلائل توصلهم لمرتكبي الحدث فتلعب هنا الاضاءة وتحديد الظل والضوء دورا في اضافة عامل حركي للمشهد.

النتائج

1. تعد الحركة بنية اساسية لابد من وجودها في المعالجات الاخراجية في الدراما التلفزيونية للكشف عن تطور الاحداث وتعقدها وصولا الى الحل، كما ظهر في عينة البحث.
2. يتمثل الكاميرا هي المصدر الاساس للحركة في الدراما التلفزيونية من خلال تنوع حركات حوامل الكاميرا عند تصويرها بالاحداث الدرامية، كما ظهر في عينة البحث.
3. تكشف حركة الاكسسورات سواء التي تتعلق بازياء الشخصية او مكملات المكان عن بناء جمالي ودرامي يعمق من عملية نقل البعد النفسي للشخصيات الدرامية في الدراما التلفزيونية كما ظهر في عينة البحث.
4. تعد حركة الشخصية الدرامية وعملية الرسم الذي يؤمن تدفقها عند انجازها لافعال ضرورة بنائية تفعل من الاحداث وتكشف عن ابعاد وتصورات الشخصية في الدراما التلفزيونية، كما ظهر في عينة البحث.
5. يعتمد المخرج في بناء معالجته الاخراجية للحركة في توظيف أكبر عدد من حجوم اللقطات في عرض تفاصيل المكان مما يمنح حركة ايهامية دائمة داخل الاحداث تجبر المتفرج على تتبعها، كما رأينا عند تحليل العينة.
6. يؤمن المونتاج من خلال الربط السلسل والمباشر ما بين اللقطات تأمين استمرارية الحركة بشكل فاعل، وهو ما يعمق التأثير النفسي والاجتماعي والدرامي للاحداث الدرامية، كما حدث عند تحليل العينة.

الاستنتاجات:

1. تعمل عناصر لغة الوسيط السينماتوغرافي على انتاج الحركة في الدراما التلفزيونية.
2. لابد من رسم حركة الشخصيات اثناء القيام بالفعل لدعم بنية الحركة في الدراما التلفزيونية.
3. المونتاج عنصر اساس في تحقيق استمرارية الحركة عند الربط على اساس القطع المباشر مع بين اللقطات في الدراما التلفزيونية.
4. تنتج الاضاءة حركة ايهامية من خلال التوزيع المحكم لمناطق الضوء والظل في الدراما التلفزيونية.

المصادر:

1. بوجز، جوزيف..، فن الفرجة على الافلام ، تر وداد عبد الله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
2. علي، سامية احمد، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، 2000.
3. نجم، منصور نعمان ، اشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1989.
4. اجيل، هنري، علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة، 1980.
5. احمد، سامية ، عبد العزيز شريف، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، مصر: الفجر للنشر والتوزيع، 1999.
6. اسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1984.
7. بازان، أندريه، ماهي السينما ج2 السينما والفنون الأخرى، ترجمة ريمون فرنسيس ، القاهرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1968.
8. جانيتي، لوي دي ، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر، 1982.
9. الحضري، احمد ، فن التصوير السينمائي، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب.ت.
10. الرازي، محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح، بيروت: دار صادر، 1988.
11. روم، ميخائيل، احاديث في الاخراج السينمائية، ترجمة: عدنان مدانات ، بيروت ، دار الفارابي
12. ستاشيف، بريتز، برامج التلفزيون، إنتاجها إخراجها، تر احمد طاهر، القاهرة: مؤسسة سجل العرب.
13. طاهر، دويدار، مدخل الى الدراما التلفزيونية، (القاهرة، مجلة الفن الاذاعي، العدد 87، 1978).
14. عاقل، فاخر ، معجم علم النفس، (بيروت، دار العلم للملايين، 1977).
15. كامل، مرسي أحمد، معجم الفن السينمائي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973).
16. لندجرن، ارنست ، فن الفيلم ، تر فؤاد تهامي، القاهرة: المؤسسة المصرية للكتاب ، ب.ت.
17. المنصور، ابراهيم يوسف ، دراسة تجريبية في تأثير ترتيب الظروف على تكون انطباعات عن الشخصية، مجلة المستنصرية، العدد 3، 1972.
18. المهندس، حسين حلي ، دراما الشاشة، ج 1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1989.

Motion Scenes Direction Treatment in TV Drama

Ishtar Habib JassimCollege of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019
Date of receipt: 2/1/2019.....Date of acceptance: 18/2/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The sense of motion generates a sense of the subject of action. The movement of the camera, the movement of actors, the movement of colors and lights, and other elements of the visual discourse, work together to enrich the image with a complete dynamic flow to reach the recipient. The research subject has been identified under the title "Motion Scenes Dramatic Treatment in TV Drama". The research is divided into an introduction and two theoretical sections in the theoretical framework:

The first section: The motion in TV drama in which the researcher dealt with the concept of motion and its types and the expressive and aesthetic role in television drama. The second section dealt with the elements of the visual and audio language in the motion scenes. In this section the types of scenes and the angles of photography have been searched, and also the sizes of the shots and the recognition of lighting and color and editing have been addressed. At the end of the second section, the researcher identified the theoretical framework indicators, which will be adopted as tools for the analysis of the sample.

The researcher, after analyzing the research sample, came up with the most prominent results as follows: The motion is a basic structure that must be present in the direction treatments in the TV drama to detect the evolution and complexity of events until the solution, as it appeared in the research sample. The research ends with a list of sources and a summary in English.

Key words: (Motion Scenes ,Direction Treatment , TV Drama)

جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغرافية) في بناء الصورة الاخراجية للعرض المسرحي

أ.م.د. جاسم كاظم عبد جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. عماد هادي عباس.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029
تاريخ استلام البحث 2018/10/20 ، تاريخ قبول النشر 2018/11/5 ، تاريخ النشر 2019/3/25
ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة علاقة الجدل الناتج عن التضاد بالجمع والتركيب العنيف للحي (الممثل) مع الميت (المفردة) في تركيب الانشاء السينوغرافي وانبثاق فضاء العرض المسرحي وهو ما يمكن تلخيصه بالتساؤل التالي ما طبيعة العلاقة الجدلية ما بين الحي (الممثل) والمفردة (الميت) في الانشاء السينوغرافي وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو : التعرف على جدل الحي (الممثل) والميت (المفردة) في الوحدة الادائية للمشاهد المسرحي.

فيأتي البحث في حدوده الموضوعية المبينة في اطاره المنهجي لتحليل ذلك الجدل بقصد التعرف عليه وتوظيفه اجرائيا. لقد اشتمل البحث على الاطار النظري الذي حدد فيه الباحثان مشكلة البحث، واهميته والحاجة اليه، وهدفه، وكذلك حددا مصطلحاته تحديدا اجرائيا. و تناول الباحثان مبحثين هما: المبحث الاول: فلسفة الجسد، المبحث الثاني: طبيعة العلاقة الجدلية في تركيب الانشاء السينوغرافي وانتهيا الى المؤشرات من الاطار النظري. وفي اجراءات البحث تناول الباحثان عينة قصدية تمثلت بعرض مسرحية (حلم في بغداد) للمخرج انس عبد الصمد. ثم توصلا الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات كحصيلية في بحثهما. ومن اهمها:

1. ثنائية الحي والميت تؤطر البناء المشهدي للشكل المتداعي على خشبة المسرح كوحدة ديناميكية للدلالة المفتوحة.
2. ان قوة التداخل العنيف ما بين الحي والميت في الاشكال يعزز الطاقة الشعرية في فضاء الانشاء السينوغرافي بانفتاح الدال والتعدد اللامتناهي للمدلول.

الكلمات المفتاحية(جدلية ، الجسد ، الحي ، الميت ، الصورة الاخراجية، العرض المسرحي).

المقدمة:

ان بدهاء العالم في حضورها المتجسد في المتن السردي القرائي قد تم استبداله في عصر ما بعد الحداثة بالحضور والتموضع الجسدي بوصفها أرادة تمثل الضرورة والحتمية في تشكيل انطباعاته الذاتية العلنية بخلفية سطوع الانا الضامر الذي يتجسد كقوة في مواجهة العالم المادي، فالجسد يتشكل في خطاب ارادته كرجبة انطولوجية لتحقيق الموضوع، فهو كينونة متضاعفة في الايديولوجي والثقافي بعده جسدا ساردا، متضمناً في البنية السردية التي تحوي الانا المتحفز كشاهد على موضوعه ومتأثراً انفعاليا يمتلك القدرة على ازاحة ما يعلق على ركامه السردية من التضاعيف الاجتماعية والنفسية والايديولوجية، وفي المسرح يجري احتفال الجسد وتقديس سرديتها التي تتناوب فيها سلطة المقدس والمدنس الضديين في بنية الوحدة الادائية والمشهدية للعرض، اذ يكون الجسد القوة المحركة للطاقة التي تشكل الاطر المادية بعملية التجسيد المسرحي، ومحركاً صوريا لعناصر المشهد المتخيل، فلا يمكن صناعة مشهد خالي من الجسد بالرغم من الدعوات المتطرفة للتكنولوجيا الخارقة فلا يمكن التغاضي عن مبدأ القوة الذي تمثله طاقة الجسد بتحريك المنظومة الفضائية والمكانية، فالجسد مقترح بنائي يقترح لمشروعه التقني والفكري احتواء العالم وتشيد فضاءاً جديداً للبنية التقنية، لتحقيق ارادته بالوحدة والكلية والشمولية، كي تنطلق قواه المحركة بإزاحة مركوماته المادية من المفردات الميتة باتجاه الجمالي والتقني الحي، فجذلية الجسد تخلق قوة صراعية بأطرافها الجاذبة للمعادلة المتناقضة لكي تنشأ هندستها الثنائية المتحركة. فالبحت مقارنة في الحركية الانشائية ما بين الحي وهو الجسد الادائي وما بين الميت وهو المفردة المركومة التي تم تأجيل لحظتها الادائية على خشبة المسرح، لذا يضع الباحثان الفرضية التالية جذلية الحي والميت في المتغير السينوغرافي والمتحول الرؤيوي الإخراجي. تكمن اهمية البحث في المقاربة الجمالية لجذلية الحي الممثل والميت المفردة في العرض المسرحي، بما يزيح مفهوم الاداء المسرحي من الحضور الدائم الى ثنائية الجدل ما بين الممثل والمفردة. يهدف البحث الى التعرف جدل الحي(الممثل) والميت (المفردة) في الوحدة الادائية للمشاهد المسرحي. ويتحدد البحث في نتائج الفرقة القومية للتمثيل لعام 2006.

تحديد المصطلحات:

1. الجذلية

اصطلاحاً: يعرفه سقراط الجدل بأنه "فن الحوار، أو البحث عن الحقيقة، عن طريق السؤال والجواب" (الحسيني، ب ت، ص108-109)، و"عند أفلاطون"، "هو منهج في التحليل المنطقي، يقوم على قسمة الاشياء الى أجناس وأنواع، فيصبح الجدل علم المبادئ الأولى والحقائق الأولية" (عبد الله، 1995، ص16)، بينما "الجدل عند أرسطو، هو الاستدلالات العقلية التي تتناول آراء محتملة" (لالاند، 2001، ص273). ويعد هيغل أهم من قال بالجدل "بأنه التطور المنطقي بائتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة،...، أي التأليف بين الرأيين المتناقضين، والجمع بينهما في رأي واحد أعلى منهما" (عبد الله، 1995، ص25).

إجرائيا: يعرف الباحثان إجرائيا الجدلية، عملية ائتلاف الأضداد في مركب أعلى مغاير بخصائصه ودوره.
2. الحي:

يجترح الباحثان تعريفا إجرائيا للحي وعلى وفق متطلبات البحث وفروضه العلمية، هو الجسد الادائي للممثل بطاقاته الحيوية، وهو الحضور الذي يحقق المغزى والدلالة.

3. الميت:

يجترح الباحثان تعريفا إجرائيا للميت وعلى وفق متطلبات البحث وفروضه العلمية، المفردات المادية والادوات التي تشكل مادة الإنشاء السينوغرافي.

المبحث الاول: فلسفة الجسد

ان قدرة الجسد بوصفه قوة حضورية تعيد تشكيل مدخلات الوعي بوجوده في العالم، واعادة تشكيل علاقاته معه بصورة ديناميكية، أعطته موقعا محورياً في الفعل التاريخي بقدرته على الحراك ما بين المعلن والمضمر بتموضعه في مقامات مركزية في انطولوجيا الوجود البشري والتشكل الحضاري فهو أولاً الجسد موضع الخطيئة وثانياً موضوعاً للتطهير مثلما هو فاعل للعيش وهو الجسد السارد والجسد المُشعر والجسد المقدس والجسد المدنس الملعون، ان تلك المفاهيم التي تشكلت انثربولوجياً في تحديد الاطار الرمزي للحضور الجسدي في العالم وصفت الجسد مفهوماً مركزياً ترتبط به كل المتسلسلات اللانهائية للمفاهيم التي يُفرزها الوعي البشري في رحلته عبر مساق الفعل التاريخي فهي تتحرك كُلُّ منها في مدار حول الجسد ولا يمكن لمفهوم ان يتشكل بعيداً عن تلك المدارات حول الجسد، لهذا لم يكن المعمار المفاهيمي للجسد يتساوى مع بنائية ومعمارية الطبيعة، عن هذا الطريق اصبح للجسد تاريخاً طويلاً من الممارسات واسلوباً متماهياً في الغائر الديني والاسطوري الذي يأخذ مادته الاولى من طبيعة الاحتفالي والانساني القديم، ففي المسرح الاغريقي، يعبر الجسد عن نظام تم استخلاصه بشكل تدريجي من قدرة التقني الذي رافق المتغير الفني، وانسحب ذلك على الادائية الجسدية الابتكارية والتي حولت المنظومة البصرية الى كائنات تتحاور لرسم ثنائية جديدة بين مضمونية الجسد الدلالي الذي يبدي استعداداً لتقبل مختلف الاحتمالات وبين الاشكال المصنوعة التي تمثل تسريبا اشاريا وعلامياً لعملية الكشف التي يقوم بها الجسد المتحرك، فالعمل الانتقالي والوظيفي لعناصر العرض ادى الى حدوث انقلاب في الوسائل التي يبثها الكائن الجسدي واعطى لعملية الجدلي قدرة على تثبيت مفهوم الصراع بعده تسارعا ايمائيا للكشف والتنقيب. ومن اجل ذلك تضخم الجسد بوسائله الاضافية، فالكعب العالي واستخدام اللباس الجليل ورهاب الاقنعة والدخول في الجلالة والروعة، وسحب الحدود الى منطقة الالتقاء ما بين الادائية الجسدية وبين لحظة الكشف الابتكارية قد عالجت جمودية الجسد واعطته حيوية انجازية وسلطة إقناعيه جديدة (ينظر: نيكول، 1986، ص 21-22)، حيث تتنازع الثنائية الجسدية في المعرفة عند (سقراط) عن طريق جدلية بنائية تمثل جوهرين عالقين، يمثل الاول الذات الجسدية وعددها جوهرأ أوليا، ويمثل الثاني ذاتا عليا تتماها مع عالم المثل، جاعلا من الجسد/الصورة، والهيولي/الازلي مادة لا يمكن فصلها، وحين تقف الذات خارج

الحدود المحتملة للجسد، يفرض التعيين الواقعي للموضوع وجود الانا التي ترتبط بالآخر عن طريق الملامسة التعبيرية، ويصبح ما هو ذاتي وموضوعي قابلاً للتواجد في زمنية احتمالية، وتصبح معادلة الجسد/اللاجسد مساحة كبيرة من الكوجيتو الديكارتي الذي يقدم مبدأ الشك وبمراوحة الوعي ما بين معطى الاظهار ومعطى الاضمار، تلك المراوحة التي تنتج المفهوم وتحقق (أنا افكر اذن انا موجود) ليس لها ان تكون بدون ذلك الجسد الذي يتموضع في الطبيعة متصلاً بقبلياتها من البدئية وممتداً بحضوراتها النسبية باختلاف الهيئة والصورة والتمثل والتعددات اللامنتهية لها فما بين القبليات البدئية والتي تشكل القواعد الاولى للموضع الديكارتي والتعددات النسبية اللامتناهية، تمثلات الطبيعة وصورها وهيئاتها والتي هي موضع الشك الديكارتي فما بين الايمان الديكارتي والشك الديكارتي يتموضع الجسد فاعلاً في تحقيق ذلك الوجود وهو ما قد يبدو قلباً للكوجيتو الديكارتي للوهلة الاولى غير انه في الحقيقة التجسيد العميق والمادي له وهو ما يوصل الى المطابقة التي يجريها (نيتشه) ما بين الجسد والفكر، نراه يعد الجسد جوهرًا تتجه فيه قوى متعددة على شكل ارادات مختلفة التي تجتمع عند الانسان الاعلى والمتفوق الذي يمتلك ارادة القوة والجسد الحي معا (ينظر: نيتشه، 1938، ص82) كما تخطى ثنائية الجسد والذات عند (فرويد) بأهمية بنائية، اذ جعل من اللاوعي والذات في مقابلات تحويلية ادت الى تسهيل مهمة التشبيه، حين عد سلطة الجسد تقابل الانا المشحون دوماً بالتفوق، وحيث ان السلطة واللذة تقودنا الى زخرفة النظام القائم ما بين الانا والجسد وما بين الوعي واللاوعي، لتتحول طاقة الجسد الادائية الى تجربة رمزية ذات دلالات روحية حيه في مواجهة الثابت الايقوني، هكذا يعبر (هيغل) حين يقول ان الرمز لا يستدعي صورة محددة، انما شريحة عريضة من التجربة الانسانية التي تحيط نفسها بشحنة كبيرة من الطاقة النفسية، اذ تبرز مجالاتها الصورية الجسدية على شكل تطابق موهوم مع أسمائها (ينظر: صليحة، 1997، ص10)، كما تبرز بنائية الجسد من خلال تمثلاتها في المعنى والتعبير اللذين يرتبطان سوية بالمضمون الموحد الذي يجعل الجسد بمواجهة امتداده الزمني بفعل الذاتي الذي يوحد بين الفكرة وتجسدها المحسوس، فالحضور المادي يرتفع الى مستوى الانجذاب ما بين الصورة والفكرة، وصولاً الى دياكتيك الاشكال الجسدية التي تقطع الطريق ما بين الفكر المطلق الذي يعد أكتمالاً في حضورها المتعالي والانعكاسي للتواجد الديني والفلسفي، بهذا يتحتم على هذا الجسد ان يكون متفتحا ومستعدا لكافة الاحتمالات التعبيرية والتي تتطلب منه ان يتحرر من قيوده الفيزيقية وقيوده النفسية التي تتمثل في الانطواء الذي يحول دون تفجير طاقاته التعبيرية، كذلك من قيوده الاجتماعية (ينظر: الكاشف، 2006، ص37) بينما نرى في الظاهرية ان الجسد ما هو الا العالم المنفتح الذي يوصلنا بالآخر، بوصفه وسيلة من وسائل التعبير التي نحتي بها لمواجهة ثنائية الجسد والوجود، لهذا تضع الظاهرية جوهرًا ذاتيًا للجسد الذي يشترك مع جواهر اخرى تحد معالمه الدقيقة من خبره، ان ذلك يستلزم ثنائية الجسد الحاضر/الجسد الغائب، اللذان يتواجدان عن طريق تأملهما قبل اي تدخل نفسي او اجتماعي، وفي الجدل البيغلي الذي يسعى لاثبات بنائية الجانب الوجودي للجسد المرحل عن طريق الميتافيزيقي الذي يتسع للمركب المرئي واللامرئي محددا الانا الجسدي، والآخر بوصفهما الديالكتيك المتنقل ما بين حدود وظيفة الجسد وقدرته على التواجد، لهذا يتميز المادي

الجسدي بحركية بنائية للوعي بالذات، وصولاً الى المطلق الثابت الذي يعده خروجاً عن الانا التي ترسم حدود تواجدها بالآخر لهذا فهو يربط الحياة بالجسد الذي يجد تمايزه الحركي في بلوغ مرحلة الوعي بالاتحاد مع المطلق، ليتحول الجسد الى الانا والها التي تعبر عن زمانية جسدية (ينظر: هيغل، 2006، ص174) كذلك يتميز عن (هيوم) الجوهر العقلي عن الجوهر الجسدي في ثنائية تقول ان الادراكات الحسية تتمايز عن الجسد، ولكنها في ذات الوقت مرتبطة به، فالانطباعات والافكار ما هي الا ادراكات ذات ممرين الاول الاحساسات والعواطف والثاني التفكير والاستدلال وفي النظرية التفاعلية فان الجسد يستجيب للحالات التي تمر بها ادراكاتنا عن طريق العقل التي يتأثر الجسد بها على شكل انفعالات جسدية، وللعلم دوراً في فهم الخصوصيات الذهنية والعقلية على اجسادنا، فحرمان ملكة العقل من استقلاليتها جعل الجسد بمواجهة قدراته على استخدام العقل، وان احساسنا بما هو واقعي يتوقف على الجسد بشكل نهائي اي على جهازنا الحسي الحركي، كما تساهم بنية الذهن في شكلها التطوري والتجريبي في معالجة الاشياء (ينظر: لايفوف وجونسون، 2016، ص24).

المبحث الثاني: الجسد في الإنشاء السينوغرافي

تشكل البنائية السينوغرافية تفاعلاً جدلياً في المنظومة القرائية لحركة الجسد التي تحقق مشاركة وجدانية وتفاعلية بين عناصرها الاتصالية التي تسعى الى مواجهة قنوات اتصالها الدلالي والعلامي ما بين الثنائيات المتعددة التي تصاحب الذهنية المشهدة والانفعالية التي تتوزع مستويات اشتغالها الاخراجي والتقني على مساحة العرض، فالمشهدية المسرحية تعد حاضنة لاستدعاء وتداعي تلك التصورات الذهنية والتحكم بمستوى مظهرات اثارها، ليس فقط على المستوى التقني وانما على مستوى الوعي الذي يرافق العرض المسرحي (ينظر: منشد، 2013، ص44) ويعد الجسد الميت والجسد الحي بإنتاجهما الدلالي نقطة التحول الادائي في سلوكيات العرض، كما ان لهذه الثنائية جوهرًا متحركاً ينتج سلسلة من الجدليات التي تعد اشكالها استمراراً حياً لديناميكية الاشتغال الزمني والمكاني، "ان لغة الجسد، لغة عالمية لانها تتجاوز في الفهم والادراك نطاق المحلية والاقليمية والجغرافية، الى مديات اوسع لتشمل معظم ارجاء المعمورة" (Russil، 227)، فما يمثله الجسد في منظومة التداعي والتجسيد هو ليكتسب طاقته التعبيرية والدلالية من الحراك ما بين ثنائية الحياة والموت، ليتحول جريانه الى ماضي في لحظة حضوره، وما يتوقعه يدركه لنتنقل لحظة حضوره الى ماضي مخزون في عقل الآخر (ينظر: بابليه وكريك، 2005، ص121)، لهذا فالجسد الذي يرتجل لا يعني سوى البحث بالظواهر التي تمثل الاطر المرجعية لعملية تنظيم الرؤية واعادة اللحظات الميتة (ينظر: بابليه، 2005، ص147) فالنموذج السينوغرافي الذي يتواصل مع الظاهرة المشهدة المعلنة والخفية يؤدي الى نشر ارادات ثنائية مباشرة وغير مباشرة عن طريق المنظومة البصرية التي يتفاعل فيها الفكري والمادي لإنتاج مديات معرفية تواصلية وتشفيرية، تتكشف معانيها التأسيسية بتضمينات رؤيوية قادرة على ايصال رسالتها الجمالية. تعد المنظومة السينوغرافية للجسد عند (ستانسلافسكي) تمثيلاً وانتقالاً في المنظومة البصرية ما بين المرئي واللامرئي والداخل والخارج، فهو يكسب الجسد الحي طاقته

بعمق البناء النفسي، وينشئ ثنائياته المركبة عن طريق تدريب الفعل الداخلي الذي يمرره بالأفعال السلوكية الخارجية لإنتاج قيمة جدلية للاندماج والتقصص ثم يدخل سلوكا جديدا لحركة الاداء الجسدي وحركته على خشبة المسرح وازافة تفاصيل دقيقة للديكور، والازياء، والاشكال التقنية الاخرى، حيث يتسلل الفعل في هذه المنظومة البصرية التي تقوم بانتاج استجابات نفسية فاعلة عن طريق زج الواقع باهماته الجسدية وصولا الى حالة التنظيم التي تستدعي موضوعية الواقع(ينظر: اردش، 1979، ص66)، وكذلك حين تتصارع جدلية الجسد الضوئي عند(ابيا) في مكانية تشكيلية تخلق ثنائية الظهور/الخفاء، ما بين الاجساد التي ربطت علاقات الانسجام والتناغم في وحدة متضادة تنتج توازناتها الحركية بواسطة الجسد المتحرك والارضية الافقية والمنظر المتعامد الخطوط والاضاءة والموسيقى لأنشاء فضاءً ذهنياً خاليا الا من الجسد (الحي _ الممثل) للتعبير عن حياته بالحركة التي تجعله يوفر صورة اندماجية تستطيع ان تحقق للمخيلة طاقة الروحي التي تحوي على قوة التعبير عن جوهر الفكرة(ينظر: مهدي، 1988، ص60)، الفكرة التي جعلت (مايرهولد) أن يوصل توترها الداخلي وانفعالها الى الحد الذاتي كي ينشئ جدلية ما بين عالمين غير مرئيين هما الداخلي/الخارجي واللذين يتسمان بالصمت ومن خلالهما حقق الثنائية الجدلية للجسد الحاضر/الغائب، كما في (بستان الكرز) الذي يعطي للمثير الضوئي واللوني استجابات مختلفة خارج حدودهما لهذا قام بخلق صورا متسارعة تستبدل تأثيراتها بالحركية السينوغرافية للخط واللون والضوء والديكور والموسيقى والتي تتحول ملامح توظيفاتها كأداء جسدي يعتمد على الحركة المرنة التي تنتشر تشكيلاتها الهندسية لخلق مكانية تستلزم تواجدا حركيا وتتطلب ايضا هذه الاستمرارية جسدا لاعبا يمتلك مشهدية ادائية بدائية للإشارات والاصوات والايماءات، ويمكن فهما من خلال القيمة الدلالية للمفردة، هذا ما يقوله(غروتوفسكي) حيث ينشأ استبدالاً صورياً يحل محل اللغة معتمداً على اثاره هذه الصور والمعاني الداخلية للجسد الاخر، حيث يتم البحث عن هذه الصور في الداخل الجسدي التي تنبثق تجربته الفردية من التجربة الكونية(ينظر: اوسلاند، 1997، ص29)، وسيكون للجسد ثنائيته الحركية جسد لاعب/جسد مؤدي، حيث تلعب هذه الثنائية بإنشاء تراكيبها القصصية ما بين قدرة الجسد ومرونته وبين المنظومة السينوغرافية التي تتحول بدورها الى حركية ادائية جسدية من الاشارات والعلامات واستحضار دلالي لطاقة اللعب المؤدي عبر الجسد والكلمات والدلالات السحرية والحركات الهلوانية، حيث تتواصل القدرة البيولوجية للجسد مع الحدود المفتوحة للطبيعة مما ينشئ جسدا حيا قادرا على تحريك المنظومة البصرية(ينظر: غروتوفسكي، 1982، ص22)، وعند (ارتو) نتلمس بناء النماذج الجسدية وفقا للأنماط الاصلية التي تُتيحها التصورات البدائية على اعتبار ان الحركة البدائية تعتبر اساساً للتعبير على منصة العرض التي تشكل جميعها افكار النظام الكوني الذي يمهد للفكرة الغائبة التي يحاول استحضارها من الجسد الاخر التابع السينوغرافي من خلال الايماءات الرمزية فالجسد يحاول ان يبحث عن نقاط تداخل خارجية مع الخطوط الوهمية لثنائياته مع الاجساد الاخرى المنعزلة الناتجة من تباطؤ حركية اشتغالها، والدخول معها في جدلية متصارعة، لتعطي احساسا بالتواجد ثم التنوع والتغيير(ينظر: عبد الغني، 2017، ص139-140)، وفي هذا الجريان تتم عملية الانتقال ما بين الواقعي والخيالي عند (روبرت

ويلسون) الذي يمتاز ببناء دلالاته التشفيرية من خلال تفتيت وحدة المهيمن التشكيلي واستبداله بحركية بنائية جديدة قائمة على زعزعة الصورة وانشاء علاقات متداخلة تؤدي الى بث عدد لا يحصى من المعاني القادرة على ربط الاشياء ببعضها والدخول في وحدة العرض فالأحجام والالوان والاضاءة والموسيقى تتناوب فيها الاشكال بمجسماتها المختلفة والمتنوعة والتي تُنشئ فضاءً سحرياً يحتوي على ثنائية الظهور/الخفاء التي تعطي شعوراً بامتلاء المجسد/اللامجسد لمضاعفة الاظهار الهندسي والمعماري للصوري الذي يخضع للبناء والتشكيل المتسارع ثم يتداخل ويعاد ترتيبه وتشكيله والحصول على قدر اكبر من التنوع والتعدد الثنائي، من خلال اللعب بالإضاءة والمصادر الصوتية ليعطي قيمة تعبيرية متنامية (ينظر: كاي، 1999، ص101-105)، وكذلك يعمل كانتور على ابراز العرض بارتجالاته الاحتفالية الصفرية التي تبدأ من تقريب ثنائية المتناهي/اللامتناهي الذي يقترب تصاعدياً ابتداءً من التفاصيل الدقيقة للمعيش اليومي المنخفض الى اكتشاف ردود افعال جديدة لثنائية وجدلية الجسد الاول/الجسد الثاني الذي يقوم بإنتاجها من خلال اقحام الوضعيات الحركية المختلفة والتي ترتبط بأدائية جسمية سينوغرافية للديكور والموسيقى والضوء واللون وباقي المهمات الاخرى ووضعها في اطارها التشكيلي دوامي الحركة من الهدم والبناء والترصيف الافقي على نسيج موسيقي يمثل النسيج التحتي الرابط للشكل المتداعي المحمل بحلمية السريالي والدادائي بأشكال متنوعة ومختلفة عن طريق قدرته للتلاعب بالموجود والجهاز وزجه بتكوينات مادية ذات حركية اشتغالية حية قادرة على الدخول في منطقة الوهمي والخيالي لإنشاء ثنائية الظهور/الخفاء للوصول الى حركية تعبيرية بتثبيت سكونية الواقع، فالحق الديكورية والاكسسوارية تتساوى مع حركة الجسد - الممثل مما ينتج فضاءً مغايراً للمعنى (ينظر: كوسوفيتش، 2006، ص110، 91، 74)، وفي العرض الملحي يكون الجسد عبارة عن فكرة، قضية، تصور، في المحيط المشهدي الذي يباعد ما بين فكرتنا عن الشيء والشيء ذاته، لهذا فهو اقصاء للقوى المظلمة التي تستبدل ذاتها بحركية انشائية تجسدية معادلة لجدل اللحظة التاريخية المنحدرة من جذوره المادية، وبذلك يتطابق الجسد مع الوعي لإنتاج قيمة ادائية تعبر عن اختصار مرئي لحقيقة الاداء، فالجسد - الممثل وهو يصور الجنون لا يتعين عليه ان يكون مجنوناً، لان ذلك يؤدي الى عرقلة وتشويش الفهم (ينظر: بريشت، 1973، ص235)، لهذا فالجسد هو انتقال ما بين التعبيرية الفردية الى التعبيرية الاجتماعية كيما تتأزر المنظومة السينوغرافية في اظهار ثنائية الباطني/الظاهري، التاريخي/الاجتماعي لعلاقات الحدث المشهدي.

مؤشرات الاطار النظري

1. ان الفكر يتجسد من خلال تصوراتنا التي تم بناؤها، ويتم استعارتها من ارتباطها بالجسد، فالفكر والجسد في وحدة عضوية متلازمة.
2. ان الجسد يحدد تجربتنا ازاء العالم، فالانساق التصويرية التي تخلق النسق البصري والحركي والسمعي ما هي الا اليات ترتبط بخواصنا الجسدية وباليومي المعيش الذي يعطي لاجسادنا قدرة على ادراك فهم العالم.
3. ان اتساع الحقول الدلالية التي تستخدمها جدلية الجسد تؤدي الى بث منظومة صورية من التشفير العلامي تتجاوز الوجود الطبيعي الى وجود فني تعبير.
4. ان اشتغال النموذج الجسدي في المنظومة السينوغرافية يحقق تفاعلا بنائيا وصراعا متناقضا بين الجسد الحي- الممثل والميت- عناصر العرض المسرحي مما ينتج توافقا مستمرا لانتاج المعنى والدلالة.
5. تتناوب جدلية الجسد الحي/الميت بإنشاء حركية ديناميكية تؤدي الى تغيير في طرفي التناقض من اجل تحريك المنظومة الدلالية للعرض، فلا يتسيد طرف دون الطرف، وانما تنتقل الاطراف من مواقعها باستمرار.

إجراءات البحث

عينة البحث: تم اختيار العينة قصدياً وهي مسرحية (حلم في بغداد)، تأليف واخراج انس عبد الصمد لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث.

منهج البحث: المنهج الوصفي

مسرحية حلم في بغداد

المسرحية	المؤلف	المخرج	جهة الانتاج	السنة
حلم في بغداد	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	الفرقة القومية للتمثيل	2006

تحليل العينة

ينطلق العرض بعملية تأثيثه مكانية ذات حركية اشتغالية تتسم بمحركاتها الفضائية لانتاج سلسلة طويلة من الوسائط التعبيرية التي تجد استيعابها التقني وفق رؤية فنية قادرة على تمرير الرؤى والصراعات بعدها النموذج الذي يرقى الى تأسيس منظومة جمالية تستطيع ان تجد لها خصوصية الاشكال وزجها في الفردي والجماعي لتحصل على تناقضاتها الروحية والنفسية لتنتج بعد ذلك ثنائياتها بوصفها القوة الكامنة في استيعاب الجدلية الجسدية التشاركية التي تدفع متناقضاتها نحو تفاعلها التشكيلي والرؤيوي لانتاج خطوطا حسية تواصلية من التفاعل الفني.

ففي عينة البحث يمتاز الحسي/العقلي بوصفهما جوهرين مستقلين يتشكلان عبر ترسيمة ذهنية ارتجالية لتحقيق ظهورا مؤقتاً/ دائماً حين يبدأ المشهد ببناء مساحات واماكن تمثل تداخلا فضائيا للبحث عن

جوهر الفكرة التي تقود الى تنشيط الاحداث والافعال بدنياميكية شعورية وعقلية من اجل خلق ثراء بصوري وانفعالي شكلي يتحكم بالقدرة الانفعالية للنموذج التواصل.

ينفتح العرض على انشائية حركية تمثل المتناهي/اللامتناهي الفضائي الذي يقوم بتأسيس امتدادا فضائيا من الهيمنة التشكيلية والتي تمثل جسرا لظاهرة الاغتراب والاستلاب بتفاصيلها الضوئية واللونية وتكويناتها المادية اذ يرسم العرض لوحة بنائية لعملية الدخول في منطقة الخيالي التي يتم تأسيسها بواسطة قطعة القماش التي اعطتها الاضاءة قدرة لونية وايمائية واطارا خياليا من اجل زيادة المرونة المشهدية، فالطاولة المستطيلة والكراسي هي الجسد الذي تتناسب قدرته التعبيرية على الثبات والتأكيد والكشف، فقد ارتبطت القيمة الانشائية بمجموعة من الحقول الدلالية والعلامية والتي تمثل استهلالا مشهيدا، وتكتيفا لعوالم الشخصية المختلفة والتي سوف تضع قواها التشكيلية من التماثل والتوازن والانتظام والتناسب في علاقات متجاوزة والدخول في مساراتها الانشائية والمعمارية، ياقاعية حركية جسدية مهمة.

جسد واقف، وجسد جالس، يحيطان بالطاولة، التي تمثل الثابت الدلالي الذي يمتلك جوهر ذاتيا، يتحرك الجسد الاول بإيقاع بطيء يمثل الدخول الى العالم الخارجي، وانتقالا من العالم الداخلي لتحقيق مواجهة جسدية ذاتية جديدة، لتشكل عالما مضمونيا معارضا ومتصورا، ثم يجلس الجسد، ينفض الجسد الثاني ويوفر طاقة متشابهة من المماثلة الحركية والتي تعطي كشفا واطارا لحقيقة الكائن المهيمن الغائب، ومع وفرة الايماءات الحركية تنتقل القدرة الادائية الى التنظيم المساحي الذي ينتج صورته التعبيرية من خلال ملائمة الجسم التشكيلي: طاولة تحيطها الكراسي، قطعة القماش المضاء بلون الدم، جسدين جالسين، يشدان بعضهما لخلق بيئة زمانية ومكانية وسلوكا للتعاطف وارتباطا بالمهيمن الفضائي الملازم للاداء الحركي والصوتي. ثم تجري عملية التفاعل الحركي وفرض النموذج الانشائي المتحرك والمتسارع، ثلاثة اجساد تدخل ضمن الفضاء المثار الذي يفرض نموذجته التعبيري بحجومه المنتظمة والمختزلة، راسما خريطة بنائية هندسية متحركة ذات مستويات متنوعة بملائمة لونية تحيل منطقة الاشتغال بماهياتها المادية وشروطها الذاتية من الخط واللون والملمس والكتلة والفراغ، الى حضورها العلامي المتحول من الثابت الى المتحرك والذي يؤدي الى تشابك المظهر الداخلي والمظهر الخارجي للدخول في منطقة المتصور الدلالي الذي يربط الواقعي/الخيالي معا.

حيث تبدأ الاجساد بتوزيع نقاطها المتنوعة وبث طاقتها الايقاعية بواسطة حركاتها المستقيمة والمنحنية والملتوية والدخول في منطقة التكتيف التعبيري، فالصوت الممتلئ الخارجي، يتداخل مع حركة الجسد الاول الذي يخرج من منطقة العزلة، ويقترّب من الجمهور، ليحقق اتصالا حركيا ينسجم مع المنظومة الصوتية رافعا يده اليمنى، واصبعه الذي يشير الى الاعلى، ايدانا بتحويل الفعل الحركي الى ايهامات بصرية تمتد الى المنظومة الديكورية لتنشئ وحدة عضوية مع الثنائيات المختلفة، فالجسد يحد من قدرة الفضاء على الامتداد، لياسس منظومة مكانية اشتغالية متحركة عن طريق خلق مستويات حركية وانشائية منتظمة، حيث تعكس الحركات الموضعية والايمائية تطابقا ما بين عالمين الروحي/المادي عن طريق زيادة التنوع

الادائي بحركة الايدي والارجل والاكفاف والراس من اجل الحصول على توازنات دلالية ما بين النموذج الفضائي والمكاني.

تندفع الاجساد بمواجهة صراعية انفعالية اذ ترسم خطوطها المنكسرة والمستقيمة والمائلة والمتعرجة تتابعا ادائيا بحجم التواءاتها الجسدية، لتكيف افعالها الدرامية تدريجيا للدخول في منطقة المضمون، لهذا ترسم الاجساد لنفسها تناوبا على الوقوف والجلوس، وتبني حدودا اشتغالية حركية لبناء منظومة تشكيلية متسارعة والدخول ايقاعيا في منطقة الصراع التقارب/التباعد، لتمثل جسرا حركيا لظاهرة الحياة/الموت من اجل تحريك ثنائية اليقين/اللايقين، ليستدعي العرض تكويناته واشكاله الهندسية ذات المساحات المتباعدة، حيث تتقارب فيه الاجساد لتهيئ مجالا رحبا للزي والاكسسوار والماكياج واللون والضوء لمضاعفة التأثير النفسي والتعبيري للحصول على الباطني الرمزي/الظاهري الحسي، والذي يقود مسارات الرؤية الى خلق مسافات جديدة لبناء عوالم مرئية مغايرة، لهذا فالمشهد التشكيلي يبدأ ببناء مستويين للفضاء تدخل فيها الاجساد لتعبر عن تمثالاتها وانتاج خطوطها الخارجية واستيعاب منطقة التكافؤ/اللاتكافؤ في فهم الواقع، لهذا فالتوزيع المعماري وقدرته على توظيف اللون والضوء بتجسيد الامكنة حيث لم ينفصل الفضاء الداخلي مع الفضاء الخارجي، فالنموذج الجسدي يمثل عبورا من الذاتي الى الموضوعي، اذ اتضحت فكرة العرض بتوظيف الفلم السينمائي بوصفه كشفا متوازنا للموضوع.

ان التنوع الايقاعي للأجساد في عينة البحث التخيلية وسطوح اشكاله المتعددة، وحركاته المتنوعة، يزود الجسد بالطاقة اللونية والضوئية، ويكشف عن استخدامات هائلة للادارة المنتشرة من أجل ربط الجسد بوصفه ثنائية تمثل الحي/الميت، الداخل/الخارج، لخلق تداخلا وانتقالا وترابطا ما بين الحقيقة/الوهم، ومن اجل ذلك يزج العرض بتصويراته التكتيفية جسدا اخرها بملابسه الشفافة والذي يمثل ايقاعا داخليا للنموذج التعبيري الذي يدخل الى ردم منطقة التكافؤ/اللاتكافؤ للأجساد الاخرى عن طريق الربط المحكم بين حركية الفلم السيمائي وحركية الاجساد، وايجاد ملائمة تشكيلية ما بين الايقاع الداخلي والخارجي، لهذا تقوم جميع الاجساد باختبار قدرتها على ايجاد حلول تشكيلية وهندسية تتلائم مع نقاطها وخطوطها من اجل استيعاب التشكيل الفضائي والهيمنة على اجسادها، لهذا تتناوب الاجساد على زج نفسها بمواجهة الفلم السينمائي عن طريق التأكيد والثبات والتناغم والانسجام الجسدي وحركاته البلاستيكية التي تقوم بخلق ثنائية الحياة/الموت من خلال السريان الزمني لحركية جدل الساكن/المتحرك الذي يقود الشخصيات الى الجمود/الحركة في متواليات رياضية وهندسية وبأشكال مستقيمة وملتبسة، لتستعيد الاجساد عالمها الداخلي بعد خضوعها للقوى الخارجية-المنعزلة- الفلم السينمائي - خارج معمارية الواقع/الخيال.

النتائج

1. لا يمكن لحركية الجسد ان تنمو الا بوجود ثنائية الحي/الميت اللذان يضعان نفسيهما بإبعادهما الموضوعية وصورتها التقنية لإنشاء تواصلية زمنية وبنائية تمارس تأثيرها الفكري والجمالي على جميع عناصر العرض.
2. تخلق ثنائية الجسد الحي/الميت قيمة تعبيرية وانفعالية بوصفها بناءً تشكيليًا داخليًا وخارجيًا متفاعلاً، تستخدم كل وسائلها الذهنية والمادية من اجل انتاج قيمة دلالية يتحول فيها الحركي الى مجموعة هائلة من الصور الحسية والوجدانية.
3. الجسد الميت هو طرفي المعادلة الجدلية التي تنتظر توافر شروطها البنائية والسينوغرافية لكي يبدأ بحركة انتقالية تسمح لدخوله مع الطرف الآخر لبناء وحدة عضوية متجسدة داخل العلاقات السينوغرافية والتشكيلية المختلفة.
4. تتحول الاشكال البصرية السينوغرافية الى اجساد حية تحولية عبر عملية التشكيل والتكوين برمزية انفعالية ذات قدرة تشفيرية ودلالية لتأسيس المغزى والمعنى.
5. لا تقوم جدلية الجسد الحي/الجسد الميت لوحدها وانما على ثنائيات متعددة المرئي/واللامرئي، الظهور/الخفاء، المجسد/اللامجسد، المتناهي/اللامتناهي، الواقع/الخيال، الوعي/اللاوعي، الداخلي/الخارجي، الظاهري/الباطن. فهي المحرك الذي يقوم بتحريك المنظومة البصرية للعرض.
6. تتحول الاجسام المادية وغير المادية في عينة البحث، وبفعل الانشاء والتكوين والتشكيل الى جسد حي متحرك بواسطة التقني السينوغرافي، الذي يتماهى حضوره المعلن والخفي مع مجموعة العلامات المادية والذهنية التي يقوم العرض بإنتاجها.
7. يقوم الجسد الحي بارسالية متخفية بهدف الكشف عن جوهر الجسد المتباعد (الجسد الحي) بواسطة قدرة المتخيل على انشاء متواليات هندسية وحركية سينوغرافية قادرة على انتاج مستويات متنوعة من الاشكال المتغيرة والمتنوعة التي تساهم في شبكة العرض.
8. تمتلك مشهدية العرض القدرة التصويرية والرؤيوية من خلال وضع الاسس البنائية والحركية الجسدية امام الفكري والجمالي لإنتاج تعددية فضائية ومكانية، تتحول فيها طاقة الجسد الى ابنية اشتغاليه لتأسيس المتحول والمتنوع.

1. ثنائية الحي والميت تؤطر البناء المشهدي للشكل المتداعي على خشبة المسرح كوحدة ديناميكية للدلالة المفتوحة.
2. الميت وهو المفردة التي تكتسب هيأتها بأماتة الجسد الحي وهو الممثل عبر فعل جدلٍ خلاق ينتج مركب الانشاء السينوغرافي للعرض.
3. من مخرجات جدل الحي الميت تركيب الشكل المسرحي على وفق ثنائيات المرئي-اللامرئي ، الاظهار – الاضمار، المجرد-المجسد، الواقعي-الخيالي وهي ثنائيات تُديم حركية التركيب الذهني في الانشاء السينوغرافي.
4. ان قوة التداخل العنيف ما بين الحي والميت في الاشكال يعزز الطاقة الشعرية في فضاء الانشاء السينوغرافي بانفتاح الدال والتعدد اللامتناهي للمدلول.
5. ان دور الجسد الحي الذي تعرض بفعل الجدل الى الاماتة خيالا قادرا على ادامة حركية الانشاء السينوغرافي وربط مكونات تركيب العرض في نسيج جمالي مؤثر.

المصادر

1. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1979.
2. الكاشف، مدحت اللغة الجسدية للممثل، اكااديمية الفنون، جمهورية مصر العربية، 2006.
3. بابليه، دينيس، كوردين، ادوارد كريك، تر: جمال عبد المقصود، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للآثار، مصر، 2005.
4. بريشت، برتولد، نظرية المسرح الملحي، تر: جميل نصيف، بغداد: منشورات وزارة الاعلام، سلسلة الكتب المترجمة، 1973.
5. رينيه، ديكارت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الاولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1987.
6. صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القراءة للجميع، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1997.
7. عبد الغني، بشار محمد، الطقس في عروض وليد عوني المسرحية، مجلة الاكاديمي الفصلية، العدد: 84، كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد، 2017.
8. عبد العزيز، صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة، مصر، 2001.
9. غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982.
10. فليب، اوسلاندر، تر: سحر فراج، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، جمهورية مصر العربية، 1997.
11. كاي، نك، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
12. كوسوفيتش، يان، مسرح لتشكيل الموت عند كانتور، تر: هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
13. لايكوف، جورج، مارك جونسون، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، تر: عبد المجيد جحفه، دار الكتاب الجديد المتحدة، المغرب، 2016.
14. منشد، عدنان، الاخراج المسرحي في العراق، ط1، بغداد، دار فيروبوتاميا للطباعة والتوزيع، 2013.
15. مهدي، عقيل يوسف، نظرات في فن التمثيل، بغداد: جامعة بغداد، 1988.
16. نيكول، الاراديس، المسرحية العالمية، ج1، تر: عبد الله عبد الحافظ متولي، بغداد: منشورات وزارة التعليم العالي- الجامعة المستنصرية، 1986.
17. نيشه، فريدريك، هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، دار القلم، بيروت-لبنان، 1938.
18. هيغل، فينومينولوجيا الروح، تر وتقديم د. ناجي العونلي، المؤسسة العربية للترجمة، بيروت/ط1/ 2006.
19. Russil Kadim Oda، 2016، Actor performance features in the types of theatrical silent , Alacademy journal.

The Dialectic of the Living Body (the actor) and the Dead Body (the Sinography Item) in the Construction of the Staged Image of the Play

Dr. Jasim Kadim Abd College of fine arts/ University of Baghdad

Dr. Emad Hadi Abbas College of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 20/10/2018.....Date of acceptance: 5/11/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The current research deals with the dialectical relationship resulting from the conflict in the violent combination and construction of the living (the actor) and the dead (the item) in the structure of the Sinography construction and the emergence of the theatrical play space, which can be summed up by the following question: what is the nature of the dialectical relationship between the living (the actor) and the dead (the item) in the Sinography creation, which limited the research in a central objective: to identify the controversy of the living (actor) and the dead (item) in the performance unit of the theatrical scene. The research, in its objective limits set forth in its methodological framework, analyzes this controversy in order to identify it and employ it procedurally. The research included the theoretical framework which identified the problem of the research, its importance, purpose, and the need for it, and also defined its terms procedurally. The research dealt with two sections: the first: the philosophy of the body, and the second: the nature of the dialectical relationship in the structure of the Sinography construction. It ended with the indicators of the theoretical framework. In the research procedures, a deliberate sample of the play "Dream in Baghdad" by Anas Abdul Samad was used. Finally, a set of findings and conclusions were reached at and the most important were the following:

The duality of the living and dead frames the construction of the collapsed form on the stage as a dynamic unit of open significance.

The strength of the violent interference between the living and the dead in forms enhances the poetic energy in the Sinography construction space through the openness of the signifier and the infinite multiplicity of the signified.

Key words: (Living Body , actor , Dead Body , Sinography, Image of the Play)

التركيب الإخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية (مكاشفات) أنموذجاً

م.د. ثابت رسول جواد الليثي.....كلية التربية الأساسية/ جامعة المثنى

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/1/17 ، تاريخ قبول النشر 2019/1/31 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة موضوع جدل التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي وأثره المنعكس في فعالية التلقي، ومقدار الازاحة المفاهيمية التي تتعرض لها، وبمقاربة جمالية لاجتراح تحديدات مفاهيمية لفعالية التلقي، بمؤثر تلك الجدلية في التركيب الإخراجي، وبما يمكن إجماله بالسؤال التالي: (ما خصائص التركيب الإخراجي للمتخيل وماهية جدل التأويل في فعالية التلقي المسرحي له؟) وذلك بقصد الوقوف على الإطار الجمالي والتحديد المفاهيمي لتركيب الإخراج بجدل التخييل والتأويل، وأثر ذلك في التحديد المفاهيمي والإجرائي لفعالية التلقي المسرحي، برصد انعكاسات تلك الجدلية للتركيب الإخراجي في فعالية التلقي المسرحي، وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو: (تبيان فعالية جدل التخييل والتأويل في الانشاء والتركيب الإخراجي للمتخيل، ورصد أثره الجمالي في مفهوم التلقي المسرحي). فيأتي البحث في حدوده المبينة في إطاره المنهجي، لتحليل الظاهرة موضع الدراسة، بقصد التعرف عليها، وضبطها مفاهيمياً، وتوظيفها إجرائياً. وقد تناول الباحث بحثه في ثلاثة أطر: الإطار المنهجي الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وكذلك حدد مصطلحاته تحديداً إجرائياً، الإطار النظري، وهو بمحورين، هما: محور جدل التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي، ومحور ثانٍ هو جدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي. الإطار الإجرائي، وضم إجراءات الباحث بتطبيق مؤشرات الإطار النظري على عينته المنتقاة، وهي مسرحية (مكاشفات) لرصد المؤثر المفاهيمي لجدلية التخييل والتأويل في تركيب الإخراج، على مفهوم التلقي المسرحي. وخلص البحث إلى جملة استنتاجات أهمها: التلقي المسرحي، هو فعل جدلي، حدا الجدل فيه نشاط التخييل ومعياره تحقق الافتراض، ونشاط التأويل، ومعياره تحقق الاكتشاف.

الكلمات المفتاحية (تركيب إخراجي، جدلية تأويل، مسرحية مكاشفات).

المقدمة:

المسرح في مبدأه الأساس، هو جمهور من الناس، يتفرج على مجموعة أخذت على عاتقها أداء فعل بشخصيات، وقصدية إبلاغيه، وتأثيرية، فكرية وجمالية. حيث تستند تلك الفرجة إلى تعاقد جمالي بين الطرفين. وبغياب ذلك التعاقد تنحل الأصرة المسرحية، وبما أن الاشتراط هو سمة التعاقد، فإن مبدأ التخييل هو الشرط الجمالي للفرجة المسرحية، وخصيصتها المميزة لها عن أي نشاط فرجوي يتحقق ما بين حدث واقع، ومراقب متفرج. فالتخييل هو مبدأ الإنشاء والتكوين للشكل المسرحي، والذي به ينخلق عالم الخشبة المسرحي، وهو عالم الفرض الجمالي الخيالي، المفارق للواقع. وعالم الخشبة المسرحي ما هو إلا تركيب إخراجي، بوصف التركيب الإخراجي، تركيب جمالي، يمثل الموقف الجمالي للعرض المسرحي، وبنية ديناميكية من الأوضاع الجمالية، التي هي مقاربات العرض لرؤية الإخراج، والفرض الأدبي للمدونة النصية، وأفق توقعات المتفرج، ومعطى الظرف التداولي. بمعنى أن التركيب الإخراجي هو إدارة الوعي الجمالي للمتلقي كمحصلة الجهد الإبداعي لعمل المخرج، وهو يرتبط حتماً ببعديه الجمالي والمعرفي بالإرادة الإبداعية والقصدية للمخرج. حيث يخضع تركيب الإخراج إلى مبادئ التصميم الفني للفكرة الفلسفية التي في طور التداول والتفاعل ما بين مرجعياتها ومعطيات الأيديولوجي، والقصدية الجمالية لإنجاز الخطاب الإبداعي، وإرادة التحقق الجمالي للفروض، التي تطرحها كلية منظومة العرض المسرحي، فيكون بذلك التركيب الإخراجي الوظيفة الشمولية للإخراج، وتمام الجهد الإبداعي للمخرج. غير أن ثمة تعارض نجده ما بين مبدأ التخييل المسرحي، القائم على تحقق جمالي مجاوز للمعطى الواقعي، حيث فضاء التخييل يستند إلى التعاقد الجمالي بين الجمهور والخشبة، وبين فعالية التأويل كبعد معرفي في تحقق الشكل المسرحي، بمقاربة فرضية المؤلف، ورؤية الإخراج، وفلسفة الشكل المسرحي في العرض، بوصف التركيب الإخراجي، تركيب معرفي، مثلما هو تركيب جمالي. فهو إعادة هندسة العلاقات الداخلية بين مكونات العرض، بالإزاحة، أو المطابقة، وبما يخلق توتراً في تلك الانظمة الداخلية، الذي ينعكس على الخطاب المنجز بمفارقات الفكرة وتجسدها في النظام. وبما يكسب التركيب الإخراجي طابع الجدال ما بين التخييل والتأويل. وهو ما انعكس على فعالية التلقي المسرحي للشكل، والانغمار في التركيب الإخراجي، حيث يشترط التلقي، بدوره جملة من الافتراضات لتحقيق فعالية التلقي، بإعادة الإنتاج، والخلق باستكمال المعنى، وهو ما يرتبط بالوعي، وقراءة الجدال لوحداث السرد للمشاهد ببعديه البصري والسمعي، الحاضر منها، والغائب في تجاوب العرض المسرحي، فالتلقي المسرحي، يسعى إلى قراءة إنتاج في فضاء إيجابي، ويستند إلى المعطى الواقعي، الثقافي والاجتماعي، وأفق التوقع، واشتراط القارئ الضمني وإن ذلك التعارض ما بين التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي، يجعل من نشاط الفرجة المسرحية فعلاً جدلياً. ومن ذلك يأتي البحث الحالي بموضوعه مقارنة جمالية لجدلية التخييل والتأويل في تركيب الإخراج، بمقاربة أثرها المنعكس في فعالية التلقي المسرحي، وبما يمكن صياغتها بالسؤال التالي: (ما خصائص التركيب الإخراجي للمتخيل، وماهية جدل التأويل في فعالية التلقي المسرحي له)؟.

زكمن أهمية البحث والحاجة إليه في انه يمثل البحث الحالي، بموضوعته، دراسة تحليلية لجدلية التخييل والتأويل في بناء التركيب الإخراجي المسرحي، وعلاقتها بفعل التلقي المسرحي. وبما يسلط الضوء على ميكانيزمات فعالية التلقي المسرحي، وخصائصها المرتبطة وظيفياً بتركيب الإخراج، وهو ما يفيد، بالإضافة إلى العاملين في حقل الفنون المسرحية، يفيد الدارسين والباحثين في فتح الموضوع على أبعاد أوسع، بما يثري الحقل المسرحي العراقي جمالياً وفكرياً.

ويأتي هدف البحث لتبيان فعالية جدل التخييل والتأويل في الانشاء والتركيب الإخراجي للمتخيل، ورصد أثره الجمالي في مفهوم التلقي المسرحي. ويتحدد البحث بالمسرحية الأنموذج التي ضمها العنوان وهي مسرحية مكاشفات

تحديد المصطلحات :

1. التركيب الإخراجي: وهو مصطلح اقترحه الباحث إجرائياً، يحدده، بأنه الإطار الشامل لوظائف الإخراج، وتمام مهام المخرج في تكامل العرض المسرحي.

2. الجدل:

اصطلاحاً: يعرف هيغل الجدل "بأنه التطور المنطقي بائتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة، أي التأليف بين الرأيين المتناقضين، والجمع بينهما في رأي واحد أعلى منهما" (عبدالله، ص25) إجرائياً: الجدل يعرفه الباحث، بأنه وحدة التطور بتناقض الأضداد.

3. التخييل:

اصطلاحاً: يعرفه جابر أحمد عصفور التخييل "هو ما يستبينه الحس من آثار الشيء والأحوال الملازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به، ووجد عنده" (عصفور، ص322). فيكون تخييل الشيء بذلك، هو استحضار الظروف والقرائن والهيئات للشيء، وبما يخص البعد الانفعالي النفسي الملازم لحضوره الحسي، ومقارباً بذلك مبدأ الإيهام في المحاكاة.

التخييل إجرائياً: يعرفه الباحث، هو التداعي الحسي، للصورة المسرحية، في المفردات المادية على خشبة المسرح، بقصد خلق الشكل المسرحي، وتحقيق العالم المسرحي كواقع جمالي.

4. التأويل:

اصطلاحاً: التأويل كما يعرفه مجدي وهبه "تفسير ما في نصٍ ما من غموض بحيث يبدو واضحاً جلياً ذا دلالة يدركها الناس. وهو إعطاء معنى معين لنصٍ ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلاً" (وهبه، ص258).

إجرائياً: التأويل يعرفه الباحث ، بأنه تركيب معرفي، يربط القرائن بالفرضيات، لتحقيق المعنى في الشكل المسرحي الذي يطرحه تركيب الإخراج.

المبحث الأول: جدل التخيل والتأويل في التركيب الإخراجي

التركيب الإخراجي المفهوم والآليات

بدءا نحدد الإطار المفاهيمي للتركيب الإخراجي، بأنه تركيب معرفي جمالي. أي هو بناء وفق رؤية تصميمية، هاجسها إرادة الخلق والتكوين، بقصد التأثير في العالم، الذي ينبني فيه، وهو معرفي بدافعه في خلق صورة مكثفة عن عالم الإنسان، يعاد انتظام الفواعل والعلل فيها لخلق مفهوم ومنطق مفلسف لوجود الإنسان، وخياراته، ومبدؤه وحياته، مصيره، ومنتهاه. تلك الرؤية التي تسبغ منطقا على وجود العالم، وتوفر فهما إنسانيا يركن له الكائن، ويضعه في موقف الوعي بالعالم، والتركيب الإخراجي، تركيب جمالي بما يمثله من موقف استبطان وجداني للعالم، بإثارة العاطفة، وإحداث أثر في الوجدان، يفتح بصيرة الإنسان على حقائق كلية. تسلمه لموقف التفكير والتأمل، حيث تلك الإثارة قد أيقظت تجاربه الذاتية. وتصورات، وأفكاره عن الحياة، ودفعها إلى دائرة الإدراك والعمل(ينظر:دين،ص14). ومن هذا المنطلق، الممارسة الفنية في إنتاج العرض المسرحي، تتطلب إجراءات سلسلة من الوظائف، نفاذ مهامها عمليا، يبني التركيب الإخراجي، والذي ينتسب إصطلاحا، وإجراءيا، إلى العقل التنظيري والإجرائي للإنتاج وهو المخرج المسرحي. فمهمة الإخراج هي مهمة تركيبية وتحليلية بذات الوقت، وهو ما يعطي المشهد القوة الديناميكية الدافعة للتطور، وصيرورة وجودية للشكل المسرحي المتداعي على خشبة، عالما مسرحيا، محايثا ومفارقا بذات الوقت للعالم الطبيعي. وهو ما يحدد الإطار الإجرائي لمفهوم التركيب الإخراجي، بأنه تصميم المكونات الفنية بما يوصل المعنى والفكرة إلى الجمهور، ويحول المعطيات المعرفية، إلى معادلات حسية، في بناء مادي وبوحدة فكرية منظمة، فيشمل جانبين مترابطين وظيفيا، جانب يمثل مجمل وسائط التعبير المسرحي، من أداء الممثلين، والأزياء والمنظر والموسيقى والإضاءة، وجانب تصميمي يتمثل بالإعداد والتنظيم الزمكاني لوسائط التعبير أعلاه، وصولا إلى التكامل الفني في العرض المسرحي(ينظر:عبد الكريم،ص20-21) وبذلك يمكن تحليل التركيب الإخراجي وظائفيا إلى مستويات عدة، متغايرة ماديا، هي:

مستوى فكري، وهو المنظومة الفكرية التي تمثل هواجس المخرج، وآراءه الفلسفية، وموقفه الأيديولوجي، مصفوفة بفروض الإخراج، والتي تشكل الرؤية الإخراجية، وتنتهي بالتصميم الذهني للشكل المسرحي.
مستوى فني، وهو المعالجات الفنية لرؤية الإخراج بوسائط التعبير المسرحي: أداء الممثل، المنظر والإضاءة، والزي، والماكياج، والموسيقى والمؤثرات. أي معالجة تقنية مادية كيفية للشكل المسرحي المتداعي على خشبة المسرح، بما يجسد رؤية الإخراج، ووفق التصميم الذهني للشكل المسرحي.
مستوى جمالي، وهو أثر الخطاب الشامل الذي يطلقه العرض، ومقدار الإزاحات التأثيرية الفكرية والعاطفية، والتي تعرض لها وعي المتلقي، وساهمت في إعادة تشكيل أفق توقعاته، وتصميم شبكة مرجعياته القرائية.

إن التكامل الوظيفي ما بين تلك المستويات المكونة للتركيب الإخراجي، هي غاية مهام المخرج بالوصول إلى تكاملية العرض المسرحي، والتي وضعت فروضها النظرية، وإجراءاتها التطبيقية، وطروحات المخرج الروسي ألكسي بوبوف، بأن المتفرج، هو من يختتم مسيرة الإنتاج الفني، ويكتمل بفعله الخلاق التركيب الإخراجي، معلنا تكامل العرض المسرحي فنيا (ينظر: بوبوف، ص305). بيد أن تلك التقسيمات الوظيفية، أعلاه: المستوى الفكري، المستوى الفني، المستوى الجمالي، هي ليست بذلك الفصل الدقيق بما يمكن عزلها عن بعض، فهي متداخلة تداخلا بنائيا في بنية التركيب الإخراجي، رغم تمايزها الوظيفي، بسبب خضوعها إلى ثنائية الوعي/المتعة، وهي جوهر الإرادة الإبداعية في الفن، والتي تكسب العمل الفني أنطولوجيا وجوده، وتسلكه في مساق الفعل التاريخي، فالإرادة الواعية، هي التي تعمل على تحقيقات الخلق الفني، مثلما هي التي تتلقف معطياته، وتحقق اللذة فيه، والتي تضع التركيب الإخراجي، بوصفه تكاملية العرض المسرحي، في إطار جدلية التخيل والتأويل، بوصفها آلية الخلق الفني في المسرح.

جدل التخيل والتأويل :

من أقانيم التأسيس الأولى لمبدأ المحاكاة عند أرسطو، أن عالم المسرح بحقيقته الشعرية أعمق فلسفيا، وأكثر في حضوره، من عالم الواقع، والذي يستند إلى بعد أحادي، هو الحضور الحسي، والتحقق المادي الذي يتصل بالوعي ضمن حدود الإمكان والممكن بما يسمح به حضوره الفيزيائي، فلا قدرة للوعي أن يزيج هذا الواقع الفيزيائي بسبب تعدد أجزاء هذا الواقع وتشتت مفردات حضوره، وتناقضها، فليس غير الزمن ما يربط بينها، بينما العالم المسرحي يستند في خلقه وحضوره إلى الحقيقة الشعرية، والفرض الجمالي، ومن غير انقطاع عن عالم الواقع، بقدر ما هو شعرنة الواقع، بإكسابه البعد الفلسفي، جوهر التركيب الإخراجي، بوصفه المعالجات الفنية المشبعة برؤية الإخراج والتي تحقق معادلاتها الحسية الشعورية والجمالية في فضاء العرض الديناميكي بالهدم والتشكل.

إن مبدأ المحاكاة يتأسس بثنائية العالم الواقعي/العالم المسرحي، وذلك بإسقاط المغايرة ما بين الواقع والفرض الجمالي، فالمسرح إنما يعمل وفقا لمبدأ التعليق المؤقت، لعدم التصديق، لتجاهل إراديا الحدود العقلية الفاصلة ما بين الخيال والواقع (ينظر: عبد الحميد، ص376) فيغدو الفرض الجمالي واقعا، وذلك بما يفرز من حقائق فلسفية، تكرر الجانب المعرفي في تجربة العالم الواقعي اليومي. حيث أن إرادة الإيقاف والتعليق المؤقت لحالة عدم التصديق تلك، هي قوة الخيال في عملية تحقق الوهم الجمالي، بوصفه الواقع الممكن، الذي يحوي تجربة العيش ببعدها الفلسفي، فالإنسان لا طاقة له على تحمل العبء الباهض للمعطى الواقعي، وبالتالي تزدهر الحضارة، وتحيا، فقط في الوهم، فمن خلال ذلك الوهم نعيد انتظام عالمنا، واكتشاف أنفسنا. وبذلك الميتافيزيقيا يرتبط الوجود الطبيعي بالجمالي، كحدين للوجود الواقعي، أي الحضور الفيزيائي والتحقق الجمالي فيه. وبالتالي تداخل الواقعي بالخيالي، وبما يمكن التعبير عنهما بثنائية العالم الواقعي/العالم المسرحي. حيث أن قوة الخيال أكثر تحققا، وأعمق أثرا "من أبعاد العقل

والفهم في دنيا الفكر والروح، وهي أشد دقة، ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني" (شاهين، ص234). فقوة الخيال هي إمكانية التوفيق بين مفردات العالم الواقعي، بطبيعتها الآلية، بإعادة انتظامها وفق المبدأ الشعري، فالانزياح المتحقق يجعل للواقع السطحي عمقا فلسفيا، يتجاوز به ميكانيكية الحتمية السببية، نحو قوانين التشكل الشعري، والخلق الجمالي، والتي من خلالها نعيد انتظامنا، وإدراك وجودنا في عالمنا إبداعيا، وهو البعد الإجرائي في الرؤية الإخراجية. حيث أن إدراك الوجود إبداعيا، وعبر الخلق الجمالي، يتوقف على قدرة المبدع في تخييله، نحو خلق الشكل المسرحي، وعبر تداعي الصورة المسرحية في المفردات المادية. أي تأليفها من المعطى الواقعي، والمعطى الذاتي المجاوز، وعبر قوة الخيال، التي هي قدرة الإنشاء والتكوين لكل الأصول التي تراتبت طبقا لها المفردات المادية بوصفها مفاهيم عقلية، حيث للتخييل قدرة النفاذ، وفي كل الاتجاهات، مفعلا الذهن الخلاق، ومنعشا التجارب السابقة، وموقظا الذكريات الهامدة، والتي تمتد نشاط الحواس بالحيوية، والتفاعل الخلاق ما بين التصورات الذهنية، والبيئة المادية للواقع (ينظر: ريكور، ص169). فالتركيب الإخراجي للعرض المسرحي، هو تشكّل جمالي، بالتأليف ما بين الواقعي والخيالي، ويتضمن مبدئيا ما ينتج عن فعل الإزاحة الذي تعانیه المفردة المادية الواقعية بفعل نشاط التخييل، نحو عالم الفرض الجمالي، ينتج عن تلك الإزاحة، مسافة التوتر الجمالي، وكلما تضاءت مسافة التوتر الجمالي ما بين عالم الواقع وعالم المسرح، تصاعدت فعالية التخييل، بقصد تحقق عالم الفرض الجمالي، لتكتسب فعالية التخييل الوظيفة الشعرية، عندما يرتحل نشاطها من حدود بناء الشكل، إلى مهمة اكتشاف الشكل. وهنا تغادر فعالية التخييل الإيهام، لتدخل منطقة الإبهام، حيث تجربة انخفاف وتكشف تعانيتها الذات المقذوفة في عالم الفرض الجمالي، الذي تحقق بانقطاع الإحالات إلى أية مرجعيات ممكنة، يقابله تصاعد فعل التأويل، لتستبدل الذات الفاعلة متعة التحقق، بلذة الاكتشاف، فيتخذ تركيب الإخراج طابع التحليل الجمالي، فتصبح رؤية الإخراج مثلما هي تركيب معرفي، كذلك هي أداة تحليل جمالي، عبر جدل التخييل والتأويل الذي يتطلبه الشكل، وبالتالي يكون ارتحال فعالية التخييل من الإيهام عبر الإنشاء والتشكل لعالم الفرض الجمالي، إلى الإبهام، ومغامرة الاكتشاف بتصاعد فعل التأويل، قد رسم ذلك، خارطة معرفية ومفاهيمية تمكن الذات من التوضع داخل عالم التخييل، كعالم بديل، بعد إزاحة شكل العالم الواقعي، بتداخل الواقعي بالخيالي في عالم الفرض الجمالي المتحقق.

شعرية التخييل المسرحي:

يحتوي النص الدرامي، بدءا من فضاء الورقة الطباعي، على طاقات من شأنها بعث الحركة في خيال المخرج، الذي يعمل بدوره على تفعيل قدرات التخييل عند المتفرج، وكذلك يحتوي تلك الطاقات النص الداخلي، المحتوى في النص الدرامي، وهو ما يتعلق بأسلوب الكتابة المسرحية. فالمخرج إزاء نص المؤلف، يكون أمام نظامين من العلاقات، نظام يتعلق بالإرشادات المسرحية، وهذه تكون لها وظيفة توجيهية للمنغمسين بالنشاط المسرحي على خشبة المسرح، حيث تعمل على خلق مرجعية للموجودات على خشبة المسرح، والنظام الآخر من العلاقات، يتعلق بالحوار المسرحي، وهو كذلك له بعد تخييلي (ينظر: أوبرسفيدل، ص15-16)

فالعرض المسرحي لا يتحقق إنجازا، دون المرجعية النصية، وهو النص الدرامي بوصفه بنية لسانية تتحول إلى نص مجرد مكون من جملة مكونات تتظافر ليتشكل منها العرض المسرحي، فخطاب النص الدرامي الإجمالي هو التمسرح، أي إخراج لما هو اجتماعي ولغوي، وبنفس الوقت تعبير بالكتابة عن ما هو مسرحي، بوصفه منطلق التخيل الأولي، الذي يتعرض له الذهن الإبداعي الخلاق للمخرج. حيث تتحول جملة خطاباته بإعادة إنتاج المخرج لها، تتحول إلى مشفرات الإخراج، وهي مستوى التخيل الثاني الذي يتعرض له الذهن الإبداعي للوحدة الأدائية للممثلين، والوحدة السينوغرافية للمصممين، بينما مستوى التخيل الثالث هو مشفرات الأداء التمثيلي، والتصميم السينوغرافي، الذي يتعرض له ذهن المتفرج، المتلقي الإبداعي، في إعادة فك تلك المشفرات، وإنتاج خطاب العرض المسرحي الشامل، بتواصل فعل التأويل، حيث تبقى تفاعيل التلقي، إلى ما بعد فسخ العقد الجمالي للفرجة المسرحية.

إن العرض المسرحي على الخشبة باستحضاراته لجملة الخطاب الدرامي ضمن خطاباته المتعددة، وفي شمولية خطابه، هو يتأسس شعريا على التوتر الجمالي الحاصل من الاتصال والانقطاع الدوري بين خطابات أنظمتها الفرعية: نص، ممثل، سينوغرافيا، وما تعانیه من إزاحات من عالم الواقعي، إلى عالم الخيالي. أي من عالم المرجعي، إلى عالم الفرض الجمالي، حيث تمثل كل من تلك الأنظمة الفرعية، نظام تشفير بذاته. فالتوتر الجمالي في الأساس "هو فضاء ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة، أو لأي عناصر، تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون نظام ترميز، في سياق تكوّن فيه علاقات ذات بعدين، هي علاقات تقدم بوصفها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية، تمتلك صفة الطبيعة والألفة، وعلاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس، أو اللاتطبيعية، أي أن هذه العلاقات هي لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه، وتطرح في صيغة المتجانس" (أبو ديب، ص18). فالتوتر الجمالي، هو فضاء تخيلي، حيث يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط العناصر المتناقضة، وغير المتجانسة، بما يضيفي عليها صفة التجانس ضمن سياق الإنشاء والتكوين لعالم الفرض الجمالي، الذي يستدعيه ويحققه التركيب الإخراجي. كما أن التوتر الجمالي، وهو شعري التخيل، يمكن فعالية التخيل من التنقل بين مستويات التحقق، فالتوتر الجمالي يخلق فضاءا جامعاً للمكونات الفكرية لدى المبدع، ويكون فضاءاً للمكونات اللغوية في النص، وكذلك يكون فضاءاً لآليات التلقي لدى المتفرج، فيعمل تركيب الإخراج على تنظيم الجامع لتلك الفضاءات في فضاء العرض المسرحي. حيث أن في التوتر الجمالي تتشكل مسافات التوتر من عموم المتراكم الموجود والمتداعي في الفضاء المسرحي، وهو مجمل البنى اللغوية وعلاقاتها، والمكونات التصويرية والمادية، فكلمة تناءت تلك المسافة تفجرت الشعرية، وتصادت فعالية التخيل، طالما أنها تتناسب طردياً معها، مثلما هي قرين لها.

ونجد مما تقدم أن التوتر الجمالي ، بتناهي المسافة الجمالية، هو المعادل العصري لمبدأ المحاكاة الأرسطي، الذي تأسست عليه ثقافات المشاهدة والفرجة المسرحية. وآداب الخطاب والتخاطب ، سواء بمستويات التعبير أو التأثير الفكري والجمالي، وذلك هو حتمية التحول التاريخي لإحلال التخييلي محل الإيهامي. فبينما الإيهام ينفي عن الشكل سمة الاصطناع الفني ، ويلحقه بالأصل المرجعي الطبيعي، يعمل النشاط التخييلي على نفي سمة الطبيعي الواقعي في الشكل، وتأكيد اصطناعه الفني في فعل تحققه. أي تفكيك الواقع بوصفه وهما أيديولوجيا، وإعادة إنتاجه بنشاط التخييل والتفسير كواقع جمالي، تعرض لرؤية الجدل ما بين النفي والتأكيد لصوره ومفرداته، كما في تجربة المخرج روبرت ويلسون في مسرح الصورة وعبر ما اصطلح عليه شاشة الذات الداخلية وشاشة الذات الخارجية ، فيبين "مسرح ويلسون وكيف انه اقترب من أعماق خيالية غريبة وشاذة، بالنسبة لكل فرد من جمهور مشاهديه، وانه نجح في قلب الشاشة الخارجية الثقافية رأسا على عقب في صالح الشاشة الداخلية"(كونسل،ص302) باستخدامه للأيقونات الثقافية، من شخصيات شكلت رمز عالميا، مثل أينشتاين، مارلين مونرو، ستالين، وهي موضوعات الشاشة الخارجية التي شكلها الواقع بخطاباته المحددة لمفاهيم الزمان والمكان والموضوع ، ويزج بها على شاشة الذات الداخلية، بشكل يعارض موضوعاتها، بما يعوم البنية الثقافية للفرد، ويؤدي إلى التشكيك بواقعية تلك الأنساق الثقافية الخارجية، ومفاهيم المكان والزمان والموضوع، مؤكدا استراتيجية النفي للواقع كوهم أيديولوجي عند ما بعد الحداثة، لصالح الوهم الجمالي الذي تحققه فعالية التخييل. إن مبعث التوتر الجمالي قائم على تدمير الصورة وإعادة لِمِ شظاياها في فضاء تخييلي، كما أن الحفاظ على استمرارية التوتر الجمالي، وتنامي مسافته، يقترب بتصاعد نشاط التخييل نحو تحقق الفروض الجمالية للعرض بوصفه بناءً تركيبيا معقدا من العلامات اللامنطقية، حيث وحدة الإنشاء والتكوين في إخراج المشهد، هي من العناصر المتداخلة في وحدة كولاج عنيف تتناهى فيه مسافة التوتر الجمالي. ولضمان استمرارية فضاء التخييل، وتحقيق التوتر الجمالي، لا بد من تقويض ما ينشأ من محور دلالي للتفسير في الشكل، الذي يستدعيه تركيب الإخراج، والذي قد يتصل بمرجعياته في لحظة ما من لحظات الإنشاء. وفي المحصلة يصبح الحدث موضوع التخييل في فضاء التخييل خارج رياضية المنطق العقلي، وقابلا للتحقق، وفائق الإمكانية، ومنفتح الدلالة، حيث وحدات الإنشاء والتكوين في فضاء التخييل سطوحا للعمل، تنتقل عليها الذات المتلقي، دون إمكانية قراءتها قراءة ثقافية واقعية، إزاء فعل تأويل متصاعد، واكتشاف متواتر، فنشاط الخيال، بفعالية التخييل المسرحي، هو في إنشاء نسق ذهني يرمز إلى عالم الواقع، هو موضع القراءة بالإحالة إلى مرجعيات وأشكال تفسيرية تعين في تحقق القراءة تلك، وبما يوصل فعل التأويل إلى غاياته.

إن فعالية التخييل من القدرات الذهنية الفائقة التي يتسامى بها الذهن البشري، حيث تكتسب الصورة الذهنية قوة حضورها وتحققها المادي كواقع جمالي. وكونها من القدرات الذهنية فهي فسيولوجيا لا تعمل إلا وفق ميكانيزمات الفعالية النفسية بمجملها، فلا بد للذاكرة، والتي يستند إليها الخيال في فعالية التخييل، عبر إرجاع المفردة موضع التخييل، إلى قرائن حسية باستحضارها ينسحب موضوع التخييل من منطقة الانطباع إلى منطقة التحقق، وذلك عبر فضاء متحرر من التشريط الواقعي، مثل الحتمية السببية، والحجم والكتلة، والاستحالة والإمكان، المشابهة والمطابقة. وفي المسرح، والتخييل المسرحي "فإن الفضاء الجمالي في المسرح يحرر الذاكرة والخيال، فالخيال الذي يعلن واقعا أو ينبيء به، هو واقع بذاته...بينما تشكل الذاكرة والخيال جزءا من العملية النفسية، فلا وجود لأحدهما من دون وجود الآخر"(عبد الحميد، ص359) بما يجعل فعالية التخييل في جانب منها هي تداعي للأرشيف الفرويدي، ومن جانب آخر هي تحقق أي، وفعل خلق مستمر واكتشاف. فبينما الأرشيف الفرويدي يأخذ دور المرجع بكل مفردة تدخل بالإنشاء والتركيب على حدة، فإن التخييل يقرأ تلك المفردة الأرشيفية قراءة معاصرة ليبدوية لذية، وأثروبولوجية رمزية. وحيث أن فضاء التخييل متحرر من التشريط العقلي الواقعي، فإن تلك القراءات تحل كمنطق للإنشاء والتكوين، وبالتالي فإن مفردات التخييل التي تتداعى حسيا لا تأتي منبثقة من عدم، ولكن هي استيرادات من الأرشيف الفرويدي وقراءتها المتعددة المستويات هي تبرير حضورها. وهذا ما يرحل الناتج والحاصل التخيلي إلى ممارسة ذاتية شخصية طالما لكل فرد أرشيفه الفرويدي. وبما يجعل التخييل والذاكرة في فعاليتيهما يعكسان في الفضاء الواقعي البعد الذاتي بمستوياته الشعور والحلم. وهو ما يقارب فعالية التخييل من مبدأ شعرة العالم، وقراءة الواقع قراءة شعرية مجاوزة للمحدد الخارجي، تستند إلى موضوعات الذات والرغبات التي تطالب بتحقيقها.

إن دور الخيال المسرحي هو في إنشاء نسق ذهني يرمز إلى عالم الواقع الذي انبثت صالة العرض في وسطه، ويأتي منه المتفرج، والمؤلف، والمخرج، والممثل. وأن ذلك النسق الذهني يتعرض لنشاط القراءة والتأويل بعقد مقاربات ومقارنات والتوصل إلى اكتشاف ما كان يجهله عن نفسه والعالم. ولا تتم القراءة إلا من خلال مرجعيات يحفظها الأرشيف الفرويدي وهو الذاكرة الفردية متظافرة مع الذاكرة الجمعية. ومهما ابتعد الخيال المسرحي عن الواقع بفعالية التخييل، وانبثاق التوتر الجمالي بتنائي مسافة التوتر الجمالي، فإن كل مفردة في الإنشاء الذي تداعى حسيا على خشبة المسرحي بقى له مرجعا حسيا ماديا في الذاكرة، حتى وإن غادرت تلك المفردات في الإنشاء المؤلف من الأفكار، والأشكال، فخيالية العالم المسرحي وتباعده عن الواقع التجريبي، يقابله نشاط الذاكرة في تصنيف مفردات الواقع الخيالي وتحديد مرجعياته لذا يكون، فرق الجهد ما بين قوة الذاكرة في الحفظ والتصنيف المرجعي للمفردة، وما بين انبثاق الشكل المسرحي المتحقق نتيجة تداعي الافتراض الجمالي حسيا في المفردات المادية على خشبة المسرح، هو الطاقة الشعرية، أو ما يسميه بيتر بروك القوة الطقوسية التي تحيل اللامرئي المقدس، واللاعنياني المغيث، إلى واقع جمالي

حاضر عبر خلق الحالة الشعرية، والتجربة الحياتية المجاوزة والمفارقة (ينظر: أيزن، ص238)، وهو اكتشاف واستحضار للامرئي المقدس، بواسطة إطلاق القوة الشعرية في شكل الطقس البدائي المحفوظ في اللاوعي الجمعي. وبذلك نجد تأكيد دور الأرشيف الفرويدي في تكامل فعالية التخييل المسرحي، وتحقيق غاياتها الجمالية وكشوفاتها المعرفية، التي تعبر على المحدد العقلي، نحو فضاء الحكمة الرمزي، وبمقاربة للممارسة التصوفية.

المبحث الثاني: جدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي

إن خصائص التركيب الإخراجي، بوصفه بنية معرفية وجمالية، تتحدد موضوعيا بانعكاس جدلية التخييل والتأويل، على فعالية التلقي، كون الأخيرة (فعالية التلقي) الوسيط الإجرائي للتحقق النهائي للتركيب الإخراجي، وبالتالي تتبدى تلك الخصائص، بما تعمله من إزاحات جمالية ومفهومية في فعالية التلقي المسرحي. لذا لابد من تحديد نظرية التلقي مفاهيميا، ورسم حدودها النظرية، لتعرف مركب الإزاحات التي أنتجت جدلية التخييل والتأويل فيها، بغية التوصل إلى مطلبنا الأساس في تعرف خصائص التركيب الإخراجي بجدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي.

نظرية التلقي:

وهي رؤية نقدية ذات نزوع ظاهراتي، حيث التركز على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي بقصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيلة، فيذهب أصحاب نظرية التلقي إلى التركيز على الدور الذي يلعبه الجمهور المتلقي، حيث فاعلية النص تكون في أثره في نظام الأشياء، وما يحقق من انزياحات، وليس في النص بذاته. أي لا يكون للأعمال الأدبية من وجود، إلا متى ما كانت موضوعا لإدراك قارئ متلقي، فالنص لا تدب فيه الحياة إلا حينما يكون موضوعا للإدراك، وهذا التحقق لا يكون مستقلا عن موقف القارئ " فالأدب والفن لا يصبحان فعلا تاريخيا ماديا إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون الأعمال الأدبية والفنية، ويتمتعون بها، ويحكمون عليها، وبالتالي يقبلونها أو يرفضونها، يختارونها أو ينسونها، والذين بذلك يشكلون موروثات ويستطيعون بصورة خاصة تبني الدور الفعال الذي يهدف إلى الرد على الموروث عبر إنتاج أعمال جديد" (ستاروبنسكي، ص15) وهذا ما يفترضه ياكوس، فجوهر جماليات التلقي هو دراسة الفعل التاريخي للأدب، وليس دراسة تاريخ الأدب، ومعه يسلط الضوء على فواعل التاريخ، وحراكها الثقافي والقيمي، من خلال دراسة تاريخ تلقيه، ووضعياته. وتتصل نظرية التلقي بمرجعيات معرفية معاصرة، أهمها ظاهراتية هوسرل، ورومان إنغاردن، وتأويلية غدامير. ومرجعياتها مع الظاهراتية بالتركيز على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء، أي تفاعل الذات والموضوع بصورة تواصلية تجعل من الصعب الفصل ما بين الذاتي والموضوعي، من حيث أن المعنى هو حاصل تفاعل الذاتي والموضوعي (ينظر: خضر، ص75). وهذا المبدأ الظاهراتي هو ما ينطبق في نظرية التلقي على تفاعل القارئ مع النص، تفاعلا تأويليا تحقيقيا، بقصد الوصول إلى الدلالة، وإعادة بناءها من جديد، فالأرضية التي تنطلق منها نظرية التلقي، مجموعة من

المفاهيم، والافتراضات، منها وضع القارئ غاية لعملية الإبداع، فهو يتسلم حمليات الخطاب الإبداعي ويعيد الحياة للنص، بإعادة إنتاجه بالفهم والتأويل، أي إدخاله ضمن نسق الفعل التاريخي. وهو ما يجعل المؤلف بدوره قارئ ومتلقي لأعمال سابقة، وإنتاجه هو تناسع معها، وبالتالي إسقاط أبوة المؤلف للنص (ينظر: ستاروبنسكي، ص46). ويفترض هانز روبرت ياكوس، الذي قدّم لنظرية التلقي تحت عنوان (جماليات التلقي)، أن القارئ يتصل بالنص وهو يحمل توقعاً، أو مستويات من الانطباعات القبلية، والتي تمثل خبرة القارئ، اصطلاح عليها بأفق التوقع، الذي هو جملة من المعايير الفنية والجمالية، والتجديدية، وما يمثل خبرة القارئ. وأن الانزياح الذي يحققه النص عن تلك الخبرة، هو مسافة جمالية تربك القارئ بخيبة أفق توقعاته، عندما يتصل القارئ بالنص ولا تتحقق فيه توقعاته الفنية والجمالية، بما يجعل من المسافة الجمالية، هي مسافة البعد القائمة ما بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق توقعاته، وفلك الآثار الأدبية الجيدة، هي التي تمنى أفق توقعات الجمهور المتلقي بالخيبة، بينما لا تكون الآثار التي ترضي آفاق توقع جمهورها المتلقي، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين، غير آثار نمطية استهلاكية، تعود عليها القراء، ولا تحدث أثراً. أما الآثار التي تخرق آفاق توقعها، وتقلق جمهورها المعاصر، فهي التي تندمج بالفعل التاريخي، لتخلق جمهورها، ومعايير تقويمها، واشتراطات تلقيها، وتبقى أعمالاً معلقة حتى توافر أفق توقعاتها، فأفق التوقع هو خبرة تتشكل من عوامل تتعلق بتجارب تلقي سابقة، وانطباعات عن أعمال سابقة، من جانب، ومن جانب آخر، الإرث القومي للشعب والجماعة، وكذلك مقدار الانزياحات في اللغة، من اليومي إلى الشعري. فالانزياح، وأفق التوقع الذي يحدثه العمل الأدبي في القارئ، إنما يربط العمل الإبداعي بجدلية الفعل التاريخي "فالوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتمظهر في أهمية إمكاناتها الأصلية إلا حين تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقع حياته اليومية، فتوجه رؤيته للعالم، أو تعدلها، ومن ثم تؤثر في سلوكه الاجتماعي" (ياكوس، ص64). ومما تقدم يمكن فرز النصوص حسب تجربة قراءتها، إلى نص يطابق أفق توقع القارئ، وهو نص استهلاكي، ونص يخيب أفق توقع القارئ، وهنا القراءة معطلة، والنص مُرجاً التحقق، ونص يغير أفق توقع القارئ، وهنا النص تاريخي خالد.

يرى فولفغانغ آيزر، أن العمل الأدبي وحدة جدلية، تقع ما بين النص والقارئ، وهي وحدة التحقق التخيلي للقراءة، فلا يحقق نص المؤلف مقاصده ووظيفته الجمالية، إلا من خلال التخيل، وهو فعل التحقق القرائي، وتجسيده عبر عملية ملئ الفجوات والبياضات، وتحديد ما هو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والحراك ما بين الإضمار والكشف، لاستحضار الغائب، وإدراك المعنى بفعالية التأويل (ينظر: آيزر، ص100). ولضمان التحقق، يفترض آيزر اشتراط القارئ الضمني، وهو فرض يفرزه النص بكيفية قراءته، وشروط قراءته، وبالتالي اكتشاف النص من جديد، وإعادة إنتاجه. والقارئ الضمني "لا وجود واقعي له، وإنما هو قارئ تشكله اشتراطات النص ذاته، يحضر ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، يوجه قدراته التخيلية للتحرك مع النص، باحثاً عن بناء التكوينية، وعلاقاتها ومركز القوى، والتوازن فيه، حيث موضع انشغاله الجمالي بالفراغات الجدلية في النص، وتجسير فجواته بملئها باستجاباته الذاتية على

الإثارة الجمالية الحاصلة. فالقارئ الضمني هو نقيض القارئ الواقعي، فالأول هو ما يستهدفه النص، بينما الثاني هو ما يتعرض له النص، ويفرق بينهما أيزر "أن هنالك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي، وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة" (أيزر، ص20)، ولا يعني ذلك الفصل التعسفي ما بين القارئ الواقعي، وبين القارئ الضمني المستهدف من النص، ولكن ما يجري هو تحول القارئ الواقعي، إلى قارئ ضمني عندما يتصاعد فعل القراءة بما يحقق الانزياح في تجربة القارئ الجمالية.

إن هدف نظرية التلقي، هو التوصل إلى نظرية عامة للتواصل، وبالتالي هي تهدف إلى تجربة إجرائية تأويلية، في قراءة النص، ودراسة جدلية الفعل التاريخي له، وبما يمكننا وصفها ببعدها الإجرائي بالفروض التالية:

1. القارئ هو المستهدف بالعمل الأدبي، ولا قيمة للعمل الأدبي إلا بقراءته، وتفاعل القارئ ومادة النص.
2. النص الأدبي، نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات، تعددا يخصب النص ويغنيه.
3. تجري القراءة بتفاعل شبكة المرجعيات للقارئ وأفق توقعاته، مع جدل الغياب والحضور داخل النص.
4. يصنف القارئ إلى قارئ عادي مستهلك، وقارئ ضمني يستهدفه النص، وقارئ ناقد، هو قارئ مثالي يطمح إليه النص، قراءته تؤثر في القارئ الثاني، والأول.
5. استحالة القراءة المحايدة، بل الحد الأدنى من الموضوعية تمكن القارئ من إعادة إنتاج النص في السياق المناسب.
6. رفض العملية الأيديولوجية، عندما تكون معيارا يتم التفتيش عليه داخل النص عند القراءة.
7. القراءة المنتجة هي قراءة التأويل لاكتشاف المضمير والغائب في النص.

التخييل والتلقي في المسرح:

يعد المسرح الحقل النموذجي للتلقي، بوصفه فنا يعتمد في مبدأه الجمالي على نشاط التلقي، وفعل التخييل، وهي ميزة الفن المسرحي، والتي هي ديناميكية المشاركة والتفاعل في الفضاء المسرحي، سواء من أخذ على عاتقه الأداء للأحداث، أو من يتلقاه كفرد، أو جماعة، وكل له منظوره ورأيه، الذي يتفاعل من خلاله مع ما يتلقاه، ويعيد إنتاجه. فالمتفرج يدخل في علاقة شراكة بالإنتاج والتحقق، تعود إلى التعاقد الجمالي ما بين المتفرج والخشبة، وهو تعاقد من بنوده التخييل، وكذلك القراءة، إلا أن المفارقة في هذه الحالة، هي مفارقة التخييل الذي يهدف إلى التحقق الجمالي، والقراءة التي تتطلب مشاركا يعي ذاته، وعقله النقدي يلبي اشتراطات القارئ الضمني، ويسمو به إلى قارئ مثالي، ينتج إبداعا من خلال قراءته، له القدرة على التأثير في قارئ ضمني، مثلما يؤثر في قارئ استهلاكي، إبداعا يحقق انزياحات في أفق توقعات القارئ، ويعيد تشكيل شبكة آفاق التوقع وبما يسميه غدامير، اندماج الأفاق (ينظر: ستاروبنسكي، ص20)، بما يضع التلقي في الحقل المسرحي مقام الحتمية الجمالية، "فليس هنالك شك في أنه لا يمكننا فهم نص العرض، وعملية الإخراج المسرحي، التي تعد نصا شارحا، إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي، سواء كانت

هذه الآليات إدراكية، أو عاطفية، أو أيديولوجية (see:Pavis,p.104)، حيث تتجه تلك الآليات إلى إدراك حملية القواعد العامة التي يقدمها النص الدرامي في خطابه، والتعامل مع التشكلات الجمالية الصرفة، بينما إلحاح الفهم نحو التأويل، وإيجاد شكل تفسيري، يؤدي إلى إدراك حملية الخطاب الأيديولوجية. فتلقي العرض المسرحي، والتعرض لخطاباته، إنما هو عملية بمستويات متعددة، وليست اشتباك القارئ بالورقة وفضاءها الطباعي، ونحو إقامة علاقات تفسيرية، والخروج بتأويل وإنتاج العمل من قبل القارئ. كما أن تداخل تلك المستويات في تلقي المسرحية، يحقق لذة جمالية مركبة، هي مثال اللذة الجمالية المباشرة التي تغمر المتلقي بمستوياتها المتعددة من التجربة الشاملة لانتقاله ما بين تخيل الحدث، وبين المشاركة الوجدانية للحدث، وتجربة الاستماع التأملي للمسرحية بوصفه متفرجا مشاهدا، وهو ما يجعل للتلقي المسرحي، ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية: هي الخلق الإبداعي، والإدراك الحسي، والتطهير الانفعالي. حيث أن اللذة في النمط الأول هي التحقق وصياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم. بينما اللذة في الإدراك الحسي تكمن في "تحديد إدراك المرء للواقع الداخلي والخارجي، أما اللذة الجمالية للنمط الثالث، وهو التطهير، فهي تكمن في القدرة على تحرير وتغيير ذهن المجتمع والفرد" (طلبة، ص 62). حيث أن لمفهوم اللذة الجمالية ارتباط حتمي في التلقي المسرحي، وذلك تبعا للإطار الجمالي لفن المسرح، الغني بالمتن والمسررات، ليتأكد مفهوم اللذة بشكل ملزم في متعة الجمهور المتلقي، أيا كانت ماهيته، أو الطبقة، أو الجماعة التي ينتمي إليها، دون اعتبار للغة، أو الثقافة، فالفراغات في العمل الإبداعي، هي فجوات صالحة للعب، واستحصال اللذة الجمالية بتلقي العمل، فأن ملئ هذه الفراغات يرتبط، حتما، بالتربية الجمالية، بوصفها المصدر لإمداد الإنسان باللعب الحر أمام كل ما هو حتمي ولا إرادي. وحيث أن حرية اللعب هي مبدأ جوهري في المسرح، فإنه يأخذ الطابع المميز للنشاط المسرحي، وهو فعالية التخيل. بينما التطهير وهو النمط الثالث للذة الجمالية في التلقي المسرحي، يمثل انفتاحا لذات المتلقي، على خبرات الآخر، التي تتشكل من خلال فعالية التخيل على خشبة المسرح، وما يتطلبه ذلك الانفتاح من حالة تقديم حكم إجمالي، أو اتحاد معايير هذا العمل التي لا تزال في طور التفاعل بين الخشبة والصالة. وترحل أوبرسفيدل، في قراءتها للتلقي المسرحي، من منطقة التواصل، إلى منطقة لذة التلقي والفرجة المسرحية، فتري أن منشأ اللذة هنا هو التقابل في ثنائية ما بين السلب والإيجاب "فقد تكون لذة استدعاء ما هو غائب، أو قد تكون لذة تأمل واقع مسرحي يطرح نفسه من خلال نشاط ملموس يشارك فيه المتفرج، وفوق هذا كله تصدر اللذة عن تورط الجمهور في عملية تأويل العلامات المتنوعة بمستوياتها المتعددة سواء كانت شفافة، أو معتمة" (بينيت، ص 104).

جدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي:

إن مساحة اللعب التخيلي في التلقي المسرحي، هي معادل للفجوات في النص، وما يتطلبه شغلها من نفي وإثبات. حيث يقوم القارئ المتفرج بفعل التخييل لتحقيق افتراضاته في ملئ تلك الفجوات. فهو يؤكد ما يلزمه من معطى نصي ومفردات مسرحية، ونفي ما لا يلزمه في ذلك التحقق. حيث يجري ذلك التحقق في فضاء خطاب العرض وتشكلاته، بوصفه فضاءا شموليا بتعدد أنظمتها، وهو ما يتعرض له المتفرج بالتلقي، وتحقق أبعاده التخيلية والتأويلية، حيث يؤدي الأول إلى الافتراض، والثاني إلى الاكتشاف، وهما حدي الجدل في فعالية التلقي المسرحي.

إن مبدأ كتابة النص الدرامي، يطرح ارتباكاً في ترتيب الأولوية ما بين التخييل والتأويل. فمن جانب نجد أولوية التخييل على التأويل، ومن جانب آخر، نجد حتمية حضور مبدأ النص الدرامي كمرجعية تفسيرية، تساعد في فك مشفرات الحدث الدرامي سواء في النص، أو في العرض، وحتى لو كان ذلك النص متضمناً في النص الدرامي، مثل إرشادات مسرحية، ووصوفات يوردها المؤلف حول الكيفية، على هامش النص الدرامي. وذلك ما يدعم فرض أولوية التخييل "وهو أن النص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحي سابق، فنحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقاً أو خلافاً لنظام مسرحي قائم" (أوبرسفيدل، ص 17). أي لابد من فعالية تخييل وفق إطار مسرحي ما، كلاسيكي، رومانسي، واقعي، رمزي، تعبيري،... إلخ، وذلك لاستيعاب الفروض الأولية للموضوع في ذهن المؤلف، ثم اشتغاله عليها باستراتيجيات التأكيد والنفي، من أجل تحقيقها الجمالي في فضاء المدونة النصية، المتواتر بفعل التدوين.

نخلص مما تقدم إن تلك الأولوية للتخييل، تتراجع مع إلحاح مبدأ التأويل في إيجاد مرجعية تفسيرية متكاملة وفقاً لها فروض التخييل في فضاء المدونة النصية، والمتواتر في تشكله بفعل التدوين.

مؤشرات الإطار النظري

1. يعمل التخييل في تركيب الإخراج على نفي سمة الطبيعي الواقعي في الشكل، وتأكيد اصطناعه الفني في فعل تحقيقه. أي تفكيك الواقع بوصفه وهما أيديولوجيا، وإعادة إنتاجه بالتخييل والتأويل كواقع جمالي متحرر.
2. إن تخييل العرض المسرحي يكرس التركيبات المعقدة من مشاهد اللعب المسرحي، التي أسسها النص كمستوى آخر من مستويات التخييل، حيث تتأسس شعيرة التخييل من دورية الاتصال والانقطاع في خطابات تلك المستويات التخيلية.
3. إن فرق الجهد ما بين قوة الذاكرة في الحفظ والتصنيف المرجعي، وما بين زخم انبثاق الشكل المسرحي بتداعي الافتراض الجمالي حسياً في المفردات المادية على الخشبة، يؤدي إلى بروز الشعيرة في المشهد المسرحي.

4. عبر نشاط التمثيل يتم إنشاء نسق ذهني للعالم، حيث يتعرض ذلك النسق لقراءة التأويل، والمقاربات والمقارنات، التي تعود إلى مرجعيات يحفظها الأرشيف الفرويدي.
5. إن التمثيل في العرض المسرحي، يجري على مستويات متعددة، مستوى ألعاب التمثيل التي يؤسس لها النص، ومستوى ألعاب التمثيل التي يتطلبها فضاء الركح المسرحي، ومستوى ألعاب التمثيل التي تتأسس داخل المشهد، كونه خطاب موجه للمتفرج هو خطاب تمسرح ينشط الفعالية التمثيلية عند المتلقي.
6. إن تعدد المستويات في العرض، يؤدي إلى تعدد الخطابات، ليعمل المتلقي نحو إقامة علاقات تفسيرية لربط الانقطاعات ما بين تلك الخطابات، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج.
7. لتحقيق التمثيل المسرحي، تعمل المعالجة الفنية الإخراجية على تصفير الوعي القائم على القبلية في الإدراك، إزاء الوعي الإبداعي الخلاق، الذي يعيد تشكيل الواقع، من خلال إعادة تفسيره جوهرياً، وهو وعي يتشكل بنشاط التمثيل.
8. يخلق التلقي بألعاب المسرح والتمثيل، متعة، هي لذة جمالية، لذة الخلق الإبداعي بالتمثيل، حيث صياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم، ولذة إدراك حسي، هي لذة التحقق الحسي المادي لعالم الفرض الجمالي، ولذة تطهير الذهن من الانفعال، وبما يحقق بعد خوض التجربة انفعالياً، انزياحات في أفق توقعات الجمهور المتلقي.

إجراءات البحث:

- عينة البحث: يحدد الباحث العينة التي يطبق عليها إجراءات بحثه بعرض المخرج غانم حميد (مكاشفات)
- أداة التحليل: يتخذ الباحث ما توصل إليه من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.
- منهج التحليل: التحليل الوصفي
- التحليل:

مسرحية مكاشفات

تأليف: قاسم محمد

إخراج: غانم حميد

تعرض مسرحية مكاشفات في متنها الحكائي إلى سردية تاريخية للأمير الحجاج بن يوسف الثقفي، في محاولة لخلق حوارية مع تلك السردية، بالاستعانة بإطار الشخصية المرجعي، ووضعها بمقابل الإطار التخيلي للشخصية، بما يولد من فرضيات تركب ثباتها، وتكسبها طاقة ديناميكية متساوقة مع توليد فرضيات قرائية تتابع وتنوع، مع تقدم المسار الحكائي. فيفيد المتن الحكائي للمسرحية وقائع ولاية الحجاج في الكوفة، وصراع الشغف الذي تملكه، شغف السلطة المطلقة، وحكم الأمر، ونفاذ القدرة إلى غاية الإرادة، وشغف القلب، والعاطفة المشبوبة بعائشة بنت طلحة، وهي أرملة من كريمات النسب، وأعر الحرائر وأصلحن. فيقدم المتن الحكائي فرضية أدبية تزج النص عن مرجعياته التاريخية، وتحدث فيه هزة جمالية، عندما يرجئ المتن الحكائي تفصيلات السردية التاريخية، خلفية للأحداث، ويصدر ما يبتنيه المتن الحكائي من افتراض تخيلي بواقعة طلب الحجاج من عائشة بنت طلحة الزواج. حيث صمم مؤلف النص الفضاء التخيلي من تداخل مبنين حكايتين، هما نص (مكاشفات عائشة بنت طلحة) لخالد معي الدين البرادعي، ونص (ابن جلا) لمحمود تيمور، ولكل فضاءه المرجعي، وبناء التخيلية، القارة في نسق القراءة التاريخية، وضمن أفق التوقع القرائي للمتلقي، غير أن تداخل الفضاءين التخيليين، بهذا العنف، ولّد إرباكاً في أفاق التوقع، وخلق حالة من الافتراض المستمر، لتدعيم محور دلالي، يعين التأويل المتصاعد، إلى وضع فرضية قرائية، تستوعب ذلك الإرباك. حيث أن المتن الحكائي للمسرحية، ابتنى فضاءاً تخيلياً مركباً من نصين قارين، لكل منهما بعده المرجعي، والتخيلي الافتراضي، مثلما له فضاءه القيمي، وخطابه الخاص، فما كان لعائشة بنت طلحة، يوماً، لقاءاً بالحجاج، وكل منهما قد شكلته فرضية تخيلية، وتأطير ميثولوجي في مقابل أصل مرجعي، حيث شكلت تلك التعارضات ما بين فضاءات التخييل لمسرحية مكاشفات حقلاً منشطاً لتصاعد فعالية التأويل، وتأطير فرضية قرائية منتجة باحتواء التداخل ما بين الواقعي المرجعي التاريخي، وما بين الافتراضي الخيالي ومعطيات تحققه التجريبي على الخشبة، بجدلية التخييل والافتراض، والتأويل بالتحقق والاكتشاف، فيصمم المخرج تركيب الإخراج في بنية جدلية ما بين التحقق والاكتشاف، التحقق بقوة التخييل، وهو نفي سمة الطبيعية في الشكل وتأكيد اصطناعه، وتداعيه في المفردات المادية على الخشبة، وما بين الاكتشاف بتشكيل محاور دلالية تستند إليها قراءة التأويل، ووصل معطيات الشكل، بما يحقق فرضية قرائية. وينبني العرض من أربع مكاشفات، أو حواريات عميقة، ما بين عائشة بنت طلحة (شذى سالم) والحجاج (ميمون الخالدي)، حيث تنصدر تلك الحواريات على خلفية خطبة الحجاج الشهيرة في أهل الكوفة، وهي تأتي من مكان بعيد، لتكون افتتاحاً للمكاشفة، لتتلاشى في خلفية الأجزاء، بينما تتداعى حوارية افتراضية بين شخصية عائشة بنت طلحة، والتي غادرت إطارها المرجعي، نحو تجريد رمزي، يتبع لعب الافتراض التخيلي، لتكون المرأة، والحياة، والقوة، والحرية، بمقابل شخصية الحجاج، التي تراوح ما بين إطارها المرجعي، بثيمات القسوة، والجموح، والدموية، والاستبداد، وما

بين الافتراض التخيلي الذي لشخصية الحجاج العاشق المقيم، والحالم، حيث تتأسس تلك الحوارية على التنافذ ما بين المرجعي والتخيلي، ووضع أنساق المشهد في دورية من الاتصال والانقطاع ما بين المعطى التاريخي والمعطى التخيلي الافتراضي في بناء مشاهد من اللعب المسرحي، والتي يحركها دخول وخروج الحاجب (فاضل عباس)، بما يفكك الواقع التاريخي، بوصفه وهما أيديولوجيا، وإعادة إنتاجه بثنائية التخيل والتأويل كواقع جمالي متحرر، تفرزه مشاهد اللعب المسرحي، كما في مشهد تنكر الحجاج بهيئة حاجبه، وذهابه الى بيت عائشة، في المكاشفة الأولى، والتي تنتهي بإغلاق الحجاج، المقيم، لطرق الرحيل من الكوفة بوجه عائشة، ففي تلك الذروة، يكون دخول الحاجب (فاضل عباس) الى المشهد، والتحول الى مشهد لعب جديد برقص الحجاج على إيقاع طبل رعاة البادية، وهو مشهد لعب مسرحي، صممه المخرج بقصد تفكيك المعطى المرجعي التاريخي، وإزاحة تراثية الشخصية، لحساب فرضية التخيل، فجاء مشهد اللعب هذا للتهئية لإعلان عائشة بنت طلحة حكمها القيعي الذي تنتهب به المكاشفة الأولى (عائشة: هل تطمئ بي يا هذا الباغي ؟ أم يغريك ظهوري سافرة ؟ أم تتمنى وطء فراشي زوجاً ؟ أم شيطان الطغيان وسوس في صدغك لتطغى ؟ ... بئس أمير يخلع عن جسد الدنيا أفضل ما فيها ويجردها من روح معانيها!!!) فيجعل المخرج بذلك ، عائشة ، معادلا رمزيا للحياة، والذي يوحي به اسمها (عائشة)، واحتجازها في الكوفة، من قبل الحجاج، هو نزاع لروح الحياة، وقيمتها، وهي الحرية، وبذلك الإعلان تنتهي المكاشفة الأولى، لتبدأ فرضية تخيلية تالية، بمشهد لعب مسرحي آخر، حيث يكرس الفضاء التخيلي للعرض، التركيبات المعقدة من مشاهد اللعب المسرحي التي يقترحها النص، ويصممها المخرج في تصدير ثيماته لمعطى افتراضي، فلكل مشهد لعب، هنالك فضاء تخيل ، يتصل حيناً، وينقطع حيناً مع الأصل المرجعي، وبدورية تتمثلها منظومات الأداء بالحوار والحركة والجست، ومنظومة الإنشاء السينوغرافي، من الإضاءة والمنظر والزى، بالتحول الزماني والمكاني، المتساوق مع سيل الافتراض في مشهد اللعب. حيث تتأسس شعرية التخيل من دورية الاتصال والانقطاع في خطابات تلك المستويات التخيلية، كما في الانتقال من ماضي الكوفة إلى فرضية الاستبداد المعاصر للحاكم، وعائشة بنت طلحة من الماضي التراثي إلى معادل رمزي للحياة في ظل نظام الاستبداد المعاصر، بعد إعادة إنتاج الشكل خارج تراثيته، وخارج واقعته المعاصرة، حيث ينطبع نسيج العرض، بمشاهد اللعب التخيلي، والتشخيص المرجعي التاريخي، بالرؤية الذاتية، التي تفرز وعيا وانطبعا عن الواقع، يجد متنفسه من خلال مشاهد اللعب التخيلي، بما يقارب الجمالية التعبيرية، فما أن تنقضي المكاشفة الأولى، حتى تبدأ المكاشفة الثانية بمساءلة عائشة للحجاج، عن سبب قدومه متنكرا بهيئة حاجبه، ليتداعى الحجاج، وهو يبرر انطلاقا من فرضية العاشق التخيلية. فالدخول بمشهد لعب آخر، يعلنه تحول الحاجب، بدخوله، إلى هيئة القواد، فيتحول بذلك الموقف، إلى لعبة تشخيص ما بين العشيقية والسياسي، في استدعاء كاريكاتيري لمشهدية الواقع المعاصر، بالتلاحم المقزز، ما بين الأيروتিকা والسياسة، في واقع الاستبداد المعاصر، وحوارية الحجاج في تبريره احتجاز العشيقية، ومنعها من السفر بغلق منافذ الكوفة عليها. ويتصاعد مشهد اللعب إلى ذروته الانفعالية، حتى يتوقف، بالخروج المفاجئ للشخصيات والعود من بعدها التخيلي إلى بعدها المرجعي التراثي، بحضورية الحكم النقدي الذي تطلقه

عائشة على الحجاج ((عائشة: هذا الوالي الجبار...طاغية أم عبد؟ ... أم أفعى؟... أم ... فرس رهان بَطِرْ غطوا عينيه فلا يبصر، إلا رائحة المرعى؟ أخذوا منه الانسان لتظل له جيفته ... صار سيفاً...)) حيث أن لكل مشهد لعب تخيلي نهاية متوقفة عند الذروة الانفعالية، ثم التداعي الموصل الى الاستنتاج الراشح من لعب التخيل. إن معالجة المخرج التقنية في بناء المشهد المسرحي في المكاشفات، كان باعتماد الجدل ما بين استراتيجية النفي واستراتيجية الإثبات، ووضع حضورية الحدث على الخشبة، في حالة من التوتر الجمالي الناجم عن فعالية التخيل باستراتيجياتها: النفي، الاصطناع المرتبط بالافتراض، وفعالية التأويل باستراتيجياتها: الإثبات، واستدعاء المرجع، ونشاط الذاكرة بالاسترجاع والتصنيف المرجعي، لإنشاء محور دلالي يستند عليه التأويل، كما في مستهل المكاشفة الثالثة، بتداعي الحجاج: ((لو كنت يا حجاج أمام شاعر هجاني .. أو بدوي جاحد إحساني، أو خارجي نال من مكانة السلطان..أو كنت يا حجاج في جماعة تصلي، ونسي الإمام أو تناسى ذكر أمير المؤمنين في الدعاء، وسيرتي .. وفضلي.. ما انت يا حجاج .. فاعل .. امام أي حال منها؟... أرسل سرياً من خيرة الرجال انشرها في دائرة في السر كالخلخال)) فيطرح هذا التداعي قيم: القسوة، والعنف، والدموية، تستند إلى المعطى المرجعي التاريخي للشخصية، مثلما ترتبط بنشاط الذاكرة في الاسترجاع والتصنيف المرجعي للمعطيات التراثية التي تشكل مرجعاً قرائياً للحدث، وتستند إليها فعالية التأويل، يقابل ذلك حضورية التحقق الإجرائي للفرض التخيلي الذي يتداعى حسياً في المفردات المادية على الخشبة، وهو الحجاج العاشق الولهان، وما يتم تصدره من معطى مشاهد اللعب بالانتقال الى مشهدية حفلة الختان البغدادية التراثية، حينما يطالعنا الحجاج بهيئة الحلاق الذي يتولى ختان الأطفال، وإعادة اكتشاف جوهر الموقف بالصياغة التعبيرية الكاريكاتيرية والتضخيم والمسخ، عبر خلق فضاء تخيل ثانوي في المشهد، يتصاعد فيه الحدث الى الذروة عندما يعلن الحجاج بأنه سيختن الجميع!!، وبهذا النسق الفكاهي الساخر، تقابله عائشة بالانتقاد الصريح، ومن داخل فضاء مشهد اللعب التخيلي، حيث يتبع المخرج بمعالجته لمشهد الذروة، خلق معادل رمزي لموقف الاستبداد، باعتماد وقاحة الإيحاء الجنسي، بتر أعضاء الجميع، وإخصاء الجميع، وهو تداخل ما بين فرض التخيل لمشهد اللعب، والمعطى التراثي لشخصية الحجاج ببعدها المرجعي التاريخي، وهو ما تجسد في الإنشاء السينوغرافي للمشهد، في بنية من العلاقات الدالة والمتحركة مع تتابع المشاهد، بهيمنة كرسي السلطة، وتطاوله في فضاء المشهد، ليكون حضوراً أيقونياً للسلطة، ومحوراً يدور حوله الافتراض والتخيل، بإعادة انتاج موضوع السلطة وتنوع نظام الاستبداد، ووحشية القسوة بصورها التاريخية المتنوعة، بينما مشاهد اللعب التخيلية تكثف تلك المعطيات المتداخلة في بنية تحقق إجرائي، تتحول فيه كامل الاعدادات المسرحية للمشهد على وفق الفرض الجمالي المتداعي على الخشبة، فكرسي السلطان يرتحل عبر الزمن التاريخي ما بين المعطى التراثي ورمزيته، إلى الواقع المعاصر، دون أن يفقد شيئاً من زخمه التعبيري، كونه يمثل قيمة مطلقة، وهي السلطة، بينما يتحول المكان من بيت عائشة، إلى قصر السلطان، إلى محطة قطار، إلى محلة بغدادية شعبية، ساحة استعراض عسكري، بانسيابية مع تداعي فرض التخيل وانبثاق مشاهد اللعب، باعتماد استراتيجيات النفي والاصطناع، والتي تتيح الانتقال من مستوى تخيلي إلى آخر، دون حدوث كسر جمالي في بنية العرض

المسرحي، ففي المشهد التالي لتداعي الحجاج في المكاشفة الثالثة، ينبثق مشهد لعب تخيلي، حينما يتحرك الزمان والمكان، من فضاء المعطى النصي والتراثي المرجعي، إلى فضاء التخييل وفرض اللعب التخيلي باستحضار شخصية (داخل حسن) ، و(صديقة الملاية) من تراث الغناء الريفي العراقي، يشخصها لعبا الممثلان شذى سالم وميمون الخالدي، ثم دمج شخصية الحجاج بالشخصية الريفية المستحضرة، وكذلك شخصية عائشة بشخصية الريفية المستحضرة، والحوار باللهجة الريفية الجنوبية، بقفشات ساخرة تستهدف تفكيك الوهم الأيديولوجي الذي تصدره المرجعية التراثية للشخصيات، مقابل لعب التشخيص لواقع الاستبداد المعاصر بالغلظة الريفية، باعتماد الجست الحركي، بالإضافة الى الزي الريفي، وتأكيد العرف الصوتي لهجة الريفية، ولاستكمال مشهدية المباعدة الجمالية في إنشائية المشهد، يدخل الحجاب يشخصه الممثل فاضل عباس، بشكل الاستعراض العسكري على إيقاعات أغنية شعبية راقصة. وبذلك يشكل المخرج مسار المشهد المسرحي في تراتب من مستويات التخييل، حيث يعتمد المخرج في معالجاته لإنشاء التركيب الإخراجي إلى دورية الاتصال والانقطاع، ما بين تلك المستويات، فالتخييل في المكاشفات، يجري على مستويات متعددة، مستوى ألعاب التخييل التي يؤسس لها النص، ومستوى ألعاب التخييل التي يتطلبها فضاء الركح المسرحي، ومستوى ألعاب التخييل التي تتأسس داخل المشهد، كونه خطابا موجها للمتفرج، هو خطاب تمسرح ينشط الفعالية التخييلية عند المتلقي، من جانب، مثلما هو تحفيز للذهن المتلقي لإنشاء نسق ذهني لعالم الفرض الجمالي الذي يطرحه المتن الحكائي للعرض، من جانب آخر، حيث يتعرض ذلك النسق لقراءة التأويل، والمقاربات والمقارنات، التي تعود إلى مرجعيات يحفظها الأرشيف الفرويدي. فما يتم طرحه من مفارقة عنيفة بين معطى الذاكرة بالحفظ والتصنيف المرجعي، لتراثية شخصية الحجاج، وما تستدعيه من فضاء الأحداث التاريخية، وبين زخم انبثاق الشكل المسرحي بتداعي الافتراض الجمالي حسيا في المفردات المادية على الخشبة، التي تحيل الشخصية المرجعية القوية إلى شخصية معاصرة، تحمل صفات الغلظة والسذاجة، وتطرحها موضوعا للتندر الساخر، من ثيمة السلطة التي انتهت لبوسا للريفي الساذج، والمتخم بكل قيم الشراة والجشع، والأنانية، والاستبداد، بصورة المسخ الكاريكاتيري. حيث أن تعرض ذهن المتلقي لتعدد مستويات التخييل في العرض، ودورية الاتصال والانقطاع في تلك المستويات التخييلية يخلق الحالة الديناميكية لفضاء التخييل، وانبثاق الشعيرة في المشهد المسرحي. بقوة المقاربة ما بين التخيلي والمرجعي، وربطها بالقيم المعطاة من انبثاق الشكل المسرحي على الخشبة، كما هو الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، على إيقاع الأغاني الشعبية، رغم أنها كانت برقية مرسله من المخرج مباشرة، بصورة القفشة، والمباعدة الجمالية، إلا أنها أدت غاية شعيرة، عندما خلقت توترا جماليا في فضاء السرد المشهدي على الخشبة ما بين المعطى التراثي والافتراض التخيلي. فتعدد المستويات في المشهد بتعدد ألعاب التشخيص ، يؤدي إلى تعدد الخطابات، ليعمل المتلقي نحو إقامة علاقات تفسيرية لربط الانقطاعات ما بين تلك الخطابات، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج. حيث يصمم المخرج تركيبه الإخراجي بتأكيد الانقطاعات ما بين مشاهد اللعب والتي تنبثق عند الوصول إلى نقطة الذروة في المشهد الأصل، فالانقطاعات ما بين مشاهد اللعب بالقفز من ثيمة إلى أخرى، شكلت فراغات تطلبت من

فعل التلقي عبر التخييل ملئها، ووفقا لاستراتيجيات النفي والإثبات. فما أن ينقضي مشهد الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، حتى ينبثق مشهد الحلاق والختان، ويوصله الى الذروة ينقطع المشهد، ويرجع السرد المشهدي إلى تقابل حوار ما بين عائشة والحجاج، ونلاحظ في ذلك الانتقال وقفة زمنية وجيزة، تعرض أمام المتلقي عمليات الخروج من أدوار اللعب والتشخيص في مشهد اللعب المسرحي، بتعديل الهيئة والملبس، والإكسسوارات، وعموم المفردات على الخشبة، وإعادة انتاجها، مع وقع ضربات الطبل الثلاث، والتي تفتتح المكاشفة الرابعة:

(عائشة: إن عيون الحُكام السرية بعض من اسلحة الطغيان تنتشر لترصد انفاس الناس. فغداً، زيدٌ يحسبُ عمراً، أذناه تسمع ما يتحرك في ذهنه، ويداً ترسمُ احلامه فتسطح الاحلام وطارت ابيادُ الفكر ونامت لغة القوم وساد الصمت وخوفك من شعبك يستلقي بين السيف وبين اللقمة!!).

(الحجاج: ما أغرب هذا التأويل؟ ما ابعد ما ذهبت عائشة اليه.. لكأني بك في دار قضاء وبأي انسان تجدين التهمة، ثم تجيزين الحكم عليه.. هل كانت الاعينُ الا من أجل حراسة أمن الناس....!!).

إن التقابل الحواري في مستهل المكاشفة الرابعة، يتصاعد جدليا، ولأنه في هذا الموقع، استند إلى الإطار المرجعي التراثي للشخصيات في مناقشة الثيمات النصية التي يصدرها النص إلى فضاء التجسيد المسرحي، عمد المخرج، إلى تصميم كسر حاد في بنية المشهد الإيهامية باختراقات لعب الحاجب (فاضل عباس)، والخروج عن المشهد الأصل، ومن ثم العود إليه، وذلك لتفكيك البعد التراثي، لحساب البعد التخيلي الافتراضي، ووضع الذهن المتلقي في موقف الحياد المختبري الذي يتطلبه مجرى التحقق التجريبي لفرضية التخييل. فتعمل المعالجة الفنية الإخراجية على تصفير الوعي القائم على القبلية في الإدراك، إزاء الوعي الإبداعي الخلاق، الذي يعيد تشكيل الواقع، من خلال إعادة تفسيره جوهرياً، وهو وعي يتشكل أنياً، بنشاط التخييل، ودوره في تبيض المشهد المسرحي، بروح الاكتشاف العلمي، بالبحث والاكتشاف وربط الفرضيات، والمعطى التاريخي الذي تقترحه تلك الفرضيات في نسق منتج تعين عليه الاستخدامات المقننة للإضاءة الملونة، وباللون الأحمر، في بقع أرضية وفضاء عمودي من المتديلات والتي تؤسس لإنشاء سينوغرافي يمتاز بالمرونة العالية في التحول الدلالي، ويتناغم مع فضاء اللعب المسرحي، والتنفاذ ما بين المرجعي والتخييلي في المشهد المسرحي، بدون تبعات حتمية لأفق توقع محدد للمسار الحكائي، يمكن أن يستوعب جماليا دخول الحاجب وتحول المشهد الأصل حيث تتداعى الشخصية للحجاج ولعائشة ببعدها التراثي والمرجعي، الى مشهد لعب وكسر للبنية الإيهامية والاتصال المباشر مع الجمهور، بمشاكسات عائشة للحجاج العاشق، والنيل الساخر منه باللهجة العامية، واستدعاء شجار الجيران في المحلة الشعبية التراثية، ومن ثم العود الى المشهد الأصل، بما يكسب فعالية التلقي متعة ومسرات المسرحية والاحتفال التشاركي، مصدرها فعالية التخييل، حيث صياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم، وهي لذة إدراك حسي للتحقق المادي لعالم الفرض الجمالي، وهي لذة تطهير الذهن من الانفعال الناجم عن الحاج التوقعات، بما يحقق، بعد خوض التجربة انفعاليا، انزياحات في أفق توقعات الجمهور المتلقي.

1. التركيب الإخراجي في مسرحية مكاشفات بنية جدلية ما بين التحقق بقوة التخيل، وهو نفي سمة الطبيعية في الشكل وتأكيد اصطناعه، وتداعيه في المفردات المادية على الخشبة، وما بين الاكتشاف بتشكيل محاور دلالية تستند إليها قراءة التأويل، ووصل معطيات الشكل، بما يحقق فرضية قرائية.
2. التركيب الإخراجي بالتنافذ ما بين المرجعي والتخييلي، وضع أنساق المشهد في دورية من الاتصال والانقطاع ما بين المعطى التاريخي والمعطى التخيلي الافتراضي في بناء مشاهد من اللعب المسرحي، بما يفكك الواقع التاريخي، وإعادة انتاجه بثنائية التخيل والتأويل كواقع جمالي متحرر، تفرزه مشاهد اللعب المسرحي، كما في مشهد تنكر الحجاج بهيئة حاجبه.
3. اعتماد استراتيجيات النفي والاصطناع في تركيب الإخراج، تتيح الانتقال من مستوى تخيلي إلى آخر، دون حدوث كسر جمالي في بنية العرض المسرحي، كما في مشهد تداعي الحجاج في المكاشفة الثالثة، ينبثق مشهد لعب تخيلي، ليتحرك الزمان والمكان، من فضاء المعطى النصي والتراثي المرجعي، إلى فضاء التخيل.
4. التركيب الإخراجي بتعدد المستويات في المشهد بتعدد ألعاب التشخيص، يؤدي إلى تعدد الخطابات، ليعمل المتلقي نحو إقامة علاقات تفسيرية لربط الانقطاعات ما بين تلك الخطابات، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج. حيث يصمم المخرج تركيبه الإخراجي بتأكيد الانقطاعات ما بين مشاهد اللعب والتي تنبثق عند الوصول إلى نقطة الذروة في المشهد الأصل.
5. أن تعرض ذهن المتلقي لتعدد مستويات التخيل في العرض، ودورية الاتصال والانقطاع في تلك المستويات التخيلية يخلق الحالة الديناميكية لفضاء التجسيد، وانبثاق الشعرية في المشهد المسرحي. بقوة المقاربة ما بين التخيلي والمرجعي، وربطها بالقيم المعطاة من انبثاق الشكل المسرحي على الخشبة، كما هو الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، على إيقاع الأغاني الشعبية.
6. الانقطاعات ما بين مشاهد اللعب بالقفز من ثيمة إلى أخرى، شكلت فراغات تطلبت من فعل التلقي عبر التخيل ملئها، ووفقا لاستراتيجيات النفي والإثبات. فما أن ينقضي مشهد الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، حتى ينبثق مشهد الحلاق والختان، وبوصوله الى الذروة ينقطع المشهد، ويرجع السرد المشهدي إلى تقابل حوار ما بين عائشة والحجاج.
7. صمم المخرج تركيبه الإخراجي في المكاشفات على تصفير الوعي القائم على القبلية في الإدراك، إزاء الوعي الإبداعي الخلاق، الذي يعيد تشكيل الواقع، من خلال إعادة تفسيره جوهرياً، بنشاط التخيل، ودوره في تبويض المشهد المسرحي، بروح الاكتشاف العلمي، بالبحث والاكتشاف وربط الفرضيات، والمعطى التاريخي الذي تقترحه تلك الفرضيات في نسق القراءة المنتجة للمتلقى.

استنتاجات البحث:

1. يعمل تركيب الإخراج على إنشاء فضاء التخييل المسرحي كفضاء للتلقي، مثلما هو فضاء الإنشاء والتكوين المسرحي.
2. التلقي المسرحي، هو فعل جدلي، حدا الجدل فيه نشاط التخييل ومعياره تحقق الافتراض، ونشاط التأويل، ومعياره تحقق الاكتشاف.
3. التلقي في المسرح، هو التعرض لخطابات العرض المسرحي بمستوياتها المتعددة، نحو إقامة علاقة تفسيرية، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج.
4. يتعرض الذهن المتلقي، لمستويات التخييل تزامنيا في العرض المسرحي، حيث تتأسس شعرية التخييل من دورية الاتصال والانقطاع في خطابات تلك المستويات التخيلية.
5. التلقي المسرحي يخلق لذة جمالية، هي:
أ. لذة الخلق الإبداعي، وهي لذة التخييل، حيث صياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم.
ب. لذة الإدراك الحسي، وهي لذة التحقق الحسي المادي لعالم الفرض الجمالي.
ج. لذة التطهير الانفعالي، وهي لذة تحرير الذهن من الانفعال، وتحقيق انزياح في آفاق توقع الجمهور المتلقي.
6. فراغات النص هي مساحة اللعب والتخييل واستحصال اللذة الجمالية من قراءة النص في دورية الاتصال والانقطاع ما بين أنظمة العرض الأخرى.
7. لعب التخييل في التلقي المسرحي، هو شغل الفجوات في النص، وما يتطلب ذلك من نفي وإثبات.
8. تشكل التعارضات ما بين فضاءات التخييل حقلا منشطا لتساعد فعالية التأويل، وتأطير فرضية قرائية منتجة باحتواء التداخل ما بين المعطى المرجعي التاريخي، والافتراضي الخيالي.

المصادر

1. أبو ديب، كمال: في الشعرية (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987)
2. أوبرسفيدل، آن: مدرسة المتفرج، ت: حمادة إبراهيم وآخرون(القاهرة: أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة، ب.ت.)
3. آيزر، فولفغانغ: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب، ت: حميد الحمداني والجلالي الكدية(فاس: مكتبة المناهل، 1994)
4. أيزن، كريستوفر: المسرح الطبيعي من 1892-1992، ت: سامح فكري(القاهرة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون 1996)
5. بوبوف، ألكسي: التكامل الفني في العرض المسرحي، ت: شريف شاكر(دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976)
6. بينيت، سوزان: جمهور المسرح- نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ت: سامح فكري(القاهرة: أكاديمية الفنون مركز اللغات والترجمة، ب.ت.)
7. خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي (عمان: دار الشروق، 1997)
8. دين، ألكسندر: أسس الإخراج المسرحي، ت: سعدية غنيم(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975)
9. ريكور، بول : من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل، ت: محمد برادة وحسان بورقيبة(القاهرة: عين للدراسات والبحوث، 2001)
10. ستاروبنسكي، جان : في نظرية التلقي، ت: غسان السيد(دمشق: دار الشروق، 1997)
11. شاهين، ذياب: التلقي والنص الشعري(عمان: دار الكندي، 2004)
12. طلبة، منى: الهرمنيوطيقية-المصطلح والمفهوم، مجلة إبداع، 4ع(القاهرة، ب.ت. 1998)
13. عبد الحميد، شاكر: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي(الكويت: عالم المعرفة، 2009)
14. عبد الكريم، سعد: المدخل إلى فن الإخراج(بغداد: مكتبة الفتح، 2012)
15. عبدالله، محمد فتحي: الجدل بين أرسطو وكانت (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995)
16. عصفور، جابر أحمد: مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي(القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978)
17. كونسل ، كولين :علامات الأداء المسرحي- مقدمة في مسرح القرن العشرين، ت: أمين حسين الرباط(القاهرة: أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة، 1998)
18. وهبة ، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ب.ت)
19. يافوس ، هانز روبرت : جمالية التلقي، ت: رشيد بنحدو(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)
20. حميد، معتمد مجيد: الاقتراب التداولي في النص المسرحي العراقي المعاصر، مجلة الأكاديمي، ع84(جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2017)
21. Pavis, Patrice: Language of the Stage, Performing Art Journal, New York, 1982, P.104

Direction Structure of the Imaginary and Interpretation Controversy in the Theatre Reception "Mukashafat" Play -A Model

Dr. Thabet Rasol Jawad College of Basic Education / Muthanna University
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 18/10/2018.....Date of acceptance: 4/11/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The current research deals with the argument of delusion and interpretation in the direction structure and its reflected impact in the reception activity and the amount of conceptual displacement it is subjected to in an aesthetic approach to abstract conceptual definitions of the reception activity, by the effect of this dialectic in the direction structure, which can be summed up by the following question: (What are the characteristics of the direction structure of the imaginary and what is the argument of interpretation in the theatre reception activity?) in order to stand on the aesthetic framework and conceptual definition of the direction structure in the controversy of interpretation and imagination, and its impact on the conceptual and procedural definition of the theatre reception activity, through monitoring the repercussions of this controversy of the direction structure in the theatre reception activity, which limited the research with a pivotal aim: (Showing the activity of the imagination and interpretation controversy and the direction structure of the visualizer, and monitoring its aesthetic impact on the theatre reception concept). The research comes up within the limits set forth in its methodological framework, to analyze the studied phenomenon in order to identify it, conceptualize it, and employ it procedurally. The research consists of three frameworks:

The methodological framework in which the researcher identified the problem of the research, its importance, the need for it, its purpose, and its limits, as well as defining its terms procedurally.

The theoretical framework is of two axes: the first is the axis of the argument of delusion and interpretation in the direction structure, and the second axis is the controversy of delusion and interpretation in the theatre reception.

The procedural framework included the researcher's procedures in applying the theoretical framework indicators to his chosen sample, namely the play "Mukashafat" (confessions) to monitor the conceptual effect of the controversy of interpretation and delusion in the direction structure, on the theatre reception concept. The research came up with a number of conclusions, the most important of which are: the theatre reception is a controversial act, in which the debate moved towards the activity of delusion and its criterion is the achievement of the assumption, and the activity of interpretation and its criterion is the achievement of the discovery.

Key words: (Direction Structure, Interpretation Controversy, Mukashafat Play).

فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية

محمد علي ابراهيم.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/9/13 ، تاريخ قبول النشر 2018/9/28 ، تاريخ النشر 2019/3/25

الملخص

يُعنى هذا البحث بدراسة (فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية)، خُصص الإطار المنهجي: لبيان مشكلة البحث والحاجة إليه، وأهميته، وهدف البحث، وتحديد أهم المصطلحات البحث. حيث تناولت مشكلة البحث مفهوم فاعلية الرمز، والمونودراما، ومستويات الاشتغال للرمز في نصوص المونودراما للمؤلف، والكشف عن الرؤية الفنية التي جسدها المؤلف المسرحي في توظيف الرمز داخل المنتج الأدبي، وما في ذلك من تطوير للعملية الإبداعية، فتحددت مشكلة البحث بالاستفهام الآتي: ما مدى فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية؟

وتضمن أيضاً هدف البحث وهو: تعرف مدى فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية، وتضمن الفصل حدود البحث، وتحديد أبرز مصطلحاته، فيما اشتمل الإطار النظري ثلاثة مباحث، المبحث الأول يتطرق فيه الباحث على الرمز مفهوماً و فاعلياً و توضيح أهم المصطلحات المجاورة للرمز من حيث التقارب الإشتغالي ، فيما عُنِيَ المبحث الثاني بدراسة فاعلية الرمز عند العلماء اللغة ،اما المبحث الثالث فقد خصص لدراسة فاعلية الرمز المونودرامي عن طريق تتبع مفهوم المونودراما ومؤشرات الإطار النظري. واختار الباحث مسرحية (بقعة زيت) عينة للبحث. إذ تَضَمَّن أيضاً نتائج البحث وأهمها: (امتازت النصوص المونودرامية للكاتب محمود ابو العباس بالتكامل الفني والدرامي، واستلهم الرموز من المادة الاجتماعية والنفسية للشخصية، وتوظيفها بحسب مواقف العصر المعاش)، ثم والاستنتاجات، وقائمة المصادر والمراجع.

كلمات مفتاحية: (الرمز، مونودراما)

المقدمة:

أثرت الحداثة والتقدم العلمي اثر في ميادين الحياة اليومية بصورة عامة والفنون المسرحية بصورة خاصة، اذ جاء ليلبور العمل الابداعي في توظيف الرمز كخاصية مهمة عند المؤلف المسرحي ، واصبح التعبير الرمزي في النص المسرحي بصورة خاصة احد الأدوات الاساسية في بناء النص المسرحي المعاصر، ليعالج كل موضوع بحرية دون التقيد بالحدود الزمكانية ، وليس الهدف من الرمز هو اخفاء المعنى او الغموض، بل خلق لون جميل من التعبير الادبي في صياغة الاسلوب الابداعي للكاتب، ولِيُتيح للقارئ التحليل والتفسير واعطائه حرية مطلقة للتفكير في معالجة المواضيع كيف ما يشاء دون ضوابط سلطوية عامة.

المؤلف المسرحي ومنذ البذرة الاولى للعمل المسرحي يلجأ لتوظيف الرمز بوصفه المادة الخام المنتجة في تأليف النص المسرحي ، و نجاحه يعتمد على آلية توظيف الرمز، حيث لا تعتمد على استخدامه بل السعي لإنتاج نص مسرحي بأسلوب من أساليبه التي تتجاوز فيه اللغة دورها المباشر، بوصفها أداة توصيل ، حيث استخدام الرمز يأتي كمركز إحياء لعدد غير محدود من الرؤى والأفكار والمعاني والدلالات ، وهذا يعني أن طريقة التعبير في النص الادبي يأخذ انساقاً مختلفة معتمداً على التلميح لا التصريح، والإيحاء لا الشرح، والإيماء لا الوصف، فكان لتوظيف الرمزي في نصوص المسرح العراقي قائم على التصوير الابداعي المستند الى تحديث الحواس واثارتها جانب من حالة الانماء التخيلي، وفي انتاج مدلولات ذات معنى ايحائي متوافق مع استجابات مشاكل الحياة اليومية ، للتملص من عقوبات السلطة أو التخلص منها.

عن طريق ما جاء يوضح لنا المعوقات التي يعاني منها المؤلف المونودرامي المسرحي في توظيف الرمز و آلية تفعيله في اصال الفكرة و المعنى، نتيجة لوجود السرد في نصوص المونودراما، و اضافة الى ذلك اعتمادها على استخدام المونولوج و الشخصية الواحدة كمادة اساسية ، فالمؤلف في هذا النوع من النصوص يلجأ الى توظيف الرمز في اصال المعنى للمتلقى ليفتح له باب التفسير و التأويل و فتح رؤية واقعية ناضجة امام القارئ و كسر تابو السلطوي في نفس الوقت. وتأسيساً على ما تقدم، يطرح الباحث التساؤل الآتي: ما مدى فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية ؟، وتكمن اهمية البحث في توضيح مدى فاعلية الرمز في التعبير و التأثير عن المضامين الداخلية للنص المونودرامي، وتعرف مدى فاعلية الرمز في نصوص المونودراما العراقية، ويتحدد البحث بدراسة فاعلية الرمز وآليات اشتغاله في نصوص المونودراما العراقية.

تحديد المصطلحات

1- الفاعلية

فاعلية \ لغة

"الفعل يفتح الفاء مصدر (فَعَلَ) يَفْعُلُ، الفِعْلُ بالكسر، الاسم والجمع (الفعال) والفعال بالفتح، الكَرَم، والفعال مصدر (فَعَلَ) كالذهاب" (علوش، ص 165).

فاعلية \ اصطلاحاً

عُرِفَتْ بأنها: "الكفاءة التي يوصف بها أداء معين" (غيث، وآخرون، ص 135).

تعريفات (الجرجاني)، وهو مشتمل على ثلاث معان: أولها الحدوث، وثانيهما الزمان، وثالثهما النسبة إلى الفاعل (ينظر: صليبا، ص 152).

التعريف الاجرائي

يعرفه الباحث الفاعلية بأنها: مدى قدرة الرمز وكفاءته على احداث تأثير.

2- الرمز

الرمز/ لغةً :

"صوت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانة او بصوت هو اشارة او ايماءة بالعينين او الحاجبين او الشفتين" (الزبيدي، ص 343).

الرمز/ اصطلاحاً

عرفه (قدامة بن جعفر) "هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم" (جعفر، ص 61).
عُرِّفَ بأنه "صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر، إلا انه معنى معين كذلك" (يونس، ص 213).

اضافة الى ذلك عرف على انه "كل مُدرك أو مُتخيل يعرض العلاقات بين الاجزاء أو النوعيات الخاص في الكل" (حكيم، ص 12).

عرفته الدكتورة نهاد صليحة على انه "علامة او اشارة، قد تكون صورة او كلمة أو نغمة، لها دلالة معروفة او معنى معين في مجال التجربة الانسانية المحسوسة المتوارثة" (صليحة، ص 16).

التعريف الإجرائي

يتفق الباحث مع تعريف الدكتورة نهاد صليحة ويتخذ تعريفه اجرائياً له.

المبحث الأول: الرمز (المفهوم والفاعلية)

1- مفهوم الرمز

الانسان و منذ البدء كان يفكر في الكون والظواهر الطبيعية التي كثيرا ما اخافته، عندها بدأ يعتقد بوجود قوة عظيمة مسيطرة على الكون وما فيه من ظواهر، فعبّر عن تلك القوة بالرموز التي شكلت صوراً للآلهة ووضع لها الاسماء و ألفَ لها الاساطير لكي تحكي قصصها وقام بعمل اشكال وهيئات رمزية تحيلنا الى المدركات الحسية (بشرية، حيوانية، فلكية، مركبة، نباتية) لتتضح لنا علاقة الرمز بين الوعي واثره عند الانسان. والعلاقة بين الرمز والعاطفة الدينية والمجتمع الذي امن به وعيده. فبدون هذه الرموز المعبرة حسب معتقده عن الالهة، تكون المشاعر الدينية عرضة للزوال، ولكن رؤيتها دائما امام العين برموزها التي جسدتها لتذكر الانسان بضرورة عبادتها والتقرب اليها وخصوصا اذا ما كانت هذه الرموز مؤثرة وشكلها يوحي بالتعبير عن مضمونها وهذا ما يؤكد تعريف (سوزان لانجر) بـ "ان الفن رمز والعمل الفني صورة رمزية" (حكيم، 1986، ص 10)، فإننا سنتيقن من أن الوظيفة الاساسية للفن هي انه يعبر عن حالات

انفعالية ووجدانيات بشرية، وهي تمثل هنا المضمون، اما الشكل الخارجي فهو يمثل الصورة الرمزية التي يدركها الانسان بحواسه ، ولذلك يكون الرمز ذا قيمة جمالية اذا ما عبر الشكل عن المضمون .

فالرمز نابع من الاتفاق الجمعي بين افراد المجتمع لتحقيق امر قصدي معين ، حيث يعرف الرمز بأنه "شيء يُهتدى اليه بعد اتفاق او تقبله جميع الاطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة" (جورج، ص 248)، و اضافته إلى ذلك يعرف على انه " اشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي علينا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه"(ريد، ص 247)، وعن طريق ما جاء يمكن القول أن الرمز جاء عن طرق الاتفاق كما هو الحال في نظرية اصل اللغة نظرية الاصطلاح تقرر هذه النظرية أن اللغة ابتدعت واستحدثت بالتواضع والاتفاق وارتجلت ألفاظها ارتجالا ومال الكثير من العلماء والمفكرين لهذه النظرية منهم الفيلسوف اليوناني أرسطو والمعتزلة وقال بها من المحدثين أيضا آدم سميث الانجليزي.(ينظر: بربرة، ص 9).

الرمز بأنواع (مكانية، زمانية، اسمية، صورة) يحتوي في داخله على تعددية دلالة والمعنى، يربط بينها قطبان رئيسيان : يتمثل الاول بالبعد الظاهر للرمز، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة ، ويتمثل الثاني بالبعد الباطن . وهناك علاقة بين ظاهر الرمز وباطنه، ان (كارل يونغ) في كتابه (الانسان والرمز) يقول في بيان الكلمة "ان الكلمة أو الصورة ماهي إلا رموز تتضمن شيئاً ما أكثر من معناها الراهن والواضح ، لذا فإن لها سمه كبيرة لا ادراكية نادرا ما يتم تعريفها او شرحها بالكامل ، ولا يمكن لفرد ان يأمل في تعريفها أو شرحها ، وعندما يقوم العقل باكتشاف الرمز سهتيدي الى الافكار التي تكمن وراء فكرة الرمز" (أيزابجر، ص 126)، فالتعبير في الرمز يكون عن للأشياء المحسوسة سواء بالإشارة أو بالرسم أو بالألفاظ، مثلا التعبير عن النار بالاحتراق، وبالطير عن السرعة، وبالبحر عن الاتساع، فهذه كلها رموز محسوسة تعبر عن غير المدرك، حيث إن فاعلية الرمز في النص المسرحي يرتبط بمدى قوة الرمز وكفاءته المرتبطة بالإيحاء و التمثيل، فالرمز في بداياته لم يتعدى الإشارة الى شيء ما، سواء عبر عن ذلك الشيء بالإيحاء أو بالصوت أو بالحركة .. الخ، فهو عبارة عن "موضوع من العالم المعلوم يلمح الى شيء مجهول، انه المعلوم معبرا عن حياة ومعنى ما هو معتدروصفه" (يونغ، ص 413).

2-الرمز والترميز

جذور الترميز فلسفية ولاهوتية أكثر منها ادبية ، بل ربما كانت دينية أكثر من أي شيء آخر، فقد كان الترميز منذ البداية شديد الارتباط بالقصص، كما ان جميع الديانات الغربية وكثيراً من الديانات الشرقية قد وجدت اكمل تعبير عنها بالأسطورة .

ان الاسطورة ما كان لها ان تظهر للوجود من دون شيء من التفسير، ومن المعقول ان نفترض بأن الاسطورة والتفسير كانا يسيران جنباً الى جنب منذ عصور ما قبل التاريخ، واذا اتُفق ان يكون سلسلة من الاحداث التاريخية مغزى يعينه لدى مجتمع اساسا من الواقع التاريخي سببا من ذلك فالترميز "هو مستوى من التعبير او نمط من انماطه الفنية التي تعتمد امكانات النص التعبيرية، غير المحدودة، وقدراته على الايحاء المتنوع تبعاً لاختلاف ذهن القارئ وامكاناته الخاصة في التأويل والتفسير والنفاد الى الدلالة

واكتشافها، وبما يجعل من التوظيف الفني للرمز أداءً فنياً راقياً ومعيناً لا ينضب ومصدراً للإشعاع الموحى بالأثر، وبهذا فإن معالجة الرمز الجزئي المحض، بوصفه وسيلة فنية جاهزة داخل النص إلى الترميز الذي هو عبارة عن معنى أكثر رحابة وشمولاً، ليصبح من صنف الرمز كل " تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى خفي الدلالة"(غريب، ص 229)، للتمثيل الرمزي وظيفة تناسب كل صورة ووظيفتها في الترميز الاسطوري تعبيرية، يدمج الرمز وما يرمز اليه، فالرعد يعبر به عن غضب الاله، وهو لا يكون مجرد تعبير خارجي، بل هو نفسه غضب الاله، ووظيفته في الترميز العادي حدسية عن العالم كما ندركه بالفطرة، بوصفه موجودات في الزمان لها خصائص دائمة عارضة .

3- الرمز والعلامة

تشارك دور العلامة في الادراك والانتقاع العلمي للإنسان، بينما يقف الرمز نمطا من الاداء وشكلا من التعبير الراقى المعقد الذي يتجاوز الدور العلمي في الوظيفة الجمالية التي يستقل بها الانسان ويعجز الحيوان عن بلوغها لافتقاره الى الحدس والخيال المبدع(ينظر: غريب، ص 21-22).

4- الرمز والاشارة

يعد الرمز الجزء الفرعي من الاشارة ، فالإشارة لا يكون معناها افتراضيا بالكامل او تقليديا، فالرمز هو "بمثابة الإشارة اللغوية عند سوسير التي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطية لا مبرر لها، أي هي علاقة تقليدية"(مجموعة مؤلفين، ص5). ويطلق على الاشارة، وهي معنى الرمز على الايجاز، تميز الاشارة الحسية بالسرعة والقصر، حيث يأتي الرمز من اسماء اللغز او قد يأتي الرمز للتأويل او الكناية او الاشارة او غيرها حيث انها جميعا تتضمن معنى واحدا، لكن تأتي الاختلافات حسب اعتبارات خاصة، اذا اعتبرت ان وضعها لم يفصح عنه قلت رمزا، وقريب منها قلت اشار، ان القاسم المشترك في تحديد مفهوم الرمز يتمثل في ابقاء صفة الاشارة فيه، فالرمز والاشارة مفتاح للفهم للدلالات اللفظية والغير اللفظية(ينظر: عثمان، ص 40-41) فعن طريق هذا يمكن ان تتوضح الشروط المعرفية للرمز حيث تبرز اهم الخواص التي تشكل الرمز في النص المسرحي كالاتي: (ينظر: فضل، ص 306)

1- خاصية التشكيلية التصويرية: هما يعني موقفا متجها الى اعتبار الرمز ليس في ذاته وانما فيما يرمز اليه .

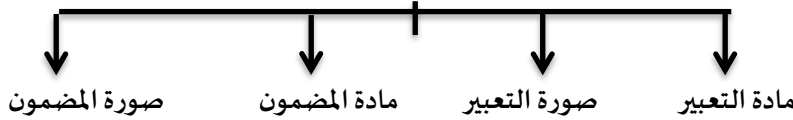
2- قابليته للتلقي: قدرة اتصال الأشياء المثالية غير المنظورة بما وراء الحس، ويتم تلقيه كرمز موضوعي.

3- القدرة الذاتية: أي ان الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التي لاحول لها في نفسها.

4- تلقيه كرمز: مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعياً وانسانياً ، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله لعد ذلك ، لان عملية تحول الشيء الى رمز وتقبله على هذا الاساس تعد عملية واحدة لا تنجز الى مراحل ، و لقد جاء استخدام الرمز تمردا على كل مظاهر التعبير الادبي بطريق الوصف مستبدلا طريقة تسمية الاشياء بمسمياتها عن طريق والوصف والنقل لمفاهيم الايحاء والايماء.

إضافة إلى الخواص التي تشكل منها الرموز يرى بعض الباحثين إن فكرة السيميولوجيا الحديث تفصل بين الشفرة والكود تخضع لتطوير ثنائية اللغة و الكلام السوسيرية، بوصفها نظاماً و تطبيقاً، حيث أن الرمز اللغوي ينطلق من تركيب الدال في مستوى التعبير والمُدلول في مستوى المضمون، و عن طريق صورة والمادة، يصبحان أربعة عناصر. (ينظر: فضل، ص 308)

عناصر الرمز اللغوي



- فالرمز من حيث الفاعلية في النص المسرحي يمكن تحديدها على أنها خمس أنواع مقسمة على نحو التالي:
1. الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعاً وينتهي لهذا النوع جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية منها مثل: القمر و الشمس والماء.
 2. الرمز الذي يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبي في عمل محدد .
 3. الرمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافته عامة مثل رموز العهد القديم والانجيل وغيرها من الرموز الدينية
 4. الرمز الذي يظهر من حين لآخر في إنتاج أديب ما ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة فيجعلها، ودلالة مميزة مثل الموسيقى.
 5. الرمز الذي ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة في كل سياق مختلف.

المبحث الثاني: فاعلية الرمز في المونودراما

تبرز فاعلية الرمز عن طريق التعريف الفلسفي للفن والرمز عند أبرز العلماء الذين درسوا بالتفصيل موضوع الرمز وأنواعه وفاعليته بصورة عامة وكان لهم البصمة الواضحة في تطور هذا الموضوع من الناحية العلمية وأبرزهم:

بيرس

استخدم كلمة الرمز بمعنى الإشارة إذ يرى أن الرمز هو عبارة عن "شيء تقليدي ولا يشبه الأيقونة والدليل الذين لا يعدان تقليديين في رؤيتهما للأشياء" (أيزابجر، ص 126)، والرمز عنده هو ثلاثي يتضمن علاقة بين إشارة، وموضوع، ومعنى، بمعنى آخر الإشارة هي أي شيء من شأنه أن يرمز إلى شيء آخر كموضوع ويثير في ذهن المتلقي إشارة تعتبر بمثابة معنى الإشارة الأولى، وقد وجد أن الظواهر، سواء كانت طبيعية أو لغوية تتجلى عبر ثلاث إشارات: "(المؤشر، الأيقونة، الرمز)" (مجموعة مؤلفين، ص 5).

يونغ

يعتبر الرمز عنده عبارة عن " مصطلح أو اسم أو حتى صورة تكون مألوفة في الحياة اليومية وتلك علاوة على ذلك معاني إضافية خاصة أضافه إلى معناها التقليدي، والواضح أنها تنطوي بداهة على

شيء مهم مجهول او مخفي عنا"(يونغ، ص 17)، حيث يعتبر الرمز عبارة عن نواتج طبيعية وعفوية ولها معنى واضح ومباشر لأنها تعتمد على القدرة العقلية على استيعاب المعلومات الموجودة، ويمكن تقسيمها حسب طبيعة ارتباطها بالجانب الوراثي، والبيئي، والفظري الى نوعين: اولا الرمز الثقافي: الناجم عن صور تطورت جمعياً في وعي الانسان تعبر عن الحقائق السرمدية، والثاني الرمز الطبيعي: الرموز العفوية الناتجة عن طريق الاحلام.

مفهوم المونودراما

تعد المونودراما شكل من اشكال التأليف المسرحي، حيث اختلف الكثير من الباحثون في تحديد هذا المصطلح ، رغم وجود بعض النقاط الاساسية التي تشكل منها ، فكلمة المونودراما جاءت من اصل لاتيني متكون من مقطعين (mono) وتعني الواحد و (drama) وتعني الدراما باللغة العربية و اذا جمعنا الكلمتين تعني الشخصية الواحدة او الممثل الواحد في الخطاب الدرامي.

وقد استعمل الشاعر الانكليزي (اللورد تينسون) واصفا إياها بالقصيدة الطويلة، حيث تبدو كشكل قصة حب يستعملها الشاعر ليعبر فيها عن انطباعاته في الحياة العامة (ينظر: وهبة، ص 329).

وفي معجم المصطلحات المسرحية يعرف (سمير عبد الرحيم الجلي) المونودراما بأنها "دراما الممثل الواحد ، المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد او ممثلة واحدة، و يقوم فيها دوراً واحداً او يتقمص ادوار مختلفة"(الجلي، ص 166)، فهذا التعريف تشوبه بعض الاضطرابات و عدم الوضوح في تحديد المصطلح لأسباب عدة اهمها ، عدم التفريق بين تعبير الممثل الواحد و الشخصية الواحدة ، وهل الممثل الواحد في المونودراما يقدم فيها دوراً واحداً او يتقمص ادواراً مختلفة ، فالتقمص هو التلبس و الانغماس في الدور كما هو الحال في المسرحية التقليدية، اما صيغة التقديم عند الممثل المونودرامي تجعله اقل عمقا و اقل اهماماً، و اضافة لما جاء هل الأصح أن نعرفها مسرحية ذات الممثل الواحد او دراما الشخصية الواحدة؟

اما في الموسوعة المسرحية الروسية فالمونودراما "تطلق على المسرحيات المبنية على نوع من المونولوج للشخصية الواحدة"(ماركوف، ص 906)، مثلاً مسرحية ضرر التبغ لـ (تشيخوف).

وعن طريق ما جاء يتضح وجود خلط بين تعبير، الشخصية الواحدة، والممثل الواحد، حيث نجد هناك مسرحية متعددة الادوار والشخصيات لكن يؤديها ممثل واحد، فالممثل الواحد يقوم بتقديم وتجسيد مسرحية كاملة ذات شخصيات متعددة مثل مسرحية كلكاش قدمها الفنان سعدي يونس، وفي الوقت نفسه فإننا نجد مسرحيات كتبت بشخصية واحدة و لكن يؤديها ممثلان او اكثر حسب الرؤية الازخارجية.(ينظر: هارف، ص 18-19).

فالأمر يتعلق بالشخصية الدرامية المستوحدة و المنفردة والتي تشكل نواة النص المونودرامية برميته كما يتعلق بالجوهر الدرامي لتلك الشخصية، و التعاريف السابقة اهملت الجانب السيكلوجي و الفلسفي لشخصية المونودرامية وللنص المونودرامي.

الشخصية المونودرامية تندفع الى العزلة، والتوحد، والانكفاء على نفسها والانفصال عن الآخرين او ربما عن الذات، و لهذا فالشخصية المونودرامية لا تكون وحدها، و لهذا يدفع المؤلف المونودرامي احيانا شخصية اخرى او مجموعة شخصيات مثل الجوقة بوصفهم شخوصاً سائدة دون التأثير على تفرد الشخصية المونودرامية في السيطرة المطلقة على مجريات الحكاية وسياق الحدث(ينظر: هارف، ص 20)، كما في مسرحية اغنية التمس و ضرر التبغ ل(تشيوخوف)، الاقوى ل(سترنبرغ)، مرحبا ايها الطمأنينة ل(جليل القيسي)، فالجوقة تشكل جوا نفسياً او درامياً للشخصية المونودرامية و ليس شخصية مكافئة او ندية، اذ تعتبر هاجساً داخليا للشخصية كما هو الحال عند، الممثل الالماني (يوهان براندز) الذي اعتمد في عروضه المونودرامية على جوقة صامته حيث تشكل له فقط خلفية جمالية ودرامية عن طريق الافعال والحركات التعبيرية الايحائية الصامتة. (ينظر: هارف، ص 20-21).

خصائص نصوص المونودراما ذات فاعلية رمزية: (ينظر: هارف، ص 265-267)

- 1- تطابق الشكل والمضمون، فالشكل الدرامي الاحادي الصوت ينسجم في المعالجة المونودرامية مع المضمون الاغتراب، حيث هنا تتحول فلسفة الاغتراب الى تقنية مسرحية ملائمة.
- 2- المونودراما مسرحية شخصية، حيث تبدأ المسرحية المونودرامية بالشخصية المونودرامية وهي في ذروتها.
- 3- البناء الدائري، اذ يكشف النص المونودرامي بنية الدائرية المعبرة عن عدمية الشخصية المونودرامية وسكونيه الواقع المغلق.
- 4- الاغتراب جوهر الدرامي الرئيسي في النص المونودرامي، لأنها تعالج مواضيع ذات سمة اغترابه مثل الوحدة و القلق، والخوف، والجنون، وضياء الذات.
- 5- في النص المونودرامي هناك تقسيمات داخلية غير مباشرة تمر بها الشخصية المونودرامية عبر محطات تعبيرية متداخلة في وحدتها البنائية الموحدة.
- 6- المكان غالبا ما يكون افتراضي يرتبط بالعالم الداخلي للشخصية وازماتها الإغترابية.
- 7- الزمن في المونودراما ذاتي نفسي.
- 8- النص المسرحي المونودرامي غالبا ليس لها نهاية حاسمة ، فهي تنتهي مثلما تبدأ، وهذا ما يفتح للمتلقي باب التأويل و القراءة الجديدة.
- 9- يزود كاتب المونودرامي نصوصه بتوجيهات حركية وارشادات ذات طبيعة اخراجية، لإضفاء نوع من الحيوية المسرحية واكساب السرد الشخصية طابعا مسرحياً.
- 10- الصراع في المونودراما يكون داخليا حيث تكون مع ذات النفس الداخلي ولا تعتمد الصراع الخارجي.
- 11- السرد هو الجزء الاهم في بنية النص المونودرامي، لان السرد يحقق طابعاً مشهيداً للشخصية المونودرامية.

مؤشرات الاطار النظري:

1. الرمز عنصر من عناصر التعبير في نصوص المونودراما، وتختلف باختلاف القيمة الإبداعية ومدى كفاءة وتأثير ذلك الرمز في بنية النص المسرحي..
2. إنشاء صور ذهنية مختلفة عن طريق الرمز تعتمد على دور المتلقي في التأويل والتحليل وذلك بالقراءات المتعددة للنص الأصلي .
3. تنم تعددية رؤيا الواقع الانساني المعاصر في المونودراما من أفكار الفلسفية والفنية.
4. دافع سلطوي للتحرر الذاتي ينمي فاعلية الرمز المونودرامي.
5. فاعليته الكلمات تنمو عن طريق علاقته بالمفردة السابقة واللاحقة ضمن سياق معنى.

اجراءات البحث

عينة البحث: عمل الباحث على اختيار مسرحية (بقعة زيت) نظرا لتجانس العينة، واختيرت بالطريقة القصصية كونه وجدها تحقق هدف البحث، فموضوعاتها جميعاً أخذت رموزاً من الواقع وايضا كون النص مونودرامي التأليف ، ولهذه المسوغات أُختيرت العينة بهذه الطريقة .

أداة البحث: اعتمد الباحث الملاحظة المباشرة للنص على ما اسفر عنه الاطار النظري والدراسات السابقة من المؤشرات، بوصفها أداة قياس.

منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي في البحث، وطريقة دراسة الحالة في تحديد العينة حيث قدم ملخص قصة المسرحية ، وتتبع مدى فاعلية الرمز فيها.

تحليل العينة: مسرحية(بقعة زيت).

(قصة المسرحية)

المسرحية تروي قصة رجل وما عاناه من ويلات بثماني لوحات تجمعها صورة مشهده واحدة وبأداء مونودرامي لشخصية واحدة الا وهي (الرجل).

تبدأ المسرحية بمشهد فضاء مسرحي خال الا من قطعة بيضاء وسط المسرح، وقد تكالبت عليها الانقاض وكأن صاروخا اصاب المكان فتحشم بعضه فوق بعض، نسمع اصوات الطائرات الحربية وصواريخ ورشقات من بندقية خفيفة ، وانفجارات بين الفينة والاخرى، تمتزج معها اصوات صراخ وعويل، الريح القوية تدوي فتومض البرق لونا حادا، من بين الانقاض يظهر رجل كأنه البياض، ويظهر بحمل ثقيل على كاهله، ويتبين فيما بعد انها دمية بحجمه وهو يحتضنها خوفا عليها، وفي ليلة غاب عنها الامان وخلفت الهواجس في جوف الرجل الذي يبحث عن متكأ ولا يجده .

اللوحه الاولى تحكي قصة رجل يهرب من الاصوات المؤلة بعد خروجه من بين الانقاض وعلى ظهره دمية، واللوحه الثانية تحكي قصة الحرب وما بعدها وحوار الرجل مع النورس والارض لينتقل الى مشهد التحقيق مع نفسه، وتبادل الحوار بينه وبين ذاته المحقق، واللوحه الثالثة تحكي احداث الاغتصاب وكأن الرجل يخاطب فتاة تعرضت للاغتصاب وهو يريد الابتعاد عنها تارة بسبب خوفه من المجتمع ونظرت الناس اليه و

تارةً أخرى التقرب من ذاته والضمير الذي يؤنبه في مشهد كأنه يودع اخته، واللوحة الرابع تحكي لعبة الاقنعة التي يتبادلها الرجل بين القبول والابتعاد في حوارات مع امه وكل ما تطول الحوارات كلما ينحني أكثر وأكثر، حتى ينتهي بمشهد العزف على الطبول هروباً من الواقع المر، واللوحة الخامسة تبدأ شخصية (الرجل) بالثورة على الواقع والذات ويجسد ذلك التطور الحاصل في اللوحة السادسة بكسر العصا حيث تلعب العصا دوراً في انتاج المعنى لمفاهيم عديدة وفي نهاية المطاف، وفي اللوحة السابعة بعنوان المجهول، يبين ما يعانيه الفرد وهو نائم وسط ممر وبعد ان يستيقظ يحاول الهروب من المجهول، واللوحة الاخيرة وهي الثامنة بعنوان ليلة تبللت فيها النوارس بالزيت يشير المؤلف على لسان شخصية الرجل الى بقعت زيت وهو يتحاور مع نفسه حول سبب ظهور هذه البقعة الزيتية، وفي ختام المشهد يبين مدى اهمية الحياة وان كانت خيطاً بسيطاً وبحوار (الماء، ها، الماء، الماء)، ليخرج بذلك الرجل هارباً باتجاهات مختلفة باحثاً عن الحياة ليختم بذلك الكاتب نصه بعبارة اقتلوني اذا كان بموتي تستقيم الحياة، ليعلن نهاية النص بعد ان تتجمد الشخصية في مكانها.

(تحليل العينة)

المسرحية تصور أحداث رجل غلبت عليه الآلام ولتوضيح حجم التضحية التي سببتها تلك البقعة، التي سممت تلك الأجساد المبعثرة المنهوبة، تحمل كل موروث القهر التراكمي، مع قماشة هائلة هي المعادل لحجم الموت الذي ربتت به البقعة على أجساد الأشلاء المبعثرة الهائمة، منحدر البقعة، منزلق أوقعها في أنون موت ليس لها فيه غير الضياع تجلى في كمفترق طرق، فإن بقعة الزيت تلك ما هي إلا رمز لحاضنة الحرب، والعباءة تركز لكفن كبير تخله معاني سياتي بوصفها راية استسلام، ومعنى ضمنية بوصفها وجع لا ينتهي، حيث تتحقق ذلك عن طريق شرط التشكيلي التصوري للرمز وتلقي رمز العباءة البيضاء كرمز عميق في الجذر الاجتماعي، ويتضح ان عنوان المسرحية (بقعة زيت) جاءت لتبين مفاهيم عديده لها دلالات محددة و معنى عند المتلقي كطاقة خاصة منبعثة من الواقع الاجتماعي الى ذات الانسان و هذه البقعة بارزة على سطح المجتمع و هو رمز لحالات الفرد في المجتمع، لهذا استخدم الشخصية النمطية المتضررة كرمز تعبري عن الصورة الحسية لتحليل الى مضمون موضوعي لصورة المعنى الموجودة في مجتمع تسوده الحرب و الظلم، وهذه البقعة ايضاً لا يمكن إزالتها بسبب وجود رمز مجرد يحمل معنى (الزيت)، اي شيء الثابت و البارز، وهي خلاصة ما تعرض له الفرد العراقي من آثار الحروب و الظلم السلطوي، وجاء لفظ الزيت على شكل بقعة ليتكون لدى القارئ رمز استدلاي يبين ان هذه البقعة لا تختلط او تندمج، أي أن الفرد لا يندمج مع ما حل من ظلم، وفساد، وانتهاك حقوق الشخصية.

في المشهد الاول يتحاور شخصي(الرجل) مع الاصوات بطريقة المونولوج ليعبر عن الرمز الطبيعي العفو الناتج عنده من الألم بصورة خيالية كأنه يحاور ألامه، حيث يبدأ بالحوار التالي (الا انطقاً ايها الالم)، و(اهدئي ايها الجراح)، و(توقفي يا ذكريات)، فهذه الكلمات تحمل في داخلها رموز عميقة تشكل نمطاً صورياً لما ترمز إليه من التشبيه والمشبه به، فكلمة (انطقاً) رمز له وجه يقوّن يدل على السكون والهروب من الآلام النفسية في الذات الرجل، و كلمة (اهدئي) رمز يدل على تخفيف او تقليل الجراح كصورة مشبه

به لكلمة اهدئي باعتبارها صورة التشبيهية محمل بالرمز وكلمة (توقفي) رمز له طاقة خاصة بالتميز عن الاشياء التي حولها.

فالكاتب يبدأ بعبارات من ذات الانسان ليبين مدى تأثير تلك الكلمات في ايقاظ الحالة النفسية لشخصية الرجل منطلقاً من المعنى المضمون الى رمز تعبيرى حسي، ووفق المعادلة التالي يمكن توضيح مدى فاعلية هذه الكلمات:

- 1- انطفأ + اهدئي + توقفي = الرمز المعنى المضمون (الذات في حالة الثوران ضد ما هو واقع)
 - 2- الالم + الجراح + الذكريات = الرمز التعبيري الحسي او الصوري (آثار التي تركتها الذات)
- فعن طريق ما جاء يمكن التعرف على الرمز المضمون وكيف أثر بالرمز التعبيري الحسي او الصوري، وعن طريق هذا نجد جدلية العلاقة التكوينية لفاعلية الرمز بين الشكل والمضمون في العبارات السابقة، وكيف بروز أثره في تكوين صورة عقلية في مخيلة القارئ.

والمشد التالي من نفس اللوحة في حوار (الارتفاع بقمامتي الى علو لا يخلو من مخاطر)، يوضح الكاتب الهوس، والجنون، والاضطراب التي برزت بالشخصية نتيجة للآثار التي بقيت محفوظة كصور رمزية مثل الالم، والجراح، والذكريات فكان هنا يرمز (للقمامة)، و(العلو) بصورة أيقونية فوتوغرافية لتشكيل دلالة رمزية في مضمونها اللغوي لتدل على أن هذا العلو مع هذه النفايات و الذكريات الاليمة تخلق رمز تمثيلي فيرمز للفرد بانها الخطورة الناتجة عن الوسواس التي يتعرض لها (الرجل) من اثرها وتدل على الحالة النفسية.

وفي اللوحة الثانية يرمز الكاتب للنورس كصورة تعبيرية لتجسيد المعنى الموضوعي لها وهو الملاذ الامن حيث تخلق فاعلية رمزية عن طريق كفاءتها على انتاج المعنى وقدرتها على تعددية الفهم فتكون لنا معاني عديدة و كذلك الحال بالنسبة لكلمة (الارض) ، فالأرض هنا تارة يرمز لها بانها ناقصة وتارة يرمز لها بانها تأتي بفعل القوة والسلطة من دون عقل فهنا يتوضح ان الارض هي رمز للسلطة والحكومة لان الرمز في هذه الكلمة جاء مباشرة من دون تتبع للمراحل و لهذا استوفى شروطه في انتاج المعنى، واعطى ايضا رمزا لأعضاء السلطة الحاكمة بعبارة مباشرة بحوار(مخلوق اجرب.. يدعي بقوته انه يحكم الارض)، وهو رمز مباشر محدد متكون من الخيال لا عقلية مستخدم فيها التجربة العقلية التي ربط بينها لتوضح بمعنى تحيل الفرد الى صورة الانسان في السلطة و هو يأخذ السلطة كقوة مستخدما سلاحه السلطوي ضد كل ما هو حي والتي تعبر عن ذلك بكلمة (المخلوق) ليبين دافع السلطوي انه لا يعرف الحيوان من الانسان.

وفي اللوحة الثانية وفي الحوار مخاطبا البحر (يا بحر..) يبين ارتباط رمز البقعة الزيتية بالماء، والماء بالبحث، ليعبر عن دالة المعنى لهذه البقعة التي اثرت بالحياة، لان الماء رمز مباشر متفق عليه جمعيا بانه مركب مادي محسوس، ليوضح معنى الحياة في الوطن تلطخت ببقعة زيتية وهو الحرب، والدمار، وما نتج عنه من الألم وذكريات سيئة، وجراح، واغتصاب معنوي، ومادي لأفراد المجتمع.

وفي اللوحة نفسها، وفي الحوار ضد الظلم يتحاور الرجل مع الظالمين والقتلة بعبارة (اقتلونني اذا كان بموتي تستقم الحياة)، وهذه العبارة لها دور رمزي فعال في التضحية والايتار، في سبيل الوطن من اجل احياء الذكريات الجميلة والذهاب بالألم والجراح الى عمق البحر وغمرها في زوايا التاريخ.

نتائج البحث

- 1- اتسمت مسرحية (بقعة زيت) لمحمود ابو العباس بالبعد الجمالي والشكل البنائي الرائع للنص المونودرامي.
- 2- وافق الكاتب بين الشكل الداخلي النفسي للشخصية والبعد الضمني للفكرة بأفكار العصر.
- 3- استخدام منظومة من فاعلية الرموز ذات الاستعارات.
- 4- امتازت نصوص المونودرامية للكاتب محمود ابو العباس بالتكامل الفني والدرامي، واستلهاهم الرموز من المادة الاجتماعية والنفسية للشخصية، وتوظيفها بحسب مواقف العصر المعيش، بصياغة فنية رائعة توافق ما جاء من خصائص في بناء النص المونودرامي.
- 5- اعطى اهمية للفضاء الافتراضي لفاعلية الرموز في الصورة الذهنية لدى القارئ حيث ترك للقارئ مسؤولية تكوين الصورة الذهنية النهائية.
- 6- جدلية العلاقة التكوينية لفاعلية الرمز بين الشكل والمضمون برز اثره في تكوين صورة عقلية في مخيلة القارئ.
- 7- اشتغل الكاتب في النص على فاعلية الرمز النفسي والاجتماعي مستمداً الواقع، لذا فقد انسأها داخل البنية النص.

الاستنتاجات

1. ميل المؤلف المونودرامي إلى استخدام الرمز ذات فاعلية اجتماعية التعبير عن الضواغط السلطوية في الحياة.
2. تتأثر فاعلية الرمز بأفكار وفلسفات غربية كما في الفلسفات الوجودية ونظريات التحليل النفسي وتيارات الحداثة وما بعد الحداثة وغيرها.
3. اتخذت بعض النماذج المسرحية اللغة (تلغرافية والتعبيرية) لتوضيح مدى فاعلية الرمز في طبيعة النص المونودرامي وتأثيرها في رسم اطار العام للشخصية.

المصادر:

1. أيزابجر، آرثر. (2003). النقد الثقافي. ط1. المجلس الاعلى للثقافة. القاهرة. مصر.
 2. بربرة، حسن. (2011). نشأة اللغة العربية وتطورها. جامعة زيان عاشور. الجلفة. الجزائر.
 3. جعفر، قدامة. (1979). نقد النثر. مطبعة مصر. القاهرة. مصر.
 4. الجلي، سمير عبد الرحيم، (1993). معجم المصطلحات المسرحية. دار المأمون للترجمة و النشر- مطابع دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق.
 5. جورج، روبين. (د.ت.). مبادئ الفن. مطبعة المعرفة. القاهرة. مصر.
 6. حكيم، راضي. (1986). فلسفة الفن عند سوزان لانجر. دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والاعلام. القاهرة. مصر.
 7. ريد، هيربرت. (1976). معنى الفن. ط2. دار الشؤون الثقافية- افاق عربية. بغداد. العراق.
 8. الزبيدي، محمد مرتضى الحسني. (1966). تاج العروس من جواهر القاموس. دن.. بيروت. لبنان.
 9. صليبا، جميل. (1982). المعجم الفلسفي. ج 2. دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان.
 10. صليحة، نهاد. (1997). تيارات المسرحية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.
 11. عثمان، حسام عبد الخالق. (2017). مجلة الأكاديمي. الدلالات الرمزية في اعمال النحات مرتضى حداد. ع85. الكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد. العراق. بغداد.
 12. علوش، سعيد. (1985). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتب اللبناني. بيروت. لبنان.
 13. غريب، روز. (1971). تمهيد في النقد الحديث. ط1. دار المكشوف. بيروت. لبنان.
 14. غيث، عاطف و آخرون. (1979). قاموس علم الاجتماع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.
 15. فضل، صلاح. (1998). نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط1. دار الشروق. القاهرة. مصر.
 16. ماركوف. (1964). الموسوعة المسرحية. دن.. موسكو. روسيا.
 17. مجموعه من المؤلفين. (1997). سيمياء براغ للمسرح. وزارة الثقافة. دمشق. سوريا.
 18. وهبة، مجدي. (1993). معجم مصطلحات الادب. دن.. بيروت. لبنان.
 19. يونان، رمسيس. (1969). دراسات في الفن. دار الكتاب العربي. القاهرة. مصر.
 20. يونغ، كارل غوستاف. (1984). الانسان ورموزه. دار الشؤون الثقافية العامة. القاهرة. مصر.
- رسالة اطروحة جامعية غير منشورة باللغة العربية او الاجنبية
1. هارف، حسين علي. (1997). "الخصائص الفنية لمونودراما"، اطروحة دكتوراه غير منشور. كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

The Effectiveness of the Symbol in Iraqi Monodrama Texts

Mohammed Ali IbrahimCollege of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 13/9/2018.....Date of acceptance: 28/9/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

This research studies the effectiveness of the symbol in the Iraqi monodrama texts. The methodological framework is devoted to the research problem and the need for conducting it, its importance, the purpose of research, and the definition of the most important terms. The research problem dealt with the concept of the effectiveness of the symbol, the monodrama, and the working levels of the symbol in the monodrama texts of the author, in addition to the disclosure of the artistic vision embodied by the playwright in the use of the symbol within the literary product, as well as the development of the creative process. The research problem was defined by the following question: How effective is the symbol in the Iraqi Monodrama texts?

The purpose of the research is: the effectiveness of the symbol in the Iraqi monodrama texts. This chapter consisted of the limits of the research, and the identification of the most prominent terms, while the theoretical framework included three sections: in the first one, the researcher addresses the symbol concept and effectiveness and clarified the most important terms adjacent to the symbol in terms of working convergence, while the second section was devoted to studying the effectiveness of the symbol by the language scientists. As for the third section, it was devoted to studying the effectiveness of the monodramatic symbol through tracking the concept of monodrama and the theoretical framework indicators.

The researcher chose the play (Oil Spot) as a sample for the study. The most important results reached at were: the monodramatic texts of the writer Mahmoud Abu Al-Abbas were characterized by the dramatic and artistic perfection and the symbols are inspired by the character's social and psychological material and utilizing them according to the situation in the current age. The research ended with the conclusions and a list of sources and references.

Keywords: (Symbol, Monodrama).

السمات التعبيرية في رسوم الفنان عبد الرزاق ياسر

محمد فهد عباس كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/12/23 ، تاريخ قبول النشر 2019/2/17 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

لهم ما تؤديه الفنون بصورة عامة ، والفنون التشكيلية بصورة خاصة ، من أغراض ، لابد من معرفة أساليب أدائها ، وليس ذلك فحسب ، بل كذلك معرفة تاريخها الذي ينبغي أن نفهمه على الأقل في حدود عامة. إذ يؤدي بدوره إلى إعطاء صورة عن مقاييس الذوق السائد في كل عصر ، وإلى شيء من العلاقة الاجتماعية والتاريخية لكل حقبة ، والتعبير الثقافي لتلك الحقبة والذي يكون مبنياً في فنونها. على أن نفهم بأن فنون كل مرحلة ، وإن كانت مختلفة بعضها عن بعض ، لكنها تبقى مترابطة فيما نراه من خلال التأثيرات التي تظهر عبر تعاقب الأزمنة ، مما يوجد ذلك تقاليد فنية معينة ، يرثها جيل عن آخر.

يتناول البحث في هذا المجال أبعاداً تاريخية وفنية ، تتحدد بدراسة الأعمال الخاصة بالتعبيرية كمدرسة فنية وقد ظهرت في أعمال الفنانين العالميين وفي العراق عند عبد الرزاق ياسر. اشتملت الدراسة على أربعة فصول ، عنيت بتغطية الأهداف المحددة لهذه الدراسة، تضمن الفصل الأول على الإطار العام للبحث ، والذي احتوى على مشكلة البحث في تحديد التعبيرية كمدرسة فنية ظهرت بدايةً في أوروبا وكيف ظهرت سماتها في أعمال الفنانين؟ وتضمن هذا الفصل أيضاً أهمية البحث والحاجة إليه ، على وفق ما جاء في مشكلة من فقرات مباشرة عن طبيعة الموضوع، كما تم عرض أهداف البحث. واشتمل الفصل الثاني على مبحثين هما: المبحث الأول التعبير والتعبيرية كتوضيح لمصطلح التعبير وماهي التعبيرية كمدرسة فنية وتاريخها ، وايضاً الاساليب التعبيرية في الرسم المعاصر والتعرف على الفنانين الذين اشتغلوا في سياق هذا الأسلوب منذ ظهور المدرسة التعبيرية في المانيا ، اما المبحث الثاني فقد تضمن السمات التعبيرية في الرسم العراقي المعاصر . أما الفصل الثالث ، فقد شمل إجراءات البحث والتي تمثلت بكيفية جمع مجتمع البحث ، واختيار العينات الخاضعة للدراسة وتحليل العينات. وانتهت هذه الدراسة إلى عرض لأهم النتائج التي تضمنها الفصل الرابع ، والخروج بأهم ما طرح من استنتاجات ، وأخيراً التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية:- (سمات التعبيرية، رسم ، عبد الرزاق ياسر).

المقدمة :

ان عوامل التحول الاجتماعي الاوربي نحو الاتجاهات الجديدة وظهور النزاعات العسكرية، كان يقابله في الادب والفن ثورة في الاساليب والمناهج الفنية، "ولم يكن فنانو الفترة بمنأى عن هذه التأثيرات" (عبد الحميد، 1992)، والتي ساعدت على خلق حالة من الترقب والشعور بالغربة ازاء الاحداث التي تحصل فكان لابد ان يكون رد فعل لتلك التأثيرات.

بهذا الشكل بدأت التعبيرية تظهر معبرة عن قساوة الحروب وانانيتها فكانت الاقنعة التعبيرية هي الانجاز الحاسم لكل الفنانين من ادباء ورسامين ومسرحيين فأصبحت العنصر الاكثر اهمية بالنسبة للفنان. "المدرسة التعبيرية هي حركة كافحت للتعبير بصفة ذاتية عن الاحاسيس والعاطفة بدلاً من تصويرها كما في الطبيعة، وقد تطورت الحركة خلال اواخر القرن التاسع عشر واواخر القرن الحادي والعشرين كرد فعل ضد مقاييس الاكاديمية التي سادت اوربا منذ النهضة الاوربية. وبشكل خاص في اكااديميات الفن الفرنسية والالمانية (1600، 1300)". (القيسي ، 2005، ص31). فكانت المانيا ألام التي احتضنت ولديها، فلم تستوعب الوضع الداخلي الذي اصابها من التطورات الاجتماعية والسياسية التي خلفها النهوض الصناعي فكانت صاحبة احدث وثقافة، ومن بين أهم الفنانين التعبيريين:هم (فان كوخ:1853/1890) (Vincent Willem van Gogh)، (جيمس انسور:1860/1949) (James Ensor)، (ادفارد مونك:1863/1944) (Edvard Munch) وقد ظهرت التعبيرية في فرنسا ايضاً وكان من اهم فنانها (جورج روو: 1871/ 1958) (Georges Rouault) و(غوستاف مورو: 1826/1898) (Gustave Moreau). وتتميز بكونها "كأحدى حركات الفن الاوربي الحديث، بتأكيداها على تمثيل الانفعال الذاتي في العمل الفني وإخضاع الشكل الطبيعي وصياغته حسب الباعث العاطفي او النفسي للفنان" (مكي، 2011، ص51).

وفي العراق نجد التعبيرية لها حضور لدى الفنانين سواء كانت كتجربة لو كأسلوب وذلك لما يجده الفنان من امكانيه ليخرج مافي داخله من فرح وغضب وحزن وألم بسبب الاوضاع التي مر بها المجتمع العراقي كانت من الاسباب التي حركت لوحات الفنانين العراقيين. وكذلك في فلسطين التي تعاني من الحروب المؤثرة على واقعها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الامر الذي دفع فنانها التعبيريين الى انتاج لوحاتهم المحملة بالمضامين الاجتماعية.

فالبحت هو عن دراسة للسمات التعبيرية التي ظهرت في اعمال الفنان العراقي عبد الرزاق ياسر وماهي المحركات التي على أثرها انتج لوحاته. فقد عمل الفنان على مستويات متعددة ابتداءً من استدعاء الاشكال وصولاً الى الموضوع والمحتوى ، لذلك فان المشكلة التي بصدها الدراسة سوف تؤثر الى مجموعة تساؤلات هي :

- 1- أهم السمات التعبيرية لأعمال الفنان عبد الرزاق ياسر؟
- 2- أهم المضامين التي ركز عليها الفنان؟
- 3- التقنيات الفنية التي اعتمدها الفنان؟
- 4- هل تمثل التعبيرية سمة اسلوبية لدى عبد الرزاق ياسر؟

فمثل هذه البحوث تعتبر مجسات نقدية تعمل على قراءة المنجز الفني وتعمل على فك اللبس بين الاعمال والأساليب الفنية ، كذلك يكتسب البحث أهمية كونه اضافة الى المكتبة الفنية لرفد الباحثين والدارسين في هذا المجال من طلبة الكليات والمعاهد الفنية المهتمين في دراسة الفن وخصائصه واساليبه الفنية. فالهدف هو كشف أوجه التشابه والاختلاف في السمات التعبيرية لأعمال عبد الرزاق ياسر وخصائص ومرجعيات عمل الرسام .

تحديد المصطلحات:-

التعبير لغوياً:- وهي من التعبير وقد جاءت " في (لسان العرب) في باب (عبر): "عبر الرؤيا عبراً وعبارة وعبرها: فسرّها وأخبر بما يؤول اليه أمرها. واستعبره أيها: سأله تعبيرها. والعابر: الذي ينظر في الكتاب فيعتبره أي يعبر بعضه ببعض حتى يقع فهمه عليه. وعبر عما في نفسه، اعرب وبين " . (الموزاني، 2004، ص3). وايضاً معنى "عبر: أي اظهار الافكار والعواطف بالكلام والحركات" (الموزاني، 2004، ص412) . وفي (المورد) "التعبير: اسلوب التعبير او وسيلته.... تعبير عن المشاعر..." (البلعكي، 1977، ص329).

التعبيرية اصطلاحاً:- مَذْهَبٌ مِنْ مَذَاهِبِ الْفَنِّ وَالْأَدَبِ وَبِالْأَخْصِ فِي مَجَالِ الرَّسْمِ ، ظَهَرَتْ فِي أَوْرُوبَا فِي بَدَايَةِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ يَتَجَاوَزُ الْانْطِبَاعِيَّةَ لِلتَّعْبِيرِ عَنِ الْإِحْسَاسِ الدَّاخِلِيِّ وَأَنْفِعَالِ الْفَنَّانِ بِمَا يُحِيطُ بِهِ لَا كَمَا هُوَ فِي حَقِيقَتِهِ الْمُجَرَّدَةِ. (تعريف ومعنى التعبيرية، 2018).

التعبيرية اجرائياً:- هي مذهب يعبر من خلاله عن انفعالات واحاسيس الانسان ويطرحها بشكل عمل فني، فالتعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية اي الصورة الحقيقية الخفية التي تسكن خلف قناع الجسد الذي يمتلكه الانسان هذا الداخل الانساني الذي يحمل الماء وغضباً وحزناً. وبذلك يتفق تعريف الباحث الاجرائي مع ما جاء في التعريفات السابقة.

الاطار النظري

التعبير والتعبيرية :-

قد تكون كلمة التعبير في معناها العام و الشامل التي تنضوي تحتها مسميات شتى من أصعب المعاني و أعسر المفاهيم قابلية للتحليل لأنه تشترك فيه عمليات عقلية و وجدانية شتى فهو يمتد من الإدراك الحسي والخيال و الذاكرة و الحدس و الشعور و الوجدان و الفهم أيضاً تفلت من صياغة الشكل المحدد. فالحدس تعبير و تشكيلات الخيال و استدعاء الذاكرة تعبير و الشعور و الانفعالات و ترجمتها تعبير و ألياس الفكرة صورة والمضمون تعبير و قوة المضمون تعبير و إبراز الشكل و تحريفه تعبير و تكثيف المعنى تعبير و الإبداع تعبير ، وتحويل التجربة العاطفية الوجدانية إلى عناصر الفن شكلاً و تقنية و جمالية تعبير... الخ ويعتمد النشاط الإنساني الفكري و الاحساسي و العملي و الوجداني على عملية التعبير .. أي الإنسان يعبر عن آلاف التجارب الحياتية بواسطة آلاف الوسائل و الوسائط التي تعتمد الإظهار . فالتعبير خيالياً يعبر عن الوجدان البشري بدلالة العقل و الحدس... الخ. أما التعبير في معناه الخاص فهو كأحد عناصر العمل الفني مع المادة والشكل.. يقول (جون ديوي: 1952/1859) (John Dewey) " لو إننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير في اللغة

الانكليزية، لوجدنا إن لفظ (expression) يشير في الأصل إلى عملية عصر أو ضغط ، فالعصر إنما يستخرج (او يعتبر) حينما يسحق العنب في مضغط او معصرة النبيذ" (ديوي، 1963، ص111).

فالتعبير هو كيان يدرك بالعيان وتظهر سماته في العمل الفني. أما كعنصر من عناصر العمل الفني فالتعبير الذي ينسجم مع بحثنا "هو الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع" (سعيد، 1990، ص123).

فالتعبير الحدسي كما يقول (فيدلر كونراد: Adolph Konrad Fiedler) (1895/1841) "ان الفنان لا يتميز عن غيره من البشر بملكة إدراك خاصة تعينه على إدراك أكثر او بحدة أعظم ، أو تمنح عينه قدرة خاصة على الاختبار ، بل بموهبته الخاصة في كونه قادرا على الانتقال المباشر من الإدراك الحسي إلى التعبير الحدسي وعلاقته بالطبيعة ليست ادراكية بل تعبيرية" (ريد، 1983، ص20). فقد ارتبط الحدس بالتعبير تلقائياً وهما توأمان ولدا في آن واحد . وهكذا يمكننا ان "نميز من كل تعبير حدين : الحد الأول وهو الموضوع المائل أمامنا بالفعل أي الكلمة أو الصورة أو الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضوع الموحى به ، والفكرة أو الانفعال الاضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه" (سانتيانا، ص214) وقد تضاف فعالية حركية للتعبير تقوي المعنى وتكشفه.

و(السايكولوجيون) (Sociology) الروس فانهم يأخذون اتجاهاً آخر وذلك "باستخدام طرق علم الأعصاب في تحليل الوظائف (الفسيولوجية) (Physiology) للدماغ عند الإنسان والتي ترد التعبير إلى مجموعة من العناصر أو الحالات النفسية" (ابراهيم، ص31).

واذا أراد شخص التعبير فعن ماذا يعبر؟ ، عن الانفعالات الموجودة أساسا قبل التعبير.. أم عن الوجدان... أم التعبير عن الفكر ... " فالحق أن الفنان لا يعبر ألا عما يحس به لا عما يكلفه أو يأمره به الغير وجميع المحاولات التي تخلع عنه ذاتيته الخاصة وهي محاولات مقضي عليها بالفشل لأن الفنان لا يعبر إلا عن المبادئ التي يتعايش معها ويلمسها، فالفنان الحديث وليد عصر الإلة والسرعة والمادة؛ وهو متمرد أو ثائر أو ساخر محتج على صنوف الكذب والرياء" (الموزاني، 2004، ص127) فالفن ليس مجرد تعبير كما يقول (بينيديتو كروتشه: 1952/1866) (Benedetto Croce). "انما هو توصيل للانفعالات... أو هو بمعنى آخر لغة الانفعالات." (الموزاني، 2004، ص127) التي تنتقل من المؤثر الى المتأثر، أي أن هناك مرسل ورسالة ومتلقي... الخ . لا يهمننا هنا أن يكون الفن وسيلة كاللغة توصل المعنى فقط فالفن لغة الجمال والجلال ، كما يقول جوته " إذا كان الألم يسلب الإنسان القدرة على الكلام ، فقد وهبني الله ملكة التعبير عما أشعر به من ألم" (بدوي، 1942، ص1) أي ان التعبير هنا غاية ووسيلة معاً وليس وسيلة فقط لغرض حياتي ونفسي كما ان التعبير مرتبط بالمزاج وهذا يحدد الأسلوب الفني في اختيار الموضوع والأفكار والإشكال التي تتناسب مع الأساليب فالتعبير هنا " معنيان : المعنى الاول التعبير عن النفس ، والمعنى الآخر هو التعبير بمعنى تمثيل الفكرة. والاثر الذي عن طريقه يتم تمثيل الفكرة هو الرمز" (الموزاني، 2004، ص127) فتمثيل الفكرة عام وشامل ، أما المعنى الذاتي فيستمد وجوده من إحساس ومشاعر وانفعالات الفنان ولكنه في كلا المعنيين " يخلق عالماً آخر له وسائله وخصائصه ومضمونه الخاص" (الموزاني، 2004، ص127).

والفنان المعاصر شاعر بلا شعوره واع بلا وعيه فيختار بقصد أفكاره وثيماته مواضيعه ومع بدء العمل "ومع النمو التدريجي للصورة أمام العينين فان تداعيات من الأفكار تتسلل بالتدريج الى عقل الفنان . ومن ثم الى عمله مما يغريه على محاوله تفسير الموضوع" (الموزاني، 2004، ص128)، وفعل التعبير يكون واسطة لتجسيم ما يختلج في داخله من وجدان ..أو تحول الوجدان إلى شيء فني بفعل التعبير الذي ينتهي أولاً إلى الوجدان وكما قال الفيلسوف الايطالي فيكو (1668-1744) " لا يمكن للشعر إن يكتب ألا من قبل أولئك الذين امتلكو القابلية على تعليق فاعلية العقل" (ريد، 1983، ص13) فالتعبير خلاصه وتصفيه للانفعال وكبح وتشذيب لزوائده والقدرة على التعبير تزداد بقدر الاستعدادات الذاتية من قوى عقلية تخيلية التي تحيط بالموضوع وقدرته على الإيحاء ، والابقاء الى جانب الطاقة التعبيرية وتطويرها والعمل على إنجازها وتوصيلها الى مرحلة الاكتمال والتنظيم وكما يقال "يجيء انهماك الدمع فيحقق لصاحبه الراحة النفسية أو قد يتسبب الانفجار العصبي أو التشنج الهدام في فتح منفذ إمام الهياج أو الغضب المكبوت ، لكن حيث لا يكون هناك أي تنظيم للظروف الموضوعية، أو حيث لا يكون ثمة تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستثارة (أو التقنية) في صورة مجسمة. فأن لا يمكن أن تكون ثمة تعبير" (ديوي، 1963، ص38) ولأن تشكيل العناصر الفنية يتطلب انتباه ووعي ، فالتعبير هنا محصلة الوعي واللاوعي ، والتفكير المنطقي ينتظم تحت مقولات العقل والفهم والاستدلال والاستنباط وهذه من ميزات العلم وقد يكون في "استطاعتنا ان نقرب المشكلة التي نحن بصدها عن طريق الالتجاء الى تفرقة نقيمتها بين (التعبير) و(التعبيرية). أما التعبيرية فهي المدرسة الفنية التي تتعلق بالهيمنة على الحدس واللاوعي لظهور التعبير الفني، ويكون للمادة هي (أحد عناصر الفن) فعالية وهي ليست شيئاً محايداً في فنون العصر الحديث لأنها أصبحت وسيلة وغايه وما نراه في استعمال المواد في كثافتها وتلصيقها وفركها ورشها وتقطيرها وحرقيها وازفاده المواد الى الوسائط الاخرى أي أصبحت هي التعبير والإداة والجمالية معا ولكن هذا لا يمنع من يكون التعبير اسقاطا على المادة ومعبر عنها . لان لفعلها التعبيري "قدرة على التغيير ، قد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع ، وقد ينكمش ويذوي ويصبح الفن وسيلة ايضاح او تقريراً ثقافياً لحاله اجتماعية أو تاريخية لعصر ما.

فالواقع هو الذي يحفز الفنان وفعل الإبداع والتعبير الناتج له تسميات عديدة ولكنه وماهيته واضحة وضوح اسم التعبير، فالتعبير في المدرسة التعبيرية هو جمال وجلال وحيوية "فجمال التعبير جزء لا ينفصل عن الموضوع" (سانتيانا، ص216) والحقيقة ان مصدر جمال التعبير يعتمد على مجمل ارتباطات افعال الدوافع والانفعالات والادراك الحسي والشعوري والعقلي التصوري والتخيل ومزاجية الفنان واخيراً الادائية في المنجز الفني هذه ترتبط كلها بعمليات وصور مترابطة وحره مبتكرة .

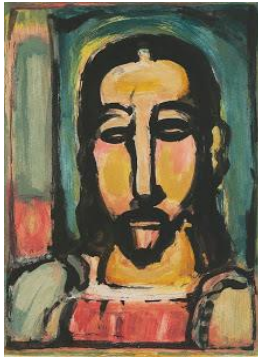
والحقيقة إن العمل الفني ككيان ينتهي أكثر إلى خصوصيته وإشكالاته إن استطاع إن ينجح في التعبير ويمتلىء جمالية يكون قد أصبح فناً فلا تشفع المرجعيات والالتزامات بهدف اجتماعي أو سياسي ولكن يزيد الفن قيمة ان أضيفت له قيم أخرى أخلاقية أو اجتماعية أو إنسانية وهذا ما التزم به التعبير في الفن عموماً ولاسيما التعبيرية كتيار في حديث ، ويجب أن نفرق بين حياة الفنان والتي تمثل أحداث كثيرة فليس دائماً يعبر عن ذاته بل عن وجدان المجتمع ولكن يبقى الفن في مجمله فردياً ذاتياً وينفتح على المجتمع أيضاً وكما أن هناك الفرق بين معنيين آخرين .

الاساليب التعبيرية في الرسم المعاصر:-

ان كل مدرسه فنيه ظهرت كان لها التفرد الخاص بها من حيث الأسلوب والألوان والتقنية فقد جائت التعبيرية كتيار فني محطماً للواقع بأشكاله المعروفة حتى وان كانت هذه الاشكال المرسومة واضحة في شكلها لكنها بعيدة عن المؤلف، معتمداً الفنان على المشاعر الوليدة لديه تاركاً المتلقي هو المفسر لما يراه. حيث ان "كثيرا ما كان الفنانون، خلال مجرى التاريخ، يعيدون رسم العالم المحيط بهم بصورة مشوهة مقصودة، ليجعلوا الناس يشعرون كم في هذا العالم من ظلم وقساوة وألم." (ينظر: بيزايو، 2010).

ان فكرة التعبيرية في الأساس هي ان الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية و القيم الروحية. و يصبح التعبير اساساً لإرادة الفنان الخلاقة و مفهومه الفني، فالتعبيرية هي اذن تلك الظاهرة الحديثة الناجمة عن هذا السلوك و هذا الموقف المتشدد من الواقع بهدف تغييره. ان الحركة التعبيرية لا تحاول أن تصور أو ان تشرح حقائق الطبيعة الموضوعية و لا أي فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق لكنها تحاول ان تجسد عواطف داخلية. ويمكن التعرف على التعبيرية بمقولة (هربرت ريد: 1968/1893) (Herbert Edward Read): "ان التعبيرية هي تلك النموذج من الفن، لتجسيد المشاعر الذاتية للفنان و هي على الاطلاق ظاهرة عصرية فردية." (جبر، ص6) وترى الحركة التعبيرية ان أقصى ما يتطلب من الفنان هو ان يوصل بالشكل احساسه المحترمة، غير عابئ بالموضوعات الشكلية و ما قد يصيب الشكل من تشويه، فلا يمكن ان نقول ان هناك عمل خالي من التعبير منذ ان ظهر الفن أول مره فهي "تيار فني أخذ جذوره في التاريخ، ابتداء من رسوم الكهوف البدائية في العصر الحجري، وصولاً إلى التعبيرية اللونية الصافية في عصرنا الحديث. إنها ثورة فنية غايتها إطلاق حرية التعبير الفني باختيار الأشكال الملائمة كوسيلة لهذا التغيير، بالارتكاز على الحقيقة والموضوع. وهي تلتقي مع الوحشية بتبسط الشكل واستعمال حدة اللون، ولكنها تضيف لهما الجانب الاجتماعي والإنساني، والمسائل الأخلاقية والدينية." (ينظر: بيزايو، 2010).

فالفنان التعبيري استغل ما يحيط به من واقع اجتماعي مفروض عليه ليكون هي الموضوع الأكثر تداولاً في مواضيع لوحاته وبالطبع اشتغل على المواضيع المتعارف عليها الطبيعية (شكل 1) والبورترت (شكل 2) لكن رسمها بأسلوبه الخاص من حيث اللون البعيد عن ما يراه في الطبيعة فهو مستوحى من محض خياله



شكل 2



شكل 1

اللون الخصب فقد تم التعبير عن المواضيع وذلك بالعودة إلى المفهوم الانطباعي للفن الذي ارتكز على إدراك الأشكال وتصويرها. ففي التعبيرية سيطرت المخيلة، والذاكرة وعاد الرسام إلى الرسم بدل الرسم في الهواء الطلق كما هو عند الانطباعيين. "في التعبيرية يحاول الفنان اظهار تجربة عاطفية باكثر من صورة مقنعة لها فالفنان لا يهتم بالحقيقة بقدر ما يهتم بطبيعتها الداخلية والمشاعر التي اثارها الموضوع ولتحقيق هذه الغايات فان الموضوع اما يرسم كاريكاتورياً أو يشوه أو يبالغ فيه ومن ناحية اخرى يغير ليؤكد التجربة العاطفية في اكثر من صورة مركزة وقوية لها. "(القيسي، 2005، ص31). ترعرعت هذه المدرسة في ألمانيا، حيث عمل على استثمار مصادر الاضطرابات الاجتماعية محاولة الفعل في تغييره. لكن التطورات أعادت الفنان التعبيري إلى حضن التراث، ومنايع القيم البدائية، كوسيلة لتصوير الأفكار التي تناقض الواقع السائد. "ومن الرسامين التعبيريين الفنان الهولندي (فان كوخ) (شكل 3) والبلجيكي (جيمس انسور) (شكل 4) والنرويجي (ادفارد مونك) (شكل 5) وكلهم تمردوا على الواقعية الانطباعية في فرنسا ومهدوا الأرض للتعبيرية. "(مولر، 1988، ص101).



شكل 5



شكل 4



شكل 3

فالمدرسة التعبيرية أتسمت بتعريف خاص لها اذ انها تتمثل بكونها "هي مذهب الانفعالات والأخيلة والاحلام، وهي تعبر عن انفعالات وأحاسيس ومداخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني فالتعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية وتبحث عن الصورة الحقيقية الخفية التي تسكن خلف قناع الجسد الذي يمتلكه الانسان وان ما يظهر على الجسد من ألم ومرارة يغطي ما هو أفضع واكثر غضباً وحزناً. "(القيسي، 2005، ص6-7).

فما يميز المدرسة التعبيرية التي ظهرت بعد المدرسة التائية داخلها كانت تستعمل المفردات المحيطة لموضوع لوحاتها لكن بصياغة لونية وشكلية جديدة بعيدة عن صورها الواقعية فالألوان هنا أصبحت أكثر حدة والاشكال أقرب الى المشوهة مثل لوحة الفنان فان كوخ التي تحمل عنوان (أكلوا البطاطا) (شكل 6) فالشكل في التعبيرية بعيد عما تراه العين البشرية في الواقع بل هو حلم جميل أو كابوس أحياناً فقد خرج الفنان عن الرسم الكلاسيكي لشكل الانسان وترك الرسام الفرشاة ترسم الوجوه والاجساد بطريقة خيالية غريبة تحمل تعبير ومعنى قد يصل للمتلقي كما هو في داخل الفنان أو أبعد عنه أحياناً أخرى. فمن ناحية اسم التعبيرية يمكن القول ان جميع الاعمال الفنية معبرة، اذا نظرنا اليها من ناحية الموضوع المرسوم.



شكل 6

من أساليب المدرسة التعبيرية في الرسم التشويه الإرادي للطبيعة وعلى مزج القلق بالرمزية واستخدموا الألوان العنيفة وركبوا الأشكال ، وتسعى التعبيرية جاهدة إلى توضيح القيمة التعبيرية في العمل الفني ، وتحقق ذلك بطرق عدة منها:

(أ) المبالغات والتحويلات الكثيرة في الخطوط والألوان.

(ب) الإهمال المتعمد للاتجاه نحو الطبيعة، والذي تبناه التائيرون. ("ينظر: التعبيرية ونشأتها، 2010)

اعتمدت المدرسة التعبيرية على تحريف الأشكال الطبيعية عن أوضاعها الأساسية ،ومن سماتها أيضا استعمال الألوان المتكاملة مما يساعد على تألق الفكرة في العمل الفني ، بحيث يتضمن التعبير بعض الانفعالات النفسية وخلجات النفس البشرية وما ينتابها من قلق وصراع. ومن فروع التعبيرية:

أولاً/ جماعة الجسر:- كان أول ظهور فني لهم عام 1906 وانطلاقاً من عام 1907 صارت معارض (الجسر) تقام في صالة إميل ريختر بدريسدن 000 وبحلول عام 1910 شملت معارضها مواقع مهمة في مدن المانية رئيسة مثل: هامبورغ وفرانكفورت ولايبنغ وهانوفر 000 ثم ما لبثت مجموعة (الجسر) نفسها ان انحلت رسمياً في عام 1913 ("الموزاني، 2004، ص187) أسس هذه المجموعة ثلاثة طلاب عام 1905 وكان اكبرهم سناً (ارنست لودفيغ كيرشنر: 1938/1880)(Ernst Ludwig Kirchner). وكان العضو الاكثر نشاطاً وقد تأثر في بداية تطوره بالفن الجديد والفنون الافريقية فضلاً عن تأثره ب(فان كوخ) و(جوجان: 1903/1858) (Paul Gauguin). " ثم انضم الى هذه الجماعة في الفترة ما بين 1906 و 1910 فنانون آخرون، امثال: (اميل نولده: 1056/1867)(Emil Nolde)، (كيس فان دونغن: 1968 / 1877) (Kees Van Dongen) ، و(أوتو موللر: 1930 / 1874)(otto muller) ، بعضهم امثال (اميل نولده) ، و(فان دونغن) ، لم يبق طويلاً داخل هذه الجماعة، في حين شكل بعضهم الآخر. (ارنست كيرشنر)، و(اريك هيكل: ١٨٨٢ / ١٩٧٠) (Erich Heckel) ، و(كارل شمت روتلوف: 1976/1884)(Karl Schmidt-Rottluff) الركائز الاساسية لهذه الحركة، وعملوا معاً. ("الموزاني، 2004، ص188) لقد كانت اساليبهم متقاربة ولكنها متمايضة ، متقاربة لان مرجعياتها ومنابعها واحدة ومتمايزة لان لكل فنان خصوصيته .

ثانياً / جماعة الفارس الأزرق التي أسسها عام 1911م في ميونخ كل من (فاسيلي كاندينسكي: 1944/1866) (Wassily Kandinsky) ، و(فرانز مارك: 1961/1880)(franz Moritz Wilhelm Marc).

ومن الأساليب التي رسم بها الفنانين التعبيريين ما اطلق عليه بالبدائية أو البساطة وهي الإفصاح عن مشاعر الفنان بتلقائية وفطره بعيدا عن التعاليم الأكاديمية. وهي امتداد لتقائي لرسوم الأطفال ولكن بمهارة الكبار وهي قريبة من الفن الشعبي وقد استطاع هؤلاء الفنانون ألا يخضعوا منهم لنظريات عملية أو فلسفة معقدة." (ينظر:التعبيرية ونشأتها، 2010) مثل لوحات الفنان البولندي (جوزيف تادوز ماكوسكي: 1882/1932) (Tadeusz Makowski) (شكل 7).



شكل 7

السمات التعبيرية في الرسم العراقي المعاصر:-

من ملاحظته لأعمال الفنان (عبد الرزاق ياسر) نرى ان رسوماته عن البيئة المحلية التراثية الجنوبية التي عاشها وظلت راسخة في نفسه قبل ان يغادر العراق منذ سبعينيات القرن الماضي. لكنه لا يعبر عنها بشكل واقعي محض، وانما بأسلوب يميل الى التعبيرية، اذ نراه وقد اسقط الدلالات والابعاد النفسية والبيئية على فضاءات وشخص لוחاته.

عن طريق لوحاته نراه موثقاً للبيئة العراقية والموروث العراقي، والعادات والتقاليد الشعبية مستعملاً لوانه من هذه البيئة، فنقل الواقع بالوانه الطبيعية كما هي موجودة في البساطة الشعبية في الغراف والناصية. (شكل 8,9).



شكل 9



شكل 8

فالتطور التاريخي والسياسي الخاص لمجتمعاتنا وجغرافية بلادنا وكذلك تطور الانسان واجناس البشر واللغة والديانات السائدة وطبيعة وخصوصية التطور التاريخي اعطى صبغة متنوعة ساعدت على ظهور سمه خاصه في اعماله كحالات الحزن والفرح وهي حالة لا تنفصل عن معاناة الفرد الاجتماعية وكذلك الدين والاسطورة.

وقد استعمل الفنان في لوحاته المنحوتات القديمة والحديثة كشخصيات تاريخية استثمرت في حركتها أو مكانتها الاجتماعية والسياسية والفكرية في محاولة التخلص منها أو اهمالها أو الانتقاص من شأنها ولا يمكن اغفالها، فهذه الرموز التاريخية ومزاوجتها بالحاضر ورموزه المعاصرة واستخراج حالة جديدة فيه اللون والخط والرؤيا حلا لمشاكل ازمة الواقع من خلال تحقيق الفكرة الفنية وبما يسمى بتجديد الانشاء.(شكل 10، 11. لوحات للفنان عبد الرزاق ياسر).



شكل 11



شكل 10

"فالنصب والتماثيل والرموز تعمل داخل احاسيس الفنان لانها تصبح في النهاية لحظات تركيز في التكوين الفني اما المنحوتات الشخصية المعاصرة فهي ما تحمله من قيم وطنية ومواقف شجاعة"(ينظر: زنگابادي، 2012).

فالفنان عبد الرزاق ياسر عندما يرسم لوحة فان رحلته تأتي من الفكرة البسيطة وتنتهي بالتعقيد والعمق الفني ، (وهي تبدأ من(الاسكيج) المبسط في المراحل الاولى الى تخطيط الفكرة ، فانه يبدأ بالتخطيط الذي يضمن التكوين اللوني الذي يغرق اللوحة كلها لونياً فيه نسبة من التنسيق اللوني والكتل اللونية والتضادات وبعدها يقوم بتلوين اللوحة وفق تسلسل المراحل التخطيط واللون والاشخاص ، ثم اثناء العمل والتنقلات على سطح اللوحة تذهب تفاصيل التخطيط الاولى ليحل محلها موضوع نفس المضمون ولكن بتفاصيل اكثر عمقا ثم يبدأ التغيير والحذف والتكبير والتصغير وهي مراحل للتخطيط وصولا الى القناعة بامتلاء الفكرة، ثم تأتي مرحلة التلوين، وهناك الوان تتغير وأخرى تتعمق وحتى في مرحلة التلوين ويكون التغيير نحو الافضل مستمراً ، اذ تتولد الافكار من الممارسة العملية. فالشكل يكون غير غريب على الالوان المختارة في التكوين الفني وعن فكرة اللوحة التي تحتضن الحقيقة الموضوعية والذهنية لحياة المجتمع الراهن الذي ينتج فيه التكوين لكي يحمل اللون والخط ووجهة النظر السليمة سواء أكانت اجتماعية أو اخلاقية أو فلسفية أو سياسية ليضمها الى الفكرة الاساسية فكرة اللوحة التي تبدأ في انطلاقها من نقطة مضيئة مركز العمل وتنطلق الى جميع زوايا اللوحة (خطاً ولوناً) وأركانها بشكل متناسق ومتناغم في التعبير الفني للوصول الى

التكوين الامثل الذي يشترك في صياغته عوامل اجتماعية أو دينية أو شخصية تحمل اهدافا). (ينظر: زنگبادي 2010).

ففي أكثر لوحاته تتكدس وتتراكم عناصر وتفصيل كثيرة جداً، أي أكثر مما ينبغي، بحيث تجتمع بضع لوحات في لوحة واحدة كأحدى الوسائل الهامة لاثبات الصراع فالعمل الفني والتفاصيل تلعب دورا دراميا، فليس هناك تقارب باللوحات أو تجتمع في لوحة واحدة، فالرؤيا حقيقة فنية داخل الفنان ولا تنبع من الخارج بل من الداخل الى الخارج. بالنسبة لأسلوب الفنان فقد سار على نهج التعبيرية (فالتحول الذي حدث في اعماله كان في الموضوع وليس في الاسلوب.. كان سابقا يتطرق الى المواضيع الاجتماعية ويكون الغالب عليها البيئة الاجتماعية والانسان وعلاقاته بالمجتمع، اي تتضمن مشهد واحد ومضمون واحد... أما بالنسبة الى اللوحات الكبيرة فكان الجانب السياسي هو الطاغي والتي تمثل احداث العراق من 2003 الى يومنا هذا، وكانت تتضمن مضمون واحد ولكن بعدة مشاهد مترابطة ومتداخلة مع بعضها لتشكل الحدث المتشعب المعاصر الذي ليس له حدود)*.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:-

- 1- اللون الصريح وتحوير الاشكال واستعارات المواضيع وطرحها .
- 2- تحويل الجسد الى رمز قابل للتأويل وانفتاحه لتعدد القراءات بعده باعتباره رمز حامل لشفرات (سايكولوجية) (Sociology).
- 3- الفن مرتبط بالانسان ومتأثراً ببيئته وطبيعته وعلاقته وتفاعله معها الحالة العامة للتفكير ، وعادات العصر الذي ينتمي اليه.
- 4- الحالة الوجدانية والقلق (السايكولوجي) (Sociology) واغتراب الذات وتحطيم الاطر الاجتماعية ساعد على اتساع الفكرة وانتاج المختلف.
- 5- الصراعات السياسية والتناقضات أثرت بالمجتمع وقادت الى تحول في البنية الاجتماعية مما انعكس على الفن بصورة عامة والتشكيل خاصة.
- 6- الحدث المسرحي المعروض في اللوحة الفنية يكسبها قوى على تشخيص موضوع يتناسب مع حالات مختلفة في آن واحد.
- 7- العمل الفني التشكيلي ينحى الى كسب العنصر بالكشف عن عالم جديد كلياً من مجاهل العقل والقلب والوجدان.
- 8- الحرب موضوعة يستجيب لها الفن كما تستجيب لها كافة الفعاليات الحياتية الاخرى وتؤثر الفنون أدلة واقعية عن ردود الافعال المختلفة والمتناقضة احيانا ازاء الحرب.

اجراءات البحث:-

منهج البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي المقارن في تحليل العينات كونه "اسلوب من اساليب التحليل المرتكز على معلومات كافية عن ظاهرة أو موضوع معين ضمن فترة زمنية محددة ثم تفسيرها بطريقة موضوعية للوصول الى تعميمات مقبولة بما ينسجم مع المعطيات الفعلية للظاهرة.

مجتمع البحث: بعد ان قام الباحث بأجراء دراسة استطلاعية للمنجزات الفنية المعاصرة لأعمال الفنان عبد الرزاق ياسر، والتي تم الحصول على صورها المنشورة في الرسائل ومواقع الانترنت وعن طريق الاتصال الخاص بالفنان. وقد تم اخذ نموذج واحد وتحليله لكونه يمثل أنموذجاً لباقي عينات المجتمع ليكون المجموع 4.

أداة البحث: اعتمد الباحث على الملاحظة في تحليله للعينات، من خلال الكشف عن العناصر البصرية للأشكال والألوان والخطوط والملمس والفضاء.



أنموذج رقم 1:-

الفنان: عبد الرزاق ياسر

اسم اللوحة: الحرب الزاهية

سنة الانجاز: 2004

المادة: زيت على القماش

قياس اللوحة: 2 x 3.5 م

مستطيلة الشكل تبتديء من اليسار، اذ نشهد في الزاوية اليسرى العليا طائفة حربية تخترق منحوتة استلام حمورابي لشريعته من إله....والمسلّة ملفوفة بالعلم العراقي، وعلى يمينها خمس أيدي مختلفة الألوان (تمثل القارات الخمس) وهي تمثل الاحتجاج ضدّ إحتلال العراق وتدميره. وفي هذا المشهد تتراءى جمهرة من النسوة العراقيات في مناحة صاخبة على جنازة شهيد عراقي، وهنّ يعولن وينتجن. ويمائهنّ رأس ضخم لثور آشوري مجنّح صارخ صرخة احتجاج هائلة. شكل (1 - أ).



شكل 1-أ

نرى في هذا المشهد ظهر في عمل اخر للفنان يحمل اسم (اختلطت عظام الفارس بعظام حصانة) التي رسمها عام 2009 اذ نرى تجمع الشخصيات من النساء وهن يصرخن ويبكين وينتحن. (شكل نموذج رقم 2).



شكل أنموذج رقم 2

ويليه في الأسفل مشهد نرى فيه (كوديا) يحمل وصايا العراق إلى العالم؛ مذكراً البشرية بما حلّ من دمار وموت...وجنيه (أبو) اللابس يشماغاً أخضر، وهو يتلو (الفاتحة) على روح سرجون الأكدي المحتضر المسجى والملفوف بالعلم العراقي وهو يسلم خارطة العراق إلى الطفل علي (رمز المستقبل) المقطوع الذراعين جرّاء القصف الأمريكي، والذي يحمل سيفاً بقمه؛ فيذكرنا بسلفيه التاريخيين الشهيدين العباس وجعفر الطيّار عليهما السلام. ونرى شبعاد مطلقة صرخة هائلة وهي تقطع ضفيريها ناعياً الفقيد سرجون الرامز لتاريخ العراق. وإلى جنبها شخصية عراقية ريفية تمثل أحد أبطال ثورة العشرين حاملاً سلاحه البدائيين (الفالة، المكوّار...) وهو قابض على الأسد الإنكليزي. وفي أسفل هذا المشهد نرى رؤوساً تمثل الحضارات: الفرعونية، الإغريقية، الساسانية والرومانية وهي تنعي سرجون الأكدي رمز الحضارة العراقية. شكل (1-ب).



شكل 1-ب

وعلى يمين مشهد نعي سرجون الأكدي تتراءى فتاة متطايرة الشعر، مقطّعة القلادة، محروقة الأصابع، وهي تحمل على رأسها مسلة حمورابي ورموزاً للتآخي الديني، وعلى ساعدها رموز دجلة والفرات والشمس والقمر والنخلة وبعض الكتابات، وهي تمثل (بغداد) التي أقسمت ألاّ تحيد عن طريق السؤدد والسلام رغم قدمها المخضبتيّن بالدماء؛ مادامت تستمدّ القوة من اللبوة الجريحة الناهضة بعد كبوة مؤقتة، ونلاحظ سهاماً منغرزة في جسمها وجسم الفتاة يطلقها عليهما راميّان من جهة اليسار. وعلى يمين هذه الفتاة صبيّة بصفيرتين مشدودتيّ النهايتين بشريطين من العلم العراقي، وتحمل على رأسها فانوساً، بينما تطلق حمائم من قفص ترمز لسجناء العراق في سجون الإحتلال، وبذلك فهي تمثل المستقبل المأمول. شكل (1-ت). ان مثل هذه الرموز ظهرت في عمل آخر للفنان كما في لوحة الرحيل الى الاسفلت التي رسمها في العام 2006 (شكل نموذج رقم 3)

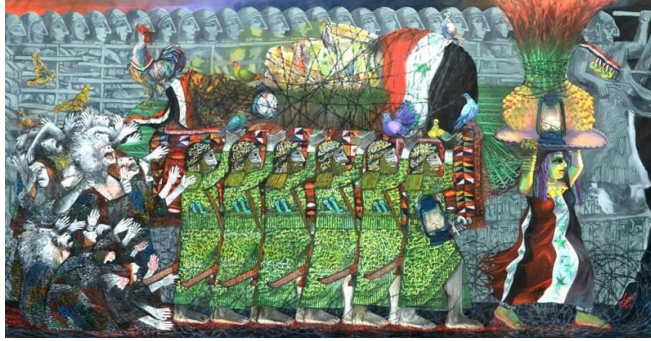


شكل أنموذج رقم 3



شكل 1-ت

لقد ظهر المشهد التاريخي للعراق بأعمال أخرى للفنان مثل لوحة رأس يبحث عن كتف التي رسمها في عام 2005 اذ نرى في الخلف واعلى اللوحة رؤوس تماثيل ترمز الى شخصيات من تاريخ العراق القديم.(شكل نموذج رقم 4).



شكل أنموذج رقم 4

والمشهد الذي يعلو مشهد هاتين الفتاتين، والذي يشتمل على مشاهير من أعلام العراق المعاصرين والقدامى في مجالات: الأدب والفن والفكر والسياسة وهم يستقلون سفينة يقودها كوديا الحاكم العادل للكش، وهم: الملك (فيصل الأول)، (شعلان أبو الجون)، (الجواهري)، (فائق حسن)، (عبد الكريم قاسم)، (مظفر النواب)، (منير بشير) و(داخل حسن)، و(أبو) الذي يحمل بوابة المتحف العراقي المصدعة بقذيفة، بينما تحمل زوجته رأس سرجون، وهناك القيثارة عشتار وتمثال لجسد ثور. شكل (1-ث).



شكل 1-ث

يستنتج الباحث من هذا الأنموذج ان لوحته تمتاز بتكويناتها الإنشائية (البنائية) القائمة على التصميم الهندسي الدقيق المدروس في توزيع العناصر (الكثيرة دائماً) على مساحاتها، وتلعب الألوان (الكثيفة بالأخص) المحتوية عموماً على الخطوط البارزة دوراً مهماً في إشباع فضاء اللوحات؛ بحيث تنحسر الفراغات أمام اكتظاظ العناصر، اذ لانجد لوحة تقتصر على عنصر أو عنصرين أو ثلاثة، بل قد يبلغ العشرات أحياناً، بتنوع كبير: بشر، حيوان، طير، وعناصر أخرى من الطبيعة.

تظهر سمات المدرسة التعبيرية في لوحات عبد الرزاق ياسر من خلال استخدامه للمفردات التراثية والحضارية والواقع الذي مر فيه العراق فقد اعتبرها مادة غنية لرسوماته الفنية، اما من الناحية اللونية فقد استخدم الألوان الحارة والصرخة على غرار الرسامين المؤسسين للتعبيرية، والخطوط البدائية والاشكال البعيدة عن التمثيل الواقعي لتكون اشكالاً من أعماق الفنان. حيث يتسم الفنان عبد الرزاق ياسر بحسّ مرهف في استعمال الألوان الحارة والباردة بكلّ تدرجاتها وتراكيبها؛ أذ تجسّد أبعاد اللوحة بما فيها من

عمق، فضلاً عن جدلية التناغم والتنافر بين عناصرها المتعددة؛ ممّا يفضي إلى تفجّر حركة صاخبة على فضائها ، بالإضافة إلى تجسيم تضاريسها البارزة.

نتائج البحث:-

- 1- ظهرت السمة التعبيرية من خلال المفردات البيئية والتراثية التي كانت حاضرة ومهيمنة على الخطاب الشكلي في لوحات عبد الرزاق ياسر.
- 2- التقنيه التي يتمتع بها الفنان انعكست بشكل كبير على اظهار الوان تتبارى مع الوان كبار الفنانين التعبيرين.
- 3- حضور الجسد بشكل لافت ومحمل بدلالات تعبيرية كاشفة عن الذات والمتخفية خلفه في كل الشخصيات التي مثلها الفنان.
- 4- استعمال الواقعية المحورة وهي شكل من اشكال الاظهار في التعبيرية فالاشكال المشوهة عن صورتها فهي ذات نظرة فريدة من مخيله خصبه عولجت من رؤيه الفنان.
- 5- الخطوط القويه ذات الطبعه الهندسيه أحياناً والمنحرفه عن واقعها أحياناً أخرى في عينات عبد الرزاق، هي واحده من سمات التعبيرية .
- 6- الكشف عن كوامن سايكولوجية داخلية ثانوية لا يمكن التعبير عنها لغوياً فهي احساس وعبق وذلك من خلال استخدام المفردات التي تظهر الحالة النفسية السلبية على الشخصيات.
- 7- ظهرت سمات المدرسة التعبيرية في العينات المختارة من خلال (الخطوط القويه، والاشكال المشوهة، والألوان الحادة والصريحة، المواضيع الاجتماعية، الجسد).

الاستنتاجات:-

- 1- الاتجاه التعبيري يظهر بكل مفرداته الشكلية عند الفنان من الشخصيات والألوان والخطوط.
- 2- استعمال المفردات البيئه في الرسم العراقي.
- 3- حقق الجسد عنصر الابلاغ في الرسم .
- 4- الاهتمام بالجانب السياسي والاجتماعي.
- 5- الألوان الحارة والمتفتحة والوهاجة في تجارب عبد الرزاق .
- 6- الاهتمام بالمشهد البانورامي .

المصادر:-

- 1-ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية .
 - 2-البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1977.
 - 3-سعيد، ابو طالب محمد .علم النفس الفني .وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،بغداد، 1990 .
 - 4- سانتيانا، جورج. الاحساس بالجمال، ت محمد مصطفى بدوي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
 - 5- بدوي. عبد الرحمن. شبينوز . القاهرة . مكتبة النهضة المصرية 1942.
 - 6-مولر:جي أي وفرانك ايلغر.مئة عام من الرسم الحديث.ت فخري خليل، دار المامون للترجمة والنشر، 1988.
 - 7- ديوي، جون. الفن خبرة، ت زكريا ابراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية ، 1963.
 - 8-ريد. هيربرت . حاضر الفن ، سمير علي . بغداد . منشورات وزارة الثقافة والاعلام 1983.
 - 9- جبر، رؤى علي. تنوع الرؤية الأسلوبية في الرسم العراقي المعاصر.بحث منشور، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة.
 - 10-الموزاني،سمير رحمة حسن. التعبيرية وتأثيراتها في الرسم العراقي المعاصر(دراسة تحليلية).رسالة ماجستير، 2004.
 - 11-مكي، مها طالب،التعبيرية في رسوم الفنان (كارل شميدت –رولف)و(رسول علوان)،ملحة الاكاديمي، العدد 61، مجلة فصليه محكمه تصدر عن كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد 2011.
 - 12-القيسي: برلين كاظم مفتن. التعبيرية وتطبيقاتها في المنظر المسرحي العراقي.رسالة ماجستير، 2005.
 - 13 - سامي عبد الحميد ، التنقيت الجديدة في المسرح، مجلة الاقلام، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992، العددين الثالث والرابع ، السنة السابعة والعشرين.
 - 14 -تعريف و معنى تعبيرية في قاموس المعجم الوسيط ، <https://www.almaany.com>.
 - 15 -بيزاو:خالد.التعبيرية نشأتها - تاريخها -مفهومها - خصائصها - الحركات الفنية التي أثرت بها - روادها وفنانوها. مقالته من الانترنت، موقع الإتحاد العام الطلابي الحر، 2010.
 - <http://ugelmascara29.yoo7.com/t108-topic>
 - 16 - التعبيرية نشأتها - تاريخها -مفهومها - خصائصها - الحركات الفنية التي أثرت بها - روادها وفنانوها، موقع الإتحاد العام الطلابي الحر فرع معسكر، 2010. <http://ugelmascara29.yoo7.com/t108-topic>
 - 17 - جلال زنگابادي. الفنان عبد الرزاق الياسر: الجديد مشروط بالأسلوب المحدث للوحة بعيداً عن التأثيرات الغربية. <http://www.arabsolaa.com/articles/view/74450.html>
- *-مقابلة عبر اتصال هاتفي مع الفنان عبد الرزاق ياسر، السبت 31-3-2018، 10:57م.

The Expressionistic Features in the Drawings of Artist Abdul Razzaq Yasser

Mohammed fahmi Abbas.....University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 23/12/2018.....Date of acceptance: 17/2/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

To understand what the arts in general, and plastic arts in particular, have to do, it is necessary to know how they perform, not only that, but also to know their history, which we should understand at least in general terms. Which in turn gives an image of the standards of taste prevailing in each age, and some of the social and historical relationship of each era, and the cultural expression of that era, which is shown in the arts. We need to understand that the arts of each stage, although different from each other, yet remain interrelated in what we see through the effects that appear through the succession of times, which creates certain artistic traditions, inherited by one generation after the other. The research in this field deals with historical and artistic dimensions, which are determined by studying the works of expressionism as an artistic school and have appeared in the works of international artists and in Iraq in the works of Abdul Razzaq Yasser.

The study included four chapters that covered the specific objectives of this study. The first stated the general framework of the research, which included the problem of research in determining expressionism as an artistic school that first appeared in Europe and how its features appeared in the work of artists? This chapter also included the importance of research and the need for it, according to a problem of direct items on the nature of the subject, and the objectives of the research were also presented. The second chapter included two sections:

The first topic is expression and expressionism as an explanation of the term expression and what is expressionism as an artistic school and its history. It addresses expressionistic styles the in contemporary drawing and knowing the artists who worked in the context of this method since the emergence of the expressionistic school in Germany.

The third chapter included the research procedures, which consisted of how to collect the research community, selecting the samples under study and analyzing the samples. The study ended with a presentation of the main findings of Chapter 4, and showing the most important conclusions, recommendations and proposals.

key words: (Expressionistic Features , Drawings , Abdul Razzaq Yasser).

لغة الجسد في اعمال النحاتين جورج سيكال ودوان هانسن

قصي زين العابدين طعمة.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/11/28 ، تاريخ قبول النشر 2018/2/20 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث :

تعتمد وسائل التواصل في السياقات الإنسانية المتعارف عليها على وسائط عدة تبدأ من أقدمها عبر التاريخ والمتمثلة بلغة الإشارة والعلامة والرمز وتنتهي بها، حتى أصبح ما لا يحصى منها أيقونات متداولة بين المجتمعات نفسها أو مع مجاوراتها، وهذه الأيقونات تُحَمَلُ كثيراً من الاحيان في تكوينات تمثل خطاباً بصرياً يعتمده المرسل كوسيط ورسالة في الوقت نفسه للتعبير عن ظاهرة ما في المجتمع أو في ذاته الإنسانية، واتخذ بذلك المرسل أو المؤدي أو الفنان في نهاية الامر وسيطاً مرثياً ليطموضع خطابه في كُليته وربما في جزء محدد منه، ليحمل مضمون ذلك الخطاب وايصاله باوضح صورة ، وكان حضور الجسد بمختلف تمثلاته بدءاً من الحضارات القديمة وحتى عصرنا المعاش رهين التمثيل الشكلي لذلك الحضور وممثلاً للمنظومة الادائية والفكرية التي يتبعها الفنان أو المنتج، ومن هذه التقدمة البسيطة لفكرة الجسد الانساني المهيمن في الخطاب البصري سواء تجسد أو أعلن طغيانه غياباً ، يجد الباحث ضرورة البحث في وجوده الكلي شكلاً ومضموناً ، وعند اثنين من النحاتين الذين تعاملوا مع الجسد الانساني بأساليب تكاد تتفرد في كثير من الآليات والتقنيات او في فلسفتيهما و الفكر الذي يعتمده كل منهما، وهما (جورج سيكال) و(دوان هانسن) اللذان تميزا بحضورهما المؤثر في النحت الأمريكي المعاصر ومن ثم النحت العالمي ،لذا اشتمل البحث على مقدمة يطرح فيها الباحث مشكلة البحث ومن ثم اهم اهداف البحث وأهميته وحدوده، وتعريف اهم المصطلحات لغوياً واجرائياً ، لينتقل باحثاً الى الاطار النظري والمتكون من مبحثين ،الاول تحت عنوان (مفهوم الجسد كلغة تواصلية في ألفكر) ،والمبحث الثاني بعنوان (التحولات التقنية والأدائية للجسد في تشكيل الحداثة ومابعدها) ،والخروج بعدة مؤشرات ساهمت في تأطير وعنونة أدوات تحليل عينة البحث التي شملت اربع عينات بواقع اثنتين لكل نحات ، والتي تم اختيارها بقصدية مدروسة لتمثيلها مجتمع البحث ، والخروج بعدة نتائج أهمها : 1- عُد الجسد عند مختلف الاتجاهات الفكرية وعبر التأريخ ، انه الوسيط والحامل ولغة للخطاب التواصلية في مختلف المجتمعات ، 2- هيمنة الأفكار الرأسالية والتسويقية والسلعية ولا سيما بعد دخول الولايات المتحدة مجتمع التشكيل وتأثيره في المؤسسات المنتجة والمستقبلة له. ، 3- ساهم التطور العلمي المتسارع بمختلف المجالات على ظهور التشكيل المعاصر أحياناً بهيئة تلك المنجزات العلمية .

الكلمات المفتاحية: (لغة الجسد، نحت ، جورج سيكال ، دوان هانسن)

المقدمة :

أدرك الانسان الوجود المادي للجسد في تركيبته الأدمية منذ ادراك الحاجات المادية لذلك الجسد وبالدرجة الاولى حاجاته المختلفة من غذاء وحركة وانتهاءً بالنوم والسكون ،ومن الواضح عبر دراسة التاريخ البشري إن تطور هذا الإدراك ارتبط بمجمل التطورات والتغيرات السلوكية والمتعلقة بشكل واضح مع محيطه الاجتماعي والبيئي ،مما دفعه منذ أولى العصور التاريخية إلى إحتواء الاصوات والحركات مثلاً والتي تخزنها ذاكرته يوميا ،ومحاولته تقليدها لايصال مطالبه المادية والروحية الى جسده أولا ومن ثم إلى كل محيطه البشري والحيواني والماورائي ، مما دفع بالاتجاهات الفنية الحديثة التي سعت بكل ما أمتلكت من وسائل وأدوات ومنذ بداية القرن العشرين حتى الان على مشاكسة الحضور المهيمن للجسد عبر التشكيل النحتي ،وعده اللغة المؤثرة في التشكيل التي ينبغي إعادة تحليلها وفق منهج علمي ،للقوف على مكان القوة فيه كوسيط مادي،ومعطى حسي للاداء ، والتنقيب عما يمكن إيجاده من مخرجات بصرية تمتلك مقومات يمكن استدعائها في لحظات الإبداع والانتاج التشكيلي المعاصر،وهنا تبلورت مشكلة البحث في دراسة التوضع الشكلي للجسد وادائيته كلفة بصرية في أعمال النحاتين عنوان البحث . أما اهمية البحث تأت من إتخاذ الانسان لجسده وسيطاً يعبر من خلاله عن الأفكار التي تأسست في محيطه المادي والفكري ، مما يؤكد أهمية البحث والتنقيب في بنائية وتكوين هذا التمثيل الفيزياوي للجسد الأنساني في أعمال هذين الفنانين ، و يتمثل هدف البحث في الكشف عن الخطاب التواصللي للجسد في منحوتات جورج سيكال ودوان هانسن ، اما حدود البحث فقد شملت أعمال النحاتين التي إستخدما أو أظهرها فيها الجسد الانساني بشكل واضح ، منذ العام 1965 إلى العام 2000 وفي حدود مكانية تمثل أماكن تواجد وعرض اعمال النحاتين في العالم .

تحديد مصطلحات البحث :

لغة (language):

وتعني ايضاً لسان ، وهي أ : بالمعنى الحقيقي وظيفة التعبير اللفظي عن الفكر الداخلي والخارجي ،وان كانت نية التكلم وهي ليست لغة بالضرورة ولا حتى لغة داخلية تؤدي الى الكلام ، إذ يقصد بالكلام فقط اللغة الخارجية،،هذا المعنى اللغة هي نوع يكون الكلام الخارجي جنسه ب : استعمال هذه الوظيفة في حالة معينة واستعمال لغة غامضة (الكلام بلغة العقل) ج : اللغة ترادف اللسان في الماضي وحالياً لم تعد تقال الا على طرق كلام خاصة ، د : لغة الحركات او الإيماءات وكل أعضاء الحواس يمكنها الإسهام في انشاء لغة . (لالاند ،2001،ص1356) اللغة في الفكر : جادل بعض ارسطو بان اهمية الألفاظ المنطوقة مستمدة من كلام داخلي يمتاز جوهرياً على دلالة وفق مذهب أوكام (القضية الصوتية) وفي عهد أحدث جادل (فودر) بان الفكر صور من المداولة الرمزية ،وان تعلم اللغة يتضمن الربط بين رموز عرقية مع رموز المرء الفطرية ... ويظهر إن الأصوات والعلامات تعبر عن دلالات دون أن تمتاز هي نفسها على دلالات ما يقترح إن اللغة المشتركة قد تكون وسيلة للتعبير عن منطوقات ذهنية سابقة (هورتش ،2003،ص832) .

الجسد (body) لغوياً : البدن ، تقول منه : تجسد ، كما تقول من الجسم :تَجَسَّم ،والجسد ايضاً الزعفران او نحوه من الصبغ ،وهو الدم ايضاً (الجوهري ،1984،ص456) . او جمعه اجساد (جسم

الانسان) ، جسد: تجسيدا صبغه بالجسد، والجسداني والجسدي نسبة الى الجسد (المنجد، 1985، ص152) .

الجسد اصطلاحاً: هو الموجود الممتد ذو الأبعاد الثلاثة : الطول والعرض والعمق، وله مقدار (حجم) وثقل (وزن) سواء أكان في حركة أم سكون. (بدوي، 1427هـ ، ص439) التعريف الإجرائي للجسد: هو الوجود المادي الملموس فيزيائياً والمرئي بصرياً بأبعاده الثلاثة، والذي يمكن إدراكه من هياكل أعضائه التي تكونه وأشكالها.

الاطار النظري

المبحث الاول - مفهوم الجسد كلغة تواصلية في الفكر

إن اللّغة الاشارية الجسدية كانت هي اللّغة المدركة الأولى ، لأن الخطاب الإشاري لا يلتزم بالموضوعات الفكرية فقط، وإنما هو قادر على الإرتباط المباشر بما هو في محيط التلقي، و الإشارة في متن الجسد هي رسالة بلاغية تحيل على المشار إليه، وهنا لا يكون الجسد إلا لغة خطاب حسية أو هي مرتبطة بما هو حسي، أو لنقل إنها غير منفصلة عما هو مرئي أو مسموع أو ملموس... الخ، وكان للصوت أيضا حضوره لتأكيد الرسالة ، وبذلك فإن اللّغة الجسدية الإشارية سواء أكانت الحركية أو الصوتية في حضور دائم مع الجسد، إذ يتيح هذا الحضور لها سهولة التداول وسهولة التلقي. " فالانسان يبت ويتلقى الدلالات بجسمه وبالإشارات الحركية وبالنظرة وباللمس والشم والصراخ والرقص والحركات الصامتة وكل أعضائه الجسمية يمكنها أن تغدو أعضاء للبت والتوصيل والتواتر " (دوبري، 2007، ص51) .

تبلورت قدرات الجسد في حمله الرسائل الوجودية لكيثونته التي أدركها إلى حد ما عبر منظومة أدائية تماثل الفن التشكيلي (إذ كانت حينها أداءاته الجسدية أداءاً فطرياً استقرائياً للوجود)، وعلى الرغم من عدم إدراكه لهذا النشاط وفق المفهوم الفكري الحديث إلا إنه إلّزم به لديمومة وجوده المادي، فاعتمدها وسيلة للتواصل واكتشف إستمرار تأثيرها باستمرار تصيرها وتشكلها الآني ، فكان " لفعل الجسد الإشاري والرمزي دوره في مسرحة الفعل الانساني في فضاء مفتوح ، عبر الكشف عن لغة الجسد من خلال الملامح أو الحركات التي تتجلى فيه وتنعكس عليه " (انتونين، 1973، ص95) وهو ما حاول الفكر الإنساني إيضاحه منذ نمو وتطور الفكر، إذ أن هناك حركة جوهرية للفكر الانساني في كل حقبة يكون فيها للجسد خطابه الخاص ، الذي بدأ من رسوم الكهوف إنتهاءً بالصور الرقمية عبر وسائط معاصرة ، لذا يجب الإعتراف باختلاف مفهوم الجسد عبر التاريخ الفكري للإنسان وضرورة ملاحظة خطابه التواصلية في بنية الفكر ذاته بفك تشفيرات العلاقة الجزئية للجسد مع الفكر الذي يتناولوه .

وعى الرغم من مادية الجسد و حضوره في وعي الانسان نجد المتحكم الرئيس في تجسيده للخطاب البصري هو الفكر، والذي يهيمن على آلية تمظهره ومن ثم تجسده بهذه الهيئة الفيزيائية وفق ضغوط الفكر، على الرغم من امتلاكها آليات التحول والتغير الآني والبعدي . وبنية سلوكه تعتمد أنوية محركه الفكري ونظرتة لالاخر وهو ما يؤكد ظهور سلوك الجسد وفق مضامين السلوك الفكري ، وفي الوقت نفسه يكون سلوك الفكر ذاته هو نتيجة النشاط الجسدي الدينامي ، عبر استيفاء فكرة حضور الجسد كفكرة تواصلية في تركيبة المجتمع الانساني وعبر طروحات المفكرين والفلاسفة وماقدموه في نظرياتهم المنطقية ،

وعليه " يمكن أن تبث المنجزات النحتية إشارات بصرية تبدأ بالمطابقة الأيقونية وتنتهي بالرمزية" (مامون، 2011، ص51).

الجسد في الفكر الاغريقي : تتوضح اشكالية الحضور المادي والفكري للجسد في الفكر الاغريقي عبر تناول تعالقيها مع بنية الوجود الانساني بكيته، اذ كان للاغريق دوراً واضحاً في الفكر الانساني ومن ثم دوراً في تمجيد الجسد الانساني " لقد كان للاغريق الحق في الافتخار بأوانهم الخزفية وتمائيلهم وزينة حيطانهم وهم ما يميزهم عن الهمجيين الذين يعبدون أوثاناً لا تتضمن تماثيل أنسية " (دوبري، 2007، ص196) ، وعدت الفلسفة المثالية الجسد الانساني هو الممثل لأعلى مستويات التأثير ، على الرغم من افتراضهم وجوده غير الحقيقي والناقص كمفهوم، وإنما كموجود مادي زائف وقابل للحركة والتحول ، وتمكن نحائي تلك العصور من تقديم أبلغ المنحوتات المثالية والممثلة لخطابهم الانساني التي لا تزال تغذي الخيال البشري التقليدي للحضارة الإنسانية .

وعلى الرغم من تقاطع الفكرة السفسطائية مع المثالية في هذا الإتجاه و"دعوتهم بوضوح وحدة الجسد والنفس والمتمثلة بالحضور الانساني بكل مضامينه وعده مركز الكون، وما تمثلته إلاصورة من صور التواصل مع الآخر والمحيط بأجمعه" (دوكاسيه، 1983، ص38) ، وهو أبرز ما شكل من نقطة الخلاف مع المثالية وتأسس عدد من الافكار المنادية بقيمة الإنسان جسداً وروحاً في العصور اللاحقة. وفي رؤية أرسطو الفكرية لآلية الحسي وإعادة ما أزيح من قيمتها عند أفلاطون وعدم اشتراط وجود فكرة المثال للتلقي الحسي ، قدم بذلك الجسد بذاته من دون شرطية وجود وهيمنة النفس المثالية التي افترضها افلاطون ، وتمكن الجسد من اظهار خضوعه للنظام النسقي الذي يحكم وجوده من دون الحاجة إلى مثال قبلي ، وهو بذلك يقدم فعله وأداءه وفق قوانين المكان والزمان والنسق السائد، فيكون المعبر عن ذاته والمسير بالعقل القائد والمتحكم بأفعاله الإرادية على وفق قوانين محيطه، و نسخ فكرة الحلول الهلامية للنفس الموهوبة في الجسد ، وأكد قدرته الذاتية للتواصل ، "على الرغم من قدرته العقلية التي تجعله شبيهاً بالآله التي تصرف حياتها كلها بالتأمل العقلي فإنه يحاكي الآله من أجل تحقيق غرضه هو لا غرضها، وتحقيق سعادته لاحتاجات الآخرين " (امام، 1996، ص34) ، منها وقوفها بوضعية مستقيمة على القدمين وتناسب ثقل الرأس مع الجسم لأهميتها في التفكير والتعقل ، والصلات المتعاقبة بين البنية التشريرية والنفسية ، وهو بذلك يمثل الكائن الوحيد الذي "ينتظم تكوينه بتلقائية مع تكوين الطبيعة ، وتسخير الجسد كأداة للتواصل المادي والفكري مع المحيط" (ماجد، 1952، ص154).

مفهوم الجسد في فكر ما بعد الميلاد والحداثة : يمكن عد الجسد على الرغم من التحولات التي يشهدها الشكل الانساني وبنيته النسقية في مختلف الحقب مركزاً في النتاجات التشكيلية النحتية منذ الاغريق والرومان، مروراً بالفن المسيحي والقوطي ومن ثم عصر النهضة وأفكارها الحداثوية التي أطلقها مفكرها وفنانها ، وبذلك انتقل مفهوم الجسد وتأصل في الخطاب الفكري والبصري من الفلسفة العقلانية التقليدية الى الفلسفة العقلانية الحديثة التي ابتدأت تقريبا مع ديكرت في القرن السابع عشر، والكوجيتو التاريخي الذي قدمه (أنا افكر اذن أنا موجود) جاعلاً من الكون دائرة حول الانسان محورها التفكير المنطقي والعلمي، مما أشر بدء عصر الفلسفات الحديثة .

قدم إيمانويل كانت في القرن الثامن عشر رؤيته في موضوعة الجسد الانساني الذي يتعامل مع الطبيعة المحيطة بطريقتين الأولى: هي الشعور بالالفة والتبعية والإحساس بالروح والحياة معها ، والثانية: عكس ذلك ، مما دفعه لمعالجة خصائص الجسم العضوي من زاوية الغاية والفكرة التي تبرر وجوده وإشغاله، وتأكيد إستقلال الجسد الأنساني وخصائصه النفسية القصدية ، وأبرز ما للنفس الإنسانية من ملكات تستطيع من خلالها إظهار خصائص الجسد الفكرية عن العضوية (كانت، 1988، ص209) .

بينما نجد في فلسفة هيغل حضور الجسد في مناقشته الجسم العضوي وغير العضوي، وإظهار العلاقة بين الجسم العضوي والعناصر المكونه له من خلال مفهوم الغاية ، ولا يخلق الجسم العضوي شيئاً جديداً بل يحافظ عليه بالقوة ، وإذا حقق شيئاً عن طريق الفعل الذي ينجزه فإنه يكون قد حقق ذاته ، و"ما الهيئة الواقعية للجسد اومظهرها الخارجي الا حركة تتحقق من الاجزاء المختلفة للهيئة ، مما يشير إلى خطاب الجسد الفكري يعتمد الغاية التي تربطه بصيرورة الوعي الذاتي" (امام، 1985، ص36) ، وهو الوسيط الوحيد الذي يمكن له ان يعبر فيه عن نفسه الذي يشاركه فيه الآخرون ، انه في عملية تاكيد نفسه إنما يعرض ذاته على الآخرين.

وقدمت الفلسفة الظاهرية في موضوعة الجسد مقولتها التي تنبني على اعادة الاعتبار للجسد ، التي انطلقت من قبل لدى ديكارت ، وفي رؤية أبرز مفكرها المحدثين الظاهراتي الوجودي (ميرلو بونتي) في النصف الأول من القرن العشرين ، الذي اعتمد في دراسة الجسد على سيكولوجية الجشطالط وعلم النفس التجريبي والسريري ، متجاوزاً التصور التقليدي لعلم النفس بتصوره الآلي للحياة النفسية ، والظاهرية لاكتفي بمبدأ التفكير بل تضيف مبدأ ظاهر الجسد ودوره في بناء العالم، فالوعي بالشيء هو الوجود بعد تجسيده ودمجه داخل عالم الإنسان.

يضع هيدجر في هذا السياق فرقاً مفيداً للوجود في العالم والوجود داخل العالم، فالوجود البشري هو وجود في العالم وذلك يعني لوناً من العلو على العالم بفضل ظهور الإنسان خارجاً منه أو انبثاقه عنه ، وإن كان مهتداً باستمرار بأن يتزلق إلى مرتبة أدنى من الوجود داخل العالم و يفقد بذلك وجوده المتميز و يستوعبه مستوى من الوجود أدنى من المستوى البشري أعني وجوداً غير مسؤول وغير مفكر أدنى من الوجود الإنساني (ينظر: هيدجر، 2001، ص91) .

قدم سارتر مفهومه عن الجسد الانساني مضمراً بفكرته عن الذات والأنا والآخر، وتلك العلاقة المعقدة التي تقتضي وجود الآخر للأحاساس بذاته على الرغم من مقولته (إن الجحيم هو الآخر) (فؤاد، ب ت، ص27) إذ أستاذت رؤيته للجسد على فلسفته الوجودية وإيمانه بوجوده القسري في هذا العالم على الرغم من ارادته ، وعلاقته بالآخرى الأخرى رغماً عنه فهي مرتبطة بوجوده، أما الجسد فيعدّه مركز الإشارة الكلي الذي تشير إليه المعاني والمفاهيم من دون ان يستطيع ادراكه ، لكنه يدرك جسد الغير ويعدّه أداة من الأدوات التي يستخدمها للوصول إلى غايات لا يصل إليها لوحده، ويوجه أفعاله باصدار الأوامر والتوسلات لذلك الجسد ويحذر في الوقت نفسه من هذه الأداة الدقيقة التي تعرضه استخدامها للخطر، ويقول لكي استغل جسم الآخر كأداة أجد نفسي بحاجة إلى أداة أخرى هي جسدي فهو المفتاح الذي أدير به تلك الآلات

،وخلصة ذلك نستقرأ خطاب الجسد في فلسفة سارتر (هو خطاب الوعي بالعدم والفناء للجسد وهو أداة للتواصل مع الذات والآخر في الوجود) (ينظر: الكحلاني، 2004، ص266).

تعد البرجماتية من أبرز الاتجاهات الفكرية التي تعالج الوجود والواقع بفلسفة التوازن الموضوعي والمنفعي ، حتى أصبحت عولمة للواقع وثقافة كونية تسقط الماضي على الحاضر والمقاربة الأوسع في موضوعيتها إتكتأت على ما يحيط بنا من مفاهيم متداولة وأثرت في سلوكياتنا ، ويُعد الفن من أكثر الظواهر تائراً بها وجزئية الجسد مثلت جزئية مهمة وشمولية بهذا التأثير ، كونها أداة للتوصيل وكونها غاية للوصول إليها ، وأظهرَ فلسفتها بأوضح صورة ثلاثي اللسانيات (بيرس وجيمس ودويو)،و على الرغم من بذورها وبعض حيثياتها في الفكر السفسطائي الذي قدم الفرد والنسبية والمنفعة في تداول الفكر والمفاهيم ، يبقى المركز المهم في إستقراءنا لهذه الفلسفة يكمن في رؤيتها الواضحة والمباشرة لموضوعة الجسد كونها فكرة يكمن نجاحها وفق أداءها العملي المنتج الذي يمكن قياس فاعليته الواضحة على وفق منطق المنفعة المتحركة ، وماتحمله من إشارات ورموز علامية تمكن من تداولها كخطاب تواصل مجتمعي إعتمه التشكيل المعاصر كلغة فكرية وبصرية تعتمد رغباتنا وإنفعالاتنا وتتأثر بمجموعة ضواغط بعضها تنقلها وبعضها الآخر نعيد صياغته (حيدر ، 2015) .

المبحث الثاني: التحولات التقنية والادائية للجسد في تشكيل الحداثة ومابعدها

تغيرت المفاهيم التي قدمت من القرن التاسع عشر لأغلب مفردات الفنون التشكيلية ومنها مفردة الجسد، ومنذ بداية الحقب الأولى للقرن العشرين التي توضحت فيها سمات الحداثة في التشكيل، بعد ان كانت المحاكاة هي المعيار لحرفية الفنان وقدراته الفكرية ومن ثم المعيار الجمالي لنتاجه الشكلي، اصبحت الرؤية مختلفة وبشكل كبير مع ظهور الأساليب والأهداف الجديدة في التشكيل ومن أبرزها التواصل " فالفنان بإندماجه في عصره يدرك ويتجاوب بطريقة تتحكم بها إلى حد ما التقاليد والأنساق الخاصة بمحيطه الثقافي " (نوبلر، 1987، ص54) .

ومنذ قيام مشروع الحداثة الغربية وعلى عدة أسس أهمها: الذاتية و العقلانية والإيمان بفكرة التقدم الإنساني و الحتمية في التاريخ و الطبيعة كان لبعض الفلاسفة اراءً صريحة من هذه التحولات الفكرية ،منهم الفيلسوف الألماني (نيتشه) الذي عُدَّ أول من بدأ قطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة " كانت عقلانية نيتشه أقل تفاؤلاً وصفاءً وأقل عنايةً بالمعرفة مثل عنايتها بالناحية العلمية " (باومر 1989، ص139) ، و نبذها متحدثاً عن عتمتها وأمراضها ومهاجما مفهومها نحو التقدم ، نازعا القيمة عن التاريخ ورافضا عبادة الدولة و اللبرالية السياسية ، فبشر (بالإنسان الخارق) الذي يستطيع تجاوز حدود عصره و التعجيل بزوغ فجر جديد للبشرية ، فهو يرى أن المفاهيم التي تستهدف إعطاء وحدة و كلية و مغزى للتاريخ هي مخططات ميتافيزيقية تبغي إدراك الصيرورة بافتراض أن لها معنى وإن للتاريخ هدفاً، بما يقود إلى العدمية (فنك، 1974، ص183) ، لكن هذه الأسس ستعرض للهجوم و الهدم بدءاً من نيتشه الذي يشكل نقده للعقل مدخلاً فلسفياً للحداثة المتاخرة وما بعد الحداثة .



شكل رقم (1)

منحوتة بلزك 1891-1898 (أوغست رودان)

توضحت المفاهيم التقنية للانطباعية في اعمال النحات رودان الذي أوجد قواعد جديدة لفن النحت على الرغم من وجود بعض المحاولات غير المتأسسة على وفق منهج واضح (كالذي أخطه رودان في تشكيله لمنحوتة بلزك)، كما في عمل أدغار ديغا- راقصة في الرابعة عشر 1881 مثلاً لمحاولات أدائية كثيرة في تخطي أو إزالة مفهوم مثالية الجسد الشكلية.

إن المفهوم الذي إتبعه رودان عند شروعه بتشكيل بلزك هو التأكيد الابرز لولوج فن النحت عالم الحداثة ، ووضوح ذاتية الفنان الثائرة على تقاليد المحاكاة والزخرفة البصرية ، على الرغم

من عدم مغادرة رودان للأسلوب الواقعي في أعماله إلا إنه وظف احساسه ورؤاه الشخصية في هذا حتى عد مثلاً لشخصيته (عاني رودان مصاعب جمة للتثبت من مظهر بلزك البدني الحقيقي إلا ان النتيجة هي صورة للنحات نفسها أكثر مما هي صورة لبلزك) (باونيس، 1990، ص266) ، ان الرؤية الانطباعية للواقع جسدها الرسامون في ألوان لوحاتهم هي نفسها التي استثمرها رودان في معالجة سطح منحوتته ، فقابل تقنية الفرشاة بأثر الآلة ولم يسعى للمساحات الصقيلة والكتل المشدبة إنما كان معبراً لما يمليه عليه حسه الداخلي كما في الشكل (1) ، وكذلك اختلاف رأيه عن آراء الرسامين في إظهار الضوء عبر معالجة السطوح بذالك الحس نفسه ، وسعيه لأظهار الحركة في الشكل من خلال التباين اللوني والضوئي المتولد من تباين ملمس ومستويات السطوح باعتماد سمة الإيحاء "إذ أدرك رودان إنه يتعذر الإيحاء وهمماً بالحياة إلا بتمثيل الحركة" (ريد، 1994، ص13) .

مادلين الاولى 1901 (هنري ماتيس)

تخطى وعي ماتيس للجسد البشري مراحل عدة وعي النسق الشكلي السائد في أوروبا بداية القرن العشرين ، وإستطاع إيجاد مسوغات لكسر السياقات التي اعتمدها أسلافه من النحاتين، فدخل في عدة حوارات فكرية وتقنية مع من سبقه من النحاتين للوصول أو الوقوف في مركز غايته (ريد، 1994، ص27) ، إلا إن ما يهمننا في ذلك هي الانتقال الأدائية الأبرز في تشييد الجسد الأنثوي ، عبر استخدام وحدات بنائية مؤثرة في كلية الشكل، ربما لم يكن السباق في تسخيرها إلا إنه طوعها في بنية خطابه الشكلي ، فالإيحاء و التباين في ملمس السطوح الذي ضمنه ماتيس في جسد منحوتته (مادلين الأولى) كما في الشكل (2) هي سمة الانطباعية نفسها التي سبقه إليها رودان



شكل رقم (2)

، إلا إن غايته الابرز عبر تاريخه الفني وهو الوصول للتبسيط والاختزال الذي نوّش بدايته من هذا العمل والتي سنراها لاحقاً في ابرز اعماله سلسلة (العاريات) وسلسلة (ظهور) التي عمل عليها منذ 1909 حتى 1929 .

إن التعبيرية والتجريد الشكلي التي استطاع ماتيس تجسيدها في منحوتاته لمفردات الجسد الانساني اسست تحولاً ادائياً في تشكيل الحدائة النحتي ،الذي سيؤشر كنسق منفتح في مظهر الجسد وتموضعه في نسق الفكر الذي يؤدلج منتجه .

اشكال فريدة للاستمرار في الفضاء 1913(امبرتو بوتشيوني)



شكل رقم(3)

تعد المستقبلية إحدى الاتجاهات الحداثوية التي عالجت منظومتها الشكلية على ضوء الافتراضات التي قدمتها في بيانها الأول في باريس 1909 " الذي كان مليئاً بالصخب لكنه لم يحتو على ما له علاقة بالفن إلا قليلاًو الإيماءة التي نحاول إعادتها في القماشة لن تكون بعد اليوم لحظة ثابتة في دينامية شاملة " (ريد ،1994،ص109)، إلا ان التأثير الابرز حينها كان يتمثل بسعي امبرتو بوتشيوني في تجديد فن النحت الذي كان يعتقد بأنه أصبح فناً جامداً وأنه يسعى لإضفاء سمة التكنولوجيا التي دعت إليها الحركة ،وماهنا في هذا الصدد هو معالجة المستقبلية للجسد الإنساني والذي يمكن دراسته في عمل بوتشيوني (اشكال فريدة للاستمرار في الفضاء 1913) كما في الشكل (3) الذي على الرغم من سعيه لمعالجة المشكلة الدينامية للشكل

النحتي نجدها عالجت تمثيل الجسد للغة السرعة والحركة التي أخفقت التكعيبية مثلاً في تطويرها على الرغم من سعيها لاثبات الحركة الايهامية ومن ثم ايجاد بنية متعددة السطوح للشكل النحتي كما أوجدها

بيكاسو للأجساد في لوحته أنسات افينيون ، إلا إن بوتشيوني بتقديمه هذا العمل أسس لمرحلة جديدة ومهمة في التشكيل النحتي تأثرت بها العديد من الاتجاهات الفنية وأهمها (التكعيبية التحليلية)، التي تؤثر التلاصق النسقي للمنهج العلمي والتكنولوجي الذي دعت إليه المستقبلية في معالجة الشكل النحتي عموماً، الذي انعكس في تمثيل الجسد البشري ولغته المعبرة عن مفاهيم العصر والمتعلقة مع نسقية الأداء في التكعيبية، الممثل في عمل ألكسندر ارتشينكو (امراًة تنتظر 1912) كما في الشكل (4) المعتمدة على مفاهيم التحليل والتركيب لاعادة تشكيل ما يعد تحولاً وتجديداً للشكل الواقعي، كما هو توضح في أعمال عدد من الفنانين مثل نعيم غابو وانطوان بيفسر بالتكعيبية التحليلية وتطبيقاتها في الجسد البشري ، وكذلك تأثر شكل الجسد في بعض



شكل رقم(4)

منحوتات الواقعية الاشتراكية بالأداء والمعالجات التكعيبية ، وعلى الرغم من إن محاولات المستقبلية التي باءت بالفشل حينها نسبياً إلا إنها أثمرت بعض النماذج التي عالج بها بوتشيوني شكل الجسد منها عمله أم الفنان 1911، الذي يمكن عدّه من الأشكال التي يرى الباحث إن الفنان حاول من خلالها معالجة

أشكاليات الحركة في خطوط الوجه هي محاولة للإفصاح عن تعابير العاطفية بلغة الإيماء والإشارة التي يتمكن منها الوجه بأبلغ الصور.

إن الإشكالية البصرية التي حاول بيكاسو وبرك حلها في التكعيبية، تجددت وتطورت واستمرت بتوليد النصوص الشكلية من بنيتها في الربع الأول من القرن العشرين وبالأخص أشكال الجسد الإنساني، وبالأحرى نمت هذه المعالجات للجسد نمواً طبيعياً في حواضنها الفكرية، سواء أكانت بفعل الطاقة الكامنة في مفرداتها أم بفعل آليات إظهارها التي يفعلها المنتج نفسه، إذ قدم جاك ليبشتر وأوسيب زادكين القوام البشري بالمعالجة الأسلوبية والتقنية نفسها تقريباً.

قوام مستقلقي 1929(هنري مور)

يسعى الباحث لظهار ثيمة التحول والأداء في أعمال (مور) عبر اعماله المتمثلة بسلسلته الأسلوبية (قوام مستقلقي) والمعروفة بداياتها في دراسات الفن التي تعود للعام 1928-1929 كما في الشكل (5)، التي أشرت في المصادر نفسها إستلاله لها من نماذج معروضة في متحف اللوفر والمتحف البريطاني، لتمثال يعود لحضارة المايا(شيك مول) (thames and



شكل رقم (5)

hedson,1965, p56)، وكذلك عدد من المنحوتات البدائية الأفريقية والقروسطية التي نلاحظها في أعماله المتقدمة 1924 لثيمة الام والطفل، إلا إن عدد من الآراء رجحت تأثره بالمنحوتات الجنازية الأتروسكية وبوضعية التماثيل المستقلية على أغلبية التوابيت المهمة، وما يهمننا من هذه الآراء هو معالجة مور الأدائية والتقنية للجسد في هذه السلسلة وكذلك باقي أعماله التي صنفت من أكثر الأساليب النحتية التي أثرت في النحت العالمي منذ ذاك الحين.



شكل رقم(6)

إن الحقبة التي ظهر فيها هنري مور كانت زاخرة بعدد من الإتجاهات والحركات الفنية، وما كان يقدمه فناني تلك الحقبة يجد صدها بشكل مؤكد في مخيلة باقي الفنانين ومن ثم ينعكس في أعمالهم بدرجات متفاوتة وضوحها، فكانت أعمال برانكوسي وجاكوب ابستين وهنري غودير بريزسكا ومعالجات بيكاسو لشكل الجسد الأنثوي، وأعمال معاصرتة باربارا هيبورث جميعها تقريباً تدور في فلك الجسد الإنساني

وأشكاله المتجددة، إلا أن مور انتقل بشكل الجسد إلى مستوى أدائي متعلق مع طبيعته الروحية، فأتخذت الأجساد في منحوتاته الحركات الطبيعية الحية التي نعتها هيربرت ريد باتباعها مذهب (الحيوية الأرواحية)(ريد، 1994، ص164)، كما في الشكل (6)، فهي تنمو وتتبلور بفضل ما تكتسبه من طاقة توليدية

في نسق بنائيتها ،على الرغم من استعارة أشكال مفرداتها من أشكال الصخور والحصى على شاطئ البحر والتواءات جذوع الاشجار التي استلهم منها مور خزيناً لمخيلته التصويرية،الا أنه أعاد ترتيب أنساقها بتفاعلية مع الأنساق الشكلية المجاورة .

رجل يرسم 1947(البيروت جاكومتي)

يمكن تقديم منحوتات جاكو متي المشخصة بالاجساد البشرية بإحتوائها كمأ هائلاً من القراءات في بنيتها التركيبية ونسقتها السايكولوجي ،وسريالية تشكّلها التي جسدت ذاتية الفنان بكل ما تحمله من ألم واغتراب واحساس بالعدم، والتي توضحت عبر انسجام افكاره والفلسفة الوجودية، وتأكيد ذلك من خلال تبادلته الرسائل مع جان بول سارتر وسعيه لاسقاط او اظهار ذلك في أشكال وملمس أعماله ،فهي تمثل جسد انسان المحمل بكل ما يمكن للجسد من تضمينه كبوتقة للاحساسات التي ذكرنا وبحرية تمثل جوهر فكرة السريالية بالتلقائية والتعبير عن اللاوعي الداخلي، فأسلب أجساد منحوتاته وبيان في ملمس سطوحها لدرجة احساس المتلقي بلحظة إنسلاخ أي قطعة من ذاك الجسد لأنها تعبر عن حقيقته السائرة للفناء والعدم (themas and hedson (1959, p303 كما في الشكل (7).



شكل رقم (7)

إن ما استرسلنا في قراءته هو أنموذج لحقبة زمنية موثقة للجسد الإنساني في النحت العالمي ،تعاصر وتعالق فيها عدد من النحاتين بمنظومة شكلية متحايثة للجسد ذاته ،والتي نجدها في أعمال عدد من نحّاتي ايطاليا ومن أبرزها أعمال (مارينو ماريني) إذ تعامل مع الجسد بقيمه التعبير فكانت الهيئة البشرية لماريني تختزل بنياتها في نسق التجريد دون تجريده بالكامل ،مما يبقي له ما يمكنه من تجسيد الألم والمعاناة التي طالما حاول ماريني تجسيدها في شكل فارسه الذي تنوعت حركاته عند إمتطائه أحصنة التاريخ الإيطالي بأجمعه كما في الشكل (8) ،وكذلك في منحوتته الراقص إذ نجد أن أداء الجسد الشكلي مواز لأدائه في مجموعة الفارس أو رجل يمتطي حصاناً.



شكل رقم (8)

النحات الاخرهو (جاكومو مانزو) التي أظهر فيها قيمة الجسد الإنساني عبر موضوعات انسانية على الرغم من طابعها الديني ، التي قدم اغلبها في جداريات برونزية ولكن المأخذ الرئيس لناقدي الفن هو تقوقع اسلوبه بالواقعية وتقليديتها مما اطر ادائية تكويناته وتقنيات تشكيلها بمحددات حرفية أكثر منها تعبيرية .

وكذلك كانت أعمال إميليو غريكو فهو يغادر واقعية الشكل البشري ،إلا إنه عبر لحظات الانفعال والاحساس للجسد بأجمعه ،فاجلس فتاته على الكرسي وحمل جسدها قراءات عديدة وانفتاح في التأويل يخرج الشكل من دائرة التقليد الحرفي الى دائرة التعبير والاختلاف .

وفي نفس الحقبة الزمنية تأقلم النحت الانكليزي مع مكانته التي اسسها هنري مور وباربارا هيبورث ، فظهر



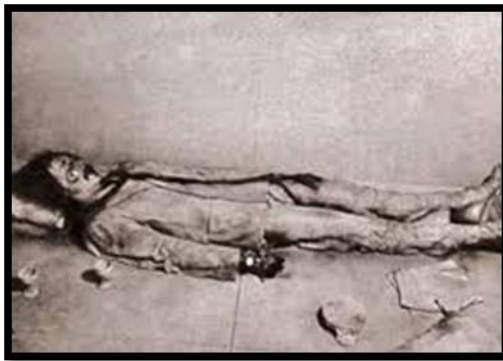
شكل رقم (9)

قبل الحرب الثانية وبعدها مجموعة من النحاتين الذين أخذ الجسد الإنساني مركز البنية الشكلية والمفهومية لتكويناتهم ، منهم (لين تشادويك) وأشكاله المجنحة تعبر عن الجسد بأدائية أسطورية فهي اختراعات تقنية لأشكال مستعارة تحملها تلك الأشكال ، أظهرت حجم التأثير الإنساني بمجريات الواقع ، مما يدفع بالفنان للتعبير عن ذلك الواقع بأدوات الشكلية المتشظية وعناصرها المتأكلة و(كينيث ارميتاج) الذي

مظهر الجسد في زمكانية الفكرة، فتارة يعبر عنها مجتمعة بأستطالة وأخرى منفردة وباستلقاء شكلي يحمل في طياته اشكال منتفخة لاجساد الموتى في الحرب كما في الشكل (9) ، بينما ،وهي نفس الضواغط التي دفعت بيرنارد ميدوزا لايجاد وحدات تشكل اجساد هيئاته البشرية تؤدي وتحمل فكرة الالم الانساني وثقل مخرجات الخوف .

موت هيبي 1967(بول ثيك)

شكلت الحقبة الزمنية التي تلت الحرب العالمية الثانية عصر تحول شكلي ومفاهيمي ساد مختلف



شكل رقم(10)

جوانب الفن والادب ، ولم تعد الإتجاهات الفكرية والفلسفية نفسها المؤثرة والملممة لمنتجي الثقافة ، بل تغيرت أو تطورت على وفق مفاهيم العصر ومخرجات حركة التطور والاكتشافات العلمية، وتغيرت بذلك نظرة منتجي الفن أنفسهم لقيمة ما ينتجون ، ولم يعد العمل الفني ذاك التكوين المقاوم مادياً وتقنياً لظروف المحيط ، والملي لمطالبهم الحسية في اللذة والجمال ، فظهرت عدد من الإتجاهات من نسيج التقليدية منها متمثلة

بالتعبيرية التجريدية والفن الشعبي فن التجميع والفن البصري،وفن الأداء والفن الحركي والاختزالي والمفاهيمي والفنون الرقمية بمختلف مظاهرها المتجددة حتى هذه اللحظة، ومن هذه الحركات الفنية من اعتمدت الجسد الإنساني في بعض أعمالها مما شكلت بذلك مركزاً يتمحور حوله الاداء التقني والمفاهيمي للتكوين بأجمعه ، ومن هذه الاتجاهات المعاصرة اجمعها شكل مفهوم الصدمة او المفاجئة او الفرع اوالخوف ، أحد أهم أدوات التأثير واللغة البصرية والاكثر تعبيراً عن واقع العصر، ومركزاً لعدد من الاعمال الفنية ومن اهمها فن البوب الذي سنتوسع في تحليل اعماله كونه اتجاه فنانى عنوان البحث، إلا إن العمل الذي سنبحث في بنيته يمثل قلق جيل كامل عاصر أحداث غيرت مجرى التاريخ ، من حروب وهزات كونية في

العلم والأخلاق والفن ، وواحد من أعمال النزعة الأدائية للجسد الانساني تناولت فكرة الجسد بالدرجة الأساس ولم تركز على هيئته الكاملة أو شكله المعروف ، كما في عمل بول ثيك (موت هيبى 1967) كما في الشكل (10).



شكل رقم (11)

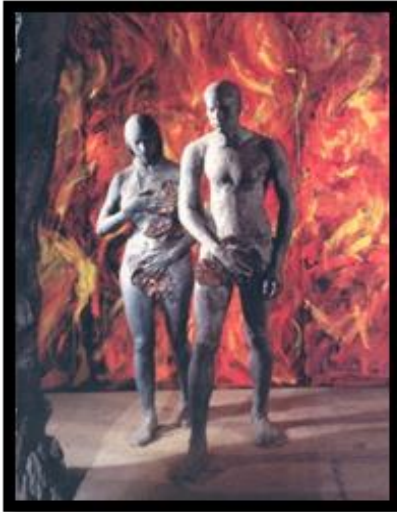
إن الفلسفة الأمريكية التي أثرت في التشكيل العالمي بسعيا الأيديولوجي لتأسيس تأريخها الفني الحديث أفرز عدد من النتاجات التشكيلية والأدائية ، وبامتلاكها أدوات الهيمنة الاعلامية والقوة الاقتصادية المتأتية من التطور العلمي والتكنولوجي ، اوضحت السوق الأكبر لثقافة الفن الاستهلاكي (التسليع الثقافي) (انجيليز، 2007، ص 43) ، وبات العمل الفني حديث اللحظة وذكرى الامس ولم يتعدى حضور بعضها سوى لحظة حدوثها أو عرضها وتوثيقها بالفوتو والفيديو ، وعمل بول ثيك مثلاً من هذه الأعمال التي لم توثق ولم يتبق من أنموذجها الأصلي قطعةً

تذكر، وكذلك عدد من الأداءات التي أعتمدت حضور المؤدي وشخصيته الممثلة بجسد الفكرة وتكوينها كما في بعض استعراضات آندي وار هول التي وصفها بعض النقاد ب(الشهرة السيئة) أو الأداءات الجسدية لأيف كلاين كما في الشكل (11) ، إلا إن الأكثر إثارة للجدل رأي مارسيل دوشامب في فنون تلك الحقبة (خمسينيات القرن الماضي وستينياته) عندما شبّه النقاد فنون البوب ومجتزاتها الأدائية بما قدمته الدادائية ، ورسالة معنونة من دوشامب للنقاد الفني (هانز ريختر) عام 1962 (هذه الدادا الجديدة التي يسمونها " الواقعية الجديدة " والفن الشعبي والتجميع الخ ، إن هي إلا وسيلة للخروج من المأزق وهي تقنيات على ما أقتاتت عليه الدادا، فحين أكتشفت "اشيائي الجاهزة " كنت أهدف لتثبيط الجمالية ، وفي الدادا الجديدة استعاروا أشيائي الجاهزة ووجدوا جمالية فيها ، لقد رميت برف القناني والمبولة في وجوههم تحدياً واليوم يؤخذون بها إعجاباً بجمالها الفني) (سميث، 1995، ص8). وعبر ما استرسلنا من تحليل للمؤثرات التي أسهمت في ظهور هذه الحركات الفنية و أوجدت ادواتها ووسائطها من رحم واقعها المتشظي ، نجد استخدام الجسد وتوظيفه لتموضع فكرة المؤدي سواء أكانت الذاتية أم الموضوعية في بنياتها أصبحت أكثر تعبيراً وواقعية للحياة المعاد تشكيلها.

ما اسفر عنه الاطار النظري

- 1- عُد الجسد عند مختلف الاتجاهات الفكرية وعبر التاريخ ، إنه الوسيط والحامل و اللغة للخطاب التواصل في مختلف المجتمعات
- 2- إزاحة المفاهيم الجمالية للجسد الواقعي في مختلف اتجاهات الحداثة وحلول المفاهيم الذاتية في رؤية الجسد وموضعة الخطاب الفكري في انساق تشكيله.
- 3- تسخير حضور الجسد المادي والفكري، وذلك لبناء معانٍ جديدة للتشكيل الجسدي ترتبط باتجاهات فنية معينة تتفق وغايات الفنان التعبيرية .

- 4- هيمنة الأفكار الرأسمالية والتسويقية والسلعية ولاسيما بعد دخول الولايات المتحدة مجتمع التشكيل وتأثيره في المؤسسات المنتجة والمستقبله له.
- 5- إن التمثلات الحركية الممتدة أو الساكنة للجسد في العمل الفني ، تتمحور حول بناء سطوح تركيبية تتأثر ازاء الضوء والظل وتدرجاتها ، لأبداع تشكيلات فنية للجسد متحركة ومتداخلة.
- 6- إعتقاد اللحظة الزمنية لأستلال الحدث الإنساني من محيطه الحقيقي والواقعي .



شكل رقم(13)



شكل رقم(12)



شكل رقم(15)



شكل رقم(14)

موجز سيرة النحاتين : جورج سيكال : الرسام والنحات الأمريكي جورج سيكال (George Segal 1924-2000) من أبرز فناني حركة البوب آرت في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن المهم دراسة التحولات الأدائية في أعمال سيكال التي تأثرت بشكل واضح بالمفردات اليومية التي عاشها الفنان، فهو ابن لابوين يهوديين مهاجرين من أوروبا ، تأثر سيكال بالحياة وصيرورة الطبيعة التي استمدتها من واقعه اليومي في المزرعة التي امتلكها ، وكانت تربطه علاقة وثيقة مع أبرز فناني الاداء وحركة (الفلوكس) الآن كابرو (التي كان سيغال ايضاً من أعضائها)، p103 (Hopkins, 2000) ، إلا إن فضل عدم الإستمرار فيها لتفضيله الأعمال الفنية غير الزائلة ، وتخلي سيكال عن أسلوب التجريد في لوحاته الأولى التي رسمها منذ 1950، وسعى في البداية إلى وضع تعبيراً عن اللوحة التصويرية، لكنه في نهاية المطاف إتخذ أسلوب الواقعية المميز. وعلى الرغم من بداياته كرسام، إنجذب إلى المنحوتات ثلاثية الأبعاد الواقعية، وبدأ سيغال بادراك بداية النحت من قاعدة التمثال، وانتشاره في مساحة من الحياة نفسها ، وسعى سيكال لبث الحياة في أعماله التي يعطها القدرة على إيصال الابعاءات المألوفة والحية لأماكن تواجدها في أماكنها الطبيعية، التي هي سمة رئيسة في أعماله جميعها.

(اميز، 2009، ص469) إشتهر سيكال بتقديمه اللوحات النحتية البيضاء الملتقطة للحياة الأمريكية اليومية المعتادة ، و يقول عن ذلك (أنه كان من البروليتاريا، أن تتعامل مباشرة مع الأماكن الطبيعية والمألوفة نفسها، وليس مع المواضيع الانيقة). سعى سيكال لاستخدام الاستعارات والرموز للتواصل مع محيطه عبر خلق منحوتات لإحياء ذكريات مهمة ، ، أوقصص مشابهة لحكاية شعبية أو أسطورية، أو قصة من الكتاب المقدس ، أو من الموضوعات الاجتماعية، وفي كثير من الأحيان مأساوية، تمثل لحظات في التاريخ السياسي كما في الاشكال (12-13). دوان هانسن : فنان أمريكي ولد عام (1925-1996) ، وهو من أبرز نحاتي حركة البوب في الربع الاخير من القرن العشرين ، على الرغم من تصنيفه من قبل عدد من نقاد الفن بفنان الواقعية المفرطة (Hyperrealism) ، كسر هانسن هيمنة الإتجاهات الفنية السائدة في أمريكا حينها وأبرزها التعبيرية التجريدية التي كان جاكسون بولوك في الرسم مثلاً و ديفيد سميث وسيمور ليبتون وابرايم لاسو في النحت الممثلين الرئيسيين لها بعد الحرب العالمية الثانية ، و فضل هانسون تمثيل الواقع في أعماله والسعي لإبراز الواقعية الأمريكية الجديدة التي تتميز عن المفاهيم الأوروبية بالواقعية المفرطة أحياناً ، التي تختلف فيها التقنية الأدائية عن الرسم السوبريالي الذي يعتمد الفوتوغراف ، وذلك بالسعي للوصول إلى أدق التفاصيل المشابه للواقع . تبقى سمات النتاج الشكلي في أعمال هانسن تعلن عن انتماءها الواضح لحركة البوب ، ولا سيما من ناحية الحيادية والبرود وغياب اية محاولة نقدية قاسية (اميز ، 2009، ص432)، بل إعتمادها درجة من السذاجة التي تعد احدى مظاهر او ثوابت التعبير الأمريكي ، إلا إن هانسن صور المشهد الأمريكي بدرجة إيهامية مع الواقع ونقله بأمانة ، وهو يعتمد كمعاصره سيكال إختيار الأناس الطبيعيين في واقعهم او منهمم وكذلك قوليتهم (وتقوم في أيديهم مقام عدسات الكاميرا في الرسم السوبر يالي) (سميث ، 1988، ص228) ، أسس هانسن أسلوباً تقنياً وأدائياً أنتشر في التسعينيات ، على الرغم من انه كثيراً ما وصف بأنه شخص يعمل في الصور النمطية لكنه إستطاع التأثير في عدد من

النحاتين وإلهامهم ، الذين أبرزوا قدرات هذا الأسلوب التعبيرية وقدراته في التواصل ، عن طريق ارساء مفهوم الواقع المفرط كما في الأشكال (14-15).

اجراءات البحث :

مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث الأعمال الفنية النحتية المنتجة للأعوام (1965-2000) عينة البحث: إختار الباحث وبقصدية عينة البحث ، المكونة من أربعة أعمال تشكيلية بواقع عمليين لكل فنان و بواقع عمل من كل خمس عشرة سنة . أداة البحث: إعتد الباحث على الوثائق الفنية بوصفها أداة للبحث كما استخدم أسلوب الملاحظة القائم على الإستقراء والإستنباط لتحليل العينة ، و مُفيداً من المؤشرات الفكرية والفلسفية والجمالية والفنية ضمن سياق الإطار النظري. منهج البحث: أعتد الباحث المنهج الوصفي التحليلي مستعيناً بفكرة التواصل العلامي والدلالي لفك تشفيرات العينة المتراكبة والمتفاعلة ، ولقدرته على محاورة حركات الجسد ودلالاتها العلامية .

تحليل عينة البحث : نموذج العينة رقم 1 اسم العمل : إعدام . اسم الفنان : جورج سيكال سنة الانجاز: 1967. الخامة:فايربركلاس.القياس : جداركونكريتي 2x3، الأجساد البشرية بالحجم الطبيعي . يتكون العمل من خمس وحدات رئيسية اربع منها تمثل أجساداً بشرية والخامسة وحدة تجريدية هندسية الشكل توحي بإنها جدار ،ويمتد التكوين في فضاء مفتوح وهي سمة لآلية العرض عند سيكال الذي يقدم أغلب أعماله كأنها في أماكنها الحقيقية ،



ويؤكد سمة أخرى تتميز بها أشكال أعماله وهي محافظتها على اللون الابيض كأنها لازالت محافظة على خامة الجبس التي صبت منها النسخة الأولى وهي فلسفة إعتدها سيكال لاستدكارضمادات الجبس الخام، كما هي الدوال الأثرية التي تسمح للمتلقى أن يهرب إلى تأملات مفتوحة من ناحية الشكل والمعنى ، التي قد يرمز بها مثلالى العلامة الروحية للدولة الأمريكية متمثلة

بالبيت الابيض . سخرالفنان في هذا العمل الجسد كرسالة بصرية ،وقدمها بتواصلية جدلية بين الفنان والمتلقي ، إذ يساهم إنفتاح النص بحركته وفاعليته ،مما يدفع المتلقي بالسعي لكشف خصوصيات الشكل بالتحليل وكشف جزئياته المصطفة بأنظمة وعلاقات نسقية ،مما يؤكد حركة الجزء في الكل هي حركة حتمية ، إذ نجد سكون الأجساد في العمل وهي معلقة تجسد أيقونة إنسانية قد تختلف قراءتها بين ضحية إضطهاد أو معاقب بالقانون ، بينما الأجساد الأخرى ممددة على الأرض تقرأ بحكاية واقعية او بحكاية إشارية لسيل من الدلالات الإنسانية .



نموذج العينة رقم 2

اسم العمل: طابور كساد الخبز.

اسم الفنان: جورج سيكال.

سنة الانجاز: 1991.

الخامة: برونز . القياس: الحجم

الطبيعي .

يسترجع الفنان في هذا العمل حدثاً

تاريخياً ليتخذ منه ضاعطاً مهمناً في

تشكيل نصه البصري، والمتمثل بفترة

الكساد التي ضربت المجتمع الأمريكي

عام 1930، التي عدها العالم بعد ذلك احدى سيناريوهات السياسة الرأسمالية الامريكية في زعزعة الاقتصاد ، التي دفع الملايين من الأمريكيان ثمنها بفقدانهم استثماراتهم ومدخراتهم ، يتشكل العمل من ست وحدات جميعها مركزية في التكوين ، وفي الوقت نفسه يمكن عد الوحدات المتمثلة بالأشكال البشرية الخمسة ثانوية فيما بينها، إذ لا يتأثر العمل عند إزالة أي واحد منها ، إلا إنها تؤلف بأشكال شخوصها المختلفة كلا تعبيرياً عن حجم المعاناة التي يرمز إليها الموضوع ، جميع الأشخاص يرتدون معاطف طويلة دلالة على فصل الشتاء وكذلك أغطية الرأس المتشابهة عدا الأخير منهم وأستطاعت حركات الأيدي المتشابهة لاربعة منهم تأكيد برودة فصل الشتاء .

استخدم النحات خامة البرونز وبلونها الطبيعي ، وعلى الرغم من وجود عدد من النسخ للعمل نفسه معروضة داخل وخارج الصالات ، وتبقى سمة البرونز بالوانه المتغيرة وفق تآثره بالجو والبيئة هي المهيمنة على جمالية تواصل المتلقي لموضوع التكوين ، واستخدم النحات البرونز أيضاً في الوحدة السادسة للعمل والمتمثلة بالجدار والباب ، وبطرازها التاريخي في التصميم لتضفي واقعية تعبيرية تدعم قراءات التكوين.

إن الفكرة التي يسعى الفنان إيصالها سبق للمتلقي قراءتها كونها تاريخية وموثقة بالصور، لذا توجب عليه قراءة الأنساق العميقة للنص عن طريق لغة أجساده الممثلة للخوف والحزن والإنكسار في الرؤوس المطأطئة وإنحناء ظهورهم ونوع الملابس التي ترتديها شخصيات العمل ووضعية الأذرع المضمومة للصدر لدى الشخص الأول والدالة على الإنتظار وتأمل النهاية.

عينة رقم 3 اسم العمل: رجل الشرطة والمتظاهر

اسم الفنان: دوان هانسن. تاريخ الانجاز: 1969.

الخامة: فايبر كلاس ملون، اكسسوارات وملابس حقيقية
القياس: الحجم الطبيعي.



يتكون العمل من وحدتين رئيسيتين تمثلان مركز العمل، وهما شكلين بشريين بتشكيل واقعي صرف، إحداهما عمودية على الأخرى، الوحدة العمودية تمثل شخصية ضابط شرطة من الحرس الوطني كما يسمونهم في أمريكا أو شرطة مكافحة الشغب، يضرب متظاهر أمريكي من أصل أفريقي يمثل الوحدة المركزية الثانية في العمل (الأفقية)، تم تصميم أو تشكيل العمل بعدة نسخ من خلال الصور المختلفة للعمل ووضوح اختلاف أماكن عرضها التي تم جمعها من شبكة المعلومات.

تمثل هذه الثيمات المرحلة الأولى من أعماله التي امتدت 1965-1970، إذ صور هانسون العنف الصريح الذي ساد المجتمع الأمريكي، في عام 1967 الذي كان مؤثراً في مسيرة النحات بشكل خاص بعد حدوث أعمال الشغب العرقية والاحتجاجات ضد حرب فيتنام، وتعرض المتظاهرين للضرب، هذه الموضوعات لم تترك الفنان غير مبال وكشفت بوضوح نية للفنان للتعليق على الأوضاع عن طريق منحوتاته، واطهاره السمة الرئيسية لهدف البحث (لغة الجسد) عبر تمثيلة الحركات الواقعية العنيفة للحظة استتاله المشهد، ليست بذاك البرود الذي ستتسم به أعماله المتأخرة التي هي أكثر قرباً وتمثيلاً لتوجه النحات الأدائي في فن البوب، وكذلك أكثر تمثيلاً للمجتمع الرأسمالي الاستهلاكي، وإنما بروحية وهيجان الوجدان والعاطفة الجسدية في المنحوتات الرومانتيكية. وكذلك اعتماد الفنان الشكل البشري الثيمة الوحيدة في مركز موضوعات أعماله.

وحسب رأي امبيرتو ايكو بان نجاح التواصل يتطلب نجاح العملية التواصلية برمتها، وبما إنها عملية فهي يجب ان تكون تفاعلية تتركب من المنظومات الدلالية التي يوظفها النحات في التشكيل برمته وفق السياقات الأدائية والشكلية التي إعتدها والممثلة هنا بفن البوب، وكذلك النسق الذي شكل به مفردات العمل الذي تفاعل مع الانساق المجاورة، وإذا كانت لغة الجسد هنا بنسقيتها التواصلية هي المنظومة النسقية التي سعى الفنان لتفعيلها، لإرسال رسالة مأسورة بالوصف ومؤسسة على اللغة الشكلية ومحملة بالعلامات الدالة عن فكرة العمل، إذ أن إمكانية استقبالها لدى المتلقي تعتمد على ما يكشفه من بنى إيحائية وتأولية حملها النحات في مفردات العمل ليزيح واقعيها الفيزيائية المتداولة، ويعرض عددٍ من الافتراضات التي تشكل لدى المتلقي تاويلاً يكشف ما وراء الشكل والحكاية البسيطة.

نموذج عينة رقم 3

اسم العمل: زوج كبار السن على مقعد، اسم الفنان: دوان هانسن ،
الخامة: فايبر كلاس+ ملابس +اكسسوارات سنة الانجاز:1991. القياس: الحجم الطبيعي.



يمر أغلب الفنانين بمراحل أسلوبية عدة ،وهذا العمل الذي قدمه هانسن في أعوامه الأخيرة (التي ختمها بمعاناته مع مرض السرطان نتيجة استنشاقه ولفترة طويلة الغازات والأبخرة المتصاعدة من اللدائن والبوليمرات أثناء تشكيل أعماله النحتية بحسب عددٍ من المصادر) يمثل آخر مراحل الأسلوبية التي انتهجها في تلك الفترة.

يتكون العمل من شخصيتين يمثلان مركز العمل جالسين بهدوء وإسرخاء على

مقعد تقليدي منتشر في أغلب الأماكن العامة ،ويرتديان ملابس إعتيادية تصلح للتجوال و التسوق والذهاب للبحر والتنزه، وغيرها من الأماكن التي سبق وأن صور هانسن الشخصيات الإنسانية في أجواءها وفضاءاتها، وهما من كبار السن يراقبان شيئاً ما ببرود وعدم اكتراث يميز كبار السن ،ويدل على خبرتهم الكبيرة بالحياة والمتأنية من تجارب تحسب بعدد حقبات حياتهم،وعلى الرغم من جلوسهما متجاورين تظهر اللحظة السأم التقليدي بينهما التي اختار النحات تجسيدها ، يرى الباحث إن الفنان أستل هذا المشهد تاريخياً من أعمال العديد من النحاتين مثل عمل الملك والمملكة لهنري مور وبالعنوان نفسه لماكس ارنست ،إلا إنها تختلف عنها بأسلوبها الواقعي الصريح ،اذ أعتمد الفنان في هذا العمل منظومة الشكل كضغوط مهيمن لابرارز دلالات العمل ،فلا يمكن الإدعاء بوجود قراءة تفاعلية متحركة لأنساق مختلفة داخل النص ،إلا إن القراءة السطحية باعتماد الشكل تؤسس لأفق قراءة تعتمد ثقافة القارئ،لهذا فان النص الجمالي على الرغم من واقعيته في هذا العمل يتارجح في إثارة المعنى لتأكيد الواقع بصفتها حدث يمكن توثيقه ،أو تحرك المعنى نحو افتراض تزويقي للواقعة من ناحية إضافة عناصر جمالية تسمح بإضافة مفاهيم تحرك النص وتوسع من أفق قراءة النص على الرغم من واقعيته ،ومن ثم تؤسس من حكايته البسيطة تأويلية تساهم في إرساء الفهم والتواصل مع الآخر .

نتائج البحث

- 1- استعار النحات (سيكال) موضوعاته من الأحداث السياسية والإجتماعية المحلية و العالمية ،بينما استعار (هانسن) من الأحداث والموضوعات المحلية فقط .
- 2- لجأ (سيكال) الى الرمزية العالية والواقعية في معالجة الأفكار موضوعاته بينما إعتد (هانسن) المحاكاة الواقعية ولكنها محملة بالرمزية من صورتها الأيقونية.
- 3- استخدم (سيكال) و (هانسن) الجسد البشري وسيطاً فاعلاً في إيصال رسائلهم البصرية الأدائية والفكرية ، و صُيِّف النحات (سيكال) من فناني البوب لنقله الواقع بأعلى درجات البرود والحيادية وصنّف (هانسن) بالاتجاه نفسه لنقله الواقع بشكل صادم وتفصيلي أكثر من العين المجردة.
- 4- تعامل النحاتان مع الجسد البشري بنفعية (برجماتية) مطلقة للحصول على مكاسب إعلامية ومن ثم تسليعه تجارياً .
- 5- أستخدم (سيكال) تقنية تقليدية نسبياً ،بينما إعتد (هانسن) تقنيات عدة في تشكيل أعماله (زرع الشعر ،كرات العين الزجاجية ،الاكسسوارات).

الاستنتاجات

- 1- استمرار الجسد البشري كأساس للتكوينات النحتية المعاصرة ووسيط فاعل في لغات التواصل البصرية ،لحظوره الفاعل في السياقات الفكرية المتداولة.
- 2- التواصل الانساني عن طريق تداول المفاهيم المشتركة في النسيج المعرفي ، أصبح أكثر سعةً باعتماد نسق الفن ، وفاعلية الجسد في هذه الأنساق .
- 3- السلعية والنفعية والأفكار الرأسمالية والاعلاماتية الايديولوجية جميعها ضواغظ تؤثر في حركة التشكيل المعاصر بدرجات تختلف على وفق تلامسها وتعالق الفنان ومرجعياته معها ،مما فعّل من لغة الجسد من ناحية عدها مركزاً لعددٍ من تلك الافكار .
- 4- ظهور التقنيات والخامات غير التقليدية نتيجة لتطور واستمرار الأبحاث العلمية ،أسهم بشكل فاعل في تطور اللغة التواصلية للتشكيل ولا سيما مفردة الجسد.

المصادر:

- 1- الجوهري ،اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية 'ج2 ط3دار العلم للملايين ، بيروت ، 1984 .
- 2- الكحلاني، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة، 2004.
- 3- امام عبد الفتاح : دراسات هيغلية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، 1985.
- 4- انتونين ، ارتو : المسرح وقرينه 'ت سامية اسعد ،دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1973.
- 5- باومر ، فرانكلين ، ل: الفكر الاوربي الحديث ، ج 3، ت احمد حمدي محمود الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة، 1989.
- 6- باونيس ، آلان: الفن الأوربي الحديث،ت فخري خليل ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد1990.
- 7- دوبري ، ريجيس: حياة الصورة وموتها ،ت فريد زاهي ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ،2007.
- 8- دوكاسيه بيير : الفلسفات الكبرى ،ت جورج يونس ،منشورات عويدات بيروت باريس ،ط3، 1983.
- 9- ريد ،هربرت : النحت الحديث ،ت فخري خليل ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1 ،بيروت 1994.
- 10- سميث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ،ت فخري خليل ،دار الشوؤون الثقافية بغداد، 1995.
- 11- عبدالرحمن ، بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج2، ط2، منشورات ذوي القربى، قم ، 1429هـ.
- 12- فنك ، اويغن : فلسفة نيتشه ، ت الياس بديوي ،وزارة الثقافة السورية ،دمشق ، 1974 .
- 13- فؤاد ، كامل : الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، مصر ، ب ت.
- 14- كانت، عمانؤيل: نقد العقل المحض، ت موسى وهبة، مركز الانماء القومي، بيروت ، 1988.
- 15- لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية ، ت احمد خليل احمد، منشورات عويدات باريس - بيروت ، ط2 ، 2001.
- 16- ماجد ، فخري : ارسطو طاليس المعلم الاول ، المطبعة الكاثوليكية بيروت ، 1958.
- 17- ماكوري ، جون : الوجوديه ، ت امام عبد الفتاح ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والادداب ، الكويت ، 1990.
- 18- محمود ، امير : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط2، بيروت ، 2009.
- 19- نوبلر، ناثان : حوار الرؤية ،ت فخري خليل ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد 1987.
- 20- نجم عبد حيدر ،محاضرات القيت على طلبة الدكتوراه في قسم الفنون التشكيلية ، البرجماتية، التداولية/11/2015.
- 21- هيدغر، مارتين ، اصل العمل الفني، ت ابو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2001.
- 22- هورتش ، تد : دليل اكسفورد للفلسفة ، ت نجيب الحصادي ، ج2، المكتب الوطني للبحث والتطوير ،ليبيا، 2003.

23- مأمون ، سلمان : التحليل السيميائي لنماذج مختارة من النحت المعاصر ،مجلة الاكاديمي
العدد60،مجلة فصلية محكمة تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد،2011.

المصادر الاجنبية

24 - Hopkins , David, After Modern Art , Oxford History of Art,1945-2000.

Body Language in the Works of Sculptors George Segal and Duane Hanson

Qussay Zainalabidin Toama.....College of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 2/1/2019.....Date of acceptance: 18/2/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The means of communication in the accepted human contexts depend on several modes, beginning with the oldest of which in history, represented by the sign language, the sign and the symbol and ending with it, until countless of them became icons that are circulating between the societies themselves or with their neighbors. These icons are often implied in formations that represent a visual discourse which the sender uses as a means and as a message at the same time to express a certain phenomenon in society or in his human self, and thus the sender or performer or artist, in the end, adopted a visual intermediary in order to position his speech in its entirety and perhaps in a specific part of it, to carry the content of that speech and convey it clearly. The presence of the body in various representations from ancient civilizations until our current age is subject to the formal appearance of that presence and a representative of the performance and intellectual system followed by the artist or producer, and from this simple introduction of the idea of the dominant human body in the visual discourse, whether was embodied or declared its tyranny in absentia, the researcher finds it necessary to search in his total existence in form and substance, and in two sculptors who have dealt with the human body in ways that are almost unique in many of the mechanisms and techniques or in their philosophies and their respective ideologies, namely George Segal and Duane Hanson, who were distinguished by their influential presence in contemporary American sculpture and then world sculpture.

The research included an introduction in which the researcher presents the problem and then the most important objectives, importance and limits, and the definition of the most important linguistic and procedural terms. The researcher moves on to the conceptual framework which consists of two sections: the first one is " the concept of the body as a communicative language in the thought" And the second section is entitled (The technical and performance transformations of the body in the formation of modernity and beyond it), and coming out with several indicators that contributed to the framing and addressing the analysis tools of the research sample, which included four samples of two for each sculptor, which was selected deliberately to represent the research community, and come up with a number of results including:

1. Counting the body at the various intellectual trends and across history, as the mediator and the bearer and the language of the Communicative speech in different societies.
2. The dominance of capitalism, marketing and commodity ideas, especially after entering the United States the formation society and its impact on enterprises that are producing and receiving it. , 3 - the rapid scientific development in various fields contributed to the emergence of contemporary formation, sometimes in the form of those scientific achievements.

Key words :(Body Language , Sculptors ,George Segal , Duane Hanson).

تصميم تعليمي - تعليمي في التحصيل والدافعية لدى طالبات المرحلة الإعدادية نحو مادة التربية الفنية

أ.م.د. كنعان غضبان حبيب.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/1/30 ، تاريخ قبول النشر 2018/3/25 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

تهدف الدراسة الحالية ((بناء تصميم تعليمي تعليمي معد على وفق نظرية ميرل في (CDT) وقياس مدى فاعلية هذا التصميم في الدافعية والتحصيل لدى طالبات الصف الخامس الإعدادي نحو مادة التربية الفنية في موضوع تاريخ الفن الحديث)) .

تكون مجتمع البحث من طالبات الصف الخامس الإعدادي في ثانوية ام ايمن التابعة لمديرية تربية بغداد /الرصافة، وبالطريقة العشوائية البسيطة، تم سحب عينة الدراسة من شعبة (و) لتدرس على وفق نظرية ميرل (CDT) وشعبة (د) لتدرس بالطريقة التقليدية وبمعدل (58) طالبة.

تم اختيار التصميم التجريبي للمجموعات المتكافئة التجريبية والضابطة ذوات الضبط الجزئي في الاختبار البعدي، وقد تم إعداد خطط تدريسية على وفق نظرية ميرل (CDT) وخطط تدريسية بالطريقة التقليدية، فضلا عن ذلك تم إعداد اختبارات تحصيلية من نوع الاختيار من متعدد ومقياس دافعية التعلم الذي اعد لهذا الغرض وقد تم استخدام الباحث عدد من الوسائل الإحصائية المناسبة لهذه الدراسة.

ظهرت النتائج عن تفوق المجموعة التجريبية في دافعية التعلم والتحصيل التي درست على وفق نظرية ميرل (CDT) على المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة التقليدية وفي ضوء النتائج وضع الباحث عدد من التوصيات والمقترحات المناسبة لهذه الدراسة.

المقدمة:

ان تجاوز كل ما هو تقليدي في بيئة التعليم إلى ما هو افضل، هدف للمؤسسات التربوية والتعليمية تخطيطية كانت أو تنفيذية. ولعل من الأسباب والطرق التعليمية المجدية اليوم، تلك التي تفسح المجال أمام المتعلمين للمزيد من المشاركة الفعالة في إنجاز الدرس، واستخلاص نتائجه، وتحقيق أهدافه، وذلك بإثارة استعداداتهم، وتحفيز مواهبهم، وتعزيز قدراتهم على التصور والابتكار بهدف خلق المزيد من الديناميكية والنمو.

يشكل الاهتمام بالبيئة التعليمية للطلبة من جميع جوانبها وتوفير جو دراسي مناسب لاستقبال المعرفة العلمية احد أهداف تدريس التربية الفنية لتقديمها بالشكل الذي يكونون فيه فعالين في استقبال المعلومات واستيعابها وتوظيفها عند الحاجة، لذا ينبغي تنظيم البيئة التعليمية بشكل علمي ومدرّس

ومستند إلى اطار نظري من خلال اختيار الأساليب التدريسية المناسبة لإكسابهم المفاهيم العلمية بصورة صحيحة وجعلها جزءا من بنيتهم المعرفية ووظيفة في حياتهم اليومية وبالتالي يحسن من مستواهم العلمي ويشير دافعتهم للتعلم.

ومن خلال الدراسة الاستطلاعية التي قام بها الباحث على عينة من طالبات الصف الخامس الإعدادي في مدارس بغداد/ الرصافة وجد اغلبهن يجدن صعوبة في فهم واستيعاب بعض من الموضوعات العلمية(النظرية والعملية)، الأمر الذي يؤدي تدريجيا إلى عزوفهن عن هذا المادة وبالتالي تقل دافعتهم لدراستها مما سيؤثر على خطط التنمية التي تضعها الوزارة، فضلا عن ذلك فان تدريس مادة التربية الفنية في مدارس القطر يغلب عليها طابع المحاضرة والإلقاء من قبل المدرسين وهذا ما أكدته معظم الدراسات بان كثير من المدرسين يركزون الاهتمام على نقل المعلومات للطلبة بعيدا عن العناية بتصميم بيئة التعلم وبهذا فان اغلبهم يعتمد الطريقة التقليدية .

وانطلاقا مما سبق تبرز مشكلة الدراسة في الإجابة عن السؤال الاتي: هل سيؤثر تنظيم البيئة التعليمية في دروس التربية الفنية من خلال التصميم التعليمي تعليمي المعد على وفق نظرية ميرل في (CDT) على مستوى تحصيل طالبات الصف الخامس الإعدادي، وهل سيؤثر في دافعتهم للتعلم مقارنة بالطريقة الاعتيادية؟

وبما ان مادة التربية الفنية تمثل احد الميادين الأساسية التي تهدف إلى تمكينهم من ادراك المفاهيم التربوية والفنية وتنمية الذائقة الجمالية والأبداع الفني.

وفي ضوء ما تقدم يمكن الإجمال بما يأتي:

1. قد يحقق تطبيق التصميم التعليمي لمادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية نظاما منسجما لتحديد الأهداف وتوجيه الخبرات واستراتيجيات العرض وفق معايير موضوعية.
2. تعد هذه الدراسة احدى ميادين البحث العلمي التي طبقت نظريات التصميم التعليمي ومما سيتيح إثراء جديد للمعرفة في هذا المجال.
3. قد تفيد هذه الدراسة القائمين على البحث العلمي والتصميم التعليمي والمهتمين بالتربية إلى ضرورة الاهتمام بالجانب الوجداني والمعرفي والفني لتدريس مادة التربية الفنية وإجراء المزيد من الدراسات حول كيفية تنميته وتقييمه.

-بناء تصميم تعليمي - تعليمي معد على وفق نظرية مرل في (CDT) .

-قياس اثر التصميم التعليمي - التعليمي في تحصيل والدافعية نحو تعلم التربية الفنية لدى طالبات الصف الخامس الإعدادي.

وقد اشتق الباحث من الأهداف الفرضيتين الصغيرتين الآتيتين:

1. لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية معنوية بمستوى (0,05) بين متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية اللواتي يدرسن على وفق نظرية ميرل في (CDT) ومتوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة اللواتي يدرسن على وفق الطريقة التقليدية في مقياس دافعية التعلم.
 2. لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية معنوية بمستوى (0,05) بين درجات طالبات المجموعة التجريبية اللواتي يدرسن على وفق نظرية ميرل في (CDT) ومتوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة اللواتي يدرسن على وفق الطريقة التقليدية في الاختبار التحصيلي.
- مقياس دافعية التعلم محدد يتعلم مادة الفن الحديث (المدرسة الانطباعية والتكعبية).

تعريف المصطلحات: 1. التصميم التعليمي:

- عرفته "حقل من الدراسة والبحث يتعلق بوصف الميادين النظرية والإجراءات العملية المتعلقة بكيفية أعداد البرامج التعليمية والمناهج الدراسية والمشاريع التربوية والدروس التعليمية والعملية كافة بشكل يكفل تحقيق الأهداف التعليمية التعليمية المرسومة". (دروزة ، 2001، ص13).
- وعرفه بانه : " إجراءات مختلفة تتعلق باختيار المادة التعليمية المراد تصميمها وتحليلها وتنظيمها وتقويمها لمناهج تعليمية تساعد المتعلم على التعلم بطريقة اسرع وافضل من ناحية، واتباع الطرائق التعليمية باقل جهد ووقت ممكنين من ناحية أخرى ". (قطامي ، 2001، ص28).
- التعريف الإجرائي : " تنظيم البيئية التعليمية لطالبات الصف الخامس في مادة التربية الفنية من خلال التعرف على خصائص الطالبات واحتياجاتهن وتحليل وتنظيم المحتوى التعليمي المحدد بموضوع (المدرسة الانطباعية والتكعبية) ضمن منهج تاريخ الفن الحديث، ووصف الاستراتيجيات لتعليم هذا الموضوع بالاستناد إلى نظرية ميرل (CDT) ضمن خطط التدريس اليومية".

1. التحصيل:

التعريف الإجرائي : " معلومات الطالبات عن موضوع المدرسة الانطباعية والتكعبية ضمن منهج تاريخ الفن الحديث مادة التربية الفنية مقاسة بدرجاتهن عن الاختبار التحصيلي المعد لهذا الغرض بعد الانتهاء من التجربة".

2. الدافعية:

- عرفها بكونها: " الحالة التي تسيطر على الطلبة في أثناء مشاركتهم في مواقف تعلم وخبرات وأنشطة صعبة ومدرسية بقصد تحقيق هدف يعتبره هؤلاء الطلبة على درجة عالية من الأهمية لا يهدؤون أو يستقرون حتى يتسنى لهم تحقيقه أو إشباعه" (قطامي ، 1993، ص233).
- عرفه الباحث إجرائيا : " مدى قدرة طالبات الصف الخامس الأدبي في الحصول على درجات من خلال الإجابة على فقرات المقياس الذي اعد لهذا الغرض".

الاطار النظري :

نظرية ميرل التعليمية : وتميزت بمستويين من العلاقات، الأول يتمثل بلغتها التي عبرت عنها بمجموعة من المفاهيم التي تصنف الشروط، وظروف وطرائق ومخرجات التعلم ومجموعة التوصيات التي تمثل المستوى الثاني من النظرية والمتمثل بالطرائق والنماذج التي يمكن ان تقود إلى أعلى مستوى من الأداء في الموقف التعليمي (reigeluth, 1983,p:330). وفيما يأتي وصف للأطر الرئيسة للنظرية:

أولاً: مصفوفة المحتوى: الأداء، افتراض (ميرل) أنماط رئيسة للمحتوى التعليمي وهي :
أ. الحقائق: وهي مجموعة المعلومات اللفظية الإخبارية التي تمثل الأسماء والعناوين والتواريخ والرموز وغيرها.

ب. المفاهيم: وهي مجموعة الفئات والحوادث التي يتدرج في إطارها عدد من العناصر المتشابهة ذات الخصائص المشتركة تعطي نفس الاسم.

ت. المبادئ: وهي العلاقات السببية التي ترتبط بين متغيرين أو أكثر أو تصف طبيعة التغيير بينها، وغالباً ما تسمى هذه العلاقة بعلاقة السبب والنتيجة.

ث. الإجراءات: وهي المهارات أو الطرق أو الخطوط المتسلسلة التي يؤدي تنفيذها إلى تحقيق هدف ما.
أما تصنيف (ميرل) لمستوى الأداء فكان ثلاث مستويات وهي: التذكر والتطبيق والاكتشاف.
(دروزة، 1995، ص27).

ثانياً: الأهداف التعليمية: وتشمل ثلاث مواصفات وهي :

أ. الشروط : عبارة عن الظرف التعليمي الذي يحدث في أطاره التعليم، وأما يعبر عنه بطريقة واحدة لشرط ثابت، أو يعبر عنه بطرق مختلفة كشرط متغير.

ب. السلوك: وهو الأداء الملاحظ الذي يتوقع من المتعلم ان يظهره بعد تعلمه لدرس تعليمي فترة زمنية معينة.

ت. المعيار: وهو الوسيلة المستعملة لإصدار الحكم على جودة أداء المتعلم، من حيث الصحة والخطأ والسرعة والتأخر في الاستجابة، معياراً متغيراً، مثل ان يحل المسألة أو من حيث بيان جودة الأداء معياراً ثابتاً، مثل: ان يذكر العلاقة بحدود ثلاثة أسطر. (twichel, 1998,p:38).

ثالثاً: أشكال التقديم الرئيسة: افتراض ميرل ان عملية التعلم تحدث ضمن إطارين: عرض (شرح، توضيح، إعطاء أمثلة وغيرها) المادة التعليمية، ثم السؤال عنها (اختيارها، فحصها، التأكد من تعلمها)، ويمكن استعمال هذين الإطارين مع عنصرين من عناصر المحتوى التعليمي وهما الأفكار (المعلومات العامة) و(العموميات)، والشواهد التي توضحها، اذ تقدم العموميات مع كل نوع من أنواع المحتوى، وبالنسبة للحقائق لا توجد عموميات بل دائماً شواهد، وبالنسبة للمفهوم ومميزاته وعلاقاته. أما المبدأ فالعمومية هي قضية تتكون من عدة عناصر هي: الاسم، الفئة التي ينتمي إليها المفهوم، ومميزاته وعلاقاته. أما الإجراءات فالعموميات هي عملية تتكون من

عدة عناصر هي : الهدف، الاسم، الخطوات، القرارات، التفرعات. أما تقدم الشواهد (الأمثلة) من قبل المدرس يكون في الحقائق عن طريق الربط بين شيئين وفي المفهوم يكون عن طريق مثال، وفي الإجراءات عن طريق توضيح أدبيات عملي، وفي المبدأ عن طريق شرح أساسيات المبدأ. (twichel,1998,p:38).

رابعاً: أشكال التقديم الثانوية: تعرف بأنها مجموعة المعلومات الإضافية التي تستعمل من أجل مساعدة المتعلم على تعلم المعلومات الأساسية التي عرضت في الأشكال الرئيسة أو التوسع في هذه المعلومات، أو إضافة معلومات جديدة والأشكال هي:

أ. توضيح المتطلبات السابقة: يعد عرض وتوضيح المعلومات العامة والأمثلة التي توضحها وقد يكون من الضروري إضافة بعض المعلومات التي من شأنها أن تساعد في تعلم هذه المعلومات الرئيسة باعتبارها متطلبات أساسية لها كإضافة تعريفات جانبية أو أمثلة جانبية توضح هذه التعريفات.

ب. توضيح المعنى العام: يتم عن طريق استعمال بعض الوسائل التي تساعد المتعلم على إدراك المعنى العام، ومن هذه الوسائل: وسائل تدعيم الذاكرة : مثل طريقة المكان وذلك بربط الفقرات المراد تعلمها بأماكنها الجغرافية، وبطريقة مفاتيح الكلمات وفيها يربط المتعلم الفقرات المراد تعلمها بأرقام تنسجم معها بنغمة موسيقية، وعن طريق الترابط وحيك القصة حيث يربط المتعلم الفقرات المراد تعلمها ببعضها على شكل قصة. وسائل جذب الانتباه: مثل استعمال الألوان والأرقام والأسمم والخطوط والأشكال وغيرها.

ت. تمثيل المعلومات السابقة: وهي طريقة عرض المعلومات العامة والأمثلة التي توضحها بأكثر من أسلوب وتمثلها في أكثر من موقف. (Merrill,1983,p31).

خامساً: التغذية الراجعة: ويتم تزويد المتعلم بالمعرفة الصحيحة لنتيجة تعلمه وعمله وقد تتراوح التغذية الراجعة من القول(بصح) أو (خطأ)، إلى إضافة معلومات شاملة عن الإجابة الصحيحة وإلى تزويد المتعلم بمواقف تطبيقية تساعد على معرفة واكتشاف الجواب الصحيح من تلقاء نفسه. (Merrill,1983,p33).

سادساً: اتساق أشكال التقديم الرئيسة مع أشكال التقديم الثانوية، بين (ميرل) اتساق الأشكال الرئيسة للعرض مع أشكال التقديم الثانوية لعرض المعلومات والأمثلة التي توضحها، والتي يمكن أن تحتاج إلى جميع أشكال التقديم الثانوية، باستثناء طريقة توضيح المتطلبات السابقة ووسائل تدعيم الذاكرة في حين طرق ووسائل التغذية الراجعة قد يحتاج إليها الطالب في مرحلة الاستنتاج. (الديب،1993،ص58).

سابعاً: فقرات الممارسة والاختبار: ان مرحلة السؤال التي تكلم عنها (ميرل) هي واحدة من أشكال التقديم الرئيسة المهمة في الدرس. من خلالها تعطي الفرصة للطلاب لممارسة مستويات مختلفة من الأداء. والتأكد من استيعابه للمعلومات والأمثلة. (دروزة،1995،ص52-60).

- مبادئ نظرية ميرل في (CDT) للتعليم والتعلم:

1. يكون التعليم أكثر تأثيراً إذا تضمن تحقيق مستويات الأداء الثلاثة (تذكر، تطبيق، اكتشاف) خلال الدرس الواحد.

2. ممكن ان تقدم أشكال التقديم الرئيسية أما بواسطة استراتيجيات العلم التوضيحية(Explanatory) أو الاستراتيجيات الاستنتاجية(Inquistor).

3. ليس بالضرورة ان يكون تسلسل تقديم أشكال الرئيسة متضمنا الكل.
4. يحظى الطلبة على سيطرة أكثر للتعلم من خلال توفر عدد فاق من الأمثلة أو فقرات الممارسة والتمرين التي يمارسونها. (Merrill,1983,p5).

- استخدام نظرية ميرل في تصميم التعليم وتنظيمه: ويلخص بالاتي :
 1. تحليل الأهداف التعليمية وتحديد في ضوء حاجات المتعلمين وخصائصهم.
 2. تحليل المادة التعليمية وتحديد عناصرها ونمطها.
 3. تنظيم كل من الأهداف التعليمية بشكل متسلسل من العام إلى الخاص أو من الخاص إلى العام.
 4. اختيار الطرائق التعليمية الرئيسة أو الثانوية.
 5. تنظيم المحتوى التعليمي على وفق ترتيب معين بحيث يبدأ بعرض الفكرة العامة ثم الأمثلة ثم فقرات الممارسة والتدريب وبالتالي التزود بالتغذية الراجعة.
 6. تصميم الاختبارات التقييمية.
 7. تهيئة مستلزمات التنفيذ وإدارة العملية التعليمية. (الحيلة، 1999، ص126).
- إجراءات البحث :

1. مجتمع البحث وعينتها:

تكون من طالبات الصف الخامس في ثانوية ام ايمن للبنات التابعة لمديرية تربية الرصافة ، موزعين بين ستة شعب هي: (أ، ب، ج، د، هـ، و) بمعدل (300) طالبة وبالطريقة العشوائية البسيطة تم اختبار عينة الدراسة، تكونت من شعبة (و) لتدرس على وفق نظرية (ميرل)، وشعبة (د) لتدرس على وفق الطريقة التقليدية وبعد استبعاد الطالبات الراسبات والمؤجلات أصبحت عينة الدراسة (58) طالبة، بواقع (30) طالبة في شعبة (و) و (28) طالبة في شعبة (د).

جدول رقم (1)

توزيع طالبات عينة البحث

ت	المجموعات	الشعب	المتغير	عدد الطالبات قبل الاستيعاب	عدد الطالبات المستبعدات		عدد الطالبات بعد الاستيعاب
					المؤجلات	الراسبات	
1	التجريبية	و	نظرية ميرل (CDT)	35	3	2	30
2	الضابطة	د	الطريقة التقليدية	33	4	1	28
	المجموع			68	4	2	58

1. التصميم التجريبي : تم اختيار تصميم المجموعات المتكافئة (التجريبية والضابطة) ذات الضبط الجزئي في الاختبار البعدي.

2. تكافؤ مجموعتين الدراسة : تم تكافؤ مجموعتين الدراسة كالآتي :

أ. الخبرة السابقة: اعد الباحث اختبار تحصيلي أولي مكون من (16) فقرة موزعة على سؤالين لغرض الكشف عن الخبرات المعرفية السابقة للطالبات، وقد تم عرض الاختبار على مجموعة من مدرسي مادة التربية الفنية لغرض التأكد من صلاحيتها وبعد التعديلات والحذف توصل الباحث إلى الصيغة النهائية للاختبار، فقد كان معامل الاتفاق (98%) طبق الاختبار وتم تصحيح الإجابات على وفق مفتاح الإجابات الصحيحة من (16) درجة، بواقع درجة واحد لكل فرع. وحسب المتوسط الحسابي لكنتا المجموعتين وباستخدام الاختبار التائي للمقارنة بين مجموعتي الدراسة تبين عدم وجود فرق دال إحصائيا، وبهذا تكون المجموعتان متكافئتين في المعلومات السابقة والجدول (2) يوضح ذلك.

ب. دافعية التعلم: طبق مقياس دافعية التعلم المعد لأغراض هذه الدراسة على عينة الدراسة، تم تصحيح الإجابات وحسب المتوسط الحسابي لكنتا المجموعتين وباستخدام الاختبار التائي (t-test) للمقارنة بين مجموعتي الدراسة تبين عدم وجود فرق دال إحصائيا، وبهذا تكون المجموعتان متكافئتين في دافعية التعلم والجدول (2) يوضح ذلك.

جدول رقم (2)

ت	المجموعات متغيرات	المجموعة التجريبية		المجموعة الضابطة		قيمة ت المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية
		الوسط الحسابي	التباين	الوسط الحسابي	التباين		
1	اختيار المعلومات السابقة	9,34	158,351	10,17	171,542	1,049	2,001
2	دافعية التعلم	52,21	205,521	50,45	236,756	1,125	

3. مستلزمات الدراسة :

أ. التصميم التعليمي - التعليمي: وفيما اعتمدت نظرية ميرل في (CDT)، وقد راعى هذا التصميم تحقيق الجانب المعرفي، اذ تضمن تنظيم أفكار الطالبات في سياقات معرفية لاكتساب المفاهيم العلمية والفنية من اجل رفع تحصيلهن الدراسي ومستويات التذكر والتطبيق والاكتشاف والجانب الوجداني اذ تمثل في إبراز قيمة وأهمية مادة التربية الفنية وعلاقتها بحياة الطالب وبالمواد الدراسية الأخرى وتكوين اتجاهات نحو مادة التربية الفنية لتحقيق دافعية عالية لتعلمها.

ب. تحديد الحاجات: لغرض تحديد الحاجات الخاصة بمادة التربية الفنية تم الاتي:

1. توجيه استبانة استطلاعية مفتوحة لعينة من طالبات الخامس الإعدادي، بلغ عددهن(50) طالبة، اذ تضمن الاستبانة الأسئلة الآتية:

س1: ما الصعوبات التي واجهتكم في دراسة مادة التربية الفنية؟

س2: يرجى تسجيل المقترحات التي ترونها مهمة لإزالة الصعوبات ان وجدت؟

ملاحظة: يرجى تناول المادة الدراسية من الزوايا الآتية(المادة العلمية والفنية، طرائق تدريس، تنظيم جدول الدروس الأسبوعي، نظام الامتحانات، الواجب البيتي).

2. استبانة استطلاعية مفتوحة لعينة من مدرسي التربية الفنية البالغ عددهم(18) مدرساً ومدرسة، تضمنت الاستبانة الأسئلة الآتية:

س1: ما الصعوبات التي تواجهونها في تدريس مادة التربية الفنية؟

س2: ما الحاجات الضرورية التي ترونها ضرورية للتركيز عليها ودراستها لتسهم في إتقان الطالبات لمادة التربية الفنية؟

س3: ما الأهداف الأكثر أهمية التي تركزون عليها بخصوص مادة التربية الفنية؟

س4: لو طلب منك أعداد خطة درس لموضوع التخطيط والألوان مثلاً في الخطوات التي ستبناها في التدريس؟

وبعد تحليل إجابات الاستبانة للطالبات والمدرسين أظهرت النتائج ان هناك(11) صعوبة رئيسية شكلت نسبة (50%) فأكثر كما هو موضوع في الجدول (3).

جدول رقم(3)

الصعوبات التي تواجه الطالبات والمدرسين التربية الفنية

ت	الصعوبات	النسبة المئوية
1.	غياب الأهداف الخاصة بالموضوعات والاكتفاء بالهدف العام.	62%
2.	عدم التنوع في طرائق التدريس وعدم استخدام الوسائل التعليمية	72%
3.	التداخل في فهم بعض المفاهيم لتقاربها من بعضها	58%
4.	صعوبة التعامل مع المصطلحات الإنكليزية	61%
5.	إعطاء واجبات كثيرة وصعبة لا تتناسب والمستوى المعيشي للطالبات	71%
6.	محدودية قدرة المتعلم على تنظيم أفكاره ومعلوماته	65%
7.	عدم معرفة المتعلم بصحة أو خطأ نتائج الواجبات التي سجلها	73%
8.	قلة الأمثلة التي توضح المفاهيم والمبادئ	64%
9.	قلة الامتحانات التي تسبق الامتحانات الفصلية	55%
10.	عدم تمكن الطالبة من المتطلبات المعرفية السابقة للموضوع الجديد	66%
11.	قلة تداول الكتب المساعدة في المادة الدراسية	75%

تصميم تعليمي - تعليمي في التحصيل والدافعية لدى طالبات المرحلة الإعدادية نحو مادة التربية الفنية
م.د. كنعان غضبان حبيب.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029
3. تحديد خصائص المتعلمين: حددت الخصائص المشتركة لطالبات الصف الخامس الإعدادي وكانت على النحو الآتي:

- تقع عينة البحث ضمن فئة عمرية واحدة (17-18) وهذا يعني وصولهم مستوى النضج العقلي المناسب واستعدادهم للتعليم.
- لم يسبق ان تعرضوا لبرنامج تعليمي مماثل (كخبرة سابقة).
- تقارب درجات الطالبات في اختبار المعلومات السابقة، يعطي مؤشر على تجانس الطالبات في الخلفية العلمية.
- 4. تحديد مفردات المحتوى التعليمي: تم الاطلاع على مفردات المادة العلمية التي ستدرس في الفصل الدراسي الثاني، وحددت المدرسة الانطباعية والتكيفية بوصفهما من مدارس الفن الحديث اللتان قامتا بتحولت واضحة، وتشمل موضوعاتهما على (تعريف المدرستين واصل تسميتهما، وبلد وتاريخ نشؤهما وخصائصهما الفنية واشهر الفنانين واهم أعمالهم).
- 5. صياغة الأهداف السلوكية: في ضوء الحاجات المحددة للمتعلمين ونوع محتوى الأداء تم صياغة الأهداف السلوكية، وبعد عرضها على مجموعة من السادة المحكمين من الأساتذة الخبراء في مجال طرائق التدريس والتربية الفنية للحكم على وضوحها ودقة صياغتها ومدى تغطيتها للمحتوى التعليمي تم إضافة وحذف وتعديل عدد من فقراتها واستقرت في صيغتها النهائية (30) هدفا سلوكيا.
- 6. أعداد الخطط التدريسية: اعد الباحث وفي ضوء موضوعات الدراسية والأهداف السلوكية خطط تدريسية لتنظيم العناصر التعليمية ضمن الدراسة الواحدة بلغ عددها (2) خطتان لكل مدرسة، وقد احتوى كل درس خطة عامة ويشمل اسم الموضوع، المستوى الدراسي، هدف الدرس العام، والأهداف الخاصة والسلوكية ونوع المحتوى، مستوى الأداء للهدف، الوسائل التعليمية، المقدمة والعرض للمحتوى التعليمي، التطبيق، التقويم، الواجب البيتي، وقد راعى الباحث النقاط الآتية :
 - عرض المعلومات العامة.
 - عرض الأمثلة التي توضح تلك المعلومات.
 - عرض فقرات الممارسة والتدريب التي صممت لكل درس بشكل تمارس فيه الطالبة مستويات الأداء من (تذكر وتطبيق واكتشاف) خصائص للمفهوم المقدم أو تعميم لمفهوم جديد أو مبدأ أو إجراء.
 - تزويد الطالبات بالتغذية الراجعة لتعزيز إجابتهن وتعديل مسارهن .
- 4. الأداة ، الأداة الأولى: الاختبار التحصيلي:
 - 1. إعداد فقرات الاختبار:

أ. تحديد المادة العلمية: حددت المادة العلمية بمفردات المدرسين الانطباعية والتكعيبية وكما موضح مسبقا.

ب. صياغة أهداف الاختبار: اعد الباحث قائمة بالأهداف مكونة من (30) هدفا موزعة على ثلاث مستويات وكما يأتي : (12) هدفا تذكر، (11)هدفا للتطبيق، (7) أهداف للاكتشاف مع مراعاة تغطية محتوى المادة الداخلة في الاختبار والأهداف السلوكية اليومية.

ت. أعداد جدول للمواصفات(خارطة المواصفات): تم أعداد جدول المواصفات لمحتوى المادة الدراسية (الانطباعية والتكعيبية) التي تم تدريسها للطالبات خلال فترة التجربة ومستويات ميرل الثلاثة (التذكر، تطبيق، اكتشاف) وفي ضوء عدد الدروس المستغرقة لكل موضوع حددت اوزانها بحساب النسبة المئوية لعدد الدروس المستغرقة لكل موضوع على عدد الدروس الكلية، أما أوزان الأهداف فقد حددت بحساب النسبة المئوية للأهداف السلوكية في كل مستوى من المستويات الثلاثة على عدد الأهداف الكلية لاختبار. ولتحديد عدد فقرات الاختبار الكلي تم مراعاة زمن الإجابة عن الاختبار وللأهداف التي سيحققها، وبالاستعانة بالسادة الخبراء من ذوي الاختصاص حددت(30) فقرة اختبارية من نوع الاختيار من متعدد، بحيث تغطي المادة الدراسية والأهداف الدراسية، الجدول(4) يوضح ذلك.

جدول (4)

جدول المواصفات (أو خارطة المواصفات)

المجموع	مستوى الأداء			الأوزان	المحتوى
	اكتشاف 23%	تطبيق 37%	تذكر 40%		
13	3	5	5	42%	المدرسة الانطباعية
17	4	6	7	58%	المدرسة التكعيبية
30	7	11	12	100%	المجموع

2. التحليل الإحصائي لفقرات الاختبار: تم تطبيق الاختبار على عينة استطلاعية من طالبات الصف الخامس الإعدادي ممن درسوا مفردات المحتوى التعليمي، بلغت (50) طالبة. وبعد تصحيح الإجابات رتبت درجات الطالبات تنازليا وتم اخذ مجموعتين من درجات الطالبات تمثل المجموعة الأولى اعلى الدرجات في الاختبار اطلق عليها المجموعة العليا، والمجموعة الأخرى أوطأ الدرجات تسمى المجموعة الدنيا، وهذا بلغ عدد الطالبات في كل مجموعة (25) طالبة، اذ تراوحت درجات المجموعة الدنيا(8-15) درجة ودرجات طالبات المجموعة العليا(15-28) درجة حللت إجابات المجموعتين العليا والدنيا على وفق الإجراءات الآتية:
 أ. درجة صعوبة الفقرة: تم حساب صعوبة كل فقرة من الأسئلة الموضوعية، ووجد ان قيمتها تراوحت بين(0,32-0,72) ويرى بلوم ان الفقرات تعد جيدة اذا ما تراوحت مستوى صعوبتها بين(0,20 – 0,80)

ب. معامل التميز : تم حساب القوة التمييزية لكل فقرة من الأسئلة الموضوعية، تراوحت قيمتها بين (0,36-0,51) وهذا وقد تم تعديل الفقرات التي قوة تمييزها اقل من (0,30) لأنه الفقرات التي يقع معامل تمييزها بين (0,20-0,29) تعد فقرات حدية يتم تحسينها (الظاهر وآخرون، 1999، ص132).

ت. فاعلية البدائل: تم استخدام معامل التميز على درجات المجموعتين العليا والدنيا لفقرات الأسئلة الموضوعية والبالغة (30)، فقرة للبدائل الخاطئة وتبين ان هذه البدائل جذبت اليها اجابات اكثر من طالبات المجموعة الدنيا بالمقابل لجذبها اجابات من طالبات المجموعة العليا وبناء على ذلك تقرر الابقاء بدائل الفقرات وفي ضوء التحليل السابقة للفقرات ابقيت جميع فقرات الاختبار البالغة (30) فقرة بعد إجراء بعض التعديلات عليها.

3. صدق الاختبار: يعد استخدام جدول المواصفات مؤشرا من مؤشرات صدق المحتوى وبناء ذلك يكون الاختبار المصحح صادقا لأنه يصف ما سبق ذكره، كونه شاملاً لمفردات المحتوى الدراسي وفي سلامة تصنيف للمستويات التي يقيسها الاختبار، كما تم اعتماد موافقه (85%) فما فوق من المحكمين أساسا لتعزيز صلاحية الفقرات وتأسيسا على ذلك تحقق صدق المحتوى للاختبار.

4. ثبات الاختبار: تم اعتماد طريقة إعادة تطبيق الاختبار على عينة مؤلفة من (50) طالبة، وكانت المدة الزمنية بين التطبيق الأول والثاني للاختبار هي (20) عشرون يوما، وهذا ما اكد عليه (عودة) (الفترة الزمنية الفاصلة بين التطبيق الأول والثاني يجب ان لا تتجاوز أسبوعين أو ثلاثة أسابيع)(عودة، 1998، ص348)، ويهدف استخراج معامل الثبات للاختبار تم استخدام معامل ارتباط بيرسون وكانت قيمته (0,82) وهي تعد جيدة.

5. الإجابة عن الاختبار وطريقة تصحيحه: تم أعداد مفتاح الإجابات الصحيحة لفقرات الاختبار، وان درجة الاختبار الكلية (30) درجة، بإعطاء درجة واحدة للإجابة الصحيحة وصفر للإجابة الخاطئة.
الأداة الثانية: مقياس دافعية التعليم:

1. جمع فقرات المقياس وصياغتها: تم توجيه استبانة استطلاعية تتضمن سؤالاً مفتوحاً عن صفات الطالبة التي لديها دافعية لتعليم التربية الفنية إلى :

- مجموعة من تدريسي جامعتي بغداد والمستنصرية في الاختصاصات التربوية والنفسية، والمقياس والتقويم، وتدرسي قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة بلغ (15) تدريسي.
- عدد من المشرفين التربويين ومدرس التربية الفنية في المدارس الثانوية بلغ (20) مدرسا ومشرفا.
- الاطلاع على عدد من مقاييس بعض الدراسات التي لها علاقة بدافعية التعلم مثل دراسة (الكناني، 1979)، و(بني، 1995).

2. مدى صلاحية الفقرات: للحكم على صلاحية الفقرات من حيث مطابقتها للغرض الذي وضعت من أجله ودقة صياغتها ووضوحها، وعرض المقياس بصورته الأولية على مجموعة من السادة الخبراء في (اختصاص التربية الفنية وعلم النفس التربوي) اختصاصات التربية وعلم النفس التربوي والقياس والتقويم، اذ يمكن اعتبار اتفاق الخبراء نوع من الصدق الظاهري، وفي ضوء اتفاق السادة الخبراء البالغة (80%) اصبح المقياس في صياغتها النهائية على (20) فقرة، (12) منها موجبة و(8) فقرات سالبة.
3. التحليل الإحصائي لفقرات المقياس: ان أسلوب علاقة درجة الفقرة بالدرجة الكلية يعد من الوسائل المستخدمة في حساب الاتساق الداخلي للمقياس، اذ يهتم بمعرفة كون كل فقرة من فقرات المقياس تسير في المسار الذي يسير فيه المقياس كله ام لا، فهي تمتاز بانها تقدم لنا مقياسا متجانسا(عودة، 1998، ص382)، وبهذا تم حساب معامل الارتباط بيرسون بين درجات كل فقرة والدرجة الكلية، فكانت جميع معاملات الارتباط للفقرات دالة إحصائيا عند مستوى (0,05) وتراوح قيمتها بين (0,28-0,71).
4. صدق المقياس: ان اتفاق السادة الخبراء يمكن ان يعد نوعا من الصدق الظاهري كما بينا سابقا، وللتأكد من الصدق الظاهري للمقياس إعادة الباحث عرض المقياس بصورته النهائية على عدد من الخبراء (اختصاص التربية الفنية وعلم النفس التربوي) والمحكمين للتأكد من صدق وصلاحية فقراته. كما تم إيجاد صدق البناء للمقياس من خلال الاتساق الداخلي بين درجة كل فقرة والفقرات الكلية للمقياس. ويعد هذا المؤشر صدقا بنائيا. (عودة، 1998، ص387).
5. ثبات المقياس: تم إيجاد معامل ثبات الاستقرار عن طريق تطبيق المقياس على عينة عشوائية مكونة من (30) طالبة، ثم أعيد التطبيق على نفس العينة بعد مرور (20) يوما، واستخرج معامل ارتباط بيرسون وبلغ (0,85) وهو معامل ثبات عالي يمكن اعتماده (عودة، 1998، ص392)، كما تم حساب الاتساق الداخلي للمقياس وبلغ (0,74) وبعد هذا معامل جيد للثبات.
6. الإجابة عن المقياس وطريقة تصحيحه: تم وضع أربعة بدائل للإجابة عن فقرات المقياس وبالشكل الاتي (الفقرة تنطبق علي، دائما، كثيرا، أحيانا، نادرا) وتحسب درجة دافعية الطالبة للتعلم على المقياس بإيجاد مجموع الدرجات التي تحصل عليها باستجاباتها على كل فقرة، اذ حددت أوزان البدائل من (1-4) درجات لكل من الفقرات الإيجابية وتعكس بالنسبة للفقرات السلبية، ثم تجمع درجات البدائل التي اختارتها الطالبة لتمثل درجتها الكلية على المقياس، وقد تراوحت درجة المقياس بين (20-80).
6. الوسائل الإحصائية: تم استخدام الاتي: (معامل صعوبة فقرات الاختبار التحصيلي، معادلة التميز لفقرات الاختبار، معادلة بيرسون لحساب ثبات الاختبار ومقياس الدافعية، واختبار (T-test) لعينتين مستقلتين للاختبار التحصيلي ومقياس دافعية التعلم).

1. نتائج البحث :

عرض النتائج : ويشمل

- الفرضية الأولى: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بمستوى (0,05) بين متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية اللواتي يدرسن على وفق نظرية ميرل في (CDT) و متوسط درجات طالبات المجموعة

الضابطة اللواتي يدرسن على وفق الطريقة التقليدية في مقياس دافعية التعلم.ظهر فرق ذو دلالة إحصائية معنوية عند مستوى (0,05) في مقياس دافعية التعلم لصالح المجموعة التجريبية، وبذلك ترفض الفرضية الصفريّة الأولى وقبول الفرضية البديلة والجدول(5) يوضح ذلك.

جدول(5)

يبين الاختبار التائي (T-test) بين متوسط درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في مقياس دافعية التعلم

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	التباين	القيمة التائية		درجة الحرية	مستوى الدلالة عند (0,05)
				المحسوبة	الجدولية		
التجريبية	30	61,21	89,56	3,112	2,001	56	دالة
الضابطة	28	49,37	62,18				

الفرضية الثانية: ((لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية معنوية بمستوى (0,05) بين متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية اللواتي يدرسن على وفق نظرية ميرل في (CDT) و متوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة اللواتي يدرسن على وفق الطريقة التقليدية في الاختبار التحصيلي)).ظهر فرق ذو دلالة إحصائية معنوية عند مستوى (0,05) في الاختبار التحصيلي ولصالح المجموعة التجريبية، وبذلك ترفض الفرضية الصفريّة الثانية وقبول الفرضية البديلة والجدول(6) يوضح ذلك.

جدول(6)

يبين الاختبار التائي (T-test) بين متوسط درجات المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار التحصيلي

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	التباين	القيمة التائية		درجة الحرية	مستوى الدلالة عند (0,05)
				المحسوبة	الجدولية		
التجريبية	30	24,82	35,74	3,185	2,001	56	دالة
الضابطة	28	17,04	21,48				

2. تفسير النتائج:

أ. أظهرت النتائج تفوق طالبات المجموعة التجريبية اللواتي درسن على وفق نظرية ميرل(CDT) على طالبات المجموعة الضابطة في الدافعية نحو تعلم التربية الفنية في الاختبار التحصيلي.

- ب. التخطيط الجيد والدقة في التنفيذ الذي أتاحته نظرية ميرل(CDT) والاختبارات البنائية المستمرة، فضلا عن التغذية الراجعة ساعدت الطالبات على استيعاب الموضوع الدراسي بشكل سهل ويسر.
- ت. المستويات المختلفة من الأداء التي منحت بها طالبات المجموعة التجريبية(تذكر، تطبيق، اكتشاف) وفي دل درس من أسئلة الممارسة ساعدهن على اكتساب مهارة تطبيق واكتشاف المعلومات المطلوبة منهن وتكوين بناء منظم لكل موضوع وتوظيفها في مواقف جديدة .
- ث. ان التخطيط المعرفي المتضمن تنظيم المحتوى الدراسي من خلال العرض والتوضيح للمتطلبات السابقة للدرس الجديد، هيا للطالبات فهما جيدا لأبعاد الموضوع.
- ج. ان لتصميم الأنشطة والممارسة والتمرين وتنفيذها من قبل الطالبات في كل درس، أدى إلى تبادل الخبرات بينهن ومنحن ثقة أكبر بالمشاركة والنقد والمناقشة بين المجاميع للوصول إلى الأهداف المحدد لها.
3. الاستنتاجات :

1. ان لتنظيم البيئة التعليمية للمتعلم واستخدام تكنولوجيا التعليم من خلال مبادئ التصميم التعليمي وما ورد في نظرية ميرل (CDT) الأثر الكبير في توجيه سير عملية التعلم نحو الأهداف المرسومة بصورة صحيحة.
2. تحقيق الدافعية نحو تعلم مواد التربية الفنية لدى الطالبات.
3. التصميم التعليمي على وفق نظرية ميرل (CDT) له القدرة و الأثر الكبير في فهم واستيعاب مواد التربية الفنية بسهولة ويسر.
4. التوصيات : من خلال نتائج الدراسة يوصي الباحث بالاتي:
 1. اعتماد تطبيق نظريات التصميم التعليمي- التعليمي في تدريس مواد التربية الفنية والمواد الأخرى في المؤسسات التعليمية في القطر لما لها من اثر كبير في عملية التعلم.
 2. تزويد خبراء المناهج الدراسية والسادة التدريسيين بنظرية ميرل(CDT) في تصميم وتخطيط المناهج الدراسية والاستناد عليها في حالة تطوير وتخطيط مناهج جديدة أو تعديلها.
 3. التأكيد على أهمية الأهداف الوجدانية إلى جانب الأهداف المعرفية للمادة العلمية واكتساب الطالبات اتجاهات إيجابية نحو مادة التربية الفنية لزيادة دافعيتهن لتعلمها من خلال تيسير المصطلحات والمفاهيم العلمية والفنية بأسلوب سهل مع بيان قيمة التربية الفنية وأهمية دراستها وتدريسها لغرض جذب الطالبات لدراستها والاستمرار فيها.
5. المقترحات: يقترح الباحث الاتي:

- فاعلية نظرية ميرل(CDT) في موضوعات متنوعة لمادة التربية الفنية ولمراحل دراسية مختلفة.
- إجراء مقارنات بين نظرية ميرل(CDT) وبين نماذج ونظريات أخرى في التصميم التعليمي لبناء نماذج وبرامج تعليمية أو تدريبية و مواد دراسية متنوعة.

المصادر:

- بلوم، بينامين وآخرون(1985) ، تقييم تعلم الطالب الجمعي والتكويني، ترجمة: محمد أمين المفتي وآخرون، الطبعة العربية، دار ماكجد وهيل للنشر، القاهرة.
- الحديثي، منير فخري(1997) ، بناء وتطبيق برنامج تعليمي لتطوير المهارات الفنية لمادة أسس تصميم، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، بغداد.
- حيدر، جعفر موسى(1988) ، استخدام تكنولوجيا التعليم في التدريس بجامعات الأقطار العربية، ندوة طرائق التدريس في الجامعات العربية، بغداد(20-12/1988).
- الحيلة، محمد محمود(1999) ، التصميم التعليمي نظرية وممارسة، دار المسيرة للنشر، الأردن.
- الخوالدة، محمد محمود وآخرون(1997) ، طرائق التدريس العامة ، ط1، مطابع وزارة التربية والتعليم، الجمهورية اليمنية.
- دروزة، أفنان نصير(1995) ، إجراءات في تصميم المناهج، ط2، مركز التوثيق للنشر، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
- ----(2001) ، إلى أي مدى يمارس مدير المدرسة دوره الوظيفي في ضوء علم تصميم التعليم، المجلة العربية للتربية، مجلد(18)، العدد(2)، تونس.
- الديب، محمد علي(1993) ، الواقعية العامة والتوتر النفسي والعلاقة بينهما وذلك على عينة من الطلاب المعلمين، مجلة علم النفس، العدد(26)، السنة(7)، مصر.
- سمارة، عزيز وآخرون(1989) ، مبادئ القياس والتقويم في التربية، ط2، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.
- الظاهر ، زكريا محمد وآخرون(1999) ، مبادئ القياس والتقويم في التربية، ط1، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان.
- عاقل، فاخر(1988): معجم العلوم النفسية، ط1، دار الرائد العربي، بيروت.
- عبد العال، فؤاد ومحمد موسى وزهدي علي مبارك(1994) ، الجوانب الوجدانية لتدريس الرياضيات دراسة ميدانية، مجلة رسالة الخليج العربي، مجلد(12)، عدد(40)، الرياض.
- عودة، احمد(1998) ، القياس والتقويم في العملية التدريسية، الإصدار الثاني، دار الأمل للنشر والتوزيع، عمان.
- قطامي، يوسف(1993) ، الواقعية للتعلم الصفي لدى طلبة الصف العاشر في مدينة عمان، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، المجلد(20)، العدد(20)، عمان.
- المغيرة، عبد الله بن عثمان(1989) ، طرائق التدريس، ط1، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم(1994) ، قائمة مصطلحات تكنولوجيا التعليم، تونس.

- Land a, l.n.(1983),Descriptive & prescriptive the ories of learning and instruction, the instate for advanced ALgo-heuristic,new york.
- Merrill,m.d,(1983), component display theory,inc.reigeluth(ed),instructional, design theoigh theoied and models, hillsale, eillsale, erlraum associated, new greasy.
- Reigeluth, c.m,(1983),instructional, design, theoried models,hill sdale, new greasy.
- Twitichell, dovid,(1998), ro bert m.,gagne and m., david Merrill in conversation, educational, technology, October, u.s.a.

Educational -Learning Design in the Achievement and Motivation of Students in the High School towards Art Education

**Dr. Kanaan kadbhan HabibCollege of fine arts/ University of Baghdad
 Al-academy Journal Issue 91 - year 2019**

Date of receipt: 30/1/2018.....Date of acceptance: 25/3/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The present study aimed at ((building an educational -learning design based on the theory of Merrill in (CDT) and measuring the effectiveness of this design in the motivation and achievement of the high school fifth grade students to art education in the subject of the history of modern art)). The research community is made of fifth grade preparatory students in the secondary school of Umm Ayman in the Directorate of Education of Baghdad / Ar-Rusafa in a simple random way. The study sample (58 students) was chosen from section (e) to study according to Merrill theory (CDT) and section (d) to study according to the traditional way.

The pilot design of the control and experimental equivalent groups that have partial control in the post-test was selected. Teaching plans according to Merrill theory (CDT) and teaching plans in the traditional way were prepared. In addition, multiple choice achievement tests and a learning motivation scale were prepared for this purpose. The researcher used a number of statistical methods suitable for this study.

The results showed that the experimental group, which was taught according to the Merrill theory (CDT), was superior in learning and achievement motivation to the control group which was taught in the traditional way. The researcher, in light of the results, made a number of recommendations and suggestions for this study.

أثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات التدريس للطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى

م. رجاء حميد رشيد..... كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى

م. عمر قاسم علي..... كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/6/24 ، تاريخ قبول النشر 2018/10/2 ، تاريخ النشر 2019/3/25

الملخص

لغرض تحقيق الهدف المرجو من العملية التعليمية التعلمية كان لابد من توجيه الاهتمام الى الوسائل التعليمية وتوظيفها في هذا المجال لما لها من دور كبير في تذليل الصعوبات التي تواجه عملية التعلم وتوفير بيئة تعليمية تواكب التطورات العلمية، وهذا هو هدف البحث الذي اراد فيه الباحثان معرفة اثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات الطلبة المطبقين في التدريس.

اشتمل البحث على مشكلة البحث وهي ما أثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات التريس للطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة؟ وأهميته وأهدافه وفرضياته وتحديد المصطلحات التي جاءت في العنوان ، اما الاطار النظري فقد تناول التقنيات التعليمية وأهميتها ودورها الفعال في العملية التعليمية، و اشتملت الاجراءات التي استخدمها الباحثان من المنهجية والعينة العشوائية التي ضمت (40) طالب وطالبة الذين توزعوا بالتساوي على مجموعتين ظابطة وتجريبية، بعد اجراء عملية التحليل توصل الباحثان الى مجموعة نتائج اهمها النتائج التي تؤكد اثر التقنيات التعليمية الواضحة على الطلبة، وتوصل الباحثان إلى الاستنتاجات التالية: لا توجد فروق في تقويم مهارات التدريس بين الاستمارة المعتمدة من قبل الكلية والاستمارة المستخدمة من قبل الباحثين. وإن التقنيات التعليمية المستخدمة من قبل الباحثين كان لها نفس التأثير في تطوير مهارات التدريس للمجموعة التجريبية.

الكلمات المفتاحية: (مهارات تدريس، طلبة مطبقين، تقنيات التعليمية).

المقدمة :

مما لاشك فيه أن استخدام وسائل تعليمية متعددة في التعلم ينعكس إيجابياً في تعلم مهارات التدريس، وتعد تقنيات التعليم من أهم الحلول المقترحة للعديد من مشاكل التربية وبشكل عام تستخدم هذه التقنيات لتحسين نوعية التعليم . وعلى الرغم مما قدمته هذه التقنيات من حوافز ودوافع ايجابية في مجالات التعلم، الا ان البعض مازال يعتقد بأن التقنيات التعليمية عبارة عن مجموعه وسائل وأدوات، فهي تحتوي الى جانب الشمولية تخطيطا وتطبيقا وتقويما لمواقف تعليمية صالحة وقادرة على تحقيق أهداف محدده مستخدمه كل الامكانيات لتقديم تعليم أفضل.

لذلك وجد الباحثان ومن خلال عملهم كتدريسين في كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى إلى حاجة طلبة المرحلة الرابعة إلى التدريب على تقنيات حديثة تضمن لهم تعلم أكثر حيوية ونشاط وتجعلهم أكثر نجاحا وانسجاما فيما بينهم وبين العملية التربوية- التعليمية.

ولكي يتحقق ذلك لابد أن يمتلك طلبة الكلية إلى المهارات التدريسية اللازمة ليكونوا ذوي كفاءة عالية وفاعلة في استخدام وتوظيف الأجهزة والوسائل التعليمية وموادها الفنية لمساعدة طلبتهم على بلوغ الأهداف التعليمية أثناء تطبيقهم في المدارس المتوسطة والثانوية بعيداً عن أي مواقف محرجة لهم.

من خلال اطلاع الباحثان، اتضح إن هناك ضعف في مهارات التدريس لدى الطلبة المطبقين من طلبة كلية الفنون الجميلة أثناء التطبيق هذا لا يتوافق مع الانفجار المعرفي الحالي. لذا ارتأى الباحثان دراسة هذه المشكلة – والتي تلخص في السؤال التالي: ما أثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات التريس للطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى؟ وأهمية الدراسة تلخص بانه

1. يواكب البحث الحالي الاتجاهات الحديثة في استخدام التقنيات التعليمية الحديثة في التدريس .
 2. يعد هذا البحث دراسة علمية تدعو من خلال النتائج التي سيحصل عليها الباحثان لتنمية مهارات التدريس لدى طلبة المرحلة الرابعة بكلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى بالاستفادة من استخدام التقنيات الحديثة في تدريب الطلبة على مهارات التدريس خلال درس طرائق التدريس وزيادة التحصيل المعرفي لديهم.
 3. بالإمكان الإفادة من استخدام التقنيات الحديثة في البحث الحالي في تطوير وتحسين البرامج التدريبية واتقان لمهارات التدريس من تخطيط للدرس وتنفيذه ثم تقويم الدرس وإدارة الصف وضبطه بما يحقق عملية التفاعل بين الطالب المطبق وطلبته في المدارس المتوسطة والثانوية التي طبق بها وكذلك التحصيل المعرفي بمادة طرائق التدريس، بدلا من التعليم الذي يعتمد على ما تلاقاه الطالب من معلومات خلال المحاضرات فقط مما يسهم في زيادة رصيد الطلبة المعرفي والمهاري.
- يهدف البحث الحالي الى التعرف الى (أثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات التريس للطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة- جامعة ديالى). ويستند الى الفرضيات الآتية:-

1. لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعتين الضابطة والتجريبية في مهارات التدريس وفق استمارة التقويم المعتمدة من قبل الكلية ومتوسط درجاتهم استمارة التقويم التي أعدها الباحثان.
 2. لا توجد فروق ذو دلالة معنوية بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في متوسط درجاتهم استمارة التقويم التي أعدها الباحثان لمهارات التدريس.
 3. لا توجد فروق ذو دلالة معنوية بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في متوسط درجاتهم استمارة التقويم المعتمدة من قبل الكلية لمهارات التدريس.
- يتحدد البحث الحالي بما يأتي :-

1. الحد الزمني _ العام الدراسي 2017-2018
2. الحد المكاني _ المدارس المتوسطة والثانوية بمحافظة ديالى.

تحديد المصطلحات:

تقنيات التعليم.

هي من أهم الحلول المقترحة للعديد من مشاكل التربية وبشكل عام تستخدم هذه التقنيات لتحسين نوعية التعليم . والتقنيات التعليمية لسيّت عبارة عن مجموعه وسائل وأدوات كما يعتقد البعض ، في حين أنها اشمـل واعم من كونها أجهزه وأدوات ، فهي تحتوي الى جانب الشمولية تخطيطا وتطبيقا وتقويما لمواقف تعليمية صالحة وقادرة على تحقيق أهداف محدده مستخدمه كل الامكانيات لتقديم تعليم أفضل (ينظر كـمبش، 40) .

الوسائل التعليمية:

تعد الوسائل التعليمية من الامور الهامة والاساسية في العملية التعليمية فهي تعني " كل ما يستعمله المعلم من الامكانيات المتيسرة التي تعمل على نقل المعلومات النظرية والمهارات العلمية الى المتعلم وتوضيحها للوصول الى الهدف باقل جهد واسرع وقت " (السامرائي، ص67).

وقد عرفت الوسائل التعليمية بانها "وسائط تربوية يستعان بها لأحداث عملية التعلم"(حمدان، ص31). وفي تعريف اخر للوسائل يوضح بانها "وسائل الاتصال المباشر التي تساعد المتعلم على اكتساب المعارف والمهارات والاتجاهات والاساليب" (عبد المنعم، ص333) .

التطوير: " عملية شاملة ترتبط بما تقدمه المؤسسة التعليمية إلى المتعلم وبيئته وظرفه على نمو يجعل تغير احد هذه العوامل أو الطريقة، دون أن تتناول النظام التعليمي كله بتغيير والتبديل " (سلامة، ص266) .

- المهارة: " استخدام المعلومات بصورة فعالة ومؤثرة وبتقنية عالية الانجاز أو تطوير عمل معين في الفنون أو العلوم، وتتضمن السرعة والسهولة والمرونة والدقة في انجاز عمل عضلي " (موسى، ص6) .

- مهارات التدريس: " الأداء الذهني الحركي الذي يتبعه المعلم في أثناء التدريس مع مراعاة الدقة والسرعة والاستمرارية لهذا الأداء"(إمام، ص12) .

الاطار النظري

مفهوم تكنولوجيا التعلم (Instructional Technology)

لقد شهدت مهنة التعليم تطورا سريعا في هذا العصر، وازداد الاهتمام بدورها في العملية التعليمية في السنوات الأخيرة بشكل كبير من قبل المهتمين بأمور التدريس والتعليم في الجامعات والمدارس والمؤسسات التعليمية، ويتم استخدام مخرجات التكنولوجيا المختلفة حاليا دون معرفة المفاهيم الأساسية لمفهوم تكنولوجيا التعليم ، التي تسعى الى ايجاد أفضل الأساليب للإفادة منها في تطوير التعليم ورفع مستواه ومعالجة مشكلاته للوصول الى تعليم اكثر كفاءة وفعالية (ينظر:الرواضية، 22) .

وفي مجال تكنولوجيا التعليم فإن "كل الوسائل التي تستخدم لإثارة حماس المتعلم ورغبته في الاستزادة من العلم. وتوصيل المدركات والمفاهيم، وبالتالي سهولة تذكرها، والمقصود بالوسائل في هذا السياق هي المعينات التي تساعد على التعلم أو توضيح الأمور الغامضة مثل الرسوم والمخططات والنماذج والأفلام وغيرها" (موسى، ص133).

"لذلك لابد من وجود مواد تعليمية مصممة بطريقة تناسب وقدرات وقابليات واحتياجات واستعدادات المتعلمين بحيث تؤدي بهم الى اتقان المهارات والمعلومات وتحقيق الاهداف المتوخاة وهذا ما يسعى اليه التدريس الفعال الذي يعتمد على قدرات (المدرس) وما يستخدمه من طريقة تدريس مناسبة للمادة العلمية" (ليلي ، ص2016)

وقال (السعدي 2004) بأن الوسائل التعليمية Teaching Media هي:

"الأجهزة والمواد التي يستخدمها المدرس والتي تساعده على إيصال الرسالة الخاصة بموضوع الدرس إلى الطالب" (السعدي، ص340).

أهمية الوسائل التعليمية التعليمية:

تكمن أهمية الوسائل التعليمية التعليمية، وفائدتها من خلال تأثيرها في العناصر الرئيسة الثلاثة من عناصر العملية التعليمية (المعلم، المتعلم، المادة التعليمية) وكما يلي:

1. المعلم

- تساعد على رفع كفايته المهنية ، واستعداده.
- تغير دوره من ناقل للمعلومات ، وملقن إلى دور المخطط، والمنفذ، والمقوم للمتعلم.
- تساعد على حسن عرض المادة ، وتقويمها والتحكم بها.
- تمكنه من استثمار الوقت المتاح بشكل أفضل.
- تساعد في إثارة الدافعية عند المتعلمين.

2. المتعلم

- تنمي فيه حب الاستطلاع، وترغبه في التعلم.
- تقوي العلاقة بينه وبين المعلم، وبين المتعلمين أنفسهم .
- توسع مجال الخبرات التي يمر فيها المتعلم.
- تشجعه على المشاركة، والتفاعل مع المواقف الصفية المختلفة، وخصوصاً اذا كانت مسلية.
- تثير اهتمامه وفاعليته، وتتيح فرصاً للتنوع والتجديد المرغوب فيه، وبالتالي تسهم في علاج مشكلة الفروق الفردية.
- أثبتت التجارب إن التعلم باستخدام الوسائل التعليمية يوفر من الوقت والجهد على المتعلم ما مقداره (38-40%)

3. أهميتها للمادة التعليمية

- تساعد على توصيل المعلومات والمواقف والاتجاهات، والمهارات المتضمنة في المادة التعليمية إلى المتعلمين، وتساعدهم على إدراك هذه المعلومات إدراكاً متقارباً، وإن اختلفت المستويات.
- تساعد على إبقاء المعلومات حية وذات صورة واضحة في ذهن المتعلم.
- تبسيط المعلومات والأفكار وتوضيحها، وتساعد الطلبة على القيام بأداء المهارات كما هو مطلوب (الحيلة، ص 115).

علاقة الوسائل التعليمية بتكنولوجيا التعليم .

يوجد في الحقيقة خلط بين مصطلح تكنولوجيا التعليم وتكنولوجيا التربية ، حيث ان كثيراً من الدراسات والبحوث المتخصصة لم تفرق ما بين المصطلحين ، واستخدمتهما بالمعنى نفسه . غير انه يوجد اتجاه جديد للتمييز ما بين المصطلحين ، بحيث يطلق مصطلح تكنولوجيا التعليم على العمليات التي تتعلق بتصميم عمليات التعليم وتنفيذها وتقويمها . لذلك يعرف هذا الاتجاه تكنولوجيا التعليم بأنها طريقة منظمة لتصميم العملية الكاملة للتعليم والتعلم وتنفيذها وتقويمها ، وفق اهداف خاصة محدودة ومعتمدة على نتائج البحوث الخاصة بالتعلم والاتصالات وتستخدم مجموعة من المصادر البشرية ، وغير البشرية بغية الوصول الى تعلم فعال (ربيع، ص80) .

استخدام الحاسوب في العملية التعليمية :

يؤكد (زيدان، 1982) ان العملية التعليمية " هو تمكين المتعلم من الحصول على الاستجابات المناسبة والمواقف الملائمة ، وتتضمن مجموعة من الطرائق والوسائل المستخدمة في تلك العملية وهذه الوسائل ماهي إلا عبارة عن وسائط تثير المتعلم وتوجه عملياته التعليمية ويمكن معرفة مدى نجاح هذه الوسائط من خلال ما تثيره من فاعلية المتعلم وتوصله إلى الاستجابات والمواقف التي تتماشى وخطة التربية والأهداف الموضوعه لها " (مصطفى، ص7).

المادة التعليمية بأسلوب شيق يقود المتعلم خطوة تلي الأخرى نحو الإتقان وهناك أنماط متعددة من البرامج التي أدخلها الحاسوب إلى العملية التعليمية ومنها: (أحمد، ص50)

1. المهارة والممارسة :

ويشمل "هذا النمط عملية تعزيز وتطوير المهارات المكتسبة من خلال الممارسة المتكررة وعادة يستخدم لطلاب المراحل الأولية في تعلم برامج الحاسوب في العلوم الإنسانية والرياضيات والهندسة والتربية الرياضية بإتقان وتعلم المهارة الحركية " (Goktepe,p 33) .

2. المحاكاة :

"يعد الحاسوب من أكثر الأنماط انتشاراً في مجالات التنمية العقلية ويستخدم في مجالات العلوم الطبيعية والاقتصاد و إداره الأعمال للخطط التدريبية في المجال الرياضي ومن برامج أجراء التجارب المعملية التي

تمكن الطلبة من أجزائها دون الحاجة إلى الاتصال المباشر مع المواقف النماذج كما في الفيزياء والكيمياء
"(متولي، 75).

3. الألعاب التعليمية :

"يستخدم في تنمية القدرات العقلية ويعتمد على أساس المناقشة بين الطلبة و الحاسوب وتعتمد برامج هذا النمط على قوانين قابلة للتغير خلال اللعبة وفي ضوء المعطيات و النتائج التي يتم من خلالها تعلم الحقائق والمفاهيم و المهارات وحل المشكلات ، والتعلم بالحاسوب يمثل إحدى برامج هذا النمط" (محمد، 45).

4. المناظرة والحوار:

"وفق هذا النمط يتم تقديم المعلومات بكاملها للطلبة من خلال نص مبرمج يقوم الطالب بعرض التسلسل الذي يريده للمعلومات ووفق الترتيب الذي يراه مناسباً و يعد هذا النمط من أحدث الأنماط المستخدمة في التعليم ومازال في مراحل التطوير والتجريب حيث يعتمد على الذكاء الاصطناعي وهذا الأخير أيضاً في مرحلة التطوير" (جودت، وفايز، 2003، 66)

5. حل المشكلات :

"في هذا النمط يتم تعلم الطلبة كيفية استخدام قواهم العقلية والمنطقية ليصبحوا أفضل في حل المشكلة ، ووفق هذا النمط يمكن تنمية القدرات التي تعتبر أساسيات في حل المشكلة مثل المهارات الذهنية في المفاهيم والقوانين وأخرى في تنظيم المعارف اللغوية وتنمية قوة الإدراك والربط بين المتغيرات" (محمد، 48).
6. التقييم :

"ويستخدم الحاسوب هنا لمساعدة المدرس في تقويم تحصيل الطلبة والتعرف على نقاط القوة والضعف لديهم بطريقة سريعة وفعالة وبقليل من الجهد والوقت ، مثال ذلك أسئلة الامتحانات باستخدام قاعدة بيانات يتم تزويدها بأعداد كبيرة من الأسئلة (بنك الأسئلة) وتحديد الإجابات وحفظ الدرجات وغيرها (جودت، وفايز، 69).

7. الذكاء الاصطناعي :

"ويطلق عليه (Intelligent Computer Assisted Instruction) وهو ما نتج من تطوير في تقنية الحاسوب واستخدامه في مختلف البحوث ، وهو إحدى طرق التعلم التي تزود نظم التعليم بمهارات اتخاذ القرار وحل المشكلات المعقدة بأسلوب مشابه لأسلوب المدرس ، ويكون هذا النوع من التعلم على شكل خطين ، الأول ببرامج تجمع فيها المعلومات حول أسلوب تعامل الطالب مع المادة التعليمية ومن ثم تقرير الاستراتيجية المناسبة وكيفية عرضها على المتعلم (نماذج تتركز حول المتعلم)، أما النمط الثاني فيسعى بالأنظمة الخبيرة (Expert Systems) وهي برامج لها قاعدة معرفية في مجال محدد في سلوكها سلوك الشخص الخبير في كل المسائل" (يوسف، 47).

8. إدارة التعليم بالحاسوب :

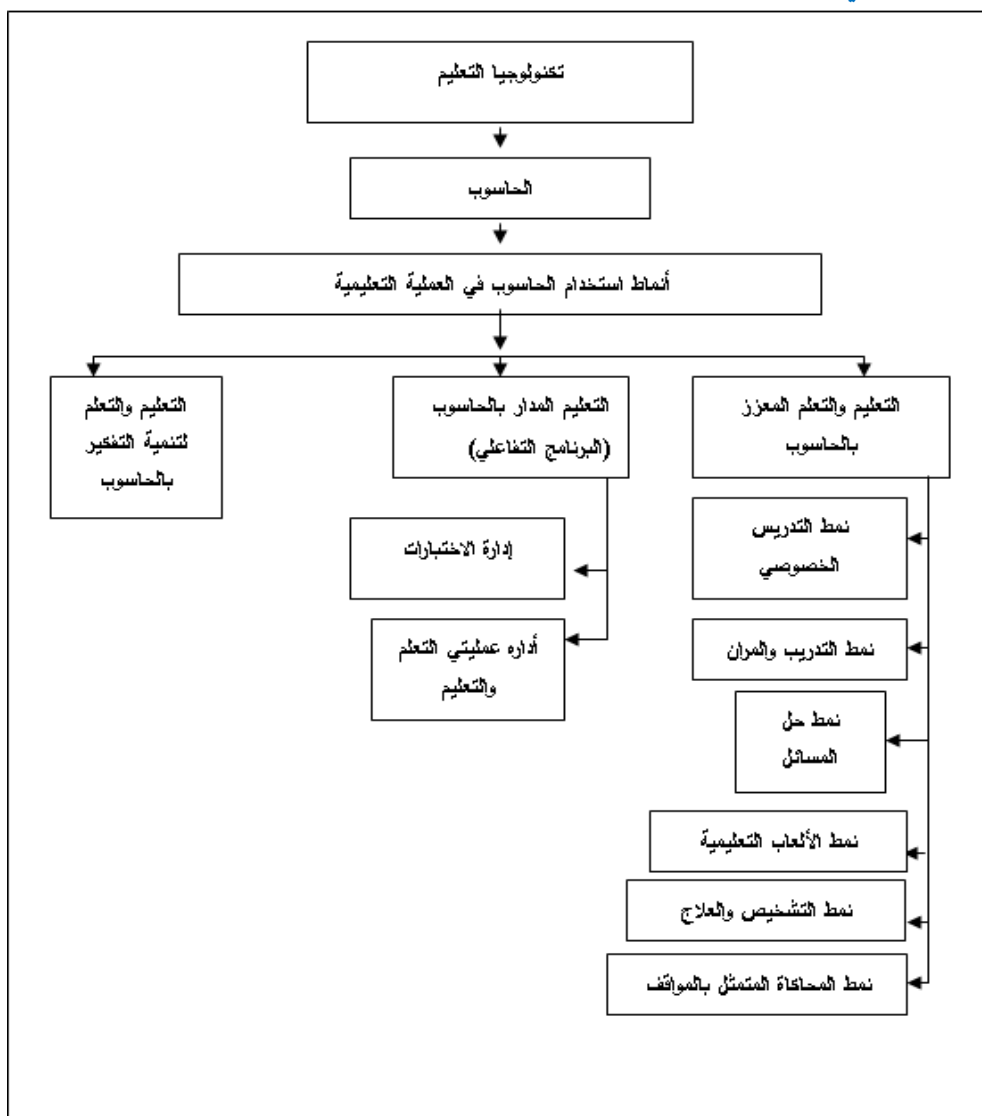
يقوم الحاسوب بمساعدة المعاهد والكليات في أداره العملية التعليمية من خلال تنظيم البيانات من إعداد الطلبة والتدريسين وأعداد الاختبارات والخطط التدريسية والإحصاءات الشاملة وكذلك من خلال نظم

الاسترجاع المكتبية (Library Retrieval System) وقد نجح الحاسوب في تخزين المعلومات والإحصاءات لتسهيل مهمة فحص وتقويم هذه البيانات ولفترات دورية ولحين إيجاد الحلول المناسبة (ينظر: جودت، وفايز، 84).

"كما إن ميزة التفاعل الإيجابي التي تتميز بها البرامج التفاعلية تجعل منها وسيلة جيدة للتعلم ، إذ إن كل استجابة من الطالب للبرنامج تجد لها مؤثرا جديدا سواء كان ذلك على شكل سؤال تابع أم مدح أم إرشاد أو عرض لمادة جديدة مما يتطلب بدوره استجابات جديدة فتتكرر عملية التفاعل في جو من الرغبة والتشويق" (الكندري، 20).

إذ يقوم الحاسوب بالاستجابة للحدث الصادر من الطالب فيقرر الخطوات التالية بناء على اختيار الطالب ودرجة تجاوبه ، ومن خلال ذلك يمكن مراعاة الفروق الفردية للطلبة ، إذ يتم تشكيل حلقة دراسية ثنائية الاتجاه بين البرنامج والطالب وبذلك يتمكن الطالب من مراجعة ما تعلمه ودراسة ما يريد وإذا أحتاج إلى مساعدة لكل نقطة صعبة عليه فان البرنامج يقوم بتزويده بما يحتاج لفهم ما صعب عليه (ينظر: المالكي، 21).

ويرى إبراهيم عبد الوكيل الفار إن الدور الذي تلعبه البرامج التفاعلية في تحسين التعلم لدى الطلبة في غاية الأهمية ، فباستخدام اللقطات الفيلمية والصوت والصورة والنص والحركة في إن واحد مجتمعة أو بعضها منها يشكل مصدرا فعالا لتكوين صورة واضحة للمادة عن طريق تفاعل هذه المكونات مع بعضها في إطار برنامج تعليمي يتفاعل مع الطالب (ينظر: الفار، 208).



شكل (1): يوضح موقع البرامج التفاعلية من تكنولوجيا التعليم (الفار، 2000)

مهارات التدريس :

مهارة التدريس هي الأسلوب الذي يستخدمه المدرس في نقل أكبر ما يمكن من المعلومات أو الأفكار والمفاهيم والقيم وإثارة التدريب عند المتعلمين بصورة مشوقة ومفهومة. "ومهارات التدريس تعني مجموعة السلوكيات التدريسية التي يظهرها المدرس في نشاطه التعليمي (التدريسي) بهدف تحقيق أهداف معينه، وتظهر هذه السلوكيات من خلال الممارسات التدريسية للمدرس في صورة استجابات انفعالية أو حركية على أن تتميز بالدقة والسرعة في الأداء والتكيف مع ظروف الموقف الصفّي" (ينظر: جامل، 65).

ويذكر (جامل) "إن هناك تداخلا بين مصطلح المهارة والكفاية. فيرى كل من (Brotch & Fenton) إن الكفاية مزيج من المهارات بالسلوكيات والمعلومات المتكاملة التي اشتقت على وفق مستويات محددة لنتائج التعلم المرغوب فيها، ويؤكد (Good) إن الكفاية مهارات عالية التخصص ترتبط بمراحل أداء العمل، كما إنها امتلاك للمهارات على وفق المعايير المحددة للوصول إلى نتائج التعلم المرغوب فيه" (جامل، ص 16) .

"ويشير مصطلح الكفاية إلى قدرة الفرد على أداء معين من المهارات التدريسية وهي ذات تأثير بالنسبة للمتعلم، إذ يوصف بأنه فرد على درجة من الكفاية في الأداء والإتقان، لذا تشير المهارة أيضا إلى مستوى الكفاية التي يحصل عليها المتعلم للقيام بعملية التدريس بدرجة من السرعة والإتقان مع اقتصاد في الجهد المبذول" (زيتون، 2001، ص 108) .

وهناك علاقة بين مصطلحي (المهارة Skill) (والأداء Performance) ، فالأداء يتطلب إتقان مجموعة من المهارات، كما يتطلب جهداً من التدريب والممارسة حتى يتسنى تشكيل مجموعة من المهارات ذات العلاقة بالاداءات.

ويؤكد (الحوالدة) على شروط تعلم المهارات التدريسية التي يمكن إيجازها بالاتي:

1. اكتساب المعلومات المتصلة بالمهارات التدريسية من حيث الأهداف والاجراءات.
2. تجزئة المهارة الرئيسة إلى مكوناتها الأساسية والفرعية.
3. نقل التحكم بالمهارة من العقل والعين إلى الحواس الأخرى.
4. نقل اعتماد المهارة من العقل والحواس إلى آليات التحكم.
5. نقل المهارة من الخبرة الشخصية إلى التعميم (الحوالدة، ص 216) .

مهارة استخدام الوسائل التعليمية:

لقد أصبحت عملية التعليم والتعلم عملية منظمة تستند الى أسس عملية محددة من اجل تحقيق الأهداف المطلوبة ومن اجل تحقيق هذه الأهداف فان التربويين اخذوا يهتمون بالوسائل والأساليب التعليمية التي لها اثر كبير في نجاح عملية التعليم والتعلم.

إن لغة المدرس والكتاب المقرر لم تعد كافية لتغطية جوانب عملية التعلم بكاملها، فكان لا بد من وجود وسائل لتحليل أساليب التعلم وطرقه وفنونه، وتنظيمها بحيث ينتج عن استخدام هذه الوسائل بيئة تعليمية صالحة لإحداث تعلم أفضل، " ويختلف تعريف الوسائل التعليمية باختلاف المدارس التربوية واختلاف وجهة نظر التربويين في أهمية الحواس في الإدراك والتعلم، وباختلاف التقدم التكنولوجي والحضاري، والمدرس الناجح هو الذي يستخدم الوسائل التعليمية الملائمة والتي تسهم بشكل فعال في إيصال ما هو مطلوب إلى المتعلم" (الأحمد، ص 177) .

إجراءات البحث : منهج البحث:

استخدم الباحثان المنهج التجريبي لملاءمته مشكلة البحث وأهدافه.

جدول (1) : التصميم التجريبي الذي اعتمدته الباحثان في تصميم إجراءات بحثه

المجموعة	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	المتغير التابع
التجريبية	التقنيات التعليمية	تقويم أداء مهارات التدريس	تقويم أداء مهارات التدريس

عينة البحث

اشتمل مجتمع البحث على طلاب المرحلة الرابعة بكلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى للعام الدراسي 2017- 2018 والبالغ عددهم (53) طالباً وطالبة من قسم التربية الفنية، أختيرت عينة البحث بالطريقة العشوائية (القرعة) واشتملت على (40) طالباً وطالبة موزعين على مجموعتين المجموعة الضابطة (20) طالباً وطالبة ، والمجموعة التجريبية (20) طالباً وطالبة من قسم التربية الفنية فضلاً عن (10) طالباً وطالبة للتجربة الاستطلاعية.

أداة البحث

تبني الباحثان استمارة تقويم الأداء المهاري لمهارات التدريس التي أعدها الباحث (صلاح رفيف الزامل، 2008)، التي يستخدمها المتدرب والمتمثلة بـ(التخطيط للدرس، التهيئة الذهنية، استخدام الوسائل التعليمية، التعزيز) وتم تحديد مقياس ثلاثي كميّار لتحديد الدرجة التي يحصل عليها المتدرب في أداء مهارات التدريس، وبذلك تكون الدرجة الكلية التي يحصل عليها المتدرب تساوي (50) درجة (ملحق رقم 1).

التجربة الاستطلاعية:

لغرض تكييف استمارة تقويم الأداء المهاري لمهارات التدريس على عينة البحث قام الباحثان بإجراء تجربة استطلاعية على عينة قوامها (10) طالباً وطالبة من قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى وذلك يوم الثلاثاء 27 / 2 / 2018 ، مع العلم إنها مقننة على البيئة العراقية، وكذلك استخراج معاملات الأسس العلمية لها ومدى ملاءمتها لعينة البحث.

الاستمارة

قام الباحثان بإيجاد معامل الثبات لاستمارة التقويم التي حددها لتحقيق متطلبات الاختبار المهاري، لذلك تم إيجاد معامل الثبات بين الباحث والملاحظين الآخرين الذين تم تدريبهما على استخدام هذه الاستمارة، إذ تم اختيار (10) طالباً وطالبة وكما موضح بالجدولين (2)

جدول (2): معامل ثبات استمارة تقويم الأداء المهاري

ت	الباحثان		المعدل
	1م	2م	
1	0.84	0.88	0.86
2	0.86	0.86	0.86
3	0.84	0.84	0.84
4	0.83	0.83	0.84
5	0.82	0.84	0.84
6	0.84	0.88	0.86
7	0.86	0.86	0.86
8	0.84	0.84	0.84
9	0.83	0.83	0.84
10	0.82	0.84	0.84
المعدل العام 0.85			

ومن خلال نتائج الجدول (2) يظهر إن معامل الثبات تقويم الأداء المهاري لمهارات التدريس يساوي (0.85) وهذه النتيجة تعطي مؤشراً جيداً لصلاحية الاستمارة وبذلك تصبح جاهزة للتطبيق.

استعان الباحثان باثنين من الملاحظين تم تدريبهما على مكونات الاستمارة وكيفية العمل بهما لغرض مشاركتهما في تقويم الأداء المهاري لأفراد العينة المستهدفة ووضع الدرجات لكل متدرب.

تطبيق التجربة

أجريت التجربة الرئيسية للبحث على العينة يوم (الاثنين) الموافق (2017/12/17) في قاعة قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى واستمرت لغاية يوم (الاربعاء) الموافق (2018/1/10) على مدى ستة اسابيع بواقع محاضرتين كل اسبوع استخدام التقنيات التعليمية الحديثة.

الاختبار البعدي

تم توزيع استمارة تقويم الأداء المهاري لمهارات التدريس التي اعتمدها الباحثان وبالإضافة إلى استمارة تقويم الأداء المعتمدة من قبل الكلية على السادة المشرفين على التطبيق لغرض تقويم أداء عينة البحث أثناء تطبيق خلال الفصل الثاني، وبعد الانتهاء من التطبيق تم جمع الاستمارات لغرض لاستخراج النتائج .
 الوسائل الإحصائية .

استخدم الباحثة الحقيبة الإحصائية (SPSS) من اجل استخراج نتائج البحث، ومن الوسائل الاحصائية المستخدمة هي: (الوسط، والانحراف المعياري، اختبار (ت) للعينات المتناظرة).

عرض النتائج ومناقشتها.

يتضمن هذا الفصل عرضاً لنتائج البحث التي تم التوصل إليها اعتماداً على نتائج الاختبار المهاري (القبلي والبعدي) ومناقشتها واستعراضاً للاستنتاجات التي توصل إليها الباحث وتحديد التوصيات والمقترحات، وسيتم عرض النتائج بحسب فرضيات البحث وكما يأتي :-

الفرضية الصفريّة الأولى :

((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعتين الضابطة والتجريبية في مهارات التدريس بتقويم الأداء من قبل المشرف بالاستمارة المعتمدة من قبل الكلية والاستمارة المعدة من قبل الباحثين))

ولتحقق من صحة الفرضية قام الباحث باستخدام الاختبار التائي (t-test) للعينات المترابطة وكما مبين بالجدولين (3)، و (4) التاليين :

الجدول (3) يبين الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للمجموعتين الضابطة والتجريبية في

مهارات التدريس

المجموعات		المجموعة الضابطة		المجموعة التجريبية	
استمارة التقويم		س	ع	س	ع
الاستمارة المعتمدة من قبل الكلية		36.850	4.184	38.900	3.259
الاستمارة المعدة من الباحثين		33.750	4.734	35.550	3.873

يبين الجدول (3) الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للاختبارات القبلية والبعديّة للمجموعتين الضابطة والتجريبية، فقد بلغ الوسط الحسابي للمجموعة الضابطة في تقويم الأداء لمهارت التدريس من قبل المشرفين وفق استمارة التقويم المعتمدة من قبل الكلية (36.850) والانحراف المعياري (4.184)، أما في في تقويم الأداء لمهارت التدريس من قبل المشرفين وفق استمارة التقويم المعتمدة من قبل الباحثين فبلغ الوسط الحسابي (38.900) والانحراف المعياري (3.2594).

أما المجموعة التجريبية فقد بلغ الوسط الحسابي تقويم الأداء لمهارت التدريس من قبل المشرفين وفق استمارة التقويم المعتمدة من قبل الكلية (33.750) والانحراف المعياري (4.734). وبلغ الوسط الحسابي في تقويم الأداء لمهارت التدريس من قبل المشرفين وفق استمارة التقويم المعتمدة من قبل الباحثين (35.550) والانحراف المعياري (3.873).

الجدول (4) فروق الاوساط الحسابية والانحراف المعياري للفروق وقيمة (ت) المحسوبة لمهارات

التدريس لعينة البحث

نوع الاستمارة	س ف	ع ف	قيمة (ت) المحسوبة	نسبة الخطأ	الدلالة المعنوية
الاستمارة المعتمدة من قبل الكلية	2.050	5.549	1.652	0.115	غير معنوي
الاستمارة المعدة من الباحثين	1.800	5.899	1.365	0.188	غير معنوي

أظهرت نتائج الجدول (4) الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للفروق في نتائج تقويم أفراد عينة البحث الاستمارتين للمجموعة الضابطة وقيمة (ت) المحسوبة، إذ بلغت قيمة (ت) المحسوبة (1.652) ونسبة خطأ (0.115) مما دل على عدم وجود فروق معنوية في التقويم باستخدام الاستمارتين.

أما لمجموعة التجريبية إذ وبلغت قيمة (ت) المحسوبة (1.365) ونسبة خطأ (0.188) مما دل على عدم وجود فروق معنوية في التقويم باستخدام الاستمارتين.

وهنا تقبل الفرضية الصفرية التي تقول لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعتين الضابطة والتجريبية في مهارات التدريس بتقويم الأداء من قبل المشرف بالاستمارة المعتمدة من قبل الكلية والاستمارة المعتمدة من قبل الباحثان.

ويعزو الباحثان سبب ذلك إلى الطريقة التي استخدمها مدرس المادة في تطوير مهارات التدريس لدى أفراد المجموعة الضابطة. وكذلك استخدام التقنيات التعليمية المستخدمة في عرض المعلومات على أفراد المجموعة التجريبية قد ساهمت في تطوير مهارات التدريس التي يجب أن يتقنها الطالب قبل ذهابه للتطبيق. الفرضية الثانية:

لا توجد فروق بين المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية في مهارات التدريس في الاستمارة المعدة من قبل الباحثين

الجدول (5) يبين الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية وقيمة (ت) المحسوبة للمجموعتين

الضابطة والتجريبية لمهارات التدريس في الاستمارة المعدة من قبل الباحثين

المجموعات	س	ع	قيمة (ت) المحسوبة	نسبة الخطأ	الدلالة المعنوية
المجموعة الضابطة	33.750	4.734	1.316	0.196	غير معنوي
المجموعة التجريبية	35.550	3.873			

أظهرت نتائج الجدول (5) الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للمجموعتين الضابطة والتجريبية وقيمة (ت) بين المجموعتين لمهارات التدريس في الاستمارة المعتمدة من قبل الباحثين إذ بلغت (1.316) ونسبة خطأ (0.196) وهي غير دلالة معنوياً. وهنا ترفض الفرضية الصفرية التي تقول لا توجد فروق بين المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية في مهارات التدريس في الاستمارة المعتمدة من قبل الباحثين. بمعنى إن الاستمارة المعتمدة من قبل الباحثين لتقويم مهارات التدريس قد أوفت بشروط التقويم المعتمدة من قبل الكلية أو الجامعة، وإن التقنيات التعليمية كان لها نفس الدور الذي أدته أساليب التدريس المعتمدة من قبل مدرس المادة.

الفرضية الثالثة: لا توجد فروق بين المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية في مهارات التدريس في الاستمارة المعدة من قبل الكلية

الجدول (6) يبين الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية وقيمة (ت) المحسوبة للمجموعتين

الضابطة والتجريبية لمهارات التدريس في الاستمارة المعدة من قبل الكلية

المجموعات	س	ع	قيمة (ت) المحسوبة	نسبة الخطأ	الدلالة المعنوية
المجموعة الضابطة	36.850	4.184	1.729	0.092	غير معنوي
المجموعة التجريبية	38.900	3.259			

أظهرت نتائج الجدول (6) الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للمجموعتين الضابطة والتجريبية وقيمة (ت) بين المجموعتين لمهارات التدريس في الاستمارة المعدة من قبل الكلية إذ بلغت (1.729) ونسبة خطأ (0.092) وهي غير دلالة معنوياً. وهنا ترفض الفرضية الصفرية التي تقول لا توجد فروق بين المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية في مهارات التدريس في الاستمارة المعدة من قبل الكلية.

الاستنتاجات والتوصيات:

الاستنتاجات

توصل الباحثان إلى الاستنتاجات التالية:

1. لا توجد فروق في تقويم مهارات التدريس بين الاستمارة المعتمدة من قبل الكلية والاستمارة المعتمدة من قبل الباحثان.
2. إن التقنيات التعليمية المستخدمة من قبل الباحثان كان لها نفس التأثير في تطوير مهارات التدريس للمجموعة التجريبية.

التوصيات

يوصي الباحثان بما يلي:

1. ضرورة استخدام التقنيات التعليمية في تطوير مهارات اخرى لدى الطلاب وفي مواد أخرى.
2. بالامكان اعتماد استمار تقويم مهارات التدريس لدى الطلبة المطبقين إلى جانب الاستمارة المعتمدة من قبل الكلية.

المصادر:

1. جودت، سعاد احمد ، وفايز، عادل؛ استخدم الحاسوب والانترنت مع ميادين التربية والتعليم : (عمان ، دار الشروق للنشر.2003).
2. حمدان، محمد زياد ؛ الوسائل التعليمية مبادئها وتطبيقاتها ، ط 1 : (بيروت : مؤسسة الرسالة ، 1981).
3. ربيع، هادي مشعان؛ تكنولوجيا التعليم المعاصر الحاسوب الانترنت ، ط 1 : (عمان ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، 2006).
4. الرواضية، صالح محمد، و(آخرون)؛ التكنولوجيا وتصميم التدريس ، ط 1 : (الأردن ، عمان ، زمزم ناشرون وموزعون ، 2011).
5. السامرائي، افتخار احمد ؛ تطور مستوى الاداء الحركي اثناء عملية تعلم السباحة الصور بنات : (رسالة ماجستير كلية التربية الرياضية جامعة بغداد ، 1984).
6. عبدالمنعم، شاکر محمود؛ الوسائل التعليمية في تدريس المواد الاجتماعية : (عمان ، مجلة الفتح ، العدد الرابع ، مايس ، 1999).
7. كمبش، ماجدة حميد ؛ تقنيات وتكنولوجيا التعلم في طرائق التدريس : (ديالى ، المطبعة المركزية_جامعة ديالى ، 2012).
8. الكندري، عبد الله عبد الرحمن ؛ تكنولوجيا التعليم وتفعيل العملية التربوية : (بحث منشور في تكنولوجيا التعليم – دراسات عربية ، مركز الكتاب للنشر ، 1999).
9. المالكي، حورية احمد؛ تكنولوجيا الحاسوب والعملية التعليمية : (المجلة التربوية ، 2003).
10. متولي، غنيمه محمد ؛ سياسات وبرامج إعداد المعلم العربي وبنيتها العملية التعليمية التعلمية ، القمة الاقتصادية للتعليم في الوطن العربي: (دراسات وبحوث ، الدار المصرية اللبنانية ، 1998)
11. محمد، عبد الحافظ ؛ وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم : (الأردن ، دار الفكر للطباعة ، 1996)
12. مصطفى، زيدان محمد ؛ نظريات التعلم وتطبيقاته التربوية : (جدة ، دار الشروق ، 1982).
13. الوكيل، إبراهيم عبد ؛ تربويات الحاسوب وتحديات مطلع القرن الحادي والعشرون : (القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1988).
14. يوسف، بشرى ؛ حقبة تعليمية في الجهاز الهيكلي لجسم الإنسان : (رسالة دبلوم عالي منشورة ، معهد الدراسات العليا للحاسوب والمعلوماتية ، المركز القومي للحاسبات الإلكترونية ، بغداد ، 1999).
15. ليلي شويل حسن ، فاعلية مثيرات الوسائل التعليمية في تنمية القدرات الفنية لطلبة المرحلة الثانوية في عناصر التكوين الفني ، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، العدد 78، 2016
16. Christman ,E; Progreessive Compatison Of the effect Of computer-assisted instruction : (Journal of Research on computing in Education, Marshall University,1997).

17. Fred M.Hechinger ; Rationale for the study of comprehensive Health Education and physical Education : (New Jersey,2002).
18. Goktepe,Mastand others ; Design and Implementation of a tool for Teaching programming: (Computer and Education ,Vol.13.No2.1989)

* اعتمد الباحث على الملاحظين المدرجة أسماءهم أدناه في تقويم الأداء المهاري لأفراد عينة البحث وهم:

1-م. بيداء أنور رزوقي طرائق تدريس تربية فنية.- كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى.

2-م. مازن يحيى طرائق تدريس تربية فنية.- معهد الفنون الجميلة- ديالى.

The Impact of Educational Techniques in Developing Teaching Skills of Apprentice Students in the Faculty of Fine Arts - Diyala University

Raja Hamid RashidCollege of Fine Arts – Diyala University

Omar Kassem Ali College of Fine Arts - Diyala University

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 24/6/2018.....Date of acceptance: 2/10/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

For the purpose of achieving the desired goal of the educational learning process, it was necessary to devote attention to educational means and employ them in this field because of their great role in overcoming the difficulties facing the learning process and providing an educational environment that keeps abreast of the scientific developments. This is the goal of the research in which the researchers wanted to know the effect of the educational techniques in the development of apprentice students' skills in teaching.

The research consisted of the problem of the research which is: what is the impact of educational techniques on developing the apprentice students' teaching skills in the Faculty of Fine Arts? In addition to its importance, objectives and hypotheses, and the definition of the terms in the title.

The theoretical framework dealt with the educational techniques, their importance and their effective role in the educational process. The procedures used by the researchers included the methodology and the random sample which consisted of (40) students who were distributed equally into two controlling and experimental groups. The two researchers, after conducting the analysis, reached a set of results, the most important of which are the results that confirm the clear effect of the educational techniques on the students, and the researchers reached at the following conclusions:

There are no differences in the assessment of teaching skills between the form approved by the college and the form used by the researchers. The educational techniques used by the researchers had the same effect in developing the teaching skills of the experimental group.

Keywords: (Educational techniques, teaching skills, Apprentice students)

الخطاب الجمالي لدى فناني البوب آرت وتمثلاته في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

هند عبدالله عبد جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/11/16 ، تاريخ قبول النشر 2018/12/20 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

كان ظهور الحركات الفنية في الدول الغربية بعد فترة الحداثة، فقد أدخلت إشكالية جدلية كبيرة على مستوى الفكر والخطاب، استدعت تغيير مسار الخطاب الاستطائقي الى رؤى جديدة، لذا هدف البحث الحالي التعرف على الخطاب الجمالي لدى فناني البوب آرت وتمثلاته في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية. تضمن الاطار النظري مبحثين هما المبحث الأول، ماهية الخطاب الجمالي والمبحث الثاني، المرتكزات التعليمية لنتاجات الطلبة وتضمنت اجراءات البحث الحالي اتباع المنهج الوصفي التحليلي، اما عينة البحث تألفت من (4) نتاجات تم اختيارها بالطريقة القصصية من المرحلة الرابعة قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، وما يخص نتائج البحث فقد اتضح من تحليل العينات انها اقتربت من الخطاب الجمالي للبوب آرت والذي يقوم على تعدد الدلالات وتقويض المركز والتوجه نحو النهايات المفتوحة. بأسلوب اندي وارهل واعماله من حيث التكرار واستخدام الالوان المشعة، وان التمثل اخذ صورة شكلية استراتيجية مع بعض التغيير. واستنتجت الباحثة أن التمثل يحدث بتلازم الشكل و المضمون وفق سمات اقرب الى المحاكاة، او باعتماد الخصائص الشكلية والتقنية مع تغير المضمون، وذلك بتأثير البنية الفكرية والثقافية للمجتمع.

الكلمات المفتاحية: (الخطاب الجمالي – بوب آرت – تمثلات).

مقدمة:

ان حالة المجتمع الأوربي بما فيه من متغيرات فكرية في فترة ما بعد الحداثة، عكست تأثيراً على الخطاب الجمالي، وذلك بالتربع على الحياة اليومية بعيداً عن الماورائيات التي أوهمت الفنان، إبان فترة الحداثة. ويبدو أنّ فن (البوب آرت) عُدّ من الحركات الواقعية ولا سيما أنّه ظهر ليخاطب مجتمع هيمنت عليه الطبقات البرجوازية ومشكلات الاستهلاك في ذلك الوقت، فقد تميّز هؤلاء الفنانون بأساليب خاصة تتميز بنتاج تعبري فككت المفاهيم الفنية التقليدية برؤية جديدة ناقدة لشخصيات فنية وسياسية وأحداث يومية وغيرها، لتتحول بأيدي الفنانين الى جمالية جديدة.

ومثل هذه التغيرات لها المدى الواسع على العديد من المجتمعات الأخرى العالمية والعربية منها، يعد الانفتاح الثقافي عبر وسائل وتكنولوجيا الاتصال التي اتاحت فرصة لمشاهدة أعمالهم وتعرف توجهاتهم وأفكارهم مما يدعوا البعض من دارسي الفن والمهتمين به عامة الى استلهاهم انجاز نتاجاتهم من تلك الاعمال، إذ يتم تمثيلها وفق آلية ما تحدد طبيعة ذلك التأثير والغاية منه.

و" تمثل العمل يعني أنّ هناك حالة من التذوق أي إدراك العمل الفني ومن ثمّ تمثله أي من عملية اتصالية بين العمل الفني كخطاب جمالي وبين المدرك أو المتذوق للعمل وكلمة التمثيل (Representation) تشير الى مقدار بين شيئين، أو إلى علاقة مقايضة بين صورتين، أو إلى طلب التشبه، ومنه التمثيل بين شيئين مائلين، أو بين عمل فني قيد العمل وآخر غائب." (جيمينيز، 2009، ص442).

وتمثل الخطاب الجمالي يعتمد على قدر الارتباط ما بين العاملين إلا أنّ هذا الارتباط فيه من الاحتمالات لعملية التمثيل، وبغية الوقوف على ما يعنيه الخطاب الجمالي لدى فناني البوب آرت وكيفية تمثله فينتاجات طلبة قسم التربية الفنية، خصوصاً وأن الطلبة أصبح بمقدورهم المشاهدة والاطلاع على الكثير من أعمال فناني البوب آرت لسهولة توفرها وتصفحها على مواقع الانترنت والكتب والمجلات والمحاضرات الفديوية، وهذا ما سعت اليه الدراسة الحالية من خلال السؤال الاتي: ما طبيعة تمثل الخطاب الجمالي لفناني البوب آرت فينتاجات طلبة قسم التربية الفنية؟

هذا وان موضوع الخطاب الجمالي قد شكّل جدلية كبيرة بين الأوساط الثقافية والأدبية والفنية لما يحمله من تأويلات عدة، وعليه اكتسبت أهميته من خلال إشكالية فهمه والوقوف على مساعيه ومعرفة الحيز الذي شغله هذا الخطاب، وبراظه لدراسي الفن وتباين مفهومه وعلى وجه الخصوص لدى فناني البوب آرت وبإبراز تمثلاته فينتاجات طلبة قسم التربية الفنية. كما وفتح المجال أمام الفنان بمخاطبة واقع الحياتي واحتياجاته الفردية، وبخاصة وان طلبة قسم التربية الفنية بوصفهم جزءاً من هذا العالم يقع تحت تأثير الحياة المعاصرة، وتبيان أهمية انزياح المفاهيم الفنية ما بعد الحداثة من طابعها العام والفن بشكل خاص علىنتاجات الطلبة.

لذا أن تسليط الضوء على الخصائص التعبيرية التشكيلية لدى عينة البحث والكيفية التي يتم بها التعبير عن أفكارهم واطلاق حرياتهم في تناول الموضوعات بحرية تامة، مما يؤدي الى تحفيز الطلبة لمعرفة توجهاتهم الفنية والفكرية وادراك الواقع الحالي من خلال ربط الفن بالحياة مباشرة دون قيود تحجبه أو تبعده عن الواقع المعاش والثقافة المحلية. ويهدف البحث الحالي كذلك الى التعرف على الخطاب الجمالي لدى فناني البوب آرت وتمثلاته فينتاجات طلبة قسم التربية الفنية. ويقتصر البحث الحالي علىنتاجات طلبة الرابع قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، للعام الدراسي (2016-2017) والمنفذة بأسلوب فن البوب آرت.

الاطار النظري / المبحث الاول

1. ماهية الخطاب الجمالي

إنّ مصطلح الخطاب اذا ما أُطلق يتبادر إلى الذهن أنّ هناك رسالة معينة صوتية او مرئية مكتوبة لابلغ شخص ما، أمّا من الناحية الفنية وعلى وجه التحديد في الفنون التشكيلية ان هذا المصطلح لابد ان يشير الى العمل الفني الذي يمثل الرسالة غير اللفظية المرئية التي يتم معرفتها عبر لغة بصرية قادرة على تفسير محتواه في بنية شكلية تحمل في طياتها تلك الميزات التي تثير العمليات الادراكية بما فيها من أفكار وانفعالات ومشاعر لتخلق صورة ذهنية متخلية لدى المتلقي وكل ذلك يمكن ان يحدد بعملية اتصالية لانّها "عملية

تفاعل مشتركة بين طرفين أحدهما مرسل، والآخر مستقبل، حول رسالة يتم من خلالها تبادل الآراء أو الأفكار أو المعلومات أو الخبرات، بطريقة لفظية أو غير لفظية." (شحاتة، 2003، ص18).

وإذا ما اعتمدنا على المحددات السابق ذكرها لعملية الاتصال فإنها تشير إلى مكونات العمل الفني من الناحية المادية والموضوعية التعبيرية، أي الكيفية التي تم بها توضيحه لفهم وتفسير تلك الرسالة والغاية منها "ويبتكر الفنان في تعبيره ماهو خاص، ويقدم هذا التعبير ضمن أشكال فنية خاصة، وهو يتوجه إلى الناس، عبر المواد المختلفة ليخاطب الجماهير، ويخص في رسالته هؤلاء الناس على رؤية واقعيهم على نحو جديد أو على فهم للواقع بصياغة جديدة." (عبيد، 2005، ص62-63). وما يحرك شعور المتلقي وعواطفه إزاء العمل الفني لاستقباله هو الكيفية التي ينبغي على الفنان المتجدد البحث في كافة السبل من أجل إضافة كل جديد لخلق أو إحداث ذلك الأثر. والخطاب الجمالي وخصائصه ومحدداته يتخذ أطرافاً متصلة ببعضها لاتمام عملية الاتصال بين العمل الفني ومكوناته وبين المتلقي وكيفية التواصل بينهما، وما يوضح تأثير العمل الفني لدى المتلقي لانه الطرف المتأثر وعنده تحدث بؤرة استقبال الخطاب الجمالي.

حيث " أن قوة ثراء المعنى في الموضوع الجمالي ولا محدوديته إنما يتصل مباشرة مع التخيل الذي يستحيل حضوراً شيئاً عبر الكيان المادي الحسي للموضوع الجمالي ومتجاوزاً إياه، وفي الوقت ذاته، فإن المتلقي لا يقف بحدود مستلماته الإدراكية التنظيمية إزاء الموضوع الجمالي إنما يكون مستقبلاً فاعلاً عبر مدياته التخيلية وهذه تعد من المرتكزات الأساسية في نظرية التلقي التي تجعل من المتلقي حجر الزاوية في إنتاج المعنى وتعدده عبر القدرة القرائية للخطاب الجمالي. وما يشرع المتلقي بفحص الخطاب من خلال آليتي الإدراك الحسي والتخيل لديه حتى تبدأ أواصر عملية الفهم والتأمل والمشاركة." (آل وادي، 2006، ص197-198).

أما " الفنان لا يحقق صورة عقلية وإنما يقدم (مماثلاً مادياً) لكل من أراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له، أما الصورة الخيالية فتظل على الرغم من تحقق المماثل المادي لها محسوسة على المستوى الخيالي، إذ ليس هناك تحقق واقعي لما هو خيالي." (العبيدي، 2013، ص33). و" يقسم النفسانيون الخيال عادة على مجموعة تقسيمات، ... إلا أن أغلبها قد اجمع على تقسيم الخيال بصورة رئيسة على قسمين: أولهما الخيال الاستحضاري أو الاسترجاعي Reproductive Imagination والآخر الخيال الإنشائي أو التآلفي Constructive." (الربيعي، 2012، ص91).

وهذا يشير إلى أن تمثل الخطاب الجمالي من خلال نتاجات الطلبة يحدث من جراء تقديم مماثل مادي للصورة الخيالية التي تم بناؤها من تذوقهم لأعمال فناني البوب آرت، لذا فالخطاب الجمالي ومسلّماته الأساسية تتحدد بتلك التجربة الجمالية التي مكّنها الوعي من بناء نموذج قابل للتمثل من قبل الفنان، إلا أن هناك من التغيرات التي طرأت على مفهومه الخاص ولا سيما بين فنون الحداثة وما بعدها من حيث الرسالة ومحتواها.

2. الخطاب الجمالي في فنون ما بعد الحداثة :

ان "التحول من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي... تم فيه القضاء على الجمالية الموروثة والمرتبطة بفكرة الشكلانية، واحل محلها واقع جديد للعمل الفني يستمد جماليته وقيمه من المجتمع" (الخطاب، 2012، ص148)، وهذا ما ينطبق على الخطاب الجمالي اذ تغير في آلية إرساله ايضا، لأنه يخص تلك المدارس الفنية التي ظهرت معاصرة لانتشاره ومتاثرة به فهذه الفنون غريبة في معناها ومختلفة بأسلوبها، تكسر النمطية، وتتعمد الاثارة. " حيث تعد لغة الخطاب الجمالي البصري ممثلا بفن الرسم الأوربي منه خاصة ذات التنظيمات والتفكيكات النصية بنزوعاتها التمردية على عالم العقل لتحمل فضاءات اللعب الحر والانساقية والبعث والعدمية واللاتطابق وتعليق الحكم وتهشيم المركزي وتقويض المعنى وتأكيد حيثيات الواقع...فالحقيقة تكمن في التأويل ذاته عبر جدلية نص الخطاب الجمالي في محاوره الآخر وباللاتطابق والارتكان إلى سلطة الثابت من الدلالات. فحيوية الخطاب الجمالي تكمن في حيوية احوالاته الدلالية والتأويلية بمدياتها العدمية." (الدليبي، 2013، ص118). ينظر الى الشكليات (201)



شكل رقم (2)

جاسبر جونز، 1960



شكل رقم (1)

جاسبر جونز، 1959

وكثير ما يقترن طرح موضوع الخطاب البصري الى جانب الجمالي معا، لان الخطاب البصري أساس ادراك الفنون لاسيما التشكيلية منها وارتباطه بموضوع الاتصال السابق ذكره (وتعد التظاهرات الاستيطيقية للمهمش منظومات مفتوحة الاطراف تنفعل بمسميات اللعب الحر لمسارات عبثية النبرات، فوضوية الوجود تصعد من تقويضاتها لنقاط ارتكاز اجيال من الرؤية البصرية السابقة، والمهمش يعد حيثية من الحيثيات الاساسية في الخطابات الجمالية لما بعد الحداثة.) (الدليبي، 2013، ص204-207). وعليه فالخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة وفق المفاهيم السابق ذكرها تعد من الخصائص الأساسية له التي مازالت تنحو نحو العمومية، اذا لا بد من البحث الدقيق لمثل تلك المفاهيم في فن البوب آرت وكيفية تجسيدها في تعبيرات فنانيه.

3. العمل الفني

العمل الفني وفق ما جاءت به فنون ما بعد الحداثة رسالة فنية فكرية وجمالية يشمل قلب كافة الصور المألوفة والانسجومات التقليدية المدروسة إلى إعادة بناء رؤية جديدة للعالم وما يدور حول الانسان من احداث ونظام كبل الانسان بقيود مفروضة عليه، فإننتاج عمل فني وتمثله لأسلوب قد يشكل رؤية جديدة أو محاكاة تقليدية فقط، كون" العمل الفني هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية. وهو لغة language وهم تصميم Design وهناك أيضا قيم تمثلية Representational مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن،... ولكن يمكن للعمل الفني في التصوير أيضا ان يتضمن تعبيراً عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة الانسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والاجتماعية والسياسية. " (مطر، 1989، ص40-41).

(اذا امعنا النظر في تعامل الفنان مع الأدوات المادية، فهو يعاملها بحيث يحولها الى "العمل الفني" ذلك العمل الذي يصممه الفنان على نحو خاص كما يلتقطه الوعي بوصفه موضوعاً للتلقي الجمالي، وكيف يتعامل الفنان اذن مع ادواته المادية؟ أي ان هناك مستويين للتعامل والتفاعل المادي، المستوى الأول: المادي وهو في حالة الامكانية، المستوى الثاني المادي وهو في حالة تحقيقه الجمالي) (ابراهيم، د.ت، ص108)، فالمكون المادي للعمل الفني الأساس الذي يختاره الفنان ليبدأ تجسيد أفكاره بلعب حر تلقائي أو منظم وبحسب ما يتجه اليه منتج العمل الفني، و" الشكل أساس العمل الفني فهو الذي يكمن في المادة بحيث لا تظهر المادة بدونه، والشكل ليس مجرد مظهر خارجي عارض أو عرض يدخل على موضوع لا علاقة له به لكنه شكل جوهري يتخذه الشيء ويقوم به. " (عباس، 2013، ص142). أمّا "الموضوع المتمثل Represented Object هو جزء داخلي من أجزاء العمل الفني حيث يخضع لمعالجة فردية من فنان ما، من خلال وسيط يتميز بتأثيرات معينة يختلف في معالجتها والتقاطها فنان عن آخر. "(ابراهيم، د.ت، ص114).

ان ادراك العمل الفني جماليا قد يكون بتأثير الموضوع الذي يعبر عنه أو ربما قد يرتبط بشيء آخر في ذلك العمل كأن يكون بنية متكاملة ككل، هذا وقد يرتبط الموضوع مع مضمون العمل الفني "والمضمون ما هو الا قدرته على استخراج تأثيرات الوسيط المادي ومزاوجة تناغماته معاً، وبذلك يندمج كل من الموضوع المتمثل والمضمون في صميم التعبير الفني ليصبح العمل الفني موضوعاً لذاته، وهو، وإن كان مستقلاً عن الذات المتلقية والمبدعة، فهو مرتبط بهما من ناحية أخرى، فالفنان بقدرته يكشف عن كفايات المادة مستخرجاً منها معاني تندمج في تعبير يتحول الى أسلوب يخاطب به المتلقي، أمّا المتلقي فهو في مستوى الإدراك الجمالي يتعرف على البنية التركيبية للعمل، ويكشف عن مكوناتها من خلال أسلوب الفنان الذي يتحدد في العمل. وبذلك يتضح أنّ التعبير له جذوره المتأصلة في الوسيط المادي والشكل والمضمون والأسلوب فهذه الأوجه معا تحقق لنا التعبير الفني. "(ابراهيم، د.ت، ص116).

4. الملامح الجمالية لحركة (البوب آرت)

التباين الذي شهدته الحركات الفنية بطروحاتها استمر في كل حقبة زمنية سواء في فنون الحداثة أو ما بعدها فالفن التجريدي يقف بالضد من الفن الواقعي وهذا ماحدث بعد انتشار التعبيرية التجريدية من انتهاء الحرب العالمية الثانية فقد ظهر " مجموعة من الفنانين الذين وقفوا ضد الفن التجريدي اللاشكلي، وعبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة وإلى تناول المسائل الاجتماعية المعقدة، فان ما عُرف باسم بوب آرت Pop Art مصدرها Popular أي الفن الشعبي، يشكل الحركات الفنية التي ظهرت، منذ أواسط الخمسينات، في أمريكا وأوروبا، وارتبطت بواقعهما الاجتماعي المعاصر." (زيادة، 1988، ص1499).

هذا المفهوم للثقافة المعاصرة الذي حط من قيمة الأشياء وأعلى بعضها الآخر ليخفف من حدة التباينات بين الطبقات الاجتماعية فالفن انسحب نحو عامة الناس ومواده هي مواد يمكن ان توجد حتى وان كانت بالصدفة فهو لا يحتاج للكثير من التخطيط السابق لا نجاهه " لقد أصبحت النتاجات الفنية للفن الجاهز تقدم رؤى جمالية جديدة لا تنفصل عن مخاضات الثقافة الشعبية الأمريكية ... مما أدى إلى نسف المعايير والقيم الذوقية والاستيطيقية السائدة." (الحاتمي، 2013، ص87).

ومثلما تبدل مفهوم العمل الفني تبدلت مفاهيمه الجمالية وتغيرت، هذا وتمكن البوب آرت حتى هذا اليوم ان يحتاج مجالات التصميم فنجد تأثيره على الديكورات والملابس الحقائق ليصبح بالفعل ثقافة يومية متداولة جمالياً، وهذه المواد بكثرتها ومحدودية ثباتها جعلت من فن البوب آرت فن يمتلك من الحرية المطلقة لاختيار مايناسب موضوعه بانطلاق فكري وتخيلي نحو الحياة. و" تحرر في التعبير رافضاً كل ما هو وجداني أو ذاتي والاهتمامات الخاصة، ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة. كسر الحدود بين الفن والحياة، والتركيز على الشيء العادي، والمبتذل له قدرة جمالية وان كل لحظة في الحياة يجب ان تقدر لذاتها." (محمد، 2015، ص29). كما في الشكلين (3،4)



شكل رقم (4)

روبرت روشنبيرغ، 1950



شكل رقم (3)

روبرت روشنبيرغ

فالبوب آرت ارتبط بالمجتمع واضعاً قضايا وموضوعاته محط اهتمامه " ولعل ما يميز (البوب آرت)، كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليختنشتاين) هو استعماله لما كان محتقراً مع الإصرار على الوسائل الأكثر

تداولوا والاقلة جمالية والاكثر زعقا للملامح الاعلام." (الدليبي، 2011، ص220). فالبوب آرت حطم من تلك المثاليات، لأن الحياة بالنسبة لهم فيها من البساطة والجمال حتى وان افتقدت للنظام والمقاييس المطلوبة. ضمن اعمال فنية تتسم بالحيادية في تقديمها لتحفظ بسماتها الشكلية المثيرة للانتباه.

5. ابرز فناني البوب آرت:

1.5. روبرت روشنبيرغ:

" يعد (روشنبيرغ) من اكثر الممهورين للفن الشعبي متقربا من الواقع بما اتت اعماله من مواد متداولة، فاللوحة برأيه تكون أكثر قربا من الواقع اذا تضمنت مواد مألوفة ويومية. تمكن الفنان من تصميم لوحة مستنبطة ومنصهرة مع الواقع عن طريق محاكاة هذا الواقع او بإعادة التعامل مع مكوناته." (الغبان، 2015، ص270).

ومثل تلك العلاقات التشكيلية التي ارادها روشنبيرغ لاستثارة المتلقي، تعود الى سمات الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة لجعل الاعمال الفنية رسالة منفتحة الدلالات لقارئها على وفق رؤيتهم الخاصة " ففي اوائل الخمسينيات رسم (روشنبيرغ) سلسلة رسوم بيضاء كلها خيالية الا من ظل الناظر نفسه، ثم رسم بعدها سلسلة رسوم سوداء، الا انه لم يكن أي من هذين الامرين تطورا فريدا اذ كانت هناك ممارسات سابقة، فبعد هذه التجارب بدأ (روشنبيرغ) بالتحرك نحو (الرسم الخليط) الذي مثل نسق ابداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح، وقد تتطور هذه الرسوم الى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة، ك (المعزة المحشوة) المشهورة التي عرضت في كثير من معارض الفن الامريكي المعاصر." كما في الشكل رقم (5،6) (القره غولي، د.ت، ص198).



شكل رقم (6)

روبرت روشنبيرغ المعزة- 1952

شكل رقم (5)

روبرت روشنبيرغ

هذا العمل فيه من الغرابة الذي يجمع ما هو مهمش من الحياة اليومية ضمن تكوين العمل الفني، فالمعزة وطبيعة وجودها والافادة منها في الحياة لا تحظى بالاهتمام وخصوصا غرابة وجودها داخل المعارض الفنية مما اثار المتلقين من توظيفها بذلك العمل فضلا عن البقع اللونية التي تجذب الاهتمام لتفاصيلها. فالخطاب الجمالي لدى روشنبيرغ يعتمد تفعيل دور المتلقي من تلك التداخلات في الاشكال الي تفقد المشاهد

النظامية في انتقالاته البصرية، فاللامركزية التي اعتمدها في لوحاته تتألف من المهمش واليومي محط الاهتمام الاستطقي لدى روشنبرغ فاهتمامات الجمالية وانزياحتها عن التقليدي تحدد بذلك، اذ ان الاشياء بدلالاتها اليومية المتعارف عليها تفقد خصوصيتها داخل العمل الفني فهي ذلك الجزء من الكل والمهم من الادراك .

2.5. اندي وارهول:

" بدأ (أندي وارهول Andy Warhol) رساماً في مجال الدعاية والإعلانات وانتقل إلى (الفن الصافي) عن طريق الصورة الفوتوغرافية، وذلك وفق طريقة جديدة تعتمد على تكرار النموذج الواحد مرات عدة،... وباتباعه هذا الأسلوب واستخدامه وسائل ميكانيكية آلية في طبع الصور المتتالية (كما هو في قناني الكوكا كولا او صور مارلين مونرو)، إنما أراد أن ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعاية في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على الواح الاعلانات وفي هذه الحالة يلجأ الفنان إلى اللونية الشبيهة بلونية الملصق لكن بطريقة تثير انتباه المشاهد الذي يمر امام مثل هذه الاعمال." (الخطاب، 2012، ص194). والموقف الذي اتخذه اندي وارهول من مجتمعه لم يكن حيادي بل اتخذ صيغته النقدية الواضحة اذ " يتمثل اماننا عمل الفنان (اندي وارهول) لشخصية امريكية مشهورة كمثلة اغراء تتمظهر على شكل ينقسم على شطرين ايمن وايسر يحمل كل شطر (25) صورة بورترت ل(مارلين مونرو). يتصف الجانب الايسر بصورة بورترت ملونة خفيفة برتقالية متدرجة من الفاتح إلى الغامق يظهر فيها الوجه بلون وردي والشعر بلون اصفر وربطة الشعر بلون ازرق مع تمثل الظل من جهة واحدة لجميع الصور الملونة. ومن الجهة اليسرى تتمثل باللون الحيادي لنفس الصورة باللون الاسود والابيض مع تمثل الظل من جهة واحدة لجميع الصور الحيادية " كما في شكل (7). (آل وادي، 2011، ص274).



شكل رقم (8)

اندي وارهول (john kennedy)



شكل رقم (7)

اندي وارهول (1962)

وان الاختلاف في الالوان في إحدى الزوايا الغامقة عن غيرها فيه من الدلالات عن التغيرات التي تعترض تلك الشخصيات، وهذا ماينطبق على الأشكال في اللونين الاسود والابيض للتأثر ملامح الوجه بتغير الالوان

المحددة لها، و" باستخدامه صور بعض الوجوه البارزة في المجتمع الأمريكي يحاول وار هول ان يعربها وينزع عنها الهالة الصنمية، بتحويلها الى مجرد اداة دعائية بواسطة اللونية المتبدلة والمستخدم في الدعايات الضوئية، ويعبر عن شعور بالحالة العصبية لمجتمع يمر بازمة معقدة " (زيادة، 1988، ص1500) كما في شكل رقم (8).

3.5 روي لشتنشتين:

" بدا دوره كمصور حوالي 1951، بصور هي اعادة ترجمة لاعمال بعض فناني الغرب مع الاهتمام بموضوعات رعاة البقر، الهنود، حوالي 1957 تحول عمله الى تجريد تعبري على الطريقة السائدة، ولكن حوالي 1960، بدا يضمن اعماله بعض الصور الفكاهية، الميكي ماوس كما في الشكل (9)، ورونلد دك ويجز بوني، بدأ الاهتمام باستخدام الاعلانات وصور الكوميديا والتي اعطته الشهرة في نيويورك، كاحد مشاهير فن العامة، ولما سؤل عن سبب استخدام العناصر التي ليست جمالية من الدرجة الاولى، كان يقول انه تقبلها لانها موجودة امامه في العالم" كما في شكل رقم(10). (البيسوني، 2001، ص303-304).



شكل رقم (10)

روي لشتنشتين، 1963



شكل رقم (9)

روي لشتنشتين، 1961

" والرسوم المتحركة هذه ... ظاهرة غنية بدلالاتها، تمثل مجموعة من القصص المصورة المتحركة سينمائيا، والمهيئة للأطفال أساساً، لكن ليشتنشتين عمد الى تحويلها كي تصبح وسيلة مسلية للكبار. وان هو اتبع مبدأ السلسلة الهزلية. الا انه لجأ الى عزل الصورة الواحدة عن المجموعة العامة (سلسلة الصور)، واعطاها ابعاداً جديدة كبيرة تتناقض مع مقاييسها الصغيرة، الشبيهة بالمنمنات. وهنا اتبع الفنان تقنية النماذج والالوان المسطحة، بحيث ان المضمون لا يروي احداثاً لقصة ما، انما يحول هذه الاحداث الى صور كبيرة هي بمثابة "الايقونة" المعاصرة". (اميز، 1996، ص437).

طبيعة الموضوعات التي اعتمدها روي وخصوصة في الشخصيات الكرتونية وتقديمها للكبار وان كانت لاتمثل شيئا لهم بالمعنى الظاهري، الا ان يعد تلك المغايرة للامالوف بتغير استخدام المواضيع بين الفئات العمرية المختلفة، كما ان حدة الالوان ومنها الاساسية وسمك الخطوط السوداء في تحديده للأشكال فيها الكثير من جذب الانتباه.

4.5. جاسبر جونز:

ان ما يبرز في اسلوب جاسبر هو شيء من الحيادية تجاه القضايا الاجتماعية وهو بذلك يختلف عن اندي وار هول وموضوعاته الناقدة، لذا فهو يهتم باعادة تقويم الواقع برؤية تستفز المتلقي ووعيه ويترك له حرية الفهم دون ان يتقيد بمسألة ما. هذا ويعد "جاسبر جونز مصورا ونحاتا، منذ حوالي 1955 م بدأ في انتاج لوحات لعناصر وصور من النوع المنتشر بعضها يحوي العلم الامريكي وفيما بعد استخدم خريطة الولايات المتحدة، والأعداد، وكان يضع العلم تحت فراغ الصورة، ويحاول ان يجنب الراي انها صورة لعلم على ارضيته، وفي نفس الوقت كان العلم عبارة عن تصميم تجريدي ويستخدم جونز احيانا الوانا قريبة من العلم الاصلي، وحيانا بعيدة عنه، وهو يجمع بين العنصر المألوف، وبين التصميم التجريدي الرصين " كما في الشكل رقم(11). (البيسوني، 2001، ص302).

من هذا العمل يظهر ان جاسبر في استخدامه للاشياء الواقعية قد اخضعها لمنظومته التخيلية وجسدها باشكال تحتاج الى تأويلات عميقة لدلالاتها المفتوحة والتي لاتنتهي الى ماهو صواب او خطأ فالحدس لدى المتلقي يعطيه الحرية الكافية في بناء المعنى.



شكل رقم (11)

جاسبر جونز، ثلاث اعلام، 1954

6.5. كلاس اولد نبرغ:

" من فناني الواقعية الجديدة الذي اهتم بالواقع الاقتصادي في أعماله من وجهة نظر تلاحم الفن بالحياة، ولقد استخدم الفنان في أعماله عناصر ذات دلالة اقتصادية مرتبطة بمفهوم الاستهلاك بهدف اظهار الكيفيات المفاجئة في أعماله التي كانت في بعض الأحيان تحدث صدمة للمشاهدين ففي عمله الذي أنتجه عام 1961-1962 تحت عنوان (مرض الفطائر) والذي استخدم فيه تسعة اشكال مختلفة للفطائر منفذة بخامة الجص داخل اطار زجاجي." (ثروت، 2014، ص71).

لذا يتميز اولدنبرغ بمشكلات الاستهلاك أكثر من غيره وخصوصا في المشكلات الاقتصادية و"تميزت أعماله بقدرتها الجمالية واستعمال العادي للحياة اليومية وطالب بان يكون الفن ذا فائدة وظيفية محدودة وبخاصة مع فن البوب ويطالب بفن يرتبط بالانسان بدلا من سكونه في المتاحف، لان فن البوب فن امريكي بتوجهاته الفكرية والجمالية يرسم الحياة الامريكية ويحاول ابراز كل مافيه من جنس وشهوانية...، والشئ

الجوهري لديه هو (البحث عن الجمال حيث لايفترض وجوده). " (الحاتمي، 2013، ص81-82). والبحث عن الجمال عند اولدنبيرغ لا يمثل فنه فحسب، بل هو جوهر وظاهر فن البوب آرت فهؤلاء الفنانين هم بالفعل يبحثون عن الجمال في ماهو غير متوقع، مما احدث الكثير من الشك والارباك حول صدق المسميات الجمالية لديهم، اذ يمكن ان يكون هنالك مالم نراه ويمكن ان يخفي جمالية احداث عنها بصريتنا، لبساطة وجودها فيها الحياة.

وان الاستهلاك الانساني المفرط لأي شيء يجعله يصب اهتمامه على شيء ويحيد عن أشياء أخرى، مثلما أراد اندي وارهول إعادة التوازن في الحياة والمساواة الطبقيّة بين افراد المجتمع، اراد اولدنبيرغ إعادة توازن الانسان لنفسه تنبيه له من استخدامه المفرط لحاجاته في الحياة. وعمله يحمل الكثير من المواعظ والتهويل لأهمية الحد من ذلك الاستهلاك، فقد استعاض بحجم الهمبرغر المبالغ به والذي اخذ مساحة اكثر مما هو مطلوب للتنبيه على سلبيته فقد "اجرى كليس اولدنبيرغ، هو الآخر، تجارب في تأثيرات الازاحة. ان اشياءه تحول حول عالمي النحت والرسم. وهذه الاشياء تتدرج من اشياء مثل (همبرغرات) عملاقة الى نماذج صدئة من احواض الغسيل وطارق البيض. وغالبا ما تكون هذه الاشياء منفذة بمادة الفلينيل (الجلد الصناعي) ومحشوة بالالياف. " كما في شكل رقم (12) (سميث، 1995، ص134).



شكل رقم (12)

Floor Burger (1962)

المبحث الثاني/ المرتكزات التعليمية لنتاجات الطلبة:

من المميزات لدى دراسي الفن وعلى المستوى الجامعي عن الفنان العادي انه يكون ضمن نطاق التعليم بما فيه من شروط واهداف، فالتعليم " جزء من عملية التربية، وهو عملية توفير الشروط المادية والنفسية التي تساعد المتعلم على التفاعل النشط مع عناصر البيئة في موقف محدد. " (الحريري، 2010، ص20) هذا ويستند النمو العقلي (المعرفي) على ما يحدث من ادراك او استيعاب لمثير ما، حيث يكون الطلبة في دور المتلقين ومن ثم المنتجين لعمل ما، عبر اداء يمكنهم من نقل تصوراتهم الى نتاج واقعي. اذ " تستند التربية الفنية الى منظومة ثلاثية الجوانب كل منها يسهم في تنمية المتعلم من جميع النواحي، فالجانب المعرفي (العقلي) للفن له دور فاعل وأساس في إدراك كنه الشيء وتقديره وتذوقه، فمقدار المعرفة التي تصلنا عن العمل الفني تحدد من طريق ملاحظته، والمعرفة الفنية معرفة شمولية علمية واجتماعية، نفسية وأخلاقية

قيمية وعملية، واقعية وغرائبية فهي واسعة واساسية. كذلك جانب المهارات (العملي) إذ لا يمكن انتاج أي عمل فني من دون امتلاك القدرات التي ينبغي توافرها عند المتعلم ليتمكن من استعمال الادوات والخامات بطريقة فعالة وعملية." (الكناني، 2012، ص33).

كما ان العملية التعليمية بعناصرها " متعددة اساسها، الطالب والمدرس والمادة التعليمية (المنهج- والطريقة التدريسية)، وقد يضيف لها آخرون الوسائل التعليمية، والادارة، والبنية وغير ذلك." (شكر، 2008، ص 13). و" يعد المتعلم محور العملية التعليمية،... بالتركيز على احتياجاته، وإضفاء الطابع الفردي الشخصي على عملية التعليم ومراعاة خلفيته المعرفية، وما في حوزة عقله من مفاهيم، صائبة كانت ام خاطئة." (سكران، 2006، ص160). واحد سبل التعلم الذاتي البحث عن المعلومات التي يستمد منها الطلبة خبرتهم لان "المعرفة أصبحت لها مصادرها العديدة والمتنوعة، بل إن الكون كله أصبح كتابا مفتوحا أمام الجميع، وقد أدى التطوير التكنولوجي إلى استخدام شبكات المعلومات باعتبارها مصدرا غنيا بالمعلومات." (اللقاني، 2001، ص24).

" فلم يعد غريب أو بعيدا عن طلابنا العرب ما يجري من تيارات ثورية او فكرية في بقية ارجاء العالم. وينبغي ان تكون العلاقة بين الجامعة والمجتمع علاقة تفاعل واخذ وعطاء او تأثير متبادل" (الاسدي، 2013، ص39) ومثل هذه التغيرات لم تعد مجرد مطلب لتطوير عملية التعليم بل اصبحت مصدرا يؤثر بشكل كبير على واقع التعليم وذلك لما يوفره من اطلاع على افاق جديدة وواسعة على كل ما يجري من تغيرات على الواقع الفني " واذا ما نظرنا داخل اطار الحضارة الواحدة فإننا نجد أن التغير في القيادة التكنولوجية يؤدي الى تغير أسلوب الحياة وبالتالي نوع الرموز البصرية الناتجة والمستخدمة في تلك الحضارة ففي عصرنا الحالي مثلا نجد أن هناك العديد من العوامل التي تغير في الانتاج البصري والتشكيلي للمجتمع العربي." (إسماعيل، 2000، ص131).

اما ما يخص المرحلة التعليمية فأنا "طالب الجامعة فرد يدلف الى مرحلة الشباب، وهي مرحلة تصل فيها الطاقة العقلية الى مستوى عال. لذا فهو قادر على القيام بالعمليات العقلية المختلفة من ادراك وتذكر وتفكير وابتكار، وهو في حاجة دائما الى استخدام هذه القدرات" (الاسدي، 2013، ص264). واستخدام تلك القدرات لا يأتي على وتيرة واحدة من الانجاز، وذلك لان البحث في جوانب تخص ماهو نفسي وماهو بيئي مادي تعليمي، يجعل تباين الاستجابة واضحا بين المتعلم والاخر وهذا ما يطلق عليه بالفروق الفردية، حيث " إن هناك منهجين اثنين للتعلم. مختلفين جذريا فيما بينهما: المنهج العميق. والمنهج السطحي. في المنهج العميق يعنى الطالب بفهم الافكار والبحث عن المعاني. ويهتم بمضمون المسألة. محاولا أن يربط بينه وبين من لديه من معارف سابقة. اما في المنهج السطحي فينظر الطالب الى المسائل على أنها واجب مفروض عليه." (بروسر، 2009، ص36).

"ولاشك أن للخلفية المعرفية والتصورات السابقة حول مفردات المادة ومفاهيمها الأساسية أثرا هاما على منهج التعلم الذي يتبعه الطالب، وكذلك ايضا ناتج عملية التعلم، شأنها في ذلك شأن مستوى القدرات

الذهنية التي يتمتع بها الطالب ودرجة توازن تلك القدرات" (بروسر، 2009، ص 69) ليحدث ما يسمى بالتكامل التي يستعين فيها الطلبة معرفتهم النظرية في مادة معينة الى تطبيقاتها العملية.

ومما سبق يمكن ان نلقي النظر على عملية اتصالية تعليمية متكاملة، يتم فيها (تحويل رموز الرسالة الواصلة الى المستقبل (المتعلم) الى معان، بتحليل رموزها وتفسيرها وفهم معناها ومعرفة مدى تطابقها مع حاجته وقيمة افكاره، ومن ثم الاستجابة أو ردود الفعل على الرسالة، وقد تكون الاستجابة مباشرة أو غير مباشرة، ضعيفة أو قوية، عقلية أو مادية وتكمن أهمية الاستجابة في أنها تخبرنا عن مدى نجاح الاتصال أو فشله. (الهاشمي، 2007، ص 88-89) وهذه الاستجابة تعد بمثابة تغذية راجعة يقدمها الطالب عن عملية التعلم. هذا يعني ان " الطالب هو المستقبل، وحيانا يتحول من وضع المستقبل الى المرسل حين يبدي رأيه ... ويتأثر الطالب من وضعه كمستقبل بعدد من العوامل التي تؤثر في فاعلية عملية الاتصال، ومن هذه العوامل: اتجاهاته نحو نفسه، ونحو المادة الدراسية، ونحو استاذة، فاذا كانت هذه الاتجاهات ايجابية زادت فاعلية الاتصال، والعكس بالعكس، أيضا يؤثر مستواه العلمي والثقافي والاجتماعي على فاعلية الاتصال. " (شبر، 2006، ص 17) وهنا يصبح جملة المؤثرات التي تدرس لاحصر لها والايجاز قد لا يوفي بمتطلباتها سواء ما تعلق بالمحتوى التعليمي، الخبرة السابقة، طرائق التعليم، كيفية التعلم، ونقل اثر ما تم تعلمه بالانتقال من الحقل المعرفي بمستوياته الى الحقل المهاري الادائي لاستظهار ما تم تعلمه.

مؤشرات الاطار النظري:

1. هناك عملية اتصالية تعليمية شاملة من خلال فن البوب ارت، وما تتضمنه الاعمال من ارسالية جمالية (استيطيقية) وفق روى ما بعد الحداثة.
2. يعد البوب ارت من المدارس الفنية التي تحمل رسالة فكرية اجتماعية، وللطلبة دور في استقبال خطابهم الجمالي وتفعيله بالتلقي.
3. ان الجمال حضور داخل الوعي بفعل الخيال والذي ينقسم بدوره الى الاسترجاعي والتأليفي، لذا فالكيفية التي يتم بها التمثل في النتاجات الفنية. سيكون اما على وفق محاكاة استرجاعية او وفق نتاج ابداعي تأليفي.
4. الخطاب الجمالي لفن البوب ارت يعتمد تقنيات عدة وظفت شكليا بالرسم او التكرار او الطبع او التجميع والكولاج.. وهكذا، للوصول الى تكوين الموضوع محط اختيارهم. ومن ذلك يمكن التعرف على الكيفية التي تم بها تمثيل الخطاب وفق تصوراتهم.

منهجية واجراءات البحث:

منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لأنه يتلائم واجراءات البحث الحالي.

مجتمع البحث:

تحدد مجتمع البحث الحالي بالنتائج التشكيلية لطلبة الرابع من قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، وللسنة الدراسية 2016-2017، هذا وقد بلغ عددهم (78) طالباً وطالبة وللدراستين الصباحية والمسائية، وعلى استناد ان لكل فرد منهم نتاج فني تشكيلي واحد.

عينة البحث:

نظرا إلى ان نتاجات طلبة الرابع من قسم التربية الفنية فيه من الاساليب المختلفة تبعا للمدارس الفنية المعتمد عليها في تنفيذ اعمالهم، لذا فقد اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية "وهي التي يستخدم الباحث فيها الحكم الشخصي على أساس أنها الافضل لتحقيق أهداف الدراسة." (محمد، 2012، ص35). لذا واستنادا الى اطلاع الباحثة على ميزات فن البوب ارت من خلال ادبيات الاختصاص، تم اختيار مجموعة من النتائج التي تشير الى خصائص هذا الفن، وتم عرضهم على عدد من الاستاذة الاختصاص لبيان مدى ملائمتهم لاتمام للبحث وبعد التشاور معهم تم استبعاد البعض، واختيار ما تبقى من (4) نتاجات، لتصبح عينة البحث الحالي.

اداة البحث:

ارتات الباحثة تبني اداة من دراسة (العتساوي، 2011)*، لتحليل عينة البحث الحالي، لانها من الدراسات التي تركزت حول تحليل الاساليب والتقنيات الخاصة بالبوب آرت، هذا ولان الخطاب الجمالي لدى فناني البوب آرت ملازم لاعمالهم وبتجربة تلقيه من قبل الطلبة ومن ثم تمثله في نتاجاتهم، وبالنتيجة لابد من البحث في تلك النتاجات (عينة البحث) عن تلك التمثلات، وقد تم اجراء بعض التعديلات على الاداة المتبناة بما فيها من محاور وتصنيفها.

صدق الاداة:-

تم عرض اداة التحليل على مجموعة من الخبراء (ذوي العلمية والتخصص في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية) وذلك للتوصل الى الصدق الظاهري للاستمارة وبيان مدى صلاحيتها لتحليل ما وضعت من أجله، وفي ضوء آراء الخبراء تم اجراء التعديلات اللازمة.

ثبات الاداة:-

من اجل تحقيق الثبات والتأكد من النتائج المتقاربة بين المحللين وبنسبة جيدة قامت الباحثة بتطبيق التحليل على عمليين من خارج العينة الاصلية مع محلل اخر، وذلك بعد شرح خطوات التحليل وتوضيح فقرات الاداة، وقد بلغت نسبة الاتفاق (80%)، وكذلك تم التحقق من ثبات الاداة من خلال تحليل (الباحثة مع نفسها) باعادة التحليل بعد مرور اسبوعين من التحليل الاول، فكانت نسبة التوافق بين المرتين (84%).

خطوات التحليل:-

في تحليل العينة المختارة قامت الباحثة بالمسح البصري لمكونات النتائج العينة، وتعرف موضوعة العمل فكرته العامة ومن ثم تحليله بما يتوافق واداة البحث، بتأشير ما يظهر من سمات (خصائص) وفق المحاور المحددة في الاداة.



نموذج عينة رقم (1)

اسم الطالبة: زينب سعدي

القياس: 70 X 51

الموضوع الفني لهذا العمل هو لشخصية فنية تمثل بتكرار صورة الفنانة الامريكية السينمائية المشهورة مارلين مارلو، فهي يقونة الجمال والإغراء، فان التمثل كان اقرب الى العمل الاصلي للفنان اندي وراهول واسلوبه في نقل ميزات الاعلانات التجارية لاعماله، وعلى الرغم من استخدام وراهول لشخصية مارلين نظرا لتأثيرها الكبير على المجتمع الامريكي في ذلك الوقت، الا ان شهرتها العالمية تجعل اختيارها لايفقد تأثيره على المتلقي، كما ان الاسلوب الذي تم اتخاذه في انتقاء مفردات هذا النتاج هو واقعي، أما ما يخص العناصر التشكيلية المكونة لهذا العمل وتحديد الخطوط فهي متنوعة ما بين المنكسرة والمنحنية وهي بتكرارات متشابهة بتأثير الأشكال الأربعة المكونة منها. وعليه فان الشكل هو متراكب ومأخوذ من تفاصيل الصورة الشخصية لتلك الفنانة، أما الملمس الذي لم يطرأ عليه الكثير من التأثيرات يبدو فيها ناعما نظرا لطبيعة التقنية المستخدمة فيه وهي الطباعة، وأما فضاء اللوحة المفتوح فهو يعطي ايحاء بالامتداد اللامتناهي من خلال خلفية العمل السوداء لتبدو فيها الأشكال عائمة دون ارتكازها على شيء معين. فالأشكال الأربعة المكررة وبصورة رتيبة لا تحتوي التنوع في تفاصيلها فهي تشغل مساحة متساوية لكل تكرار بهدف هدم مركزية العمل، وبالتالي يأتي التمثل عن طريق تساوي كل ما يحتويه النتاج وجعل الأهمية لاتقف عند جزء معين فيه، وهذا جُل ما قام عليه الخطاب الجمالي لدى فناني البوب ارت بكسر الحدود والفوارق ما بين الاشياء.

أما الالوان فقد أخذت طابع التنوع والتضاد فيظهر ذلك عند اللون الاخضر وعلاقته مع بقية الالوان الأخرى، وأيضا تضاد الالوان ككل مع خلفية العمل السوداء، وذلك بالاعتماد على درجة اللون وتوجهه باستخدام الالوان الصارخة والفسفورية لشد انتباه المتلقي نحو الاشكال وتكرارها، فنرى في الزاوية اليمنى العلوية من اللوحة شكل مارلين بتدرج لوني بين البرتقالي الفاتح من أعلى الرأس وصولا الى الغامق منه، وعموما فان الاشكال الثلاثة الأخرى هي بدرجة لونية واحدة صريحة. وما يخص الخامة المستخدمة فهي تقليدية باستخدام الورق المناسب للطباعة، وبطريقة تنفيذ تستند الى تقنيات الطباعة المسطحة (المستوية)، بالاعتماد على الأصباغ الاكرليك.

فهذا العمل الفني يعتمد اظهار اللامألوف من تلك المتناقضات بإدخال رتابة تكرار الأشكال الذي يحيل الى انتقالات لاتعتمد معنى معين للتفسير، كما و تمتزج الاشكال بحدودها مع ذلك الفضاء المظلم المحيط بها، بتمويه يشد انتباه المتلقي نحو تداخلهما، كما ويشغل اللون الصريح ما تبقى في الشكل من مساحة وبفضله قد برزت تفاصيله وتنوعت رؤيته وبالنسبة لاختلاف وحرية تأويله، ليحيل الى جمالية تعدد المعنى واستمراريته.

نموذج عينة رقم (2)

اسم الطالبة: بان ابراهيم

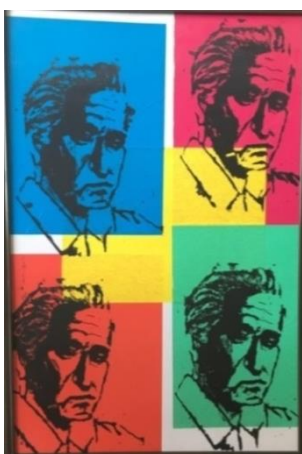
القياس: 70 X50



الموضوع الفني لهذا العمل هو اجتماعي، وقد تبين من خلال السيدة التي ترتدي قبعة اذ يبدو عليها انها تمثل الموضة واناقة المرأة من أثر التغيرات الحديثة والاهتمام المتزايد بهذا المجال، كما في الكلمات المرفقة ضمن هذا العمل (MODERN)،

يلاحظ ان تمثل الخطاب الجمالي هنا ارتبط ايضا بميزات اعمال وار هول والذي كان له موقف من الطبقات البرجوازية ومتغيرات الحياة العصرية، اما موضوع هذا النتاج فيه من الحيادية وغياب المعنى بالنسبة الى الواقع الذي يعيشه الطلبة، وما يخص العناصر التشكيلية المؤلفة لهذا النتاج ومنها الخطوط فهي متنوعة، والشكل هو متراكب بفضل تفاصيله الاساسية المنتقاة من الصورة الفوتوغرافية. والملمس وتأثيراته البصرية فهو ناعم، أما الألوان فقد تعددت وتميزت أيضا بالتنوع والتضاد بدءاً من المستطيلات والوانها المختلفة منها البنفسجي الغامق، والاحضر، والبرتقالي المحمر، والأصفر، وكذلك النيلي والأسود والأزرق فضلاً عن ألوان الكتابات وتأثيرتها، وكذلك الأشكال وحدودها الداكنة فهي تتوزع بين اللونين البني والأسود، فبفضل تلك التداخلات المتعددة يظهر التنوع والتضاد بكثير من التأثير على انتباه المتلقي وصعوبة الاستقرار البصري بينها، ليبين هذا التمثل الغرض من استخدام وار هول لمثل هكذا الوان وانتقاله من الجانب الاعلاني التجاري الى ما هو فني يهدم الحدود الفاصلة بين الفن والحياة، وهذه اشارة لما اسهمت به فنون ما بعد خطابها الجمالي، أما الفضاء فهو مفتوح يتألف من الوان ضمن مساحة مستطيلة ومختلفة الاطوال، وايحاءات تقدمها وتراجعها وتفاعلها مع الأشكال الأساسية للعمل، التي قد تبدو وكأنها جزء مكمل لأشكال اللوحة بحدودها المستطيلة، وهي بذلك تنفتح نحو دلالات لانهائية ومن الاحتمالات في التفسير فكل جزء في اللوحة قد يبدو ولوهلة كأنه مستقل، وما يلبث ليعود ضمن تلك الكلية مما يجد من إمكانية الوقوف على ذلك المركز منه، فالتكوين بما فيه من الأشكال لم يأخذ نظامية وجوده ضمن اللون الواحد ليحافظ على الإدراك المستقر، فكل جزء من الشكل الواحد قد وقع بين لونين مثلاً الجزء الأكبر للبرتقالية قد وجد عند اللون البنفسجي وما تبقى منه عند الأخضر فان رؤية كل شكل بل كل جزء من الشكل يحمل تأثير مختلف على باقي الأجزاء والأشكال الأخرى باستثارة الخيال نحو رؤية مخالفة لما هو تقليدي ومألوف، كما وتختلف مواقع

الاشكال الثلاثة بين الألوان الواقعة في الجزء الأيمن عن تواجهها في الجزء الأيسر من النتاج مما يشكل إنزياح الشكل عن موقعه التقليدي نحو ما يجاوره من مساحات لونية، يهدم المركزية العمل والاهتمام بالتعدد واعطاء الأهمية لكل جزء فيه، وهذا التمثل يتصل بفكر مابعد الحداثة والاستيطيقية المفترضة لفنونها، اما عن طبيعة الخامة المستخدمة في العمل فهي تقليدية باستخدام الورق، كونه يستند الى طريقة تنفيذ عمل استخدمت فيها تقنيات الطباعة المسطحة (المستوية). لذلك فان السمة الغالبة على هذا النتاج بكل ما فيه من حرية اداء تنقيد بألية الطباعة لذا فهو أشبه ما يسمى باللعب الحر نحو ايجاد اللامالوف في ذلك التشكيل الفني.



نموذج عينة رقم (3)

اسم الطالبة: رند زهير

القياس: 70 X50

يتضح موضوع هذا العمل من الصورة الشخصية للفنان التشكيلي العراقي فائق حسن وبأربعة أشكال مكرر له، لذلك فان السمة الأسلوبية المتبينة هي الواقعية، أما عن العناصر التشكيلية المكونة لهذا العمل، ومنها الخطوط فقد تميزت بتنوعها نظرا لكثرة التفاصيل الموجودة في أجزاء الشكل والعمل ككل،

وعلى الرغم من أن الطباعة المنفذة اعتمدت على أكثر من لون، الأول والأساسي منه الداكن الأسود لإبراز ملامح تلك الشخصية وتكراراتها، لكن التغيرات التي ظهرت من إدخال تأثيرات لا تلتزم نمط واحد وحدود في تنظيم الألوان ونظامية وتواجدها ضمن الجزء المعين، لذا نرى ان هناك اختلاف بين ألوان الاشكال الاربعة، فنجد تداخل وتجاور لوني، كما في الأصفر والأحمر، والأخضر والرمادي، فهو أقرب الى اللعب المقيد، أما ما يخص الشكل فهو مركب من تلك العلاقات الخطية المؤلفة له، الذي يأخذ بالانتظام والإنسجام من تفاصيل الصورة الفوتوغرافية المأخوذ منها، اما الملمس وكما يبدو فهو يمتاز بالنعومة لقلّة التأثيرات الواقعة على سطح العمل، وما يخص اللون وحضوره بين تلك التفاصيل فقد اضيف تلك الروحية الجمالية من خلال تأثيره الفاعل داخل النتاج، فيمتاز بتعدد سماته بين التضاد مرة والتوافق مرة أخرى، فاللون لا يتصف بكثافته أو تدرجه بقدر ما يعتمد ماهو صريح ذو الدرجة الواحدة، وما يخص الفضاء فهو مفتوح امام الناظر من تلك الخلفية المغايرة بالوانها وانزياحها عن المؤلف وبدلالاتها وتعبيرتها.

إنّ تنظيم العلاقات التشكيلية تعتمد التكرار الرتيب، بتأكيد حضور الصورة الشخصية للفنان فائق حسن، نحو اللامركزية وتعدد وجوده ضمن التكوين العام، مما يجعل كل تكرار وما فيه من تميز لوني له أهمية خاصة ضمن العمل، وكأنه يحيل الى فضاء خاص به عن طريق تلك الايحاءات وتأثيراتها، لذلك فان التنوع والتضاد هو للون، فتوزيعه يعتمد الحرية من خلال ظهوره في الشكل الواحد، فنجد ان هناك تكرارين للشكل بالون الاحمر والاختلاف فيما بينهما هو للون الأصفر بمساحته وزاوية تواجده بالاسفل

والأعلى مما يجعله في وضعية التناظر وسط اللوحة، هذا فضلا عن حضور شخصية الفنان فائق حسن وأهميته وشهرته عن تلك المعرفة المسبقة له والذي عُده محط اهتمام داخل العمل، يوازي بذلك قوة الألوان وتأثيرها، نحو تنوع يدخل في تصور التغيرات التي تمر بها الشخصية من تلك الحالات المتبدلة بين الألوان بتأثيرات نفسية تجعل من الانتقالات البصرية وما تسببه من احساس متباينة بين تقدم الأشكال وتراجعها وبين تأثير حرارة الألوان وبرودتها، ليخلق ذلك التنوع والتضاد حالة استفزازية للمتلقي. أما الخامة المعتمدة فهي تقليدية بطريقة تنفيذ تعتمد الطباعة المسطحة (المستوية)، والألوان التي استخدمت فيها هي الأكريليك فالعمل يعتمد بذلك في اظهار الغرابة. يبدو أن التمثل التي رافق هذا النتاج قد اعطى مؤشر الجانب التألوفي الذي اراده المتعلم بإدخال شخصية فنية عراقية مما يمكن ان يحقق شد انتباه المتلقي نحوها، وخصوصا في مجتمعنا لما لهذه الشخصية من أهمية، لتأخذ عملية التمثل في هذا النتاج موضوع مغاير عما قدمه فناني البوب، مع الاحتفاظ بالسمات الاسلوبية للفنان وارهول باعتماده التكرار والتباينات اللونية وشدتها مما يجعل النتاج بما فيه من فضاء واشكال مفتوح الاطراف فلا يسع القارئ الارتكاز على ما هو مهيم داخل النتاج عبر مديات تأويلية حرة تتصل بتوجهات الخطاب الجمالية وغايته.

نتائج البحث:

1. يتضح من تحليل العينات انها اقترنت من الخطاب الجمالي لفن البوب ارت والذي يقوم على تعدد الدلالات وتقويض المركز والتوجه نحو النهايات المفتوحة بأسلوب اندي وارهول واعماله من حيث التكرار واستخدام الالوان المشعة في العينات (1،2،3)، الا ان العينة الاخيرة في موضوعها كانت اقرب الى التأليف مع الابقاء على التقنية والاسلوب الذي تميز به اندي وارهول،
2. ان الفكر او الهدف من استخدام الشخصية في العينات الثلاثة قد لا يظهر بنفس الكيفية التي ارادها وارهول، وما يفسر ذلك الاختلاف ما يدور حول الطلبة من ظروف حياتية مغايرة.
3. اما من الناحية التعليمية فان عملية التعلم التي تقوم على الادراك وما يرافقها من عمليات اخرى ومنها التخيل تشير الى مستوى بسيط من الانتاج وخصوصا وان التمثل اخذ صورة شكلية استرجاعية في العينة رقم(1-2)، الا ان العينة الثالثة فيها من التغيرات نحو ابدال الشخصية الغربية بشخصية محلية يجعل من عملية التخيل اعلى مستوى من الاسترجاع المبني على المدرك المحسوس وكما هو، وبالتالي فان الخطاب الجمالي اذا ماتم الوصول اليه من تذوق اعمال فناني البوب وما تحمله هذه الاعمال من قيمة لدى مؤولها يتخذ مسارين من الاسترجاع المباشر، او التأليف المغاير.

الاستنتاجات:

1. تمثل الخطاب الجمالي فينتاجات الطلبة غايته تتغير تبعا للمجتمع والظروف المحيطة بهم وهو هدف فنون ما بعد الحداثة من اجل ربط الفن بالحياة.
2. تمثل الخطاب الجمالي يتجسد بتلازم الشكل أو المضمون وفق سمات اقرب الى المحاكاة، او باعتماد الخصائص الشكلية والتقنية مع تغير محتوى ومضمون العمل، وهذا ما عكسته عينات البحث، وهذا هو محصلة البنية الفكرية والثقافية للمجتمع.

التوصيات:

1. توصي الباحثة بضرورة تعمق الطلبة بمعرفة الدافع الحقيقي لمثل هكذا فن لتبرز النظرة الخاصة بهم ومغادرة التمثلات الشكلية المحاكي نحو أسلوب جديد يعبر عن حالة من الوعي وراء تبني اتجاه فني بعينه.

المصادر:

1. ابراهيم، وفاء محمد ، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة ، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
2. الاسدي، سعيد جاسم، فلسفة التربية في التعليم الجامعي، ط1، دار صفاء للنش، عمان، 2013.
3. إسماعيل، إسماعيل شوقي، مدخل الى التربية الفنية، ط2، مكتبة زهراء الشرق، مصر، 2000.
4. آل وادي، علي شناوة ، فلسفة الفن وعلم الجمال ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، 2006.
5. آل وادي، علي شناوة و عامر عبد الرضا ، التعبير البيئي في فن مابعد الحداثة ، ط1، مؤسسة دار صادق الثقافية، العراق، 2011.
6. امهز، محمود ، التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1996.
7. بروسر، مايكل و كيث تريغويل ، فهم التعلم والتدريس – الخبرة في حقل التعليم العالي، ط1، ترجمة: هاني صالح، عبيكان للنشر، الرياض، 2009.
8. البسيوني، محمود ، الفن في القرن العشرين ، مكتبة الاسرة، دب، 2001.
9. ثروت، عادل ، العمل الفني المركب وفن التجريب في الفراغ ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014.
10. جيمينيز، مارك ، ما الجمالية؟ ، ط1، ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
11. الحاتمي، الاء علي عبود ، تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثة ، ط1، دار الرضوان للنشر – مؤسسة دار الصادق، عمان، 2013.
12. الحريري، رافدة عمر، طرق التدريس بين التقليد والتجديد، ط1، دار الفكر، عمان، 2010.
13. الخطاب، قاسم، في فلسفة الجمال والفن ، مكتبة ومطبعة الرحمن، العراق، 2012 .
14. الدليعي، رياض هلال ، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري ، ط1، دار الرضوان للنشر والطباعة، عمان، 2013.
15. الدليعي، منذر فاضل ، العدمية في رسم ما بعد الحداثة ، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
16. الربيعي، علي محمد هادي، الخيال في الفلسفة والادب والمسرح، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012.
17. زيادة، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1، ج3، المجلد الثاني، معهد الانماء العربي، دب، 1998.
18. سكران، محمد، التربية والثقافة فيما بعد الحداثة، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 2006.
19. سميث، ادوراردسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.
20. شبر، خليل ابراهيم و اخرون، أساسيات التدريس، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

21. شحاتة، حسن وزينب النجار ، معجم المصطلحات التربوية والنفسية ، ط1، الدار المصرية واللبنانية، القاهرة، 2003.
22. شكر، محمود، التربية الفنية والجمالية مضامينها، اهدافها، تطبيقاتها، دار الشرق للطباعة والنشر، د.ب، 2008.
23. عباس، راوية عبد المنعم ، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة ، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 2013.
24. عبيد، كلود ، الفن التشكيلي نقد الابداع وابداع النقد ، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 2005.
25. العبيدي، جبار محمود ، القيمة والمعيار الجمالي ، ط1، دار ضفاف، بغداد، 2013.
26. الغبان، باسم قاسم ، الحداثة وما بعد الحداثة واثرها في التصميم ، المؤتمر العلمي الرابع عشر، 2015/3/23-22.
27. القره غولي، محمد علي علوان ، تاريخ الفن الحديث ، مطبعة الدار العربية، بغداد، د.ت.
28. الكناني، ماجد نافع و فراس علي، طرائق تدريس التربية الفنية، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، بيروت، 2012.
29. اللقاني، احمد حسين و فارعة حسن، مناهج التعليم بين الواقع والمستقبل، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2001.
30. محمد، بلاسم و سلام جبار ، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته ، ط1، مكتبة الفتح، بغداد، 2015.
31. محمد، علي عودة، مناهج البحث في التربية وعلم النفس، ط1، مكتبة عدنان، بغداد، 2012.
32. مطر، اميرة حلمي ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989.
33. الهاشمي، مجد هاشم، تكنولوجيا الاتصال التربوي، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، 2007.
- * العيساوي، ميادة عبد الرحمن فليح . بناء منهج تعليمي لمادة المشروع في قسم التربية الفنية على وفق الاسس النقدية والتقنية للفن الشعبي . قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011.(اطروحة دكتوراه)

The Aesthetic Discourse of the Pop Artists and its Representations in the Output of Students of the Department of Art Education

Hind Abdullah AbidCollege of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 16/11/2018.....Date of acceptance: 20/12/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The emergence of artistic movements in Western countries was after the period of modernity. They have introduced a great dialectical problem at the level of thought and discourse, which necessitated a change in the course of the aesthetic discourse into new visions. Thus, the present research aims to identify the aesthetic discourse of pop artists' Art and its representations in the outputs of the students of the Department of Art Education. The theoretical framework included two sections: the first one, what is the aesthetic discourse and the second is the educational bases of the students' outputs. The procedures of the current research included the analytical descriptive approach. The research sample consisted of (4) outputs chosen according to the intended method from the fourth year students in the department of Art Education in the College of Fine Arts /University of Baghdad. As for the results of the research, it has become clear from the analysis of the samples that it approached the aesthetic discourse of Bob Art, which is based on multiple indications and undermining the center and heading towards the open ends following Andy Warhol and his work in terms of repetition and the use of radiant colors, and that the representation took a retrospective form with some change. The researcher concluded that the representation occurs through the conjunction of the form and the content according to characteristics closer to the simulation, or through the adoption of formal and technical characteristics with the change of the content, because of the impact of the intellectual and cultural structure of the community.

Key words: (aesthetic discourse, pop art, representations).

جدل العلاقة بين القناع والمتن في تصميم أغلفة الكتب الأدبية

م. عبد الحسين عبد الواحد عبد الرزاقجامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/1/2 ، تاريخ قبول النشر 2019/1/21 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

تعد العلاقة التبادلية بين المتن والقناع في الأثر المطبوع من أهم العلاقات التي تؤثر مستوى الاتصال بين الظاهر والباطن بالرغم من عدم الاهتمام بها من قبل بعض المصممين ومؤسسات النشر ، ولذلك كانت مشكلة البحث تتحدد بالسؤال التالي (ماهي العلاقة الجدلية بين المتن والقناع في تصميم أغلفة الكتب الأدبية؟) . إذ يهدف الى تسليط الضوء على تلك العلاقة الأشكالية على مستوى التلقي والجمالية في اللحظة نفسها ، أما الأطار النظري فأشتمل على مبحثين ، كان عنوان الأول (القناع والمتن .. المفهوم والعلاقة المتبادلة) ، بينما لاحق المبحث الثاني (اتجاهات تصميم أغلفة الكتب) . وتحددت عينة البحث بأربعة نماذج من أغلفة الكتب الأدبية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، وقد تم تحديدها على وفق المنهج الوضعي (تحليل المحتوى) . والطريقة الاستقرائية في التحليل اعتماداً على مركبات تحليل تمثل أداة البحث . وبعد الانتهاء من التحليل توصل الباحث الى عدد من النتائج وكان أهمها: حاول المصمم إيجاد مقاربات بين القناع والمتن ، إلا أن هذه المحاولة بقيت بعيدة عن التحقق والفهم المباشر ، لأنها لم توغل في ترجمة المتن أو المضمون النصي ، كما في النموذج رقم (4) وبعد ذلك تم التوصل الى بعض الاستنتاجات ، وكتابة الملخص باللغة الأنكليزية .

الكلمات المفتاحية: (القناع ، المتن ، تصميم ، أغلفة الكتب).

مقدمة البحث :- تعد أغلفة الكتب بشكل عام هي الأقنعة التي يمكن الدخول من خلالها الى المتون النصية ، بوصفها ثريا النص التي تضفي النصوص الداخلية ومحتوياتها المضمونية ، سواء تمثل مصمم الغلاف هي العلاقة وتم إستقرارها وتحويلها الى معادل بصري يمكن تلمسه في القناع أو الغلاف الخارجي أو لم يتم تمثله ، حيث ترتبط هذه العلاقة بعوامل عدة ، منها أسباب موضوعية تقتزن بدار النشر وإسلوبها التصميمي بدءاً من حروفها التي تعتمد عليها وصولاً الى شكل الغلاف وألوانه وتكوين العناصر التايوغرافية على السطح من مكونات نصية لغوية مثل العنوان والمكونات الأخرى (اسم المؤلف) وهوية الكتاب وغيرها ، وكيفية التعامل مع المعادل البصري (الصورة) سواء كانت فوتوغرافية ، او تصميمية ، أو صورة مرسومة ، أو لوحة رسم لفنان معروف ووضعها في مساحة محددة . وغالباً ما يأتي المصمم بمضمون العنوان وتحويله الى صورة تعبيرية أو تضمينية في ضوء الأنموذج الذي يجترحه المصمم وهذا ما يفسر مرجعية المصمم نفسها وارتباطها بتفسير النص اللغوي . ومن أجل إيضاح هذه العلاقة الملتبسة في الرؤية التصميمية من لحظة زمكانية الى

أخرى ومن شكل فني إلى آخر . تحددت مشكلة البحث على وفق السؤال التالي: (ما هو جدل العلاقة بين القناع والمتن في تصاميم أغلفة الكتب الأدبية) طبقاً لجميع الاحتمالات الواردة في تصميم تلك الأغلفة .

بينما تتحد أهمية البحث والحاجة إليه:

بإقتران أولى مقومات الأهمية بالتعبير البصري عن المضمون النصي الذي يبدأ من عنوان بوصفه قناعاً يخفي خلفه مضموناً وهو أيضاً كثراً للنص تضيئ المسكوت عنه في المتن النظري الكتاب وصولاً إلى تفسيرات عيانية للنصوص الداخلية التي تعبر عن المضامين بين الاتجاهين وضرورة رصدتهما في تصميم الأغلفة .

ويمكن أن تفضي الدراسة إلى قواعد تصميمية لأغلفة الكتب الأدبية والثقافية ، يعتمد عليها في التعامل مع المنجز الطباعي ، فضلاً عن تفعيل هذا الاتجاه من أجل فائدة الدارسين والمختصين .

وقد هدف البحث إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين القناع والمتن في أغلفة الكتب الأدبية.

فيما تحدد البحث في أغلفة الكتب الأدبية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد بدءاً من العام 2003 م لغاية 2018 م

تحديد المصطلحات :

القناع :- وقد عرفه الزيدي (هو الواجهة الأمامية للكتاب والذي يحمل العنوان والمحتوى وإسم المؤلف (الزيدي ، 2018 ، ص1)

القناع : هو الغلاف الأول للكتاب الذي يحتوي العناصر التاييوغرافية والبنية الصورية التي تستهدف المعنى.

المتن :- وقد عرفه الزيدي (هو المادة النظرية التي تحمل مضمون الكتاب الأدبي)(الزيدي ، 2018 ، ص1).

المتن : يقصد به النصوص النظرية الداخلية والتي تترجم معنى العنوان الخارجي وتلاحق شرحاً بالتفصيلات.

الكتب الأدبية :- وقد عرفها الزيدي (وهي الكتب المؤلفة والمترجمة التي تختص بمجمل فنون الأدب من الشعر والسرديات والنقد الأدبي (10 ، ص1) .

الكتب الادبية : وهي الكتب الصادرة التي تعني بفنون الادب عامة مثل الشعر والقصة والرواية والنقد الادبي.

الاطار النظري

المبحث الاول : القناع والمتن . المفهوم والعلاقة المتبادلة :

ان التفكير الاولي في انتاج الكتاب المطبوع يرتبط بالفكرة او المضمون الذي يجب استهدافه في هذا المنتج ، وأن

هذا التفكير يقود الى خطوات اولى وثانية تترشح عنها النتيجة النهائية .ولعل المتن هو اكثر ارتباطاً بالاولى من

التفكير حيث عنوان الكتاب ، بوصفه (ثريا النص) التي تضيئ الداخلي منه ، ويتم الاعتماد عليها في شرح

وتأويل العنوان وتفكيكه الى مكونات نظرية على اساس المتن ويشمل المضمون النهائي بدءاً من أهداف البحث

أو الدراسة وصولاً الى النتائج بعد المرور بعرض المفهومات المتقاطعة والمتسقة أو المحايثة في بعضها لانتاج

المعنى النهائي ، وبعد المتن هو العتبة الاولى التي ينطلق منها المؤلف الى مثابات أخرى تضيئ النص خدمة للغرض

المطلوب ، بمعنى أن (الأسس التصميمية تؤدي الى بناء التكوين من خلال عملية التوليف أو التجميع

الموضوعي والمنطقي لمكونات التصميم وعناصره المجتمعة في بنية الغلاف المطبوع)(الجاسم 2001 ، ص12)

، ولعل القناع الذي يخفي خلفه النص الابداعي مهما كان جنسه ونوعه وامكانيته الابداعية والتجاوزية

للسابق ، فإنه يشكل مرحلة بعدية يجري التفكير فيها من قبل المؤلف بعض الاحيان او جهة النشر او المصمم

، وأحياناً تجتمع الاطراف كلها في رواية مشتركة لوضع مبادئ اولية للغلاف او القناع ، لأن هذا مرتبط بعوامل نفسية وثائقية - فنية ، وتسويقية تداولية . بمعنى ان العوامل النفسية التي ترتبط بفعل القراءة والتلقي ،(وهي مدى تقبل المتلقي لدلالة اللون وارتياح عينه عند مطالعته التصميم المطبوع لاسيما أغلفة الكتب)(غزوان 2006 ، ص 87) التي تفضي بالنتيجة الى قنوات السوق والتداول والانتشار ومن ثم تحقيق غايات برامجية تقتزن برأس المال العائد للمؤلف او جهة النشر الراعية ، اما بخصوص العوامل الفنية والثقافية ، هي التي تعتمدها جهة النشر والمصمم في ايضاح خصوصية الدار او المؤسسة نفسها التي تعتمد بنیان شكلية بصرية في تصاميمها ، او استخدام ابجديات خاصة في تصميم الغلاف واعتماد معايير اكااديمية في الغلاف تكمن في التكتيف والاختصار والاختزال للعناصر وعدم الأفراط فيها ورفع الزوائد التي تعد مؤشرات سلبية على غلاف المصمم ، (وقد وجدت فكرة العنوان أو (ثريا النص) صداها في الجهد الأدبي الإنساني ، بما تحيل من توائم بينها وبين المتن في إتصال لحظوي نلتقي به مع المطبوع أو الأثر ، ولكن موضوعه الأغلفة لم تأخذ حيزها الطبيعي من التفكير الجدي مقابل الأهتمام بالنصوص وعناوينها بمختلف أجناسها ومستوى الأثارة فيها ، ولاسيما في الثقافة العربية ، على الرغم من دراستها في الغرب الثقافي ، بوصفها أقنعة للنص)(الزبيدي، 2006 ، ص 24) .

ولذا فإن العلاقة متبادلة بامتياز في انتاج المعنى أو الأستدلال عليه فيحيل الغلاف الى المتن النظري في حالة أولى ، وفي أخرى يمكن ترجمة الداخلي أو الباطني واللامرئي الى المرئي العياني في الظاهرة البصرية ، والتي تتضح من خلال الغلاف الذي يلمح ويشير ويؤشر مكمن الأشتغال إذ (يمكن التعرف الى جوهر النص أو المتن من خلال دلالة الغلاف الموحية سواء كانت صورية أو كتابية متمثلة في العنوان ، إذا أسلمنا أن التوائية تحفر أثرها بين مكونات الغلاف بوصفها أقنعة للنص ، إلا أن عناوين مجردة تخوض في جدلية التفكير الإنساني تمتلك حساسيتها التصميمية في ضوء كيفية الأمساك بجوهر الأشياء وتصويرها على هيئة بصرية عيانية)(موسى، 2004 ، ص 24) .

أي أن هذه المهمة ، هي تطلعات نحو التمثل العياني للمنجز القصصي والشعري والميثولوجي ، وأن الصعوبة تكمن في تشظي المفاهيم التي تغوص في تاريخ الفكر والأسطورة والدين ، وجميع الأتجاهات الأدبية الأخرى ، ليصبح المعادل الصوري جامعاً للمعنى ، ويستعاض به عن المفهوم المجرد ، أو هو ترجمة للعنوان وصلته بالنصوص وليس مفارقاً لها ومختلفاً عنها ، على الرغم من وجود بعض تصاميم الأغلفة تنفي العلاقة بين القناع والمتن ويعتمد المصمم تدرجات لونية وأشكال هندسية تبتعد بشكل واضح عن المعنى ، وتتقصد الجمالية الأقماعية للمتلقى أو لأغراض التسويق فقط ، وبخلاف هذا (تصبح المعادلات الصورية تكوينات جمالية معبرة عن طبيعة النص وعاملاً مساعداً للنص المكتوب على القناع " العنوان " وأحياناً يصبح عاملاً رئيساً يمكن الأستدلال من خلاله على المتون النصية)(الزبيدي ، 2006 ، ص 24) .

ولعل الأستثمار البصري يقع في مقدمة هذه المحاولات الأثرائية بما يخدم المتن والقناع على السواء ، أولهما الأستدلال على طبيعة النص والمعرفة التفصيلية له من خلال الأحياء المرئي الممثل في الصورة المرسومة او الموظفة ، أو التمسك بالموائمة والأتساق بين المنجز الطباعي (الكتاب) كبنية شاملة تتصل جميع أجزائها ببعض الآخر ، (تلك الرؤى التي إستأثرت بشكل واضح لصياغة خطاب متسق بين الأقنعة والمتون الأصلية

التي تمثل جوهر النصوص ، وقد أثمرت هذه الألفية "الأغلفة" في التشكيل بشكل محدود وبصيص مختلفة ، بوصفها خطاباً بصرياً يلقي بضلاله على الذائقة ويسمح بتشديد أواصر علاقة بين

الأغلفة والمتون المزججة بالتقاسيم هي المسألة الأهم لعدم إيلائها العناية التي تستحق لأيجاد معادل بصوري يتسق مع طبيعة النص ومعناه الكامن في دلالة العنوان ، وتأشير غياب مرافق لدلالة البعد البصري في كثير من الإصدارات) (الزبيدي ، 2006 ، ص 24) .

بمعنى أن المتون أو الموضوعات الداخلية لم تلتق بأي قدر مع المعادل البصري الموظف على الغلاف ، إلا لأغراض جمالية يحاول المصمم من خلالها استثمار الفضاء وتحريكه داخل الرقاع الكتابية . وعلى الرغم من أن ظاهرة الأنشاء في تصميم أغلفة وعدم اعتماد مؤلات العلامة التي يفرضها النص الداخلي تعد واحدة من تمثيلات الغلاف ، إلا أن تفكيك النصوص الداخلية للكتاب الأدبي والفني هي ماتتخذها المؤسسات الرصينة والمصممين الأكاديميين قاعدة لتصميم الأغلفة ، بما يجعل منها فناً يوازي الفنون الأخرى ، التي تحتاج تأويل للصورة وربطها بحركاتها النظرية في جدل المنظور الظاهري الشكلي في ضوء (فجوات النص التي يمكن الركون إليها في تفسير النص نفسه وانتاج مايرفد المعنى) (علي حرب ، 1992 ، ص 35) .

ويرتقي الى الوصول قضاء الصورة المعبرة عن ذلك المضمير في النص المكتوب . وعلى وفق هذا الفهم تنتج العلاقة التبادلية بين القناع والمتن التي تنتج الأثر المطبوع ومن ثم تمثيلات كل منهما في الآخر ، بمعنى تمثل القناع بالمتن عند لحظة التلقي الأولى والغوص الى داخل المعنى المتوقع ضمن أفاق معرفية محددة ، وتمثل المتن في القناع من خلال تأويل النص وإيجاد معادل بصوري له على مستوى الغلاف ، بما يخدم الأغراض الفنية والجمالية التي يهدف إليها المصمم ومستهلك المنجز المطبوع (الكتاب الأدبي) من مؤسسة تُعنى بالنشر والتوزيع أو الملتقي الذي يذهب الى عملية الأفادة والأقتناء .

المبحث الثاني:- اتجاهات تصميم أغلفة الكتب

أن القناع هو ما يخفي خلفه مضموناً نصياً أو فكرياً من خلال علاقة تبادلية بين الاتجاهين ، أما الاتجاه التصميمي للغلاف فإنه يأخذ مسارات متعددة قد لاتفضي الى علاقة القناع بالمتن ،

وقد اتخذت تصاميم أغلفة الكتب بانواعها المتعددة مراحل عدة منذ البداية وحتى دخولها الحيز الإلكتروني في التصميم ، فعلى مستوى التقنيات كان الاستخدام اليدوي في خط العناصر التيبوغرافية (الكتابية) والرسوم الملحقة بها ، وبعد التطور التكنولوجي ، بدأ عصر جديد القى بظلاله على الخطوط اليدوية والرسوم أيضاً والمزاوجة بين اليد والآلية من خلال عملية المونتاج البصري أو استخدامات الشبك الطباعي في إيجاد التدرجات اللونية . وعلى هذا الأساس تحققت إضافات نوعية على مستوى الانتاج التصميمي ، ولكن الفكرة التصميمية التي تنتج اتجاهات تصميمية تكمن في قدرة المصمم واتجاهه التصميمي في تبني الافكار والمعالجات الفنية في المنجز التصميمي الخاص بالأغلفة اذ (يعد العنوان مختصراً لاهم المواضيع المنشورة في الصفحات الداخلية ، ويمثل أهمية اعلامية لانه يتخذ طابع الأثارة والجدة والمبالغة أحياناً) (موسى ، 2004 ، ص 21) . وقد تمحورت الاتجاهات التصميمية بعدد من الاتجاهات التصميمية ، التي افضت إليها المنجزات المتحققة والصادرة عن دور النشر المختلفة على مستوى الزمان والمكان . وان أبسط الانواع التصميمية لغلاف الكتاب هو استخدام أنظمة الحاسوب في التعامل معه ، وهذا الاتجاه يعتمد (حرف عربي حاسوبي) لاستخدامات

العنوان او جنس الكتاب واسم الكاتب او المؤلف ، واعتماد غلاف ذات قيمة لونية واحدة او متدرجة او اضافة الاشكال الهندسية ومعالجتها تقنيا بالتدرج اللوني او ايجاد الضوء والظل في احد جوانبها لخلق قيم جمالية في الغلاف وغالبا مايكون هذا الغلاف ليس له علاقة بالمتن الداخلي.

وهذا مايلجا اليه المصممون غير المحترفين او الذين جاءوا من اجناس فنية اخرى او بنى مجاورة لفن التصميم او موظفون في دور النشر الحكومية ، او دور النشر الاهلية لاسباب تتعلق بالاقتصاد المالي الذي يمنح للمصمم المحترف ، ولكن هذا لايعني عدم وجود مصممين محترفين في بعض هذه المؤسسات الطباعية.

اما الاتجاه الاخر في تصميم غلاف الكتاب مهما كان نوعه او صنفه ، كان يكون علي او منهجي او ادبي او غير ذلك من التفرعات الجزئية في تصاميم الاغلفة ، وهو ماتعتمده بعض دور النشر العالمية والعربية والمحلية كصيغة تتصل بالعلامة الفارقة لها من خلال طبيعة التصميم ، فقد يتم اعتماد نوع من الخطوط العربية دون غيرها او حتى حجم الحرف نفسه ، في حين يجري اعتماد معادل بصري في تصميم الغلاف يتحرك من مكان الى اخر على مساحة الغلاف ، وغالبا ما يحتل هذا المعادل الصوري بؤرة مركزية ، وفي احيان اخرى يغادر المركزية بحسب رؤية المصمم وتصوراته في ذلك ومنهجه في التصميم ، مع حركة العناصر التيبوغرافية من الاعلى الى الاسفل او في اليمين واليسار وبهذا يخلق تنوعا كبيرا في هذه الاغلفة (لان الصورة هي العنصر الحيوي والديناميكي في الصحف والمكتب وتعتبر عنصر تكميلي للنص وليست بديلا عنه) (النادي ، 2006 ، ص79) . وأن هذه التحديات لم تحمل سمة الثبات بشكل دائم ، بل توجد هنالك حركة من خلال اقتحام المصمم دائرة الابداع الفني والجمالي على الرغم من محدودية الحركة ، الا ان هذا يحدث في اللون او نوع الخط والتباينات التي يصطفها عنوانا لهما مع اللعب الحر على المعادل الصوري بقطع جزء من بعض اللوحات الموظفة في الغلاف او المعالجة الحاسوبية فيها بما يخدم الهدف الجمالي ، وقد تكون هذه الصورة لها علاقة بموضوع الكتاب اي (المتن) بحدود العامة او هي ترجمة

للمعنى الخفي او الابتعاد عنه في كثير من الاحيان أو الاكتفاء بجمالية الصورة سواء كانت صورة مرسومة او مجتلية من أعمال بعض الفنانين والتعامل مع شهرة الاسم الفني للرسام ليكون دافعا اخر لمنطقة الجذب والتلقي التي تسهم في عملية التسويق والتلقي في اللحظة نفسها.

بينما يركز الاتجاه الثالث بترجمة المتون النظرية لتلك الكتب باختلاف انواعها واصنافها ، فيلجا المصمم عندها الى المعرفة التفصيلية للمادة المكتوبة اذا كانت علمية او ضمن مقرارات المناهج الدراسية وفلسفية او ادبية وفنية فيحاول ترجمة الافكار وتحويلها الى خطابات بصرية تتوازي فيها الرؤى النظرية والبصرية ، بمعنى العلاقة المتبادلة بين القناع بوصفه (ثريا النص) الذي يضيء المعنى وبين المتن الذي يمكن الاستدلال عليه من خلال الغلاف بوصفه عتبة اولى يمكن الولوج من خلالها الى مضمون الكتاب او التي هي مع افكاره منذ اللحظات الاولى ، وتأتي المرحلة الثانية للغوص عميقا في الافكار وتداولها (وبهذا يصبح القناع الخارجي خاضعا لتحسسات البصر وادراكه وتكثيفه ضمن ابعاد الجمالية والدلالية في الوقت ذاته ، لتتحول الاقنعة الى متون) (والعكس صحيح ايضا) تفصح وتقرأ وتُعد مفاتيحا لمغاليق تفضي الى نصوص تؤكد قصدية الهدف والتوجه . ولم يكن القناع في هذه الحالة منفصلا عن المتن الا من حيث الصيغة الاشتقاقية للتعبير (عباس عبد جاسم ، 2017 ، ص46) .

وهذا الاتجاه التصميمي هو ما يلجأ اليه المصممون المحترفون ، والذين يتعاملون مع المبنى الدلالي او المنظومة العلامة لمجمل الحقل البصري ومنها غلاف الكتاب ، وهنا يتم التعامل مع الفكرة النظرية على هذا الاساس وترجمتها من خلال الثغرات او فجوات النص الذي يحتمل العمل عليه وفق مبدأ العلامة ، ويحدث هذا بطريقة الرسم اليدوي عندما يكون المصمم رساما ويتمكن من ادواته الاكاديمية في تحويل النص اللغوي من جنس الى اخر ، أو يستثمر المماثلة الصورية مع النص المكتوب واستجلاها الى فضاء التصميم في الغلاف ، وقد تحدث هذه الترجمات في كثير من الاحيان عند الكتب العلمية والادبية في الوقت نفسه ، ولكنها تظهر جلية في النوع الاخير (الادبية) للمحمولات الفكرية المتشابهة بين الاديب والفنان المصمم واعتماد ذلك من قبل المؤلف نفسه ، ما يحدث توافقاً بين المتن والقناع في المرحلة النهائية لتصميم الغلاف . وهذا الاتجاه هو اكثر الاتجاهات التي يعمل المصممون الذين تعرفوا على الاتجاهات التصميمية وأثر هذا الاتجاه التصميمي على الية التلقي والتداول معاً.

اجراءات البحث:

منهج البحث : تم اعتماد المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وطريقته الاستقرائية في تحليل نماذج عينة البحث مستعينا بأسلوب البحث المفاهيمي في التحليل كونه الانسب والاكثر ملاءمة لتحقيق الهدف.

مجتمع البحث :- شمل مجتمع البحث على اغلفة الكتب الادبية الصادرة عن دائرة الشؤون الثقافية في بغداد للفترة من 2003 م- 2018 م وذلك لأن هذه الدار أنتجت مئات العناوين من الكتب الأدبية التي تزامنت مع إختيار بغداد عاصمة للثقافة العربية(2013) ، فضلاً عن سيادة الكتب الأدبية المنتجة مقارنة بالكتب الفنية ، مما يتيح لنا حرية الاختيار والتحليل الذي يفضي الى النتائج المرجوة ، والتي قام الباحث بحصرها في ضوء هدف بحثه ومحدداته وبلغ عددها(40) غلاف كتاب ادبي تم الحصول عليها تم تصنيفها على وفق الاتجاهات التصميمية التي تم ذكرها.

عينة البحث:- تم اختيار العينة بطريقة قصدية من خلال تصنيف الاتجاهات التصميمية اذ بلغ مجموع العينات(4) نماذج لتكون ممثلة لطبيعة المجتمع واصنافه اذ كانت هذه النماذج مختلفة في الاتجاه التصميمي على مستوى الرسم الخط العربي او المعادل الصوري وفي البنية الكلية .

اداة البحث:- اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري بوصفها مرتكزات تحليلية لنماذج العينة المختارة من اجل تحقيق الهدف المطلوب في هذا البحث وكما ما يلي:

- 1- اللون: الواحدي، المتدرج ، المتعدد .
- 2- الصورة:- غياب ، حضور، شارحة ، غير شارحة
- 3- الخط العربي:- مطبعي ، مخطوط ، مبتكر
- 4- البنية الكلية:جمالية ، ابتكارية، احترافية
- 5- المعادل البصري:- منسجم مع المتن ، غير منسجم مع المتن ، تلوين حر

تحليل العينة:-

نموذج رقم (1)

اسم الكتاب: اسفار في النقد والترجمة

سنة الانجاز : 2005

اسم المصمم: معتر عناد



اعتمد المصمم في انجاز غلاف هذا الكتاب على اللون الازرق السماوي الفاتح كخلفية للغلاف الاول والثاني دون اللجوء الى فاعلية التدرج والتباين اللوني، بل اعتماد اللون الواحد، ولكنه حاول كسر افق التوقعات بوضع لون رصاصي متدرج ومتداخل مع بعضه يبدأ على شكل شريط طولي يتجه من الاسفل الى اعلى الغلاف ويقطعه بمستطيل يقترب من التربع ليضع صورة تتراوح بين السواد والبيضا مع اشارة او علامة دائرية بلون أحمر، التي تتماثل مع لون

كلمة (اسفار) بوصفها جزء من عتبة الكتاب (العنوان)، وهنا اشارة خفية الى هذا السفر الذي يؤدي الى مجاهيل قد لايتعرف عليها الكاتب من خلال البحث بهذا الاتجاه، ولكنه تكوين حر لم يتعمق المؤلف الى نصوص المتن وترجمتها الى معادل صوري واكتفى باللعب الحر بالطريقة الحاسوبية على السطح من أجل خلق تعارضات تفضي الى جمالية في التصميم، وعلى مستوى العناصر التيبوغرافية فانه وضع اسم المؤلف (د. عناد غزوان) في اعلى اليمين من الغلاف وبلون اسود على الخلفية البيضاء، وتقصد تحريك الساكن في هذه العناصر من خلال الغلاف الذي منحه حجما أكثر ولونا متعددًا ، فقد منح كلمة (اسفار) لونا احمر يوازي لون الدائرة الحمراء في اسفل الغلاف واعلى المستطيل لخلق تباينا لونيا يفضي الى الحركة على مستوى الكتابات، بينما جاءت تكملة العنوان باللون الاسود (في النقد والترجمة) وباللون الاسود وبحجم كلمة اسفار بالنسبة للحرف الذي أعتمد فيه النسخ الطباعي المعتمد في التدوين والكتابة الاعتيادية.

نموذج رقم (2)

اسم الكتاب: بنية الايقاع في التكوينات الخطية

سنة الاصدار: 2008

اسم المصمم:- ابتسام السيد



تقصدت المصممة الى اعتماد اللون الواحد بدون أية تدرجات لونية وهو اللون الاخضر الفاتح كخلفية للمكونات البصرية او النصية وهو ما احدث سيادة لونية على مستوى الغلاف الاول والثاني والكعب ولم تضع اي

مكملات صورية الا باستثناء مكعبات الجزء الخلفي منها ذات لون اخضر غامق والجزء العلوي او الامامي تظهر بشكل شفاف وتوزعت بواقع (4) اربع مكعبات في اعلى الغلاف ومثلها اسفل الغلاف على الرغم من اختلاف اللون الجزئي في كل منها، بيد ان المصممة حاولت محاكاة جوهر العنوان الخفي وهو الايقاع من خلال ترتيب هذه الاشكال الهندسية المكعبة ضمن فضاءات محددة في حالة تكرارها بشكل متراتب الذي يحدث ايقاعا على مستوى فهم انتاج المفردة الصورية، وماعدا هذه المكعبات خلا الغلاف من أية عناصر بصرية. اما بصدد المكونات التيبوغرافية، فقد اعتمدت المصممة على بنية نصية للعنوان تستهدف الطرائق الاكاديمية في صياغته وهي المثلث الذي يستند على قاعدة ظهرت في توزيع مكونات العنوان (في التكوينات الخطية) بوصفها قاعدة المثلث الهرمي والذي استخدمت له خط النسخ المطبعي وباللون الاحمر وبحجم حقق توازن بين سيادة اللون والمكونات البصرية الاخرى، اذ ذهبت المصممة الى ابراز عنوان الكتاب (القناع) مقابل التنازل عن الاجزاء المتبقية مثل اسم المؤلف الذي تبين بلون اسود وبذات الخط (النسخ الطباعي) وبحجم اصغر من العنوان، مما حقق تباينا ومن ثم ايقاعا يخلقه ذلك التباين في اللون والحجم.

نموذج رقم(3)

أسم الكتاب: بناء السفينةدراسة في شعر مظفر النواب

سنة الاصدار: 2009

أسم المصمم: زكية حسين

اعتمد المصمم باعتماد لون ازرق متدرج من الاسفل ليصل الى العتمة او درجة السواد في اعلى الغلاف، وقد وضع شراع سفينة باللون الازرق المتدرج الى السماوي ليحاول ترجمة القناع او ثريا النص، اتى ترجمة عنوان الكتاب الذي اختصره ببناء السفينة، اذ حاول ايجاد مقاربات بصرية بين جزء من العنوان الرئيسي (بناء السفينة) مع الصورة التي تعد معادلا موضوعيا وتبني مضمون العتبة الاولى للدخول الى طبيعة النص. وفي هذا الاتجاه لم يلجأ المصمم الى الغوص الى داخل المتن

النقدي او الشعري للنواب وترجمته الى معادل بصري، بل اكتفى بفجوات العنوان او دلالاته لاعتمادها في بناء الصورة التي تعادل كلمة بناء اللغوية، وانطلاقا من رمزية الماء او الموج الذي صورته باللون الازرق المتحرك على اساس الموجة او التدرج اللوني ليصل الى الازرق السماوي الفاتح وهو انعكاس لونها على مساحة الماء في الواقع والصورة. وبهذا فان المصمم لجأ الى استعارة ملامح ولون الطبيعة والخارج الموضوعي، بما يشكل مقاربات صورية في صورة الغلاف.

وقد اعتمد الحرف الطباعي الحر في جزئه العلوي للعنوان الذي يقترب من الكوفي المربع في (بناء السفينة) باللون الابيض على الخلفية الزرقاء لايجاد حالة تضاد او تعارض لوني، في حين كانت عبارة (دراسة في شعر



مظفر النواب)باللون الاصفر وبالخط الحر وعلى الارضية ذاتها، بينما كان اسم المؤلف في اسفل الغلاف باللون الابيض والارضية نفسها وبالخط النسخ الطباعي المستخدم في تقنيات الحاسوب.وعلى الرغم من عدم ترجمة المتن النظري، الا ان المصمم لجأ الى الترجمة عنوان الكتاب كمعادل صوري في بناء السفينة المرسومة.

نموذج رقم(4)

اسم الكتاب: اللغة والعقل والطبيعة

سنة الاصدار : 2012

اسم المصمم: شيما احمد



يعد هذا الكتاب من اصدار دار الشؤون الثقافية في مجال الترجمة، إذ اعتمد المصمم فيه على توزيع العناصر التيبوغرافية التي تتكون من عنوان الكتاب (اللغة والعقل واللغة والطبيعة) بشكل يمثل مثلث قاعدته الى الاسفل من خلال تباين الحجم والمستويات التي يعرضها مستوي النص الكتابي، وقد لجأ المصمم الى وضع مكون نصي في اسفل الغلاف عبارة عن اسم المؤلف والمترجم ايضا وعلى الطريقة التصميمية ذاتها، ولكنه يختلف من حجم الكتابة واللون ايضا ، ولكنه

حقق توازنا بين النصيين، بيد ان خيار اللون الاحمر للعنوان، واللون الاسود لأسم المؤلف والمترجم سيمتدح الغلاف تنوعا في الحرف والمكونات التصميمية المتوافرة في الغلاف، فضلا عن اضافات لها علاقة بمناسبة الطباعة (بغداد عاصمة الثقافة العربية) مع نوعية أو تصنيف المطبوع وهو(ترجمان)على يسار الغلاف.

ولكن الارضية البيضاء التي اختارها المصمم خلفية للغلاف ساعدته أوفرضت صياغات اخرى في المعادل البصري الذي ضمنه علاقتان مهممتان أولهما شريط يمثل فعاليات ثقافية واثار ثقافية في بغداد، لم تكن لها علاقة مباشرة بعنوان الكتاب أو القناع ، ولكنها ترتبط بمناسبة اصدار الكتاب، وجاء هذا الشريط متعرجا يبدأ من الاعلى الى الاسفل، بيد انه وضع صورة تعبيرية وسط مربع بللون القهوةائي يحتوي على مجموعة كتب مفتوحة وفيها تشريح لدماغ ثم تغريب ملامحه بالاشارة الى العقل، وهي صورة ترتبط بالعنوان فقط دون ايجاد علاقة بين المتن النظري والصورة الموظفة، وقد تلامس جزء منه، الا أن الغلاف يتسم بازدحام المكونات التيبوغرافية والصورية فيه الى الحد الذي انسحب على مساحة البياض فيه.

النتائج والأستنتاجات

النتائج :-

بعد إستكمال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى عدد من النتائج :-

- 1 - إتضح إعتماد المصمم على بنية لونية واحدة ، بوصفها خلفية سائدة للمكونات البصرية دون اللجوء الى تداخل لوني أو تدرج لوني في جميع نماذج العينة .
- 2 - تبين إعتماد الأشكال الحرة في تصميم الغلاف في بعض نماذج العينة دون اللجوء الى إعتماد مكونات صورية أو افراط في البنية المرئية كما في نموذج العينة رقم (2).
- 3- ظهرت الصورة الشارحة لمعنى العنوان ودلالته في بعض نماذج العينة كان بعضها بشكل مباشر لإيجاد علاقة بين القناع والمتن كما في نموذج العينة (3) .
- 4 - إعتمد المصمم في جميع نماذج العينة على خط النسخ المطبعي أزاء توظيف النصوص الكتابية ماعدا النموذج رقم (3) الذي إتضح فيه إعتماد الخط الحر في جزء من بنية العنوان .
- 5- تقصّد المصمم من إعتماد بنية صوريّة غير معبرة عن المتن أو العنوان ، وجاءت لأشغال المساحة أو إيجاد قيمة جمالية فقط كما في النموذج رقم (1) .
- 6 - حاول المصمم إيجاد مقاربات بين القناع والمتن ، إلا أن هذه المحاولة بقيت بعيدة عن التحقق والفهم المباشر ، لأنها لم توغل في ترجمة المتن أو المضمون النصي ، كما في النموذج رقم (4) .

الأستنتاجات :- بعد عرض نتائج البحث إستطاع الباحث أن يصل الى عدد من الأستنتاجات وكما يلي :-

- 1 - أن المماثلة في إستخدام اللون الواحد في نماذج عينة البحث ، كان جزء من مرجعية المصممين وإنتماء أغلبهم الى الدار نفسها .
- 2 - إعتماد المصمم على خط النسخ المطبعي نتيجة الأستسهال ، وعدم البحث عن خطوط أو عناوين أنجزها خطاطون محترفون .
- 3 - لم ينشغل المصممون بإيجاد مقاربات علاماتيّة بين القناع والمتن لصعوبة ترجمة المتن النظري على صعيد الصورة المرسومة .
- 4 - إبتعد المصممون عن الصورة المرسومة وإعتماد صورة مشاعة في الأعلام الألكتروني لتجنب الخوض في هذا المضمار الذي يستغرق الوقت والجهد .

قائمة المصادر:

- 1 - الجاسم ، كاظم علي: الكتب العراقية ، بحث منشور ، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد 2001 .
- 2 - الزيدي ، جواد : البحث عن معادل صوري في أفنعة ناجح المعموري ، جريدة الأديب ، ع133 ، ايلول 2006 .
- 3 - الزيدي ، جواد : الأفنعة والمتون ، قراءة في أغلفة شيركو بيكه س ، جريدة الأديب ، ع 128 ، تموز 2006 .
- 4 - موسى ، انتصار رسمي : تصميم وإخراج الصحف والمجلات ، دار وائل للطباعة والنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2004 .
- 5 - محمود ، عبدالوهاب : ، ثريا النص ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، ط1 ، 1994 .
- 6 - غزوان ، معتز عناد:الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ،دار الشؤون الثقافية ، الموسوعة الصغيرة ،بغداد ، ط1 ، 2006 ص 87
- 7 - النادي ، نور الدين: فن الأخراج الصحفي ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2006 ، 79 .
- 8 - عباس عبد جاسم : صناعة الصحافة الثقافية – دار الأديب البغدادية ، الأردن ، ط1 ، ص46 ، 2017 .
- 9 - علي حرب: نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص35.
- 10 - مقابلة مع د. جواد الزيدي :- في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد بتاريخ 18 – 12 – 2018 .

Controversy between Mask and Text in the Literary Books Covers Design

Abdulhussein Abdulwahed Abdulrazak.....College of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019
Date of receipt: 2/1/2019.....Date of acceptance: 21/1/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The reciprocal relationship between the text and the mask in the printed product is one of the most important relationships that frame the level of communication between the appearance and the interior, although it is not cared for by some designers and publishing institutions. Therefore, the problem of research is determined by the following question (What is the dialectical relationship between the text and the mask in the literary books covers design?). The research aims to shed light on this problematic relationship at the level of reception and aesthetics at the same moment. The theoretical framework included two sections: the first (mask and text ... the concept and the mutual relationship), while the second section (trends in the book covers design).

The sample of the study was determined by four samples of literary book covers issued by the House of Public Cultural Affairs in Baghdad, which were determined according to the positive approach (content analysis). The extrapolation method of analysis based on the analysis foundations that represent the research tool. The researcher, after the completion of the analysis, reached a number of results, the most important of which was: The designer tried to find approaches between the mask and the text. However, this attempt remained far from direct verification and understanding because it did not go deep in the translation of the text or text content, as in the sample number (4). The research ends with some conclusions reached at and an abstract in English.

Key words : (Mask , Text Literary, Books Covers Design).

فاعلية التأويل في التصميم الكرافيكي

سحر علي سرحان.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2016/1/27 ، تاريخ قبول النشر 2016/2/10 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

يعد التأويل أحد الوسائل التي يلجأ إليها المصمم لبناء تصورات عن عالمه الذي يعيش فيه، وذلك إما بهدف فهم أكثر أو بهدف إعادة إستكشاف أو إنتاج الشيء الجديد والشيء المبتدع المتسم بالأصالة والجدة، إذ تمثل الابتكارات التصميمية في الملصق السياسي التي يحققها المصمم ناتجة عن تصورات للاستجابة نحو موضوع ما بما يملكه من خبرة عملية على ترجمة أفكاره ورغبته في تحقيق انسجامها مع الواقع وتوافقها مع أهدافه في أثارة مرئية فاعلة من شأنها الرسوخ في ذاكرة المتلقي وتحفيز أحاسيسه في إدراك مضمون الرسالة الإعلامية. وللملصق السياسي الدور الكبير في ترميز وتشفير الأفكار التصميمية، فكثير ما يلجأ المصممون الى تحميل النص رموزا وإشارات لها مدلولات سياسية. وعادة ما تمنع الكثير من الملصقات السياسية في الدول التي تفتقر الى حريات الرأي بسبب، انها تتعرض الى الوضع السياسي من خلال العرض، جاء الاطار النظري فقد تضمن المبحث الاول عن (المفاهيم الفكرية للتأويل في التصميم الكرافيكي) وتضمن المبحث الثاني (فاعلية التأويل في تصميم الملصقات السياسية)، وبعد التحليل توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج اهمها: فاعلية التأويل تحتاج إلى قراءة الاشكال، و يحتاج إليها كل نظر في عملية التفهم ذاتها، كما ان التفكير الابداعي يعتمد على الخيال النشط الذي يتميز بأنتاج صور وتركيبات جديدة لم تكن مسبوقة، ومن ثم الاستنتاجات العلمية التي حققت فيها الاهداف المرسومة.

الكلمات المفتاحية: (تأويل ، تصميم كرافيكي).

المقدمة

اتخذ موضوع التأويل والتفسير للظواهر المادية أشكالاً عديدة من أجل الوصول إلى فهم إنساني للشيء المؤول (القابل للتأويل)، تماشياً مع الواقع المعيش، والمرجع المعرفي، ومن ثم إمكانية الوصول إلى صيغة حياتية في التعامل الفردي والجماعي، إلى ان وصلت الحياة إلى تعقيدات العلوم والمداخلات الفكرية والتنوع في الولاءات والالتزامات والتطور في مجالات الفنون والآداب. وهكذا فان الفرد يجد نفسه أينما كان وحيثما يذهب وكيفما يتصرف تجاه أي موضوع يواجهه، يخضع لعملية التأويل التي تنشر ضلالها من خلال المنظومة الاتصالية المتنوعة ومنها التصميم، وعليه يمكن القول (الملصق السياسي) قابل للتأويل بكافة عناصره، ولولا حالة التأويل هذه لما كان هناك فعل ورد فعل معرفي، ثقافي، حضاري، يأخذ دائرته الكاملة من خلال العملية الاتصالية التي تكوّن أطرافها (المرسل، الرسالة، المرسل إليه، الشفرة، السياق، المرجع) الذي يعول فيها على المنتج الدلالي الجمالي كخط شروع للتأويل، متخطين الدلالات الأخرى من انفعالية وندائية ومرجعية والماورائية.

أن المتلقي يسعى دائماً إلى إقامة نسق أو بناء من المعرفة، نسق يستند أصلاً إلى سلوك اتصالي تأويلي وفق البنية الذهنية للمؤول المتلقي يربط ما بين المتلقي في لحظة مشاهدة تصميم الاعلان. فضلاً عن ان المؤول الجيد يجب ان يكون مستقبلاً جيداً من أجل ان تكون الفعالية التأويلية مؤثرة، بوصف التأويل " فعالية فكرية يمتزج فيها التأمل بالعقل والمحسوس بغيره، فلا يستطيع أداء مهمة التأويل إلا من امتلك ذهنًا عميقاً وعقلاً راجحاً في فنون القول الأدبي، وعليه فان المؤول المؤثر في وسطه يكون متلقياً جيداً يفهم الإشارة أو العلامة التصميمية بحساسية من خلال رؤية مميزة للمنظومة العلاماتية في الفضاء التصميمي. ومن ذلك، ترى الباحثة ان علاقة المؤول بالتصميم هي علاقة فهم وإدراك المعنى اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية يختزنها التصميم، هي إدراك الشفرات والقيم الجمالية والمعرفية الذي يضمهرها التصميم، تأسيساً على ما تقدم، فان مشكلة البحث الحالي، تتمحور حول التساؤل الآتي: ما فاعلية التأويل في التصميم الكرافيكي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه : تكمن أهمية البحث الحالي في:

1. اسهام البحث في توسيع آفاق الأطر المعرفية والجمالية بحدود فاعلية التأويل في التصميم الكرافيكي بشكل عام وتصميم الملصقات السياسية بشكل خاص بوصفه عنصراً من عناصر التصميم الكرافيكي الذي لديه قيمة بصرية لا غنى عنها في التصميم.
2. رفد المكتبة العراقية بجهد علمي خدمة للمهتمين في مجال الدراسات النقدية والفنية المعاصرة وعلاقتها مع الأجناس الأدبية والثقافية المجاورة.
3. يسهم في الاثراء المعرفي عن فاعلية القراءة التي تشكل المهمة المركزية للنقد المتمحور حول المتلقي ودوره في انتاج المعنى.

هدف البحث :

يهدف البحث إلى : الكشف عن فاعلية التأويل في تصميم الملصق السياسي.

حدود البحث : يتحدد البحث فيما يأتي :

الحدود الموضوعية : دراسة فاعلية التأويل في التصميم الكرافيكي.

الحدود المكانية : الملصقات السياسية الصادرة في الولايات المتحدة الامريكية على موقع الانترنت:

<http://www.dzineblog360.com/wp>

الحدود الزمانية : الملصقات السياسية الامريكية الصادرة ضمن 2013.

تحديد المصطلحات :

1. فاعلية:

لغويًا: فَعَلَ - بالفتح مُصَدَّرَ (فَعَلَ) يَفْعَلُ، "وأوحينا إليهم فَعَلَ الخيرات" و(فَعَلَ) - بالكسر - الاسم والجمع: (فِعَال) مثل قُدْح و قِداح، فعل كناية عن كل عمل متعَدِّد أو غير متعَدِّد، فَعَلَ يَفْعَلُ فَعْلًا و فِعَالًا فالاسم مكسور والمصدر مفتوح.(ابن منظور، ص552-553)

اصطلاحاً: أن مصطلح فاعل يحيل في التقليد الفلسفي على الكائن والمبدأ الحركي في امتلاكهما مميزات وأفعال، وهكذا يعالج الفاعل المتكلم والفاعل العارف أو الابدستيمي أي العلاماتي والفاعل الخطابي هو العمل، أو الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أولاً، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعاً، وفي اصطلاح النحاة ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاث "تعريفات الجرجاني، وهو مشتمل على ثلاثة معانٍ أولهما الحدوث وثانيهما الزمان، وثالثهما النسبة إلى الفاعل. (السعيد، ص 6).
فلسفياً: يطلق به على كون الشيء مؤثراً في غيره، ومثاله فاعل الطبيعة كتأثير النار في التسخين، فهي فاعلة والمسخن منفعل (صليبا، ص 152).

اجرائياً: هي كل فعل له القدرة والتأثير على ادراك المتلقي بما يحيطه وضمن الفضاء الواحد.

2. التأويل

لغويًا: جاء في لسان العرب لابن منظور "المرجع والمصير مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه". (ابن منظور، ص 32).

وجاء في مختار الصحاح (التأويل) " تفسير ما يؤول إليه الشيء وقد (أَوَّلَهُ) تأويلاً و (تَأَوَّلَهُ) بمعنى (الرازي، ص 33). وورد معنى التأويل في رائد الطلاب " أَوَّلَ تأويلاً 1- الكلامَ : فسره 2- الكلامَ دبره وقدره وأخرج معانيه الخفية أو البعيدة " (مسعود، ص 174).

وفي المنجد " أَوَّلَ الكلامَ : فسره وقدره / و- الرؤيا : عبرها - تأوَّلَ الكلامَ : أَوَّلَهُ / و - فيه الخير : تبينه ". (طلبة، ص 381).

فاعلية التأويل:

سلسلة من عمليات ذهنية خلاقة تعيد انتاج النصوص (الكتابة والصور) على وفق ظروف قراءته، وتحاول البحث عن فهم يسمح بتكوين معان تستقرأ من الملصق منطلقاً من فاعلية النص وفاعلية القراءة للملصق.

الاطار النظري

المفاهيم الفكرية للتأويل في التصميم الكرافيكي

أولاً: مفهوم التأويل

للتأويل جذور ممتدة مع بداية تكون الوعي الانساني، حيث كان احد مرتكزاته، كونه يستند الى الفهم، بما يحققه من سعة الاحتمال والافتراض، بما يتوافق وطبيعة الفهم، الذي يسعى الى كشف سمة العلاقات، واقصاء وحذف ما يعترضه في عملية استيعاب محيطه، وصولاً الى منطقية التعامل مع واقعه، بما هو مألوف، وما هو غير مألوف فتحويل بعض مفردات محيطه بالتجريب والبرهان الى حقائق وسنن، وتصبح جزءاً من تراكم معرفي، كمحصلة لتعامله ذاك، والبعض الاخر يبقى يلفه الغموض بتفاعله مع الجانب الميتافيزيقي للانسان، مولداً مفاهيم كثيرة ومتشعبة، ولمعرفة التأويل لابد من التطرق لعدد من المصطلحات اللغوية التي اقترنت مع التأويل كاللغة والتفسير، علاقة التأويل باللغة ظاهرة نفسية اجتماعية ثقافية لصفة بيولوجية ملازمة للفرد وهي مجموعة من رموز صوتية لغوية، اكتسبت عن طريق الاختبار،

معاني مقرر في الذهن وعن طريق هذه الرموز الصوتية تستطيع جماعة ما تفاهم وتتفاعل، واللغة سواء كانت منطقية أو مقروءة هي بعد ذاتها تأويل، بغض النظر عن أي نص معين (الغني، ص 65).

فاللغة يتم فهمها عن طريق الإرجاع للكلمة في مدرجات وتجارب الذهن. ومعنى التأويل يتوسط ما بين الدلالة والتفسير، فالدلالة بكسر الدال وفتحها، تعني الإرشاد، فهو دال والشيء مدلول عليه واليه وما يدل عليه اللفظ عند اطلاقه واستدل بالشيء إتخذة دليلاً عليه يعني إشارة والدليل هو المرشد. (مجمع اللغة العربية، ص 45).

وباستخدام مفردة الدلالة قد تحدد معنى جديد وتفسير ما هو مدرك، لكن الطرف الآخر من المعادلة هي تأويل التفسير لاحتماله أكثر من صورة أو شكل أو أجابة، والجمع بين طرفي المعادلة تتم بأخذ اسم الصفة أو الآلية الواضحة ثم يعلل بالأسباب.

وبذلك للتوضيح ما هو بعيداً عن الفهم، وهو توضيح مالم يمكن فهمه دون توضيح، أي تفسير الشيء أي وضحه وبعض العبارات يحتمل التفسير لها بشكل بدوي، وبعضها يحتاج إلى تأويل، وهو ما يحتاج إلى فهم يفوق عمليات الشرح والتفسير، وما يتجاوز الحقائق العلمية، لذا فإن التأويل هو فعالية الإنسان، والطريقة الممهدة له لولوج عالمه، وهنا تتشكل أولى استراتيجيات التواصل مع تعقيدات الحياة الغامضة التي هي على محك مباشر مع فكر الإنسان.

ولتقصي البعد التاريخي لمعنى الكلمة، حيث "ترجع أهمية كلمة التأويل إلى التراث الإغريقي، أي أفلاطون وأرسطو فضلاً عن كتاب آخرين، وترتبط بتيسير ما ليس في طاقة الإنسان وتحويله إلى صورة مفهومة" (ناصر، ص 22). وذلك يعني الاستعانة بوسائل الفهم التي تحمل معاني أو مفاهيم كامنة، والتي تحتاج إلى تشغيل دواخل الإنسان ببعدها الروحي، بما يسهم في تفعيل الجانب الحسي لديه، يتداخل مع الجانب المعرفي، كونه جزءاً من التجربة الإنسانية بكلّيتها، واثراً ذلك في عملية التأويل بما يؤيد تجاوزه الجانب الميكانيكي والمنطقي في التجربة، وهذا ما يمثل خاصية التأويل المهمة، والتي تجعله لا يحتويه منهج، وتجعله يتجاوز بدئية المظاهر إلى عملية فكرية ذات معنى جدي في التفاعل مع موضوعاتها.

لذا فإن التأويل من ثم هو كشف وإيضاح لغاية الوجهة الإنسانية، وهو محصلة أو نتيجة لعمر تلك التجربة الطويلة الأمد، والتي تحتاج لاستراتيجيات ووسائل متعمقة، فكان التأويل هو أحد استراتيجياتها، ووسيلتها المهمة في تجسيد عملية الإلمام والاحتواء، لفهم ما تتضمنه من جوانب روحية تميز الأثر الإنساني الفاعل في دلالات المحيط، غير ما يضيفه على الأشياء وفق ما تملّيه آليته الحياتية، لتكون استراتيجيته ووسيلته لفهم ممدد للموضوع، قابل لأي متغير يطرأ، على وفق ما يمنحه التأويل من افق للتعامل مع المؤول، باتجاه المحيط، افق مفتوح يسعى من خلاله لإيجاد مقترحات ظاهرة ومضمرة. يتم تفعيلها من جانب الموضوع لتثير فينا دوافع تحقق العملية التأويلية، فما هو ظاهر يحتاج لفهم كآلية تعامل واشتغال تقودنا لتخمين ما هو مضمّر، أو مفقود يحمل كأحد أوجه العملية التأويلية، الذي يحاول أن يسترجعه المؤول، أو يفترضه مثلاً أمامه، كأثر روحاني للجانب الحسي العامل لديه (ناصر، ص 24).

بذلك تدخل العملية التأويلية، بتواصل عبر آليات انتقال ما بين الظاهر والمضمّر لتحقيقها، فهناك سعة ومجال للافتراض، وتحميل الموضوع ما يتوافق وطبيعته، وبذلك تتحقق مرونة في فهم واستيعاب

الموضوع، على وفق مدركات المؤول، وهنا يتحقق بالمعنى العام، بتوسط حالة الفهم ما بين المعرفة التامة ونقيضها، بحقيقة الموضوع وبأحتواء تلك الحالة، وكلمة التأويل بمفهومها، تبحث في تلك العملية عن المضمون الجوهرى والمعنى الكامن، بما يتجاوز الدلالات المحددة، وهي مهمة عسيرة وأدائها غير محددة او معيارية، تتمثل بالفهم الذي يبحث عن توافق مع قصدية المصمم، حيث يسعى التأويل فيها الى كشف ماهية القوى الفاعلة، ما بين الموضوع وتفسيره، كأثر معادل لاستجابة لقيمة الموضوع وإدراكه، حيث ان " الادراك يعنى التأويل، والتأويل يعنى ان تصف الظاهرة ثانية، وفي الحقيقة التأويل يعنى البحث عن معادل لتلك الظاهرة" (أيزر، ص46)، لذا فأن معنى التأويل ليس من اليسر تعريفه او اختزاله، ويتجاوز مفهومه المفهوم القديم بما يمثله من عملية تأويل اولية بسيطة لا تتجاوز حدود التفسير، ولكن ما يحتمله المعنى في مفهومنا المعاصر هو اكثر فاعلية، وتتشعب في الاداء، لانه يتجاوز عملية التفسير التي تستند على الفهم ولا تسبقه، في سعيها لابرار فاعلية التأويل بشكل كامل، بل ايضا لعلاقة المفردات، وفقاً لنظام بنائها، وسببية الترابط، حيث يقترب التفسير من الفهم اكثر من الشرح، لذا فإن التأويل كإجراء فاعل ووظيفة يحتاج لآليات واستراتيجيات مهمة ومتشابهة في عمله، وحسب "المفهوم الغربى فأن (التأويل) تقابل لفظة hermeneutic أو interpretation في اللغة الانجليزية، وقد اصبحت اللفظة الاولى اشيع، لان الثانية الصق بالتفسير والشرح منها بالتأويل" (الرابعي، ص152).

لذا فأن ذلك يدعم مفهوم الباحثة، فيما يجب النظر اليه من ان التأويل في مفهومه هذا يقودنا للتعامل مع نظم وآليات يتبناها التأويل بشكل يتوافق ومجريات العصر، بحيث اصبحت للتأويل منهج ونظام تأسيسى، يتحول الشروط بما تتبناه من خواص لمفهوم التأويل والقوى الفاعلة في موضوعاته. لذا فأن التأويل يوجد حيث يحتاج العمل التصميمي الى تأويل يجعله حاضراً بمحاولته استرداد المعنى، واعادة بناء مفهوم ظاهريته، وهو بذلك ليست لديه معايير ثابتة ولا بديهات او مسلمات يحتاج بها، سوى الاستجابة للموضوع بعملية تجاذب، لانه متعالى باستراتيجيته ببحثه عن ما هو لانهائى، واستنباطه مفاهيم موضوعاته، بتفحص مكان من الغموض فيها، لذا فأن آليات التأويل وادواته يستمدنها من الاستراتيجية التي يشتقها من خواص موضوعة التأويل، وبذلك يكون منهج عام في صورته خاص في ادائه "والحالة حتى ان فرضية الهرمينوطيقا الفلسفية هي ان التأويل اجراء مفتوح لا تختله اية رؤية" (ريكور، ص23). وان ما يؤديه التأويل ببعده الفلسفى ومنهجه الذي يميزه، هو البحث عن المعنى من خلال الفهم الذي هو التأويل بمعناه الاوسع والاكثر رصانة، كونه يتجاوز العملية التفسيرية، بأتجاه احتواء العمل وما يحيط به من مؤثرات ومتغيرات، مولداً رحابة في التعامل.

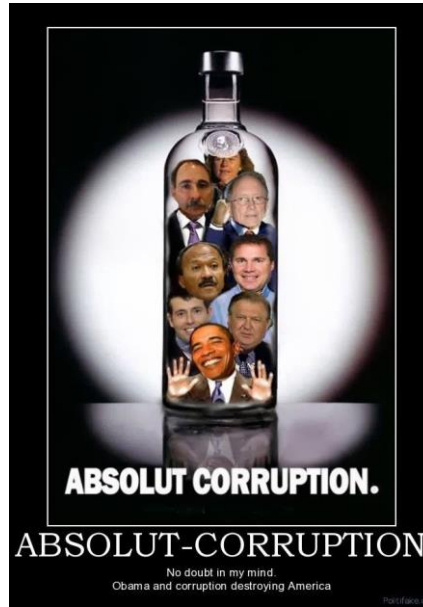
ثانياً: الخيال والفكرة التصميمية

إن الإنسان متميز بفكره ونظام معرفته ونموها نجد التفكير والفكر والمعرفة ظواهر بايولوجية، فلسفية، لاتخلو من حتمية النمو والتطور، لذا يُعد الفكر والمعرفة نظماً متحركة متطورة منذ بداية وجود الإنسان وحتى يومنا هذا. أما في الفن بصورة عامة والتصميم تحديداً نجد صراعات الافكار والنظريات قد حقق كشافاً لبنائه وفي تحديد بنيته على مستوى من مستويات النقد والتحليل، وكشف الرؤى في الصور الذهنية المتخفية أحياناً فضلاً عن كشف خبرة الإظهار بمادة وتقنية الإظهار فهي لاتخلو من الادراك

والتأويل والخيال في آلية البناء وعملياته. والخيال وسيلة مهمة للوصول الى تكوينات اصيلة غير متوقعة (ايمان طه، ص 156) وان ما تكونه هذه القدرة من صور ذهنية، قد يوجد في مكان ما من عالم الواقع، او نجده ينتهي الى الحاضر او المستقبل، و قد نجده غائبا عن الزمان و المكان او اي عالم واقعي محدد، و في جميع الاحوال نجد الخيال يقدم نتاجه الى عين العقل التي تتلقاه مفترضة كونه واقعا و ان علمت عكس ذلك.

ان ملكة الخيال تنخفض فيها سلطة الرقابة على الفكر وان الخيال مرتبط بالنظام والاسلوب الخاص بالصناعة والتكنيك في حين التخيل مرتبط بالحرية النسبية التدفق والتهميم الطليق في مجال معين او بشأن موضوع معين (عبد الحميد، ص52).

يقوم الخيال بتنظيم التداعيات التصورية (الذهنية) ليتم طرحها بهيئة مرئية وبعدها التخيل لدى المتلقي وهو بدوره يفسرها بحسب رؤاه التخيلية وهنا الاختلافات بين الافراد واسقاطاتهم التخيلية لتعدد التأويلات، فالخيال يحرك الصورة العقلية ايا كان، فالمصمم يدعو المتلقي الى التخيل مساحات ابتكارية جديدة ورؤية اساسها التفاعل والتعاليق والتعبير مما يمكن المصمم من الذهاب الى المبتكر.



شكل (1) يوضح الية بناء الفكرة التصميمية في الملصق السياسي

نرى في الشكل (1) أراد المصمم من تقديم الفكرة إيصال رسالة أنصالية تظهر فاعلية الجانب التأويلي والذي يقدم بالنتيجة متكوناً شكلياً ذي دلالة وهو ترميز على دلالات قصدية فمن خلال تجسيد الفكرة التصميمية بصورة غير مباشرة من خلال المقاربات الشكلية التي امتازت بحجوم متناسقة ومناسبة وتضادات لونية الموجوده من خلال القيمة اللونية (الابيض وارسود) والحركة الاتجاهية الموحدة للامام لتنشيط دور الجذب والشد المدرك بصورة مكثفة فيما بين الشخصيات الموضوعة داخل القنينة. يمكن عد هذا الملصق نموذجاً للخطاب البصري المستند إلى بنيتين رئيسيتين هما (الأيقوني والكتابي) اللذان تجليا

بصورة واضحة وتقاسما تصميم الملصق، اذ نلاحظ ان النصّ الكتابي ألقى بظلاله على تصميم الشكل الأيقوني ذو الدلالة الإيحائية وساهم في صياغة طريقة تأويله، والملاحظ ان توظيف الاشكال للملصق كانت مكثفة بأسلوب التكتيف الصوري سعيًا في ابراز موضوع الملصق، فضلاً عن الاختزال اللوني حيث تم استخدام الالوان بما يحملانه من قيم دلالية أسهمت لحد بعيد في تعزيز المعنى الكامن من (سوداوية وخطورة الوضع الأمريكي) حسب وجهة نظر عنوان الملصق الرئيس.

وظهر المستوى الدلالي العميق فنتلمسه وفق اتجاهين الأول تبليغي مباشر وظاهر(العنوان الرئيس للملصق، أمريكا في الفساد المطلق) الثاني غير مباشر ومضمّر(العنوان الثاني تدمير امريكا) حيث اننا أمام اتجاهين الأول ذو نظرة واقعية للأمور وفق المتغيرات العالمية وانعكاساتها على أمريكا، وهذا الإتجاه تبناه الملصق بوضعه بصورة مقروءة صريحة وواضحة وعززته بالدلالة الإشارية، مُنح الشكل الايقوني للاسم بعدا علامياً من خلال الإحالات إلى موضوعات الملصق والتي اتسقت مع بعده الدلالي، حيث كانت مدعاة لإثراء بنيته بمزيد من التعبير، فضلاً عن البعد الجمالي الذي يكمن في تحقق الوظيفية ودعمه لأدائية الاسم وتحقيق الاتصال مع المتلقي، فالبعد العلامي متمثل بالاسم كونه (دال) وما يحيل إليه من مضامين أو تعابير (مدلول)، ونلاحظ إن الخطاب البصري الذي يحمله الاسم (بما يحمله من إحاء) وبقية عناصر الملصق هو خطاب مباشر لا يحتاج إلى متوالية دلالية لتفسيره، وبالتالي ينطبق عليه النموذج (السوسيري) ثنائية (الدال والمدلول). وأسهم مضمون الصورة في عدة تفسيرات ومعاني كامنة ضمن علاقة تبادلية تكاملية اعتماد نظام الألوان المنسجمة في تصميم الملصق، والابتعاد عن التباين في القيمة اللونية عززت أدائية الصورة مع العنوان الرئيس بنية الاسم العلامية.

1. فالخيال المصمم يتأتى من ((تجميع الأشياء المتنافرة والعنصرة المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة)) (عصفور، ص13).
2. لقد ارتبطت كلمة (التأويل) على الخصوص بفكرة ((البحث عن المعنى العميق الخفي، والتعامل مع الجانب الرمزي الذي يحتاج الى أدوات خاصة)). (ناصر، ص30).
3. فالتأويل هو الكشف عن الخبي والغامض ويلتقي التأويل بالتفسير فكليهما يسعى الى الكشف عن معنى الشكل و قصدية المصمم، والفرق بينهما هو: التفسير فهم الشكل وإفهامه من خلال البحث عما تعنيه الاشكال أو ظاهر الشكل، أما المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المصمم الى البحث عما وراء ظاهر الشكل، أي الى البحث عن الرموز الكامنة في الشكل، من خلال ذلك نرى إن التفسير للظاهر ولكن التأويل للباطن. وقد يكون من الصعوبة الفصل بين التفسير والتأويل فصلاً حاداً فعلاقة بهما تبدو أحياناً جدلية فقد ينطوي التفسير على قدر من التأويل والعكس صحيح (قطوس، ص201-202).

ومن خلال ماتقدم يمكن الاستنتاج إن الفكرة هي احد المحاور الاساسية في الاعمال التصميمية، والتي تحمل قدراً كبيراً من التعبير عن الكثير من المعاني والتي يمكن ان توصف بالعمق، وهو ما يتصف به العمل التصميمي، الذي ينطوي على غزارة في المعنى، بحيث لا يكون ثرائه ناتجاً عن غموض أو ضبابية، بل عن عمق وتنوع. وان كل فكر هو في فكر شيء، أي أنه يقصد وبصيغة ادق، الوعي هو وعي شيء ما ولا يوجد

وعى بأمر غير موجود. فالوعي إذاً دائماً يعني شيئاً، فأنا أعي كل ما يدور حولي حسياً، لأنها تعتبر موضوعات له. والقصدية هي الوجه الآخر. وأن المقصود هنا أن الأشياء تقع تحت ادراكنا دائماً وما لم يقع تحت ادراكنا غير موجود بالنسبة لنا. ولفهم طبيعة التصميمية للملصق. يجب أن يحلها بآلية تأويلية للوقوف على الاسباب والنتائج التي طرحت أو تمظهرت بهذا التصميم. فآلية تعتمد القصد الظاهري وتفسير ما هو مدرک، لكن الطرف الآخر من المعادلة هي تأويل التفسير لاحتماله أكثر من صورة أو شكل أو اجابة، والجمع بين طرفي المعادلة تتم بأخذ اسم الصفة أو الآلية الواضحة ثم يعلل بالأسباب وهو التأويل. وبذلك فان الفكرة التصميمية تظهر فاعليتها من خلال آلية الاختزال والتكثيف للعناصر والاشكال، أي التركيز على النواحي العملية بمعنى اخر تجريد الشكل، والتركيز على جوانب معينة فيه لتختزل الى شكلا هندسيا مجردا، لجعل الشكل غامضا على الرغم من بساطته.

ثالثا: التفسير والمعنى الدلالي

1. يعد التفسير هو مرحلة من مراحل التأويل تأتي بعد الفهم، حيث نقرب هنا بعملية وصفية من الظاهراتية (الفينومينولوجيا) وبذلك فإن التفسير هو وصف للفهم، أي تسبقه عملية الفهم، وبذلك فهو يحقق عمله وفقاً لاستراتيجية الفهم، حيث تبين علاقة التفسير بالفهم، بأنه يسعى لبناء العلاقة او المعنى الذي يتضح من خلاله الفهم، ولدى (هوسرل) نرى انه يسعى التفسير "بالتفسير الانطولوجي يكمن نشر طبقات المعنى (طبيعية) حيوانية، نفسية، ثقافية، شخصية حيث يشكل التنضيد ال (عالم لكونه معنى مشكلاً، هكذا يتوقف التفسير في وسط طريق فلسفة بناء وفلسفة وصف" (ريكور، ص 56).
2. وبذلك يكون التفسير هو اللصق بالفهم من الشرح في الاداء كونه بيان وايضاح للتجربة من خلال علاقاتها الداخلية وترابطاتها في بناء تلك التجربة كونها، ليست معطى جاهز ليتمكن شرحه، ولكن تتم عملية تطور للفهم الذي يمكننا من فهم حالة، او تجربة ما، ثم ايضاح ما تم فهمه وتفسير ترابطاته، وعلاقاته، حيث يقول (بالمر) "ان العالم يسعى تحليل المعطيات تفسيراً، ولكن من الممكن ايضاً ان نسمي تفهمه المبدئي لهذه المعطيات تفسيراً من نوع ما، فالمعطيات قبل تحليلها عبارات، والعبارات تأويلات" (ناصر، ص 26).
3. وهنا نخوض في الاستنتاج، وهنا يكون دور الفهم في الاحالة للشرح او للتفسير، فوفقاً للشرح تنتهي العملية بمحددات وموقف نهائي، وفي التفسير تخوض العملية بتحليل للمعطيات، بما يستخلصه من مفاهيم، يتم تفعيلها بالتحليل، لتكون تفسيراً او صورة لوجهة نظر لها صيغة مميزة، بما تؤديه من توضيح وبالطبع فإن طبيعة الاحالة للشرح او التفسير كما في الشكل (2). تختلف حسب الشيء او الموضوع، وهي واضحة وفقاً لخواص ما يخضع للفهم، وبما ان التفسير الصق بالفهم من الشرح، فهو لا يمثل التأويل، لانه تبقى حاجة الفهم اكبر واكثر امتداد للوصول للتأويل، لذا فهو مضمن في الفهم ومرحلة من مراحل التأويل، وبذلك يتساءل جادامر "هو التفسير، اذن انه بالتأكيد ليس شيئاً مماثلاً للشرح الذي يستخدم التصورات، وانما هو يشبه الحاصد عبر فهم وايضاح شيء ما" (طلبة، ص 165).



شكل (2) يوضح التأويل بين التفسير والدلالة

اراد المصمم اظهار فاعلية التأويل من خلال دمج المعنى الدلالي للشكل من خلال تحقيق العلاقة الجدلية بين الظاهر والكامن لان كلاهما جاء مكملًا للآخر اي وظف عملية التكبير والتصغير ليس لاضفاء الجانب الجمالي والشد والجذب الانتباهي حصرا إنما الغاية الكامنة وراء ذلك الاستخدام تكمن في تحقيق الجانب التأويلي من خلال ظاهرتية الشكل اولا وتفعيل التأويل من خلال مواءمة تلك الاشكال.

فالتأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه التي وفق صياغة شكلية العناصر التصميمية الظاهرتية للاحالات الدلالية، فالشكل التصميمي المستخدم في الملصق السياسي ماهو الا شكلا رمزيا يحيل الى دلالات تحتمل التأويل من خلال توجيه الشكل الرمزي المتمثلة (باليد) وهو علامة اشارية القصد منها رمز للتحذير والتنبيه بتسليط الضوء الذي جاء بقصدية ذاتية تحمل قوى دلالية للشكل الذي يكسب قوته التأويلية التي تظهر من خلال السياق التنظيمي للاشكال التي تجعل التأويل ليس فعلا مطلقا انما هو رسم لخارطة تتحكم فيها العلامات الاشارية التي تحقق القراءة انطلاقا من معطيات النص الحروفية والنص هو نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها. من خلال تحليل نقد موجه علميا لهذه الاشكال وفق ضوابط ورقابات (السلطة الرابعة) فهذه النصوص الضابطة تحكم التأويل ضمن المسيرات الدلالية الممكنة وضمن كل السياقات التي تتيحها المرجعيات الذهنية.

وبذلك فهو يبعد عنا سوء الفهم كونه يشير باتجاه ما ويقرب من استراتيجية الفهم بتحليله، ويأتي بذلك بعملية لاحقة يمكن الوصول من خلالها الى ايضاح اكبر، حيث يحتاج لمرحلة تمهيد او اعداد ليتفاعل مع الشيء او الموضوع، وبذلك فهو يقوم بتفعيل استراتيجية تحليل الشيء او الموضوع وفقاً لخواصه،

ببعدها الانساني في التأويل بما يسهم بعملية دفع لمرحلة أكثر تعقيداً أو ابعد عنه في الفهم، بما يسهم فيه من فهم اولية العلاقة الداخلية للمعنى من خلاله معرفة تركيبته او ما يمكن اعتماده في ما يحيل اليه المعنى، والاحالة هنا تربطه بالفهم، لانه يشير الى مكان من الغموض وما هو مضمّر، وفقاً لتحليله واحالته، وبذلك فهو يخرج من البداهة الى التخمين، والاحتمال بأثر التأويل، وهذا ما يؤدي الى البحث عن معادل من قبل التأويل، لذلك الاحتمال، وكما في الفن المعاصر، فأن التأويل يحتاج الى تحرر من أي تحليل او تفسير موضوعي، بل احالة الى رحابة وفهم أكثر اتساع، فالغموض الذي يحتمله جزء من موضوع، والذي يؤدي الى اغتراب في المفاهيم، يؤدي بنا الى ان نفرض على الشيء معاني متعددة، يجعل فهمه يتطلب مساحة اكبر، كونه يسعى الى ان تتجنب سوء الفهم، وبذلك يتم تأويله وفق عملية تحفيز نظم وآليات اشتغاله، وهنا نميز اهم ترابط ما بين التفسير والفهم، كونه يتجاوز الاغتراب والغموض بعملية الفهم.

ان التفسير الموضوعي والتفسير التأويلي المعتمد على الحدس. فالحدس يبني ذاته من خلال معرفة لجزيئات النص وتفصيلاته، ومن خلال مادة النص يتساءل عن مصداقيته ، وعبر النص يبني نفسه (غادامر، ص72). وعلى هذا فهو حدس "تأويلي" يتسم بالشعور القلق المتسائل الذي لا يفرض نفسه على النص بقدر ما يتأمله ويبني من خلال هذا التأمل معناه. ويحمل مفهوم الحدس نحواً من حدة الذهن وسبق الخاطر إلى تصدر الدلالة، كما يحمل شيئاً من معنى الظن والتخمين لكنه التخمين المعتمد على التأمل.

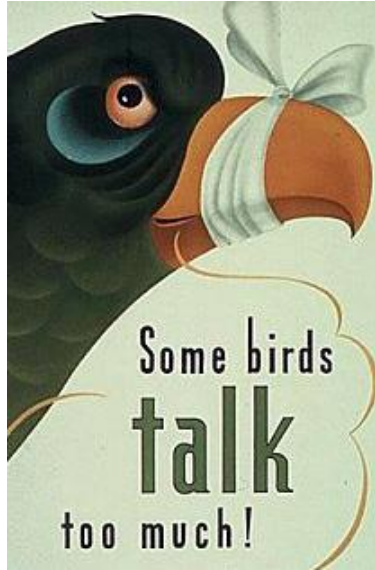
وان الانجاز الكرافيكي الذي يفرزه المصمم لا بد له من سمات تقويمية تجعل منه مادة قابلة للتأويل والقراءة، فيمتلك الانجاز بذلك مفهوماً جمعياً وذاتياً في ان واحد خاضعاً لمرجعية المصمم وشخصيته وبذلك يفهم الانجاز ويحدد عبر العديد من تعاريفه المتفق عليها، كذلك هو الملصق فانه فهم في قابليته الاشد تماساً لجميع الموضوعات الحياتية المتباينة، لان للملصق الية طرح وامكانية تاويل وقراءة، منها يمكن للملصق ان يحرك ذهنية المتلقي ويهذبه ويثقفه بمجريات الاحداث التي تحيطه لانتكائه على مرجعية المصمم المنفذ الذي يمتلك ذهنية متحركة تؤهله من قراءة ما يحيطه بتمعن وتكوين رأي ذاتي للمجريات المحيطة بالمجتمع، ولان المصمم يمتلك حرية الطرح ضمن محيط يستقبل هذه الحرية فانه يمتلك قابلية التأثير على المجتمع كما هي قابلية تأثير المجتمع على المصمم، ولقد فرضت عملية تصميم الملصق على المصمم الية تحليلية وتركيبية للعلاقات الشكلية والرموز المرجعية التي يفرضها المضمون باستنادها الى الخزين الكامن في ذهنية الفنان ليصوغ منها نظماً المدلولات التي الت اليها على شكل علامات ايقونية ورمزية واشارية، ومن هذه التقسيمات الاعلامية وضع المصمم الية خطابه للمجتمع.

يشكل الملصق السياسي كلا منسجماً، ويثير سلسلة من الحكايات التي يقوم المتلقي بتعيينها انطلاقاً من مخزونه الثقافي الخاص فالشكل عبارة عن رمز مرئي يؤدي دوراً متطابقاً مع ما يمثله من خصائص تضيف دلالات تعبيرية تعكس اتصالاً يحدث تفاعلاً مع المتلقي بما تؤديه من تلبية لاحتياجاته و تعرفه واستدلاله على الإشكال، لما بما تحمله من دلالات واقعية مرتبطة بخزينة الإدراكي للمعرفة المسبقة لها، أي أن المصمم يعتمد توظيف الصور في الملصق السياسي، لإظهار لغة رمزية دالة تتمثل في قدرتها الاتصالية لتحفيز المدركات لدى المتلقين، بما تحمله مؤثراتها البنائية من قوة الجذب ومن ثم الاستدلال للكشف عن هوية وخصوصية الشكل المطروح في الملصق السياسي.

أما "المعنى" في بعض المواضع فهو ما نسميه الآن "صورة فنية"، وعليه فالدلالة تتولد من العلاقة بين الدال والمدلول، ويفرز هذا الاتحاد ما يسميه سوسير "العلامة". ومثال ذلك (معنى كلمة عند "افلاطون" هو كالشيء المدلول عليه بالكلمة: فمعنى (طاولة) هو الموضوع المادي للطاولة.

فالدلالة بتصميم الملصقات السياسية تتميز بتنوعها من جهة وتكثفها من جهة أخرى، وهذه جدلية خاصة بالدلالة، يجب الموازنة بين طرفيها، فغزارة الدلالات وتكرارها قد تكون عائقاً أمام المتلقي الذي يجد نفسه أمام عدد كبير من التأويلات من مصادر مختلفة، فتمنعه من تحقيق التواصل، كما إن ندرة الدلالات الملصقات قد يؤدي إلى عدم تحقيق المعنى وبالتالي عدم وصول الرسالة التي بثها النص التصميمي.

وتصميم الملصقات لها أدواتها وعناصرها التي تشكل كيانها المادي والمعنوي الذي يبث معاني خاصة وعامة، موحية ومختزلة ومكثفة لما نجده في الواقع وجميع تلك الأدوات وملحقاتها إنما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة، الفقرة، المقطع، لنتج المعنى، وليست الأشكال والعلاقات بين مكونات التصميم سوى وحدات تحليلية تشكل منطلقاً اجرائياً للممارسة الايديولوجية للنقد، فالتصميم ((يضخ لنا إحياءات وهو صيرورة دائمة، ما ان نحسب اننا قبضنا على معناه حتى ينفلت منا ويتقدم وفي كل محاولة نقوم بها ستكون اضافة خلية صغيرة لخلايا المنحل العام)) (يوسف، ص54). كما في الشكل (3). فالتصميم يخترق، عبر استعاراته ومجازاته، ذلك التصوير المباشر والنقل الحرفي والاقتباس النصي للواقع، والشفافية المتأنية من التواصل البصري.



شكل رقم (3) يوضح من خلال المعاني الظاهرة والكامنة في الملصق السياسي

استخدام المصمم العناصر البنائية لهذا الملصق جاءت عبارة عن معاني دلالية مؤولة وغير مباشرة لان المشاهد الذي امامنا عبارة عن طائر وعلى منقاره رباط ولا نعلم لماذا ربط منقاره ويمكن ان نفسر ذلك بأنه طير جارح ممكن انه مؤذي ولذلك ربط منقاره أو ممكن ان نستنتج افكار وتؤييلات وعدة تفسيرات ومعاني كامنة، او بمعنى اخر من الممكن القول ان الكلام يؤدي العالم وان السكوت مصمماً للعالم وما بين

الكلام والسكوت تتناضح الأدلجة (الايولوجية) حيث ان المتكلم صاحب السلطة دائماً ينشر عبر كلامه المزيد من العنف والظلام بينما الشعب الغارق في بياضات ينشر الضوء، تتضح الرسالة أخيراً ان الكلام الذي يأتي من حدة الكائن الحيواني يكون سبباً للدمار وان سكوته بارادة خارجية تجعل من الحياة أكثر هدوءاً وسلام الحديث موت والسكوت حياة.

وقد قام المصمم في عملية البناء في استخدام التضخيم في شكل رأس الطائر بعد ان قام بعملية استخدام عامل الحذف والاضافة في شكل الطائر ولم يبق إلا الرأس وذلك للمساعدة في عملية التكبير والتضخيم ليحتل تقريباً مساحة نصف الملصق وذلك بهدف اظهار الرباط على منقار الطائر بوضوح لان المصمم لو اعطى الطائر بحجمه الحقيقي لكانت بؤرة الجذب الرئيسية في الملصق وهي عنصر الرابطة الملفوفة حول منقار الطائر والتي تمثل هدف الفكرة ممكن ان يكون ظهورها صغير جداً.

مؤشرات الاطار النظري

1. ظهرت فاعلية التأويل من خلال المعاني التي تعبر عنها الأفكار المصممة ما هي إلا مفاهيم قد ترتبط بأشياء حسية ذات وجود عيني في العالم الخارجي، وقد ترتبط بمفاهيم قائمة على التجريد و التعميم.
2. إن فاعلية التأويل للمعاني المتضمنة أو المنبثقة من العمل التصميمي لايعارض ولايناقض بعضها بعضاً وإنما يكمله ويتفوق عليه دلاليّاً أو فلسفياً. كما وإن تعدد المعاني برغم خطورته أحياناً فهو دليل صحة وحيوية وديناميكية العمل التصميمي وعلى طاقته الانبعاثية والاشعاعية، الذي نطلق عليه التعدد المتناغم للدلالات التي يتكون منها.
3. الفكرة هي الدافع الذي يكمن وراء حدوث الفعل التأويلي التصميمي، وهي كذلك المكونة لملامح وحركة ومضامين الاشكال التصميمية التي تنبثق من سمة الفكرة وتنمو وتتطور باتجاه الهدف التصميمي.
4. يتضمن فعل التأويل كفعل بحد ذاته تكوين وتوليد أفكار وصور جديدة أو إنتقاء فكرة أو بضعة أفكار من مجموعة موجودة سلفاً، هي بمثابة حلول متاحة لمشكلة محدودة. على الرغم من أن هذه الافكار يمكن أن توجي بمشاكل جديدة، مما قد ينتج عنه إعادة تحديد للصياغة الاولى للمشكلة.
5. ان فعل التأويل هو عملية تركيبية خالصة، لكنها تتضمن أيضاً التحليل والتقويم وأتخاذ القرارات.
6. تعد اللغة التصميمية نظاماً من العلامات الدالة التي تغطي مجالاً أرحب من المفاهيم، إذ هي حقل يشمل جميع التصورات المستوحاة من الواقع وتحقيق الترابط بين الشكل (الدال) المرتبط بتلك الصورة (المدلول). وهي لغة التخاطب بين المرسل والمستقبل (المتلقي).
7. هناك تفاعل جدي بين العناصر الظاهرة والكامنة مؤدياً بالمحصلة النهائية الى تفجير العناصر الكامنة وحضورها ذهنياً وبقوة معتمداً على النسيج الرابط بين المكونات الظاهرية والباطنية التي عمدها المصمم لأجل إستثارة المتلقي وإكتمالية أثرها الجمالي.

النتائج والاستنتاجات

عرض النتائج ومناقشتها

بعد إجراء عملية النقد والتحليل، توصلت الباحثة الى نتائج تخص الهدف الذي يدعم في ذات الوقت توجهات الموضوع، والتي تفسر فاعلية التأويل في التصميم الكرافيكي:

1. ظهر ان فاعلية التأويل تحتاج إلى قراءة الاشكال، و يحتاج إليها كل نظر في عملية التفهم ذاتها، كما ان التفكير الابداعي يعتمد على الخيال النشط الذي يتميز بأنتاج صور وتركيبات جديدة لم تكن مسبوقة وتتصف بالاصالة والجدة والقدرة على الادهاش والتي شكلت عن طريق القوى العقلية والتصورات الذهنية الناتجة عنها التي أحدى القوى الفاعلة في تأويل الفكرة التصميمية في الملصق السياسي. كما في العينة (1).
2. نتج عن التأويل نادراً ما يحدث فيه اتفاق، حين يتعاطى كل منهما مرجعية محددة ومنطلقات ذاتية، تقدم تفسيراً لدلالات تأويل أشكال ورموز العمل التصميمي و ذات البعد الأشاري الأيقوني الذي يحمل في طياته معاني ودلالات يقصد من وراءها إيصال رسائل محددة، اذ غالباً ما يكون الشكل المصمم دالاً الى حالة أخرى، وهو ما يتطلب موقفاً ادراكياً وتأويلياً، يعتمد الخبرات السابقة على حد سواء. كما في العينة (1)، (3).
3. نتج من خلال تجسيد الفكرة التصميمية في الملصق السياسي انها تتكون من عناصر ذات معاني تحتل غير معانيها الظاهرة منها وتوجد بعض صفات الاشكال قد تعتمد على معنى واحد مما جعلها تنحى مجرى النصوص الادبية التي لا تحتل غير مسماهها وهنا تكون الدلالة بل التأويل يرد صفة مخالفة لها، إنما ستفسر بالتأويل ليتوافق معها في الدلالة. حيث ما هو مألوف يحيل لما هو باطن بما لايفصح عن سرية المعنى عبر اللامتوقع ونظام الاحالة من معنى الظاهر الى معنى يختبئ خلف الاشكال. كما في العينة (1)، (2).
4. ظهر ان توضيح المصمم لتصميم الملصق السياسي ككل ومقاصده الغنية بأفكاره اللامرئية عن طريق عمليات التحليل والتوظيف للشكل الحيواني المستوحاة من الفكر الحضاري وعمليات إعادة الصياغة بين الحذف والإضافة، نجده يحمل مفرداته أسئلة وجودية تحتاج تفسيرات دلالية. كما في العينة (3).

الاستنتاجات

- في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث، تستنتج الباحثة ما يأتي :
1. أن فاعلية التأويل ينمو لتقديم تصور كلي شمولي للدلالة أو مكنون العمل التصميمي (الملصق)، أكثر مما يقدم تأويلات جزئية قد لا توصل إلى نتيجة ما، بحيث نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل الكلي وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية.
 2. ان الدلالة الحسية المجردة التي لا تعتمد على معطيات الواقع الحسي بل على مزيج من الصور الذهنية الذاتية، احتلت الصدارة في الملصق و اتخذت من الأشكال الحيوانية والأدمية وحدات تأويلية تستحدث نماذج مقترحة ذاتياً وحسياً، تختلف عن المعرفة.
 3. إن فاعلية التأويل لا يستمد معطياتها من المعرفة الحسية بل من الصورة الذهنية والحدسية و من خلال استلهاهم الحدس وملازمته للمصمم منحته فرصته للتشكيل الحر وتضمينه مكنونات تعبيرية، والذي يحاول أن يرتكز على حقيقة محددة من جملة الظواهر معززة بجهد فكري وعي كبير.

4. إن التصميم الكرافيكي وتحديدًا في مجال الملصقات السياسية يعتمد على نظم معرفية قابلة للتطور والنمو تستنبط علاقاتها ومفرداتها من تراكم الفكر والمعرفة لدى كل من المصمم والمتلقي، أي خبرة التخيل والتأويل التي تعتمد على تراكم الصور الذهنية كمفردات مخزونة، وعلى النظام الفكري لتنظيم أنساق العلاقات التي تقدمها آلية الوعي ومخزون الذاكرة وبالتالي خبرة آلية عرض المخيلة كبداية لتحقيق الإداء الابداعي الجمالي في العمل التصميمي.

التوصيات

في ضوء ذلك وما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة توصي الباحثة بما يأتي:

1. تضمين مادة النقد والتحليل المفاهيم الفكرية التي توصل إليها البحث لتجنب الخوض في مفهوم التأويل والدلالة بإشارات سطحية وعشوائية، بما يوفر فرصة علمية لدراسة آلية اشتغال التأويل وتطبيقاته في التصميم الكرافيكي.
2. ضرورة تكثيف الإصدارات والمطبوعات في الدراسات الجمالية التأويلية الأجنبية المترجمة في العراق لاغناء المكتبة العراقية بها.
3. توظيف الأشكال التي يمكن أن تنمي ذهنية وذوق المتلقي، وتجعله أمام موقف التأويل والتفسير والنقد والاستنباط، كونها من لوازم التحليل النقدي، وكلما نهي ذلك، كلما انعكس على العملية الفنية كلها.

المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 2003.
2. أيزر، ولفغانغ، فن جزئي وتأويل مطلق، تر: مهند لويس، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة العدد3، السنة 12، 1992.
3. ايمان طه ياسين، الخيال الابداعي في بنية المنجز التصميمي، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد2016، 74.
4. ريكور، بول، من النص الى الفعل، تر: محمد برادة، حساب بورقيق، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.
5. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
6. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
7. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح، بيروت، دار الكتاب العربي، ب.ت.
8. السعيد، رباح على، فاعلية المادة في النحت العربي الحديث، رسالة ماجستير، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2005.
9. عبد الحميد، شاكر، الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، 2009.
10. عبد القادر الرباعي، التأويل دراسة في افاق المصطلح، مجلة عالم الفكر، عدد2، مجلد 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2002.
11. عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد، اربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
12. الغنيمي، ابو الوفا، التفتازي ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.
13. قطوس، بسام، المداخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية-مصر، ط1، 2006.
14. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم المصرية، القاهرة، 1994.
15. مسعود، جبران. رائد الطلاب، ط1، بيروت : دار العلم للملايين، 1967.
16. مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الادبي الثقافي، مطبعة جدة، السعودية، ط1، 2000.
17. منى طلبة، الهرمينوطيقا. المصطلح والمفهوم، مجلة "إبداع"، العدد 4، أبريل 1998.
18. هانز جورج غادامر: تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 1997.

Effectiveness of Interpretation in Graphic Design

Sahar Ali Sarhan.....College of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 27/1/2016.....Date of acceptance: 10/2/2016.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The interpretation is one of the means used to by the designer to construct his perceptions of the world in which he lives, either to better understand or rediscover or reproduce the new thing and the creative thing which is characterized by novelty and originality. The design innovations in the political posters, achieved by the designer, result from his perceptions for the response towards a certain subject through what he has of practical experience to interpret his ideas and his desire to achieve harmony with the reality and compatibility with his aims in visible visual effects that will be established in the recipient's memory and stimulate his senses in the realization of the content of the media message. The political poster has a great role in coding design ideas, and designers often use symbols and signals that have political connotations. Usually, many political posters in countries that lack freedom of opinion are banned because they tackle the political situation through presentation. The theoretical framework included the first section (the intellectual concepts of interpretation in the graphic design) and the second section (the effectiveness of interpretation in the design of political posters). The researcher, after the analysis, reached a set of results, the most important of which is that: the effectiveness of interpretation requires reading the forms, and requires considering the process of understanding itself, and the creative thinking depends on the active imagination, which is characterized by the production of new unprecedented images and combinations. Finally the research ended with the conclusions in which goals set were achieved.

Key words: (Interpretation , Graphic Design).

فاعلية التضمين في صياغات جديدة للمنتج الصناعي المعاصر

زياد حاتم حربي.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/8/7 ، تاريخ قبول النشر 2018/9/9 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

يهدف البحث الحالي نقل مفهوم مصطلح التضمين من البلاغة إلى التصميم الصناعي، ليكون لدينا مصطلح جديد، هو (التضمين التصميمي)، وهو أن يأخذ المصمم الصناعي كل أو جزء من تصميم غيره ليودعه تصميمه على أن يقر بذلك، فإن لم يفعل وأخفى ذلك الأمر فسيكون (سرقة تصميمية) تقف بإزاء السرقة الأدبية.

ولغرض بيان إمكانات التصميم الصناعي في إنتاج صياغات جديدة لإشكال المنتجات الصناعية، كون التصميم هو حامل للغة مخاطبة مع المتلقين فمن الممكن إسقاط التضمين كإحدى أدوات الأدب في التصميم وكاستراتيجية تصميمية كونه من المفاهيم التي تأخذ مسار لها في تأسيس صياغة جديدة للمنتج الصناعي، فقد حدد البحث مشكلته بالتساؤل التالي:

(كيفية اشتغال مفهوم التضمين كاستراتيجية في صياغة جديدة للمنتج الصناعي المعاصر)

وصولاً إلى هدف البحث في الكشف عن مفهوم التضمين كاستراتيجية تصميمية بشكل عام وأنماطه بشكل خاص، ومن خلال تقسيم البحث إلى ثلاث مباحث جاء أولها بعنوان التضمين في اللغة والتصميم، أما المبحث الثاني، فقد ركز على التضمين في النظام التصميمي للمنتج الصناعي، ثم مبحث ثالث بعنوان التضمين والصياغات الجديدة في المنتج الصناعي المعاصر.

خرج بعدها بمجموعة المؤشرات أسفر عنها الإطار النظري اعتمدت في تصميم أداة بحثية متمثلة باستمرار محاور تحليل نماذج عينة البحث، بعد اعتماد صدق الأداة من قبل خبراء بالتخصص.

تحدد مجتمع البحث بمنتجات الأجهزة الذكية لاثنتين من الشركات العالمية هي (ILIVE, AIPTEK)

ثم اختار الباحث عينة قصديه انموذجين مختلفة، من ثم تم تحليلها وفق الاستمارة المعدة لهذا الغرض. وتم استخلاص مجموعة من النتائج أهمها ان عملية التضمين حققت فعلها التصميمي في إيجاد صياغات شكلية جديدة للمنتج الصناعي، حيث أن التضمين أدى فعله التصميمي من خلال إبداع أشكال تتسم بالجدة وفي جميع النماذج.

الكلمات المفتاحية: (فاعلية التضمين ، منتج صناعي معاصر).

المقدمة:

التضمين (implication)، حيث تكون مجموعة من العناصر المختلفة متضمنة جميعاً في عنصر واحد منها ويمثلها جميعاً.

أن للتضمين الفني وظيفة هي في الغالب لتطوير المعنى أو الحدث أو التسامي بالانفعال، وهو عملية دمج المعلومات الجديدة بما هو موجود في البنية المعرفية، أي إدراج النص المتفاعل معه في نطاق النص المستحدث بصورة تجعله يبدو وكأنه جزء منه على الرغم من كونه طارئاً عليه أي تعيين عتبات الفصل والوصل بين النص الجديد والآخر المضمن سواء أكان التضمين جزئياً أم كلياً واضحاً أم خفياً فهو الإشارة التي تفجر النص من الداخل، لإضفاء صفة الإبداع في صياغة الشكل الجديد.

تلعب الأشكال الجديدة دوراً بارزاً في جذب نظر المتلقي للمنتجات الصناعية، من خلال إضافة وظيفة أو خدمة جديدة، مما يسهم في ترويج وتسويق تلك المنتجات، وافتتاح أسواق جديدة وكذلك خدمة لطبقة جديدة من المستخدمين ولغرض بيان إمكانات التصميم الصناعي في إنتاج صياغات جديدة لأشكال المنتجات الصناعية، ومن خلال طرح مصطلح التضمين في اللغة والشعر، كون التصميم هو حامل للغة مخاطبة مع المتلقين، فمن الممكن إسقاط التضمين كإحدى أدوات الأدب في التصميم وكاستراتيجية تصميمية كونه من المفاهيم التي تأخذ مسار لها في تأسيس صياغة جديدة للمنتج الصناعي، فقد حدد البحث مشكلته بالتساؤل التالي:

(كيفية اشتغال مفهوم التضمين كاستراتيجية في صياغة جديدة للمنتج الصناعي المعاصر)

تعد فاعلية عملية التضمين في تصميم المنتجات الصناعية عن طريق إبداع ودمج وضم تصميم ما إلى التصميم الحالي أو جزء منه أو تقنية معينة، بغرض أداء وظيفة جديدة أو تدعيم الوظيفة الأصلية أو استهداف طبقة جديدة من المستهلكين لهم خصوصية معينة (ذوي الاحتياجات الخاصة)، مما يؤدي إلى إمكانية إضافة مستهلكين جدد وكسب سوق جديدة.

والبحث الحالي هو محاول في إيجاد طريقة جديدة في صياغة أشكال تلك المنتجات، من خلال إغناء المعرفة المطروحة عن مفهوم التضمين بوصفه استراتيجية خاصة في صياغة جديدة للمنتجات الصناعية معاصرة.

ويهدف البحث الحالي إلى الكشف عن مفهوم التضمين كاستراتيجية تصميمية بشكل عام وأنماطه بشكل خاص.

حدود البحث الحالي بالمنتجات التي تحمل فيها آليات التضمين من المنتجات الإلكترونية المنتجة من قبل مجموعة من الشركات الصناعية العالمية.

تحديد المصطلحات:

الفاعلية:

لغة: يُقَالُ: شِعْرٌ مُفْتَعَلٌ إِذَا ابْتَدَعَهُ وَلَمْ يَحْذُهُ عَلَى مِثَالِ تَقْدَمِهِ فِيهِ مِنْ قَبْلِهِ، وَكَانَ يُقَالُ: أَعْدَبَ الْأَغَانِي مَا أَفْتَعَلَ، قَالَ ذُو الرُّمَّةِ: غَرَائِبُ قَدْ عُرِفْنَ بِكُلِّ أَفْقٍ مِنَ الْأَفَاقِ تَفْتَعَلُ أَفْتَعَالاً أَيْ يُبْتَدَعُ بِهَا غِنَاءٌ بِدِيعٍ وَصَوْتُ مُحَدَّثٌ. وَيُقَالُ لِكُلِّ شَيْءٍ يُسَوَّى عَلَى غَيْرِ مِثَالِ تَقْدَمِهِ: مُفْتَعَلٌ. (ابن منظور، ص 3439)

اصطلاحاً: كل ظاهرة يجري تصويرها بوصفها نتاج علة. أو هي واقعة فعلية غير متصورة بعلة وحسب، بل متحققة بها. وتستعمل الكلمة بصورة حقيقة بفرض أن المقصود علة فعالة *efficace* أو فاعلة *efficiente*، وهي تدل بالمعنى الحقيقي على ما يحدث فعلاً *effectivement*، وما هو معطى وما يقع على عاتق الفكر أن يوجد علته أو تفسيره (لالاند، ص324).

التعريف الإجرائي:

هي القدرة على إحداث وإبداع أو بناء أشكال تتسم كونها مستحدثة لم يكن لها سابق.

التضمين:

لغةً: "ضمّن: (اسم) الجمع: تضمينات وتضامين من المصدر ضَمَّنَ. وتَضَمَّنَ الضُّمْنُ بِأَحَادِيثَ نَبَوِيَّةٍ: إِدْرَاجُ أَحَادِيثَ نَبَوِيَّةٍ فِيهَا، التَّضْمِينُ فِي النَّحْوِ: أَنْ يُضَمَّنَ لَفْظٌ مَعْنَى لَفْظٍ آخَرَ، أَيْ إِيقَاعُ لَفْظٍ مَوْقِعَ غَيْرِهِ، وَمُعَامَلَتُهُ مُعَامَلَتَهُ لِتَضَمُّنِهِ مَعْنَاهُ وَاشْتِمَالِهِ عَلَيْهِ، وَمِنْهَا أَنْ يَكُونَ بَعْدَ الْفَاصِلَةِ مُتَعَلِّقاً بِهَا.

والفعل ضَمَّنَ يَضْمِنُ، تضميناً، فهو مُضْمِنٌ، والمفعول مُضْمَنٌ – للمتعدي، ضَمَّنَ الشَّيْءَ الشَّيْءَ/ ضَمَّنَ الشَّيْءَ فِي الشَّيْءِ: جعله فيه وأودعه إيَّاه ضَمَّنَ رَأْيَهُ فِي الْكِتَابِ" (الجواهري، ص685).

اصطلاحاً: في الانكليزية (Implication) وفي اللاتينية (Implicatio) تضمن الشيء احتواءه واشتمال عليه، والتضمن عند مناطقه العرب إحدى دلالات اللفظ على المعنى (صليب، ص291). ويطلق لفظ التضمن في الفلسفة الحديثة على علاقة منطقية صورية بين حدين، بحيث يكون الثاني منهما لازماً بالضرورة عن الأول، مثل اللبون والفقاري، فانك لا تستطيع أن تتصور الأول دون تصور الثاني، ومن الأمثلة الدالة على التضمن أن معنى الإضافة يتضمن معنى العدد، ومعنى العدد يتضمن معنى المكان. وكثيراً ما تكون هذه العلاقة متبادلة، مثال ذلك: أن الكبير يتضمن معنى الصغير والمؤتلف يتضمن معنى المختلف، والأبوة تتضمن معنى البنوة الخ (صليب، ص291)، تَضَمَّنَ، اشتمال (Inclusion)، منطلق علاقة بين صنفين هما بنسبة نوع إلى جنس (لالاند، ص641).

التعريف الإجرائي:

وهو احتواء واشتمال الشيء شيئاً آخر وإيداعه فيه، فيكون المنتج الصناعي حاوياً على منتج آخر أو تصميم آخر أو جزء منه لينتظم في تكوين جديد يحمل سماتهما مجتمعاً على أن يقر المصمم بهذا الإبداع.

الاطار النظري

المبحث الأول: التضمن في اللغة والتصميم

أولاً. مفهوم التضمن:

ظهر مفهوم التضمن في كل معاجم اللغة العربية في باب (ضمن) حيث جمعت تلك المعاجم كل ما يحمل المصطلح من معاني فقال العرب المضمن من الشعر ما ضمنته بيتاً وقيل ما لم تتم معاني قوافيه إلا بالبيت الذي يليه، وفي المحكم من الشعر أن المضمن من أبيات ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده، فالتضمن ليس عيب، مذهب تراه العرب وتستجيزه، ولم يعد فيه مذهبهم من وجهين: أحدهما السماع والآخر القياس، أما السماع فلكثره ما يرد عنهم من تضمين، وأما القياس فلأن العرب قد وضعت الشعر

وضعاً دلت به على جواز التضمين عندهم (ابن منظور، ص2611)، والتضمين الصوري أو الدقيق هو ذلك الذي يحتوي فيه القضية المتضمنة والمتضمنة على متغير أو عدة متغيرات مشتركة كما كان عند المناطق الرمزيين في العصر الحديث (معجم اللغة العربية، ص46). ولأن التصميم الصناعي يعتبر كلغة أو وسيلة من وسائل المخاطبة والتداول، فإن المصمم يقوم باستدعاء تصميم أو جزء منه ويودعه في تصميمه حتى يكتمل التصميم في معنى جديد له، ومن خلال مجموعة من المتغيرات التي يستطيع المصمم الاستفادة منها في جعل تصميمه أكثر دلالة على نفسه.

ثانياً. التضمين في اللغة:

1. التضمين البياني:

وهو أن يتم "تضمين لفظ معنى آخر، وقد تناول علماء البلاغة التضمين البياني من زوايا متعددة من حيث المفهوم وعلاقته بالحقبة والمجاز والكنية ثم من حيث كونه سماعياً أو قياسياً" (احمد:5)، فقد عرفه الرماني بقوله "تضمين الكلام هو حصول معنى فيه من غير ذكر له اسم أو صفة هي عبارة عنه، والتضمين على وجهين، أحدهما ما كان يدل عليه الكلام دلالة الإخبار، والآخر ما كان يدل عليه دلالة القياس، فالأول كذكر الشيء بأنه محدث فهذا يدل على المحدث دلالة الإخبار، أما التضمين الذي يدل عليه دلالة القياس فهو إيجاز في كلام الله عز وجل لأنه تعالى لا يذهب عليه وجه من وجوه الدلالة، فنصبه لها يوجب أن يكون قد دلَّ في كل وجه يصح أن يدل عليه، فالآية القرآنية تتضمن معاني أخرى كما في قوله تعالى {بسم الله الرحمن الرحيم}" (الرماني، ص102).

فكل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضح وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره، فكل كلمة استؤنف بها على الجملة مواضعه أو ادعى الاستئناف فيها وإنما اشترطت هذا كله لأن وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث أن لها دلالة على الجملة لا من حيث هي عربية أو أعجمية أو سابقة في الوضع أو محدثة مولدة، فقد رأى علماء البلاغة في التضمين جمعاً ما بين الحقيقة والمجاز وذلك لدلالة اللفظ المذكور على معناه بنفسه وعلى المعنى المحذوف بالقرينة (احمد، ص12).

ونستطيع القول بأن دلالة اللفظ يحددها السياق الذي نظمت فيه أو المقام الذي ورد فيه، فمن خلال ملاحظة أن أي كلمة لها معنى مجرد يصفها بذاتها ولكن من خلال استعمالها وفق سياق التنظيم لبنية الجملة يكون لها معنى جديد قد يشابه المعنى المجرد أو قد يخالفه، فكل ما يهيم السامع أو المتلقي لتلك الجملة هو معناها الحالي أي المضمن للجملة، وهذا أيضاً ما يذهب إليه المصمم الصناعي من خلال إلحاقه لتصميم غيره في تصميمه لبيان معنى جديد للتصميم يفهم من قبل المتلقي وفق الرؤيا الجديدة. ومن خلال ذلك فإن التضمين البلاغي في التصميم هو الإظهار الفني أو الأدبي من خلال السياق العام الذي يكون أحد مفرداته التصميمية، في حين يظهر التشكيل النهائي للمنتج من خلال القيمة التركيبية لهذا التضمين وفق رؤى جديدة.

2. التضمين البيديعي:

"التضمين في علم البديع له مفهوماً غير المفهوم الذي فهمناه في علم البيان فقد حرص علماء النقد والبلاغة على تحديده كعادتهم في تحديد عناصر البلاغة المختلفة، ويقصد به اخذ الشاعر من شاعر

آخر بيتاً أو دونه وتضمينه في شعره. وزاد اهتمام النقاد بالتضمين البديعي مما أدى إلى تحديده خوفاً من أن يلتبس بالسرقة، فنجد ابن رشيق: يعرفه بصورة واضحة فيقول: {التضمين هو قصدك إلى بيت من الشعر أو القسم فتاتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمثلث}، ومن الملاحظ على تعريف ابن الرشيق السابق انه لم يذكر البيت المضمن مشهوراً، ولكن يفهم من تعليقه على الأبيات السابقة أن يكون كذلك، وإلا كان من السرقة غير المحمود" (احمد، ص19).

فان مفهوم التضمين في اللغة لا سيما العربية هو إبداع شيء في شيء أو ضم بيت أو أبيات أو أقل من قصيدة شاعر إلى قيده بشرط الاعتراف بهذا الضم أو تحديده حتى يكون معلوم للمتلقى أو القارئ، وهذا ما يمكن أن يكون في عملية التصميم فيستطيع المصمم أن يأخذ جزء من تصميم أو تصميم ما أو منتج معين ويضمه إلى تصميمه شرط الإفصاح عن مصممه الأصلي أو منتجه، فيقوم المصمم بضم عمل ما لمصمم آخر ضمن عمله على أن يقر بذلك الضم، ويمكن للمصمم الصناعي الاستفادة من ذلك في عمله التصميم من خلال إعادة تصميم منتجاته على أساس تضمينها منتجات أو أجزاء منها إلى تصميمه، ومن خلال المفهوم البلاغي للتضمين من الجانبين البياني والبديعي.

ثالثاً: التضمين في التصميم

مما لا شك فيه أن المنتجات الصناعية هي من نتاج أفكار وإبداع مصمم له مخيلة إبداعية في كيفية إنشاء وابتكار أشكال تلك المنتجات، وان تلك المنتجات هي المتكون التصميمي من الشكل والوظيفة والتقنية.

1. التضمين الشكلي:

يلعب الشكل دور رئيسي في الإدراك الحسي ولفت انتباه المتلقي للمنتج الصناعي، فيكون أول ما يتم التفكير فيه هو إنتاج وإبداع ذلك الشكل الذي يؤدي دوره في وجود التصميم، لذا فان التضمين الشكلي وظيفته هي في الغالب لتطوير المعنى أو الحدث أو التسامي بالانفعال، فمن الضرورة تغيير وتطويع الأشكال لكي تتكيف مع مستجدات ظروف العصر والتكنولوجيا حيث اعتمد التضمين والاحتواء منهجاً مرناً لذلك التكيف، ولكون الأشكال العلمية ازداد اختلاطها بالأشكال الفنية (الخط، ص13)، فيقوم المصمم الصناعي بتضمين شكل قد رأى فيه من الإبداع أن يكمل له من تصميمه كما مر ذلك في استخدامات التضمين في اللغة.

فالتضمين كما هو ملاحظ يعنى بصورة أو بأخرى إبداع شيء شيئاً آخر، لذا فأن عملية بناء الأشكال من خلال التضمين تتم على أساس دمج لخصائص الأشكال الأصلية على مستوى الكل والجزء فيكون الناتج شكلاً يحمل خصائص الأشكال الأصلية المدمجة ويعطي مجالاً للتفسير بطرق عدة، فتسمى هذه الطريقة بدمج العناصر في التكوين الكلي، كما هناك طريقة أخرى للربط بين الأشكال هي أسلوب التجميع التجاوري للأشكال الأساسية أفقياً بحيث تحافظ فيه الأجزاء باستقلال بنيتها رغم التقارب فهي أما أن تكون متلاصقة أو يربط بينها رابط. (العبدي، ص11).

تمثل إشارة المنتج الصناعي أداة نقل الفكر ويشتمل على مستويين كما حددهما سوسير، الدال والذي يمثل مستوى التعبير وكذلك المستوى الشكلي، والمداول الذي يمثل مستوى المحتوى (المستوى

الضميني (اللامدرك) حيث يحمل الدال معنى ضمناً إلى المدلول فيما يحمل أو لا يحمل معنى مباشراً لشيء ما، ويسعى جميع المصممين جعل منتجاتهم دالة توصل رسالة معينة إلى المتلقي، فيولد الشكل إشارة يغير طبيعته من مؤشر إلى رمز فيغير المعنى لشكل المنتج الصناعي عبر تحركه من مستوى وظيفي إلى رمزي جمالي ثم يعود إلى المستوى الوظيفي (العبيدي، ص84)، وعبر تشكيل معاصر يعتمد على قراءة هذه البنى الرمزية على وفق هيكل تشكيلي يتبنى التكنولوجيا الحديثة. (الكرينز، ص194).

فالتضمين عملية يقوم من خلالها المصمم بإيصال رسالة ما للمتلقي تحمل مضامين معينة جمالية وظيفية استخدامه من خلال أشكال يقوم بصياغتها وفقاً لعملية دمج في تصميمه لتصميم آخر أو جزء منه، فيكون الشكل الجديد حاملاً لخصائص الأشكال الأصلية مجتمعة، أو من خلال التجميع التجاوري للأشكال لتحافظ على أشكالها الذاتية رغم التقارب من خلال تلاصقها أو ترابطها بطريقة معينة، والتي تحمل حركة متغيرة للشكل من مستوى وظيفي إلى وظيفة جمالية ثم مستوى استخدامي ليعود إلى المستوى الوظيفي وهكذا.

ومن خلال كون الشكل الذي يتصف بعناصر المثير المرئي من خلال تنظيمه الجديد وغير المؤلف والذي لا يوجد لدى الإنسان صورة مماثلة له سابقاً مما يدعو إلى الاستفسار عن هذا الشكل الغريب من خلال جذب الانتباه له، فيبدأ المتلقي بالتعرف على ذلك المنتج الذي يمثله الشكل الجديد ووظيفته ومن ثم يدفع المتلقي إلى ربط القيم الجمالية لذلك الشكل من خلال عملية الإدراك بالقيم الوظيفية الأدائية في عملية إغرائية كبيرة لاقتناء موديلات تتسم بالحدثاء والجدة يكون للتضمين دور بارز في تشكيلها تتناسب مع العصر، (الحسيني، ص43 ج2) كما في الشكل رقم (1).



شكل رقم (1) (نت)

فترى بان المصمم قد أوجد شكلاً جديداً وغير مألوف من خلال إدخال شاشة الحاسب اللوحي ضمن داش بورد القيادة للسيارة بطريقة تسمح بإزالته وإعادة تركيبه بحركة ميكانيكية كي يمكن من استخدام جهاز المذياع والمسجل بسهولة وبدون أن يؤدي إلى تشويه في الهيئة العامة للداش بورد.

2. التضمين الوظيفي:

أن كما للغة نظام فالتصميم الصناعي له نظام، وفي كل منهما عناصر يرتبط بعضها ببعض بقوانين منطقية ومحددات جمالية، واللغة تركيب والتصميم الصناعي للمنتجات تركيب ومفهوم الإسناد واضح فيهما، وفي اللغة جمال يظهر من خلال التراكيب البلاغية والمفردات الصحيحة، وفي التصميم

المنتجات الصناعية يظهر في الشكل واللون والملمس وتوزيع الكتلة والفضاء، واللغة والتصميم الصناعي هما قبل كل شيء نشاطان اجتماعيان اتصالاً بأفكار الناس ومشاعرهم. (المصري، ص224).

وهذا يعني أن اللغة تشبه إلى حد كبير التصميم بصورة عامة والتصميم الصناعي بصورة خاصة وما ينطبق على اللغة يمكن أن ينطبق على التصميم الصناعي والمنتجات الصناعية، وإن مجمل المصطلحات اللغوية يمكن تطبيقها في التصميم، مثلما يمكن تطبيق المتطلبات والاشتراطات التصميم على اللغة، فهناك إذا علاقة تبادلية وتأثيرات أحدهما بالآخر كونهما أفعال إنسانية وكون التصميم يحمل في طياته لغة تواصل مع المحيط.

لا يخفى أن هناك متطلبات رئيسية في أي عمل تصميمي لابد أن يأخذها المصمم بنظر الاعتبار وهي المتانة والموائمة والبهجة (الجمالية) فلا بد من توافرها في أي منتج صناعي، فترتبط المتانة بقابلية المنتج الصناعي على الاستقرار ومقاومة الظروف الخارجية والداخلية المؤثرة عليه وهي لا تتحقق إلا من خلال إسناد منطقي متين بين أجزاء المنتج، وهذه العملية لحالها لا تكون كافية، فمن الممكن إنتاج الكثير من المنتجات التي تتمتع بالمتانة والإسناد الداخلي ولكن لا تعبر عن شيء ولا تؤدي وظيفة معينة أو فائدة ما إلا من خلال تحقيق الغاية التي صمم من أجلها المنتج الصناعي، فلا بد للمنتج الصناعي أن يكون موافق للغاية والهدف المصمم من أجله في أداء وظيفة معينة، وهذه الوظيفة تكون حاضرة في ذهن المصمم قبل وأثناء عملية التصميم، فالموائمة تعني مطابقة المواصفات المنتج مع الغاية الذي صمم لها، أما البهجة أو الجمالية فهي هنا سلاسة الفهم والإدراك لتلك المنتجات من قبل المتلقين والمستخدمين، ومن ثم سلاسة الأداء والابتعاد عن التعقيد الغير مبرر بالإضافة إلى الشكل الجديد واللون وما إلى ذلك من العلاقات التصميمية. (لافي، ص2-3).

الوظيفة هي "معرفة أو نظام معرفي مرتبط ارتباطاً مباشراً بالفكر الإنساني فضلاً عن استيعاب دورها في التصميم لأن الوظيفة في مفهومها المعرفي هي تحقيق خدمة لازمة في زمان ومكان ملازمين، حيث تختلف هذه الخدمة حسب تحديد نوع الوظيفة وحدودها الموضوعية سواء كانت اشتراطية طبيعية أو أدائية وظيفية باعتبار أن الفكرتين تشتركان في نظام آلي حركي معين، والوظيفة هي فعل أجراء تجريبي قابل للتطور بصفة الامتداد والتغير في المستوى الأدائي كالوظائف العملية والتطبيقية في العلوم والهندسة والفنون والعمارة، وهذا النوع قائم على بنى معرفية لها كيان، أي لها مبادئ ونظام خاص تقوم عليه لتوفر شروط العمل الوظيفي مفهوماً وتكاملاً في مجال العمل." (بدريا، ص48).

والواقع أن التفكير المنطقي السليم لا بد أن يقود إلى ذلك، فلا بد أن يكون الشكل نتيجة لتحقيق الوظائف، فليست الأسطح المكونة للشكل التصميمي، إلا مستويات تحدد فضاءات لها وظائف وجدت من أجلها، وعلى ذلك فإن تقييم الشكل التصميمي لا يكون صحيحاً إلا إذا كان مبنياً على أساس الربط بين الشكل والوظيفة التي أوجدته وأدت إليه، فالوظيفة هي الدافع الداخلي الذي يوجد الشكل، ونجاح الشكل يعود إلى خدمته والتعبير عنها، فهي تمثل أحد الجوانب الأساسية في العملية التصميمية إذ أن الواجب الأساس للأشياء المصنوعة هو أن تؤدي الأغراض التي تصنع من أجلها، وأن يكون لها من الأشكال ما يأتي تبعاً لهذه الأغراض أو الوظائف.

ومن خلال تضمين وظيفة جديدة للشكل الموجود أصلاً أو المصمم حالياً أو ما سيكون عليه التصميم القادم، فإن المصمم يكون ضَمَّنَ شرطية وجود هذه الوظيفة والشكل الذي يمثلها دون أن يحاول تغييره بالكامل أو يغير فيه تغيير بسيط فيودعه ضمن نسق شكله الجديد، من خلال إعادة صياغة الشكل المصمم صياغة جديدة باعتبار تلك الوظيفة المضمنة.

ويمكن ملاحظة ذلك في تصميم السبورة التفاعلية حيث قام المصمم باستدعاء الشكل التصميمي للسبورة المتعارف عليها وقام بتضمينه وظيفة جديدة هي وظيفة التفاعل الإلكتروني وربطها مع جهاز الحاسوب، فيمكن الكتابة أو الرسم عليها بالحبر الرقمي باستخدام قلم من لوحة الأقلام في السبورة التفاعلية أو قلم مطول في السبورة التفاعلية المزودة بقلم والقيام بعد ذلك بحفظ الملاحظات أو مسحها، فقد ضمنت هنا السبورة وظيفة جديدة هي لم تكن ضمن وظيفتها الأصلية إلا وهي الكتابة الإلكترونية، وكذلك وظيفة التخزين والحفظ للدروس والملاحظات السابقة والعودة لها متى ما أريد ذلك، كذلك إمكانية عرض الوسائط من الأفلام والصور والرسوم وأصوات. (الخالدي، ص7) كما بالشكل رقم (2).



شكل رقم (2) (نت)

وبذلك فإن أساليب المعالجات الحديثة للوظيفة في مجال المنتجات الصناعية لا تغدو ألا من حيث هي أمثلة مباشرة لتطلعات الفكر الفلسفي في الفن، لأن صورة الأشكال والوحدات المادية تتجاوز الواقع التقليدي لها، أو يمكن اعتبارها كأسلوب لتغيير الأشكال السابقة من حيث اتصافها بخصائص الجديد المتغير، بمعنى أن فكرة الوظيفة فيها متغيرة أو تطويرية حسب النزعة الجدلية لها من خلال عمليات التضمين، لأن أساليب التطور من السابق إلى المتقدم يمر بمراحل نفي إلى الوضع المركب المتقدم وحسب صراع جدلي لا يخلو من التطور. (بدريا، ص109).

3. التضمين التقني:

يعيش الإنسان المعاصر الحضارة وسط زخم التقنية بين الكثير من الأجهزة وآلات المختلفة التي أنتجتها التكنولوجيا الحديثة، فانتظمت حياته أفرادا وجماعات بانتظام كل ميادين الحياة بانتظامها، فمن ميدان إلى ميدان من ميادين الحياة نجد الأجهزة والمعدات والآليات والإلكترونيات تخترق الحياة البشرية حتى أضحت مألوفا لدى الناس ولا يستطيعون العيش بدونها، وخير مثال على هذا ما يطبع عالم اليوم من انتشار وتطور أدوات التواصل واكتساح الإعلاميات لكل الحقول، وفرض مفهوم جديد عن الزمان، كل هذا لم يعد يخص منطقة من مناطق العالم دون أخرى بل أضى العالم قرية صغيرة.

والتقنية بمفهومها الشائع في اللسان العربي نجدها تقابل العلم، حيث يشير معجم اللغة العربية المعاصرة إلى أن "التقنية هي تطبيق العلم والهندسة لتطوير الآلات والإجراءات من أجل تجويد أو تحسين الظروف الإنسانية أو رفع فعالية الإنسان من وجهة نظر ما، وهي إحكام على وجه الدقة والضبط، ومنها قول الله تعالى {صُنِعَ اللَّهُ الَّذِي أَتَقَنَ كُلُّ شَيْءٍ} أي في منتهى الدقة، وهي علم الصنائع والفنون والأساليب المستخدمة في مختلف فروع الصناعة" (عمر، ص 295). فيما يقول ابن منظور في معجمه لسان العرب بان من أتقن الشيء احكمه وإتقانه إحكامه، ورجل تَقَنُّ وَتَقِنُ: مُتَقِنٌ للأشياء حاذق. (ابن منظور، ص 437)

فالتقنية هي "وسيلة لتحقيق الغايات من خلال التصور الأداتي للتقنية الذي يوجه كل جهد ليضع الإنسان في علاقة صحيحة مع التقنية، فالاستخدام الجيد للتقنية على إنها وسيلة هو النقطة الجوهرية في هذه المحاولة، لهذا نريد أن نتحكم في التقنية ونوجهها لصالح غايات ما نحتاجه في تشكيل شكل منتجنا الجديد" (هيدجر، ص 45).

فمن خلال إبداع تقنية معينة في تصميم معين سيمنح ذلك التصميم خاصية جديدة من خلال تسهيل وضبط الوظيفة أو إضافة وظيفة جديدة إلى ذلك التصميم أو إضفاء طابع جمالي من خلال تقنية خامة جديدة أو تشكيل جديد بواسطة طريقة تقنية جديدة للإنتاج أو بطرائق الربط وهكذا، فلو لاحظنا الشكل رقم (3) فسنرى كيف استطاع المصمم من توظيف تقنية القراءة من خلال لغة بريل الخاصة بالمكفوفين في تصميم هاتف نقال يستخدم من قبل ذوي الاحتياجات الخاصة (المكفوفين).



شكل رقم (3) (نت)

كذلك استخدمت التقنيات الحديثة كتضمين تقني كوظيفة اللمس التي غيرت من الشكل العام لجهاز الحاسب المحمول (اللوحي) والهاتف النقال حيث أنه استغني عن الكثير من التفاصيل والعناصر الوظيفية في الشكل الخارجي ليصبح الشكل العام عبارة عن شاشة تحتل كامل الواجهة الأمامية للجهاز تقريبا، وأصبحت كل الوظائف المدمجة أو المضمنة للهاتف أو الحاسب اللوحي ضمن تلك الشاشة من خلال تطبيقات ضمن البرامج التشغيلية، فغادرت أشكال الأزرار والشاشة القديمة التي تقتصر على العرض فقط وأصبحت شاشة تفاعلية، وكما موضح في الأشكال رقم (4) ورقم (5).

لذا ومن خلال كل ذلك فان عملية التضمين التقني كان لها دور في إعادة صياغة شكل المنتج الصناعي في صياغة جديدة لها من الجودة ما يجعلها نقلة في تشكيل وإبداع الأشكال التصميمية للمنتجات الصناعية.



شكل رقم (5)(نت)

شكل رقم (4)

المبحث الثاني: التضمين في النظام التصميمي للمنتج الصناعي

1. النظام التصميمي:

كما هو معلوم فإن لأي منتج صناعي أو تصميم هناك ما يسمى بالنظام التصميمي حيث يتكون من خلاله المتكون التصميمي الذي من خلاله تظهر هيئة ذلك المنتج المتكونة من الشكل التصميمي وما يقدمه من وظيفة صمم من أجلها.

فالنظام هو ضم الشيء إلى الشيء ينظمه نظاماً ضمه وألفه، فيقال نظم اللؤلؤ نظاماً ونظاماً ألفه وجمعه في سلك، ومنه نظم الشعر لتأليفه كلاماً موزوناً، ونظم الأمر أقامه، نظم اللؤلؤ والشعر بمعنى نظمته، يقال نظمته فتنظم وانتظم أي اتسق واستقام، وفي الاصطلاح تأليف الكلمات والجمل مترتبة المعاني متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل وقيل الألفاظ المترتبة المسوقة المعبرة دلالتها على ما يقتضيه العدد، والنظم الطبيعي هو الانتقال من الموضوع المطلوب إلى الحد الوسط ثم منه إلى محموله حتى يلزم منه النتيجة، والعامة تقول شيء منظوم أي نهاية في الحسن والنظام (البستاني، ص 901 والفيروزآبادي، ص 1162)، ويشترك المعنى الاصطلاحي مع المعنى اللغوي في معنى عام وهو الجمع والضم، فإذا كان النظام في اللغة قرن الكلمات بالكلمات وضم بعضها إلى بعض، فإنه في الاصطلاح يكون ضم الشيء إلى الشيء لإيجاد والتعبير عن حالة ما تعبيراً صحيحاً، وهذا ما قرره عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول (واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها)(الجرجاني، ص 81).

فالنظام هو "الترتيب أو الاتساق، يقال نظام الأمر أي قوامه، والنظام الطريقة، يقال مازال نظام واحد، والنظام بالمعنى العام أحد مفاهيم العقل الأساسية ويشمل الترتيب الزماني والترتيب المكاني والسلاسل والعلل والقوانين والغايات، والنظام في المنطق الرياضي هو الترتيب والاتساق بين الحدود، والنظام بالمعنى الخاص هو الصف وهو قد يكون صف موجودات أو صف وقائع"(صليبا، ص 471)، والنظام هو جملة عناصر، مادية أو غير مادية، يتعلق بالتبادل بعضها ببعض، بحيث تشكل كلاً عضوياً، وهو "نسق من العناصر والعلاقات ستضاف إلى الوحدة السردية التي تولد كل حركة من سابقتها، الوحدة النسقية التي تجعل عدة حركات تصب في هدف واحد، أو بنحو خاص مجموعة أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقياً لكن من حيث النظر إلى تماسكها بدلاً من النظر إلى حقيقتها، فليس النسق شيئاً آخر سوى

ترتيب مختلف أجزاء فن أو علم في راتوب تتأزر فيه كلها تآزرأ متبادلاً وحيث تفسر الأجزاء الأخيرة بالأجزاء الأولى" (الاند، ص1417)، إن عملية التصميم هي عملية تركيب وتشكيل الأجزاء والمكونات الفرعية في تجميع متكامل، وبطريقة تؤدي إلى تحقيق الأهداف المشتركة للنظام، وبالتالي فإن عملية التصميم تشمل كافة الإجراءات العملية لبناء وتشكيل النظام لمواصفات ووظائف محددة وباستخدام الأساليب والنماذج الفنية الضرورية للنظام (النداف، ص34)، فالنظام هو "مجموعة العناصر والأسس والعلاقات البنائية والشكلية والتقنية ذات العلاقة بالفكرة الأساسية التي تعمل وفق آلية معينة لتحقيق هدف التصميم، ويتم ذلك من خلال تلك العلاقات التي تعيد ترتيب العناصر والأسس وفق نظام يحقق هدف التصميم" (الحسيني، ص97 ج3)، فالنظام هو الطرائق والمسالك التي يسلكها المصمم للوصول إلى تأليف أجزاء تصميمه أو منتجه، وجمعه ونظمه في قوالب أو أطر تحقق وظائف المنتج وغايته، مع مراعاة جماله في توازن محكم وبديع (النداف، ص27).

إذاً هو ترتيب وتنظيم عناصر وفق علاقات تصميمية تبادلية ينشئها المصمم لغرض الوصول إلى هدف معين من خلال التصميم الصحيح للمنتج الصناعي يأخذ بنظر الاعتبار المتغيرات والتطورات المتسارعة في المجال الفكري والفلسفي والتكنولوجي للعملية التصميمية والرؤى المستقبلية.

وكل نظام هو نظام فرعي لنظام أكبر منه، حيث يضم النظام الفرعي أنظمة فرعية أخرى، وكل عنصر أو جزء من النظام يشكل نظاماً فرعياً، حيث يمكن تفسير العلاقات بين النظم بأنها علاقات هرمية. والنظام التصميمي هو وسيلة تعتمد لإنجاز تصميم ما في المجالات التصميمية التي تتطلب التعبير عن أفكار غاية في الدقة والتجريد لتحقيق كل من الموضوعية والبساطة في نقل الأفكار والتعبير عن الوقائع الكثيرة بصيغ مدروسة يتم فيها مراعاة الجوانب الجمالية والوظيفية في ذلك النظام التصميمي، فالنظام التصميمي هو "مبدأ التوازن الذي يحمل ثوابت ومتغيرات تتحول بمرور الزمن وتتبادل في ما بينها المواقع فما كان ثابتاً يصبح متغيراً والعكس صحيح، بحسب زمن النظام الشامل العام الضاغط الموجود في النفس البشرية" (اشرف، ص4)، يختلف النظام التصميمي من منتج لآخر اختلافاً كلياً من خلال الأداء وعمليات التلقي والتأويل والتفسير والتداول زمانياً ومكانياً مما يجعل وظائفه مختلفة كلياً، بالتالي فالنظام الذي يوصل إلى تلك الوظائف مختلف أيضاً، وللنظام أشكال متعددة في التصميم تبعاً لنوعه ووظيفته، وليس هناك ما يمنع بأن يحوي التصميم أكثر من نظام بصري لأجل تحقيق وظيفته (الحسيني، ص98 ج3).

من ذلك فإن العملية التصميمية لا تتم إلا من خلال نظام تصميمي ما يعمد إلى إيجاد علاقات معينة ترتبط من خلالها العناصر المكونة له أو إيجاد علاقات جديدة لجمع والدمج بين نظامين مختلفين، بغرض أداء وظيفة استخداميه وجمالية وتعبيرية تتسم بالبساطة والسهولة في زمان ومكان معينين.

2. التضمين في النظام التصميمي:

النظام هو ضم شيء إلى شيء آخر، وكما جاء في لسان العرب: "فإن كل شيء قرن بآخر أو ضم بعضه إلى بعض فقد نُظم"، وتقول العرب: "تناظمت الصخور: إذا تلاصقت"، وتقول أيضاً "لا يستقيم ما لا نظام له" (ابن منظور، ص4469)، حيث يمثل النظام في عملية التضمين العملية المنظمة لعلاقات التصميم مع التصميم المضمن، والمؤلف لأجزاء التصميم الجديد بترتيب يحقق أهدافه، ويربط بشكل منطقي بين

الوظيفة والتقنية والجمال(باهمام،ص25)، ويعتبر النظام التصميمي "شكل السياق الذي سوف يتم من خلاله إدراك المنتج الصناعي والتوصل إلى معناه كدلالة ولغة دالة في الشكل، وعلى قدر تعلق النظام بموضوعة الشكل كوسيلة أولية في عملية تشكيله من خلال النظام أو إعادة تشكيله وفق نظام جديد يؤلف بين نظامين مختلفين كونه الطريق الذي يؤدي إلى تحقيق أهداف التصميم، فان كانت تلك الأهداف مختلفة فيما بينها فان النظام سيكون مختلفا دون أدنى شك، فان كل تصميم له هدف ويحتاج ذلك الهدف إلى نظام ما لتحقيقه بالصورة التي تحقق وظائف مختلفة"(الحسيني،ص97ج3)، أي إن تصميم النظام هو "إعادة ترتيب وتركيب عناصر كثيرة، أو أنظمة متعددة منفصلة وربطها في علاقات تداخلية يجعل منها كياناً جديداً متجاوز سلبيات النظام القديم لتحقيق أفضل للأهداف"(الكيلاي،ص62)، فالنظام يحل من داخله وبفلسفته لا من خارجه، من خلال عملية عقلية تستند على معطيات وتؤدي إلى نتائج قد تكون معالجات أو مقترحات علمية، والتحليل هنا يهتم بمعرفة طبيعة النظام والعوامل المؤثرة فيه سلباً أو إيجاباً مما يجعله المقدمة العلمية التي تؤسس عليها التفسيرات الموضوعية للعوامل المستقلة والمتداخلة أو التابعة ويعتبر التحليل حلقة الوصل بين عملية الكشف عن العلاقات الكامنة وبين مرحلة إعادة تركيب النظام وفق نتائج التحليل الكامنة فيه وفق نسق جديد(عقيل،ص255).

ومن هنا فان عملية التضمين في المنتجات الصناعية هي عملية إعادة لتشكيل النظام التصميمي من خلال دمج نظام لمنتج ما أو نظام تصميمي لمصمم آخر في النظام الحالي لتحقيق صياغة جديدة للمنتج الصناعي.

المبحث الثالث: التضمين والصياغات الجديدة في المنتج الصناعي المعاصر

لاحظنا من خلال المبحث السابق بان الشكل التصميمي العام للمنتج الصناعي يتغير تبعاً لما يُضمن من أشياء أخرى أو تصاميم لمصممين آخرين أو تقنيات أو وظائف، وأن التضمين هو عملية يراد منها تحقيق صياغة جديدة لشكل المنتج الصناعي والتي هي جل عملية التصميم، والتي يقوم بها أي مصمم في أي مجال من مجالات التصميم، صناعي كان أم معماري أم طباعي...الخ
فلو لاحظنا الشكل الأول للدش بورد السيارة قبل التضمين فهو كان شكل عادي مكرر في أكثر تصاميم السيارات السابقة، وكما هو واضح في الشكل رقم (6).



شكل رقم (6) وشكل رقم (7) يبين كيفية تثبيت منتج عشوائي (نت)

ونرى كيف انه عندما قام المستخدم بإيداعه أو تضمينه لجهاز الحاسب اللوحي أو جهاز الملاح الخاص بالخرائط والقيادة، فانه قد شوه الشكل العام وفي نفس الوقت أدى إلى إلغاء بعض العناصر المشكلة للشكل ومن ثم إلغاء وظائفها، وكما هو واضح في الشكل رقم (7).

وبعد أن قام المصمم بإعادة صياغة شكل المنتج (دش بورد) السيارة فانه أعطى شكلاً مغايراً وجديد لم يكن معهوداً في السابق بعد أن أودع تصميم المنتج المضمن إلى تصميمه ومن خلال طريقتين أما مدمج مع المنتج كقطعة واحدة كما هو موضح في الشكل رقم (8)



شكل رقم (8) يبين عملية تضمين منتج ضمن تصميم آخر (نت)

أو بالطريقة الثانية من خلال ترك له حيزاً ضمن الشكل العام ليتمكن من عملية وضع وتضمين المنتج الأخر (الحاسب اللوحي أو جهاز الملاحة)، أو رفعه ليتسنى للمستخدم استخدام جهاز الراديو أو جهاز التسجيل الذي خلفه، وهنا سيغطي المنتج المضمن جزء من المنتج الأصلي ولكن بطريقة محسوبة ومن خلال خطوط معينة وطريقة تركيب بالتعشيق، كذلك الربط الكهربائي والوظيفي فيما بين المنتج المضمن والمنتج الأصلي من خلال عملية تعشيقه في منفذ usb الخاص بشحن الجهاز اللوحي (والإي باد) فيكون عمله ضمن المنتج الأصلي وكأنهما شكل واحد، وكما موضح في الشكل رقم (9) و(10).



شكل رقم (9) وشكل رقم (10) يبين تضمين متحرك لمنتج في منتج آخر (نت)

لذا فان عملية التضمين في كل أشكالها كانت شكلية أم وظيفية أم تقنية فإنها تنطوي على صياغة جديدة لشكل المنتج الصناعي، له قيمته الأدائية والجمالية ويكسب المنتج قيمة حسية من خلال لفت انتباه المتلقي.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يعد التضمين في التصميم بأن يأخذ المصمم جزء من تصميم أو تصميم ما أو منتج معين ويضمه إلى تصميمه شرط الإفصاح عن مصممه الأصلي أو منتجه. ويتم من خلال عملية دمج، فيكون الشكل الجديد حاملا لخصائص الأشكال الأصلية مجتمعة، أو من خلال التجميع التجاوري للأشكال لتحافظ على أشكالها الذاتية رغم التقارب من خلال تلاصقها أو ترابطها بطريقة معينة.
2. التضمين عملية إيصال رسالة ما للمتلقي تحمل مضامين معينة جمالية وظيفية استخدامه من خلال أشكال يتم صياغتها بأشكال جديدة.
3. التضمين البلاغي في التصميم هو الإظهار الجمالي من خلال السياق العام الذي يكون أحد مفرداته التصميمية، ويظهر التشكيل النهائي للمنتج من خلال القيمة التركيبية لهذا التضمين وفق رؤى جديدة.
4. التضمين البياني هو حصول معنى في التصميم بدون وجود ما يعبر عنه ضمن الشكل العام للمنتج الصناعي، والتضمين على وجهين أحدهما يدل عليه دلالة الإخبار، والثاني يدل عليه دلالة القياس.
5. تحمل الأشكال الجديدة حركة متغيرة للشكل من مستوى وظيفي إلى وظيفة جمالية ثم مستوى استخدامي ليعود إلى المستوى الوظيفي وهكذا.
6. للتضمين التقني دور في إعادة صياغة لشكل المنتج الصناعي، لها من الجودة ما يجعلها نقلة في تشكيل وإبداع الأشكال التصميمية للمنتجات الصناعية، لها قيمتها الأدائية والجمالية ويكسب المنتج قيمة حسية من خلال لفت انتباه المتلقي.
7. يعتمد النظام تصميمي إلى إيجاد علاقات معينة ترتبط من خلالها العناصر المكونة له أو إيجاد علاقات جديدة لجمع والدمج بين نظامين مختلفين، بغرض أداء وظائف استخدامه وجمالية وتعبيرية تتسم بالبساطة والسهولة في زمان ومكان معينين، وأن عملية التضمين هي إعادة تشكيل النظام التصميمي وفق رؤية المصمم لتحقيق صياغة جديدة للمنتج الصناعي.

إجراءات البحث:

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من الأجهزة الإلكترونية الذكية المصممة على وفق عملية التضمين والمتوافقة مع موضوع البحث وهدفه، والمنتجة في العام 2015، للشركات المنتجة كل من شركة ILIVE الأمريكية، وشركة AIPTEK الألمانية، وحسب الجدول التالي:

ت	اسم الجهاز	الشركة المنتجة	العدد	المنتج المضمن	الشركة المنتجة	النسبة
1	جهاز راديو ومكبر صوت وساعة	ILIVE	4	الأيفون	ابل	36%
2	جهاز عرض وسائط (بروجكتور)	AIPTEK	4	الأيفون والايباد	ابل	36%

جدول (1) يوضح مجتمع البحث الذي اعتمده الباحث في بحثه

عينة البحث:

قام الباحث بتحديد انموذجين، والتي تم تحديدها بطريقة قصديه للوصول إلى هدف البحث،

وحسب الجدول التالي:

العدد	الشركة المنتجة	سنة الصنع	اسم المنتج
1	ILIVE	2015	جهاز راديو وساعة تناظرية
1	AIPTEK	2015	جهاز عرض وسائط (بروجكتور)

جدول (2) يوضح العينة القصدية التي اعتمدها الباحث في بحثه

أداة البحث:

تم تصميم استمارة تحديد محاور التحليل، لنماذج عينة البحث لاعتمادها كأداة بحثية ووفقا لما توصل إليه في الإطار النظري من مؤشرات.

تحليل نماذج العينة:

النموذج رقم (1)



1. وصف عام:

اسم المنتج	جهاز راديو وساعة تناظرية	اسم الجهاز المضمن	هاتف نقال
العلامة التجارية	ILIVE	العلامة التجارية	IPHONE
الشركة المنتجة	ILIVE	الشركة المنتجة	أبل
اللون	اسود بإطار فضي	اللون	اسود بإطار فضي

2. التضمين الشكلي وفاعليته في هيئة المنتج الصناعي:

اتخذت هيئة الأنموذج الشكل الثلاثي الأبعاد على شكل المربع ناقص ضلع من الأعلى في واجهته الأمامية، وقد ضُمّن في تصميم هذا الأنموذج شكل إضافي من خلال دمج خصائص ذلك الشكل في

خصائص الشكل العام للأنموذج، فقام المصمم بتصميم نظامه التصميمي على أساس احتواء المنتج المضمن فيه من خلال عملية تعشيقه بداخله، وذلك من خلال تصميمه له على شكل مربع مفتوح من الأعلى يسمح بدخول المنتج المضمن فيه وتعشيقه وإلغاء الزوايا الحادة وإبدالها بالمنحنيات أعطى إحساس بالاستمرارية والتواصل بين عناصر العمل، بعد إيداع المنتج المضمن في المكان المخصص له أدى إلى تغيير إدراك المنتج وفهمه بصورة مختلفة من خلال تغير حال الأنموذج من جهاز راديو إلى ساعة تناظرية يكون لرقم الساعة الثانية عشر ضمن شاشة الهاتف النقال وكذلك أميالها وفق تطبيق معين صمم لهذا الغرض، فيما باقي أرقامها موزعة على محيط الشكل العام لواجهة المنتج مما أعطى قيمة جمالية مضافة للأنموذج، كان لعملية التضمين الشكلي في هذا الأنموذج دور بارز في لفت انتباه المتلقي من خلال ذلك الشكل الجديد الغير مألوف سابقاً، فقد حقق التضمين فعله المطلوب في تصميم هيئة المنتج العامة شكلاً ومضموناً.

3. التضمين وفاعليته الوظيفية والتقنية في النظام التصميمي:

حقق التضمين فعله التقني في النظام الشكلي بوساطة الأشكال الانسيابية من خلال التضمين الشكلي للهاتف النقال في الأنموذج، حيث أوجد أداءً وظيفياً مضافاً لنظام التصميم في هذا الجهاز من خلال اعتماده على التقنيات الإلكترونية في تشكيل الساعة التناظرية كنتيجة لإيداع المنتج المضمن في الأنموذج فتغيرت وظيفة الأنموذج من حالته الأولى كراديو أو مضخم صوت إلى ساعة تناظرية مع احتفاظه بوظيفته الأصلية، والتي اشترطت على المصمم أن تكون ضمن نظامه التصميمي من خلال تضمين النظام التصميمي للهاتف النقال في نظام جديد يضم النظامين، بالإضافة إلى قيمة جمالية تعبيرية لذلك النظام، كذلك استخدام الخطوط المنحنية في تشكيل الهيئة العامة أعطى إحساساً بالحركة الانسيابية التي تعطي شعوراً بالارتياح واللذة الجمالية، فيما كان للتضمين التقني من خلال تضمين تقنية التعشيق وإمكانية إثراء الوظيفة بالنسبة للأنموذج في اعتماده كشاحن للهاتف النقال.

3. التضمين والصياغات الجديدة للشكل:

أدت عملية التضمين إلى صياغة جديدة للنظام التصميمي الخاص بالأنموذج الحالي مما أدى بالتالي إلى صياغات شكلية جديدة تختلف عن صياغته السابقة، وذلك حسب شرطية التصميم أو الجزء المضمن، حيث أن تضمين الهاتف النقال كان من خلال تعشيقه من الأعلى إلى الأسفل في الأنموذج بحيث يمكن من ملئ الفراغ الموجود والذي يشكل هيئة على شكل الحرف U، مما يحتم على المصمم شرطية أن تكون في أعلى النظام الشكلي مما يتيح إمكانية تأدية وظيفتها المضمنة من أجلها فجاءت الصياغة الجديدة للشكل مختلفة عما كانت عليه، ولاشك في كون الشكل الجديد هو ناتج عن صياغة للمنتج بما يمكن من استخدام آلية عمل جديدة من خلال الوظيفة الأصلية المصمم من أجلها هذا المنتج، كذلك الوظيفة الجمالية المضافة له من خلال شكل الساعة التناظرية وإخفاء الساعة الرقمية خلف المنتج المضمن (الهاتف النقال) بالإضافة إلى مجموعة وظائفه الأدائية الاستخدامية، حيث الخطوط الانسيابية وإلغاء الزوايا الحادة، بالإضافة إلى التقنية الرقمية المستخدمة في إظهار الساعة التناظرية عبر تطبيق معد لهذا الغرض، أدى كل ذلك إلى صياغة الشكل بصورة تتسم بالجدة والحداثة الغير مطروقة سابقاً.

الأنموذج الثاني



1. وصف عام:

اسم المنتج	اسم الجهاز المضمن	هاتف نقال
العلامة التجارية	العلامة التجارية	IPHONE 5,5S
الشركة المنتجة	الشركة المنتجة	أبل
اللون	اللون	اسود

2. التضمين الشكلي وفاعليته في هيئة المنتج الصناعي:

اتخذت هيئة الأنموذج الشكل الثلاثي الأبعاد على شكل متوازي المستطيلات، وقد ضُمّن في تصميم هذا الأنموذج شكل إضافي من خلال دمج خصائص ذلك الشكل في خصائص الشكل العام للأنموذج، فقام المصمم بتصميم نظامه التصميمي على أساس احتواء المنتج المضمن فيه من خلال عملية تعشيقه بداخله، وذلك من خلال تصميمه له على شكل يسمح بوضع المنتج المضمن فيه داخل حيز أوجده المصمم لغرض منعه من الحركة وثباته ضمن الهيئة العامة عند الإيداع، كذلك أوجد له دعامة من الأمام لتعزيز عملية التثبيت، ومن الممكن استخدام تلك الدعامة لغرض توجيه الجهاز وتثبيته على الطاولة، أن الشكل الجديد الذي ظهر نتيجة النظام التصميمي الجديد الذي جمع النظامين التصميميين من خلال عملية الإيداع كفاعلية تضمينية ومن خلال الخطوط الانسيابية وصغر الحجم الذي يسمح للمستخدم أن يستخدمه متنقلاً أو ثابتاً وكذلك حركة الخطوط التي تعطي انطباعاً بالاستمرارية وإحساساً بالبساطة في التصميم، وقد أعطى قيماً جمالية مضافة للأنموذج، فيما كان لعملية التضمين الشكلي في هذا الأنموذج دور بارز في لفت انتباه المتلقي من خلال ذلك الشكل الجديد الغير مألوف سابقاً، فقد حقق التضمين فعله المطلوب في تصميم هيئة المنتج العامة شكلاً ومضموناً.

3. التضمين وفاعليته الوظيفية والتقنية في النظام التصميمي:

أدت عملية التضمين فعل مضاف في تصميم هذا الأنموذج من خلال الإضافة التقنية كعارض سينمائي صغير بكفاءة عالية، وكنبتك للطاقة يتم من خلاله شحن الجهاز المضمن بالطاقة وذلك من خلال احتوائه على بطارية عالية الأداء، حيث أوجد أداءً وظيفياً مضافاً لنظام التصميم في هذا الجهاز من خلال اعتماده على التقنيات الإلكترونية، كما يمكن له أن يضمن فيه أجهزة أخرى غير الجهاز المضمن بعد إجراء تعديل بسيط في وصلات الـ USB، لذا فقد أدى إيداع المنتج المضمن في الأنموذج إلى تعزيز من وظيفة الأنموذج، فأودع المصمم نظام التصميم للمنتج المضمن ضمن نظامه التصميمي من خلال تضمين النظام

التصميمي للهاتف النقال في نظام جديد يضم النظامين، بالإضافة إلى قيمة جمالية تعبيرية لذلك النظام، كذلك استخدام الخطوط المنحنية في تشكيل الهيئة العامة أعطى إحساساً بالحركة الانسيابية التي تعطي شعوراً بالارتياح واللذة الجمالية، فيما كان للتضمين التقني من خلال تضمين تقنية التعشيق وإمكانية إثراء الوظيفة بالنسبة للأنموذج في إمكانية استخدامه كمصباح للإضاءة المتحركة على أن لا يوجه إلى عين الإنسان مباشرة، وكذلك في اعتماده كشاحن للهاتف النقال.

4. التضمين والصياغات الجديدة للشكل:

أدت عملية التضمين إلى صياغة جديدة للنظام التصميمي الخاص بالأنموذج الحالي من خلال تضمين الهاتف النقال والذي إضافة لمسة جمالية له من خلال الشاشة للمسمة الخاصة بالهاتف النقال، وإبداع شكلاً يتسم بالجدة لم يألف سابقاً، فيما لم يؤثر الشكل الجديد على الأداء الوظيفي للمنتج المضمن، حيث أن التصميم الجديد للمنتج مصمم بحيث لا يؤثر على الوظيفة الأصلية للمنتج المضمن وإنما المنتج المتضمن يضيف وظائف أخرى للهاتف النقال المضمن من خلال تحويله إلى جهاز عرض (data show) من خلال الصياغة الشكلية الجديدة له، كذلك أوجد المصمم إحياء بالرفاه التقني من خلال الحجم الصغير للمنتج والفاعلية العالية للأداء الوظيفي في شكل لا يتجاوز قبضة اليد، مما يجعل الصياغة الشكلية الجديدة لهذا المنتج فريدة من نوعها.

نتائج البحث ومناقشتها

أولاً. النتائج:

من خلال التحليل لنماذج عينة البحث توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1. حققت عملية التضمين فعلها التصميمي في إيجاد صياغات شكلية جديدة للمنتج الصناعي، وإيجاد منتج يتمتع بخصائص منتجين مختلفين في آن واحد، حيث أن التضمين أدى فعله التصميمي من خلال إبداع أشكال تتسم بالجدة وفي جميع النماذج، وبنسبة 100%.
2. حققت عملية التضمين إمكانية الحصول على منتج واحد يتغير شكله العام للهيئة من خلال وجود المنتج المضمن أو رفعه، كون التضمين متحرك يمكن فصله وإعادة تركيبه، وبنسبة 100%.
3. ساهمت عملية التضمين في المنتج الصناعي في إيجاد وظائف جديدة أدت إلى تعدد وظيفي للمنتج الصناعي في جميع النماذج وبنسب متفاوتة، وذلك من خلال الاستفادة من وظائف المنتج المضمن واستحداث وظائف جديدة، وبنسبة 100%.
4. أسهمت التركيبة البنائية للشكل الجديد المصمم من خلال عملية التضمين في إبراز قيم جمالية ظاهرة، بالإضافة للقيم النفعية والأدائية من خلال استخدام الخطوط الانسيابية والتقنية الرقمية وتوظيفها في المنتج الصناعي، وبنسبة 100%.
5. حقق التضمين التقني عملية تواصلية مع مستجدات التطور التكنولوجي في تصاميم المنتجات الصناعية المعاصرة، حيث أن سمة العصر هو الجانب التقني من خلال المنتجات الرقمية واستخداماتها المتطورة، وبنسبة 100%.

6. حققت عملية التضمين إعادة تكوين للنظام التصميمي ليضمن نظام تصميمي لمنتج آخر يختلف عنه، يشمل تحليل النظامين التصميميين وتكوين نظام واحد يضم خصائص النظامين معاً، ونسبة 100%.

7. أسهم توظيف الخطوط المنحنية الانسيابية في تحقيق آلية التواصل البصري عن طريق الحركة والإيحاء بها في الهيئة العامة للمنتج الصناعي وانعكاس ذلك على إدراك المستخدم في فهم الرسالة البصرية والتفاعل مع المنتج الصناعي، ونسبة 100%.

8. أسهمت الصياغة الجديدة للشكل التصميمي للمنتج الصناعي من خلال عملية التضمين المتحرك في إمكانية استخدام الوظيفة الرئيسية للمنتج المضمن مع بقائه ضمن المنتج الجديد، ونسبة 100%.

ثانياً. الاستنتاجات:

بناءً على النتائج التي توصل إليها الباحث يستنتج الآتي:

1. حققت عملية التضمين صياغة جديدة للمنتج الصناعي ساعدت المصمم في إبداع أشكال غير مألوقة.
2. أن عملية التضمين في تصميم المنتج الصناعي هي إيجاد نظام تصميمي واحد فعال يضم نظامين مختلفين معاً، يتمتع بخصائص النظامين المختلفين في آن واحد لاستثارة ولفت انتباه المتلقي.
3. تحقق عملية التضمين إثراء وتعدد وظيفي من خلال دمج منتجين صناعيين في منتج واحد، فضلاً عن صياغة أشكال جديدة تواكب تطورات العصر في تصميم المنتجات الصناعية المعاصرة.
4. صياغة أشكال جديدة متغيرة من خلال عملية التضمين المتحرك حيث يمكن استخدام المنتج الصناعي الجديد وحده ومع المنتج المضمن كما يمكن استخدام وظيفة المنتج المضمن مدمجاً في المنتج الجديد.
5. يؤدي التضمين إلى تصميم شكل ثابت للهيئة العامة للمنتج الأصلي من خلال دمج المنتج المضمن بصورة ثابتة، حيث أن التضمين هنا هو عملية دمج للنظامين لا يمكن فصلها عن المنتج الأصلي.
6. إمكانية تحقيق قيم تعبيرية وجمالية من خلال عملية التضمين في تصميم المنتجات الصناعية المعاصرة بالاستفادة من القيم والخصائص التي يحملها المنتج المضمن، ومن خلال تضمين التقنيات الرقمية في تصميم المنتجات الصناعية المعاصرة، مما يؤدي إلى نقل المنتجات الصناعية من الطابع التقليدي إلى الطابع التقني الحديث، تحتاج إلى دمجها بمنظومات أكثر تطوراً.
7. أن الخطوط المنحنية الانسيابية لها دور بارز في تحقيق آلية التواصل البصري عن طريق الحركة والإيحاء بها في الهيئة العامة للمنتج الصناعي وانعكاس ذلك على إدراك المستخدم في فهم الرسالة البصرية والتفاعل مع المنتج الصناعي المعاصر.
8. أن التضمين التقني هو إحدى الوسائل التصميمية في عملية التواصل مع مستجدات التطور التكنولوجي في تصاميم المنتجات الصناعية المعاصرة، حيث أن سمة العصر هو الجانب التقني من خلال المنتجات الرقمية واستخداماتها المتطورة.

المصادر:

القرآن الكريم

1. ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، دار المعارف، القاهرة، 1984.
2. احمد حسن حامد، التضمين في العربية، ط1، الدار العربية للعلوم ودار الشروق للطباعة والنشر، بيروت-عمان، 2001.
3. البستاني، بطرس، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1987.
4. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
5. ألجوهري، أبي نصر إسماعيل بن حماد، مختار الصحاح، تحقيق: محمد محمد تامر، الدار الحديثة، القاهرة، 2009.
6. الحسيني، أياد حسين عبد الله، فن التصميم الفلسفة. النظرية. التطبيق، ط1، ج2، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، أ.ع.م، 2008.
7. الحسيني، أياد حسين عبد الله، فن التصميم الفلسفة النظرية التطبيق، ط1، ج3، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، أ.ع.م، 2008.
8. الرماني، ذخائر العرب-16 ثلاث رسائل في أعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط3، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1976.
9. صليب، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، الجزء الثاني، بيروت، 1982.
10. العطار، مختار، أفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، ط1، 2000.
11. عقيل حسين عقيل، فلسفة مناهج البحث العلمي، مكتبة مدبولي، طرابلس، ليبيا، 1999.
12. علي بن سالم باهمام، وآخرون، النظم في التصميم المعماري، جامعة الملك سعود، كلية العمارة والتخطيط، الرياض، 2011.
13. عمر، احمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
14. الفيروزبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
15. الكيلاني عثمان، وآخرون، المدخل إلى نظم المعلومات الإدارية، دار المناهج للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، عمان، 2003.
16. لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد خليل، المجلد الأول، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 2001.
17. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004.

18. المصري، ابن أبي الإصبع، البرهان في إعجاز القرآن، تحقيق: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2006.

19. النداف، عصام وآخرين، تحليل وتصميم نظم المعلومات، دار البداية ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى، عمان، 2006.

20. هيدجر، مارتن، التقنية الحقيقة الوجود، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1984.

21. آل كريمة، عباس، اثر البناء القصصي على لبناء الفكري في العمارة المعاصرة، المجلة العراقية للهندسة المعمارية، 2006. (189-205)

22. عماد يونس لافي، التشبيه والاستعارة في اللغة والعمارة، المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، دبي، 2015.

23. أشرف نذير عبد الهادي، تطوير أنظمة شكل ووظيفة المنجز الصناعي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، تصميم/صناعي، بغداد، 2011.

24. بدرية الحاج حسن، جدلية العلاقة بين البنية الوظيفية والبنية الجمالية في التصميم الداخلي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، تصميم داخلي، بغداد، 2003.

25. العبيدي، عطاء حسن، التضمين في العمارة المعاصرة، أطروحة دكتوراه منشورة، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، 2008.

26. <https://www.google.iq/imag>

27. <http://www.eng2all.net/forum/> منتدى المهندس كوم كلية الهندسة

28. <https://www.google.iq/search/> السبورة التفاعلية

The Effectiveness of Implication in New Formulations of the Contemporary Industrial Product

Ziad Hatem Harpi.....College of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 7/8/2018.....Date of acceptance: 9/9/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The current research aims at transforming the concept of implication from the rhetoric into the industrial design in order to have a new term (the design implication) in which the industrial designer takes all or part of another's design to imply his design in it and acknowledge that, and if he did not do so, it would be (design theft) parallel to the literary plagiarism .

In order to show the potentials of the industrial design in the production of new formulations of the industrial products forms, as the design is the carrier of language that addresses the recipients, it is possible to use the implication as a the tool of literature in the design and as a design strategy as it is one of the concepts that takes its course in establishing a new formulation of the industrial product, the research has identified its problem by the following question :

)How does the concept of implication work as a strategy in a new formulation of the contemporary industrial product (?

The aim of the research is to reveal the concept of implication as a design strategy in general and its patterns in particular. The research is divided into three sections and the first of which was entitled the implication in language and design, while the second focused on implication in the design system of the industrial product. The third section was entitled the implication and the new formulations in the contemporary industrial product .

The research came up with a set of indicators resulting from the theoretical framework which were adopted in designing a research tool represented by a form for the analysis of the research sample after the adoption of the tool's credibility by experts in the specialization.

The research community was identified by smart hardware products of two international companies (ILIVE, AIPTEK) then the researcher chose an intentional sample of two different models which were then analyzed according to a form prepared for this purpose. A number of results were reached and the most important of which was that the implication process achieved its design effect in finding new formulations for the industrial product that the implication resulted in its design effect through creating new forms and in all the models.

Key words :(Effectiveness of Implication , Contemporary Industrial Product).

توظيف مفردات الخط العربي في التصاميم التزيينية للأقمشة والأزياء الإسلامية

الهام طاهر حسين.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2017/10/18 ، تاريخ قبول النشر 2017/12/13 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

استخدم الخط العربي في صدر الإسلام لأغراض تزيين جدران المساجد من الداخل والخارج. ومن هنا لا بد لهذا الفن التزييني ان يشارك بصورة فاعلة في إغناء تصاميم الأقمشة والأزياء الإسلامية لما يمتلكه من مطاوعة عالية وجمالية فائقة النظر ومعبرة عن أصالة الروح العربية فقد تناول البحث مبحثين، تضمن الاول الموضوعات التالية اولا: نبذة تاريخية عن فن التزيين في الفكر العربي الاسلامي ، ثانيا: التكوينات الخطية للتصاميم التزيينية، وموضوع التذوق الجمالي الفكري لفن التزيين، اولا: جمال الفكر بين الوظيفة والتجريد ، ثانيا: التصاميم الزخرفية الكتابية وعلاقتها بجسم الانسان اما اجراءات البحث فقد تم عرض فيها مقترح تصميمي لأحدث الجلابيات المتضمنة مفردات منتقاه من جمالية الخطوط العربية والإسلامية ثم بعد ذلك تم أدرج أهم النتائج وهي: إن التنوع الزخرفي إخفاء حيوية وجمالية وبشكل مدروس لا سيما أن ترافق مع الوحدة الشكلية للزي فإنه ينتج تصميمًا مبتكرًا. وأخيرًا ثبت المصادر والمراجع الكلمات المفتاحية(خط عربي، تصميم ، أقمشة ، الأزياء الإسلامية).

المقدمة:-

يعد تصميم الأزياء احد اهم القضايا التي تشكل حضورا " متميزا " لما تأخذه من تفاصيل في البنى الشكلية التصميمية فتصميم الأزياء يخدم غرضه الجمالي بعد ان يكتمل، اما صفاته الاخرى فتأتي لاحقا "حين يحقق تصميم الزي تجاوبا "وقبولا "عند المتلقي وقدرته في النفاذ ببصيرته مما يكون القاعدة المحددة للحكم الخاص على الزي باعتبار ان شكل الزي او المظهر الخارجي للتصميم قد حقق علاقة تفاعل بين المصمم والمتلقي وبين تصميم الأزياء .

تعد الملابس المفتاح الأول لشخصية الأمة وحضارتها ؛ ويعد فن صناعة الملابس من الفنون الإنسانية التي ارتبطت به منذ النشأة الأولى ومرت بحقب ازدهرت بها وانتكست في أخرى ؛ لذا فهي تدل على مدى رقي الأمم الثقافي والاجتماعي ؛ والاقتصادي والفني وأصبح "فن صناعة الملابس من الصناعات التي يعتمد عليها الكثير من الدول التي تسعى لتحقيق نموها الاقتصادي لذلك ارتبطت بالتطور العلمي والتقني الحاصل من جميع النواحي الإنسانية فهنا بدأ المتلقي باختياره لتصاميم الأقمشة والأزياء وتزيينها بشكل معين وليس بطريقة عفوية ؛ إن التطور الحاصل في كل المجالات ولا سيما مجال تصميم الأقمشة والأزياء وما أعطاه العلم من تقدم في الخامات والمواد إذ أتاحت تلك العوامل للمصمم الإبداع والإبتكار ؛ وموهبة عالية من قبل المصمم وقابلية على تطوير تصاميم الأزياء على وفق متطلبات الموضوع التصميمي وشكل الجسم لتلبية

الحاجات والرغبات المختلفة من الأقمشة والأزياء التي تكون ذات مواصفات جمالية ووظيفية فتصاميم الأقمشة والأزياء تخضع وتتأثر بالتطور العلمي الواسع في عالمنا المعاصر لما لها من صلة مباشرة بحياة الفرد فالمصمم يعمل هنا على ما استجد لديه من وسائل ويلغى أخرى من أجل أن يرتقي بواقعه التصميمي نحو الأفضل وبناءً على ذلك وجدت الباحثة من المناسب أن تصوغ مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي

-هل يمكن توظيف مفردات الخط العربي كتصاميم تزيينية في اقمشة الأزياء الإسلامية

يعد الخط العربي يعد حلقة اتصال وإنشاء ثقافي بين الشعوب نظرا لما تحمله من مكوناته الفنية من رموز حضارية مؤثرة إذ تتجلى أهمية البحث بما يلي:

1. تعد عملية تصاميم الأقمشة والأزياء من الأمور المهمة التي تساعد على تسويق المنتج.
2. توجيه العاملين في مجال تصاميم الأقمشة والأزياء بضرورة توظيف التكوينات الخطية للتصاميم التزيينية واستحداث واستنباط افكار جديدة في التصميم كما ويهدف البحث الى
1. تعرف مفردات الخط العربي والاساليب والطرائق المناسبة لتوظيفها في تصاميم الأقمشة والأزياء الإسلامية.

2. اقتراح تصميم لقماش وزى نسائي اسلامي وذلك من خلال استخدام تكوينات الخط العربي.

تحديد المصطلحات

وردت في سياق البحث بعض المصطلحات وفيما يلي تعريف لأهمها:

التوظيف:

عرفه ابن منظور " بأنه الوظيفة من خلال توظيف الشيء عن نفسه ؛ ووظيفه توظيفا : ألزمها إياه ؛ وقد وظفت له توظيفا بوظيفه ؛ يتبعه ؛ ويقال استوظف ؛ استوعب ذلك كله " (ابن منظور، 1955، ص32) وعرفه التميمي " استيعاب الشيء والسعي لدراسة انعكاساته في العمل الإبداعي وفق درجة الاستيعاب هذه " (التميمي، 1994، ص9)

الخط العربي .:

عرفه صالح بأنه " كلمة تطلق على أسلوب معين في كتابه حروف اللغة تخضع لأصول وقواعد مدروسة " (صالح، 1990، ص51)

كما عرف "هو ذلك الفن الجميل الذي يهتم بتطوير الألفاظ برسم حروف هجائها ؛ وهو تلك النقوش البديعة الصنع التي وجدت للتعبير عن الكلام وأصبحت لغة تفاهم بالقلم ووسيلة للإقرار " (صالح، 1990، ص6)

تصميم :

يعرف التصميم بصورة عامة " بأنه التخطيط او الفكرة الكاملة للعمل الفني " (صالح، 1990، ص51)

ويعرف ايضا على انه " انتخاب وتنظيم الخطوط والاشكال والمساحات والحجوم والالوان والملمس والمادة للحصول على شي جميل فريد من نوعه " (زكي، 1995، ص6)

الأزياء :

كما عرفت العاني الزي بأنه " المظهر الخارجي للإنسان وهو تكوين حي لا ينسلخ عن التفكير بكونه وضعاً عاماً لتصوير فني متمكن من تحقيق وحدة كاملة من معرفة الذوق والتحسس اللوني والحاجة البدائية المعاصرة لكونه غطاء يغطي الجسم من قمة الرأس الى اخمص القدم"(العاني ، 2002 ، ص12)

المبحث الثاني

أولاً : نبذة تاريخية عن فن التزيين في الفكر العربي الاسلامي:

يعد التزيين في الفكر العربي الاسلامي سلسلة متصلة الحلقات وكل فكرة بدأت بسيطة واخذت بالنمو لتواكب التطور فانفرد العرب بميزة لم تتوافر لغيرهم وهي ان الاسلام لى حاجاتهم البيئية ووجد شخصيتهم وامتزج بتاريخهم ودمج فهم الفكر والتأمل بالعمل ؛ وكان الدين الاسلامي مبعثاً للنهضة الفكرية والحضارية التي أساهمت في فاعلية وتطور الانسان ؛ وهذا النتاج جزأ لا يتجزأ من تراث النمو العقلي والعاطفي" فقد وردت لفظة الزينة واشتقاقاتها اللغوية في القرآن الكريم ست وعشرون مرة منها ثمان عشرة مرة بمعنى زينة الله وست مرات وردت بمعنى زينة الشيطان ؛ ان المفاهيم التي وردت في القرآن الكريم لمصطلح الزينة كان له الاثر الفعال في التنظيم الفكري والفلسفي للفنان العربي المسلم في التعامل مع مفهوم التزيين "(الجبوري، 1997، ص26) . ولبناء نظام تزييني لابد من الاخذ بنظر الاعتبار جانبين هما:-

1. حدوث متغيرات اساسية عبر الفوارق الزمنية لحضارات النظام البنائي التزييني العربي الاسلامي كأساليبه وعلاقاته بالمجتمع والعقيدة وأنماطه الفنية .
2. الجانب الزمني يلعب دوراً فاعلاً للانتقالات البصرية وديمومة بقائها في الحقل المرئي من أطار الزمن الآتي حيث اضافت الانتقالات البصرية على البناء التزييني بعداً مهماً مضافاً الى بقية الأبعاد وتعد حركة التزيين نسقاً للمفردات الزخرفية وبالتالي الى بناء السطوح المزينة ويمكن تمييز الحركة الناشئة في النظام التزييني على النحو الآتي :-

- أ- الحركة الأفقية : ويمكن تمييزها في المفردات الخطية الكتابية
- ب- الحركة الشعاعية : ويمكن تمييزها في توزيع المفردات الهندسية
- ج- الحركة العامودية والأفقية : ويمكن تمييزها في المفردات والعناصر التزيينية كالمقرصينات
- د- الحركة المتقابلة : ويمكن ادراكها في الزخرفة الحيوانية
- هـ- الحركة المتباعدة : ويمكن ملاحظتها في الزخارف النباتية
- و- الحركة الحلزونية : ويمكن تمييزها في حركة الاغصان النباتية
- ز- الحركة اللولبية : ويمكن مشاهدتها في الاعمدة المندمجة بشكل حوز في واجهة المدرسة المستنصرية
- ح- الحركة المحورية : يمكن ملاحظتها في التكوين النباتي في سقف احد اووين القصر العباسي
- ط- الحركة المائلة : وهي ما نلاحظه في التكوينات النباتية على شكل اشربة

ثانياً: التكوينات الخطية للتصاميم التزيينية :-

الخط العربي هو "فن وتصميم الكتابة في مختلف اللغات التي تستعمل الحروف العربية وتتميز الكتابة العربية بكونها متصلة مما يجعلها قابلة لاكتساب أشكال هندسية من خلال المد والرجع والاستدارة

والتدوير والتشابك والتداخل والتركيب". (عدي، 2006، ص29) ويقترن فن الخط بالزخرفة العربية ارابيسك؛ ويعتمد الخط العربي جماليا على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة وتستخدم في أدائه فنيا العناصر نفسها التي تعتمدها في الفنون التشكيلية الأخرى وللخط أنواع منها. (سعيد، 1988، ص35)

أولا : الخط النسخي : يعود الفضل الى ابن مقلة من ابداع ووضع اسس هذا الخط وهو بذلك يعود الى اوائل القرن الرابع الهجري وقد أسهم فيه بعد ابن مقلة العديد من الخطاطين الاتراك والعرب وهؤلاء الى المرحلة المعاصرة

ثانيا : الخط الثلث : خط الثلث هو نوع من الخطوط العربية ظهر لأول مرة في القرن الرابع الهجري وهو من اشهر انواع الخطوط وسمي بهذا الاسم لانه يكتب بقلم سميك وهو من اصعب انواع الخطوط العربية من حيث القواعد والموازين ويمتاز بالمرونة ومتانة التركيب وبراعة التأليف

ثالثا : الخط الرقعي : هو خط عربي سهل يتميز بسرعة الكتابة يجمع في حروفه بين القوة والجمال في ان واحد لا يهتم بتشكيله الا في الحدود الضيقة باستثناء الآيات القرآنية وتكتب جميع حروف الرقعة فوق السطر.

رابعا :: الخط الكوفي : يكتب الكوفي بالقصبة ذات قطعة موحدة وانواعه : مائل مزهر ؛ معقد مورق ؛ معشق ؛ مضفر ؛ موشح وقد ابتدأ عفويا ثم دخلت عليه الصنعية والتنميق ويحقق التنسيق والتماثل وملء الفراغات وفيه تدخل زخارف هندسية ونباتية " ويمكن تنظيم العناصر الشكلية للتكوينات الخطية التزيينية " على وفق ماييلي (سعيد ، مصدر سابق، ص106)

1. التنظيم الأفقي : وتظهر فيه العناصر التزيينية في نمط متوزعة على هيئة خط مستمر أو منقطع أو مستقيم

2. التنظيم المركزي : والمقصود به تمركز الوحدات والعناصر التزيينية حول ذاتها حيث تتألف من أشكال ثانوية تتمركز حول الأشكال الأصلية السائدة

3. التنظيم الشعاعي : وتجمع فيه الوحدات والعناصر التزيينية حول ذاتها مركزيا وتمتد بطريقة شعاعية في مختلف الاتجاهات وهو ما نلمسه في التكوينات الهندسية

التذوق الجمالي الفكري لفن التزيين::

الإحساس بالجمال يأتي عن طريق الحواس وهو من أهم أنواع التذوق الجمالي وهو ما نشعر به من خلال النظر الى تكوين تزييني نباتي او هندسي او خطي والتذوق الجمالي يتمثل ب:-

أولا : جمال الفكر بين الوظيفة والتجريد:

تأتي عن طريق فهم وادراك الى فن التزيين اتخذ الشكل الذي هو عليه ؛ لكي يؤدي وظائف خاصة وينفع في خدمة أغراض محدودة أي انه " يستوفي التزيين على الملابس فضلا عن البهجة والمتعة أو اللذة الفنية في تزيين الواجبات والتي تؤخذ في التعرف على وظائف البنية التصميمية ومدى ملائمتها لها وتحقيقا لأغراضها" (عفيف ، 1988، ص53) ثم يأتي الجمال الحسي وهو نوع من التجريد المتمثل بالمواد وملمسها والزخرفة والتحلية التي تكسبها ذلك النوع من الجمال والمقصود بها توقيف الناظر للتمتع بحركة الأشكال ورشاقة التأليف وإخفاء شعور بالإعجاب بالمفردات والعناصر التزيينية أعجابا تجريديا بعيدا عن الشكل الحقيقي

لها والفائدة او الغرض او أي سبب آخر فالجمال الفكري التجريدي للتزيين يأتي من خلال التكوين الفني وتجميع الأشكال والمفردات وتوزيعها ولا سيما الزخارف الهندسية والخطية مما يجعلها في تنظيم بنائي متكامل.

ثانيا : التصاميم الزخرفية الكتابية وعلاقتها بجسم الإنسان :

يتميز الحرف العربي بشكله المرن الذي يحمل الصفة الزخرفية شأنه شأن الفنون الإسلامية الأخرى فهو جذر أصيل يعبر عن روح حضارتنا الإسلامية وفلسفتها يتقبل التأليف والتشكيل حسب المساحة والشكل المراد سواء كان شكلا هندسيا او تكوينا تصويريا والذي يعطي معاني محدودة وقد كان التزيين بالمفردات الخطية الدور الهام في تطوير الفن الزخرفي فضلا اعتباره كواسطة إيصال المعنى المتضمن فيها الفكرة من جهة ووسيلة تزيينية من جهة أخرى وقد " خص العصر العباسي فن الخط برعايته لأنه الوسيلة الوحيدة التي يكتب بها القرآن الكريم وكذلك لأغراض التزيين " (السوداني ،1980،ص102)

فالزخرفة تثير التأمل والشكل يحظى بقدر كبير من الاهتمام الزخرفة كما ان بعض المصممين تجذبهم الزخرفة ويتصورون الشكل على انه مجرد مساحة من القماش او سطح للجسم يصلح لإبراز الزخرفة في أحسن صورها ؛ وهناك مصممين يلجؤون للزخرفة لكونها تؤكد الخطوط الرئيسية للشكل او لتخفيف العناصر غير المتناسقة المكونة لهذا الشكل فأن استخدام الزخرفة يظهر الجسم اقل او أكثر حجما فالزخرفة تشغل مساحة او فراغ يخدم الشكل العام للزي ويؤكد ملامحه المميزة ويخفي من عيوب الجسم فالتصميم الازهارى لزي يتوقف على تنوع القوام من شخص الى اخر على وفق مقاييس عامة مختلفة وما يناسب خطوط الأزياء للتوصل الى تكوين جذاب وكما يلي :- (تيجانيه،2002،ص41_42)

1. القوام الطويل المتناسق / يعد هذا القوام الأنسب والأسهل في عمل التصاميم المختلفة حيث تتلاءم معه مختلف القصات والخطوط والثنيات.
2. القوام النحيف الطويل / يفضل هنا التركيز على الخطوط التي تقلص من حدة الطول وتعطي الجسم المظهر الممتلئ وينصح بالابتعاد عن الخطوط الطويلة والملابس ذات القصات الأمامية.
3. القوام الطويل البدين : ينبغي الابتعاد عن الخطوط الأفقية والملابس الملتصقة بالجسم كونها تظهر عيوب وفخامة الهيئة بمعنى الابتعاد عن كل ما هو مبالغ فيه لإعطاء رشاقة نوعية لهذا القوام
4. القوام المتوسط الطويل : تتناسب معه اغلب التصاميم ولكن المهم ان يكون الملبس غير ضيق أي وسعاً جداً أو قصيراً جداً.
5. القوام المتوسط البدين :يراعى استخدام القصات الطويلة الواسعة نسبيا اي غير ضيقة.
6. القوام المتوسط النحيف : فضل استخدام القصات العريضة لكي تزيد الاحساس بالامتلاء ومن الضروري تجنب الملابس الملتصقة على الجسم ذات القصات الطويلة والأقمشة السمكة.
7. القوام القصير النحيف : من الضروري اختيار القصات الطويلة مع استخدام الأقمشة السمكة لإظهار الجسم ممتلئا.

1. التصميم مستمد من الحضارة الإسلامية والتي برزت بوضوح في توظيف التكوينات الخطية وتوزيعها على وفق اتجاهية امتدت من الاعلى الى الاسفل وبأسلوب متجانس.
2. الزخارف الخطية من اقدم الاساليب الزخرفية وقد تطورت عنها بقية المفردات الزخرفية وتشمل الزخارف الخطية الخطوط المستقيمة وخط النسخ وخط الرقعة والخط الكوفي بشكل يشبه الشبكة يساعد هذا التقسيم على توزيع المفردات الزخرفية وتغطية الفضاء المراد زخرفته عن طريق التكرار.
3. التكوينات الخطية التزيينية تمثلت بمتراكبات متداخلة انتشرت في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الزخرفية.
4. يمثل اللون عنصرا "اساسيا" يعزز الشكل ويحقق حيوا "نفسيا" وماديا" للعمل الفني فضلا "عن الالوان المتباينة في قيمتها والتي تعمل على جذب انتباه المتلقي .
5. تمثل المفردات الزخرفية الخطية حالة من التنوع في الانشاء الزخرفي داخل الوحدة التصميمية فظهرت منفردة تارة ومدمجة تارة اخرى فالبناء الشكلي هو الذي يبين الحدود الخارجية للتصميم ويحدد المساحة التي تنشأ فيها عناصر التصميم المستخدم بمعنى لمن تكون السيادة للتصميم البنيوي ام التزييني وبهذا حقق الوظيفة الادائية فضلا عن الوظيفة الجمالية .

الاجراءات

يتضمن هذا البحث الاجراءات التي اتبعتها الباحثة للوصول الى اهداف البحث وكما يلي:-

اولا: منهجية البحث : اعتمدت الباحثة منهج الوصف التحليلي نظرا" لأنه الانسب مع توجهات البحث الحالي .

ثانيا :-مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم لجلايات نسائية متوافرة في الاسواق المحلية ضمن مدة اعداد البحث(2016-2017) والتي تمثلت ب(30) عينة تمثل المجتمع الكلي للبحث وكان الاختيار على وفق المسوغات الاتية :-

- 1- توافق تصاميم الأقمشة والأزياء قيمنا وعاداتنا.
 - 2- استبعاد النماذج المتشابهة والتي لا تحقق اهداف البحث .
 - 3- تم اعتماد التصميم الحديثة.
- ثالثا :عينة البحث: تم اختيار عينة البحث قصديا "من مجتمع البحث الكلي والبالغ عددها(3) نماذج تصميمية أي10% من مجتمع البحث .

رابعا:"اداة البحث : من اجل تحقيق اهداف البحث والذي يتضمن الكشف عن نوعية مفردات الخط العربي والاساليب والطرائق المناسبة في توظيف مفردات الخط العربي التي تصلح للاستخدام في تصاميم الأقمشة والأزياء و اعداد استمارة تحليل المحاور *

* لجنة الخبراء لأداة البحث :

1-م.د هند محمد سحاب العاني\قسم التصميم\فرع الأقمشة\كلية الفنون الجميلة

2-م. سعاد اسعد هلال\قسم تقنيات صناعة الملابس\معهد الفنون التطبيقية

خامسا:"صدق الاداة : لغرض التأكد من صدق الاداة تم عرض الإنموذج على لجنة من الخبراء والمتخصصين في تصميم الأقمشة والأزياء وقبل تطبيقه تم عرض الإنموذج التصميمي وبعد اجراء التعديلات تم الاجماع على صلاحيته وبذلك اكتسب صدقه الظاهري من الناحية البحثية .

سادسا:"ثبات الأداة : لغرض التأكد من صدق الاداة ومن خلال الاتفاق بين الخبراء على صلاحية الانموذج التصميمي وبعد اجراء التعديلات اللازمة.

الانموذج الاول

الوصف العام / نوع الخامة : الحرير الصناعي(الستان)

التصاميم التزيينية:-

المظهر العام يمثل جلابية نسائية استخدمت الخامة الصناعية في اظهار التزيينات في تصميم القماش والزي وكان هناك تجانس عالي ما بين خامة القماش والمواد التزيينية كما تنوعت التزيينات ما بين تصاميم مطبوعة ومطرزة وتطبيقية عملت على تقسيم الزي الى جزئين وظهرت تلك التصاميم على وفق اتجاهية امتدت من اعلى التصميم الى اسفله وعلى كلا الجانبين.

الاسلوب التصميمي التزييني:-

تكونت التصاميم الزخرفية التزيينية من مفردات خطيه كتابية والتي تمثلت بأشكال متداخلة و متناظرة فتفرعت منها وحدات تصميمية اقل حجما "من الوحدات الاساسية ما أعطت للتصميم الحركة والتنوع في كل من جانبي الجلابية من أعلى قمة الرقبة الى اسفل الجلابية محققة بذلك الصفات الجمالية للواقع الطبيعي للمصمم والتلقي ما سهل عملية الادراك لدى المتلقي.

العناصر التصميمية المستخدمة في تزيين الجلابيات :-

احتوى التصميم على مفردات خطية بأشكال مختلفة موزعة في الفضاء التصميمي ،فساعد عنصرالخط في تكوين وبروز الاشكال التصميمية نتيجة انحناؤه ودورانه ما اوحى

بالحيوية والحركة ضمن المجال المرئي وساعد في تحقيق ذلك المساحة والفضاء الواسع الذي اظهره تصميم القماش، وحقق الملمس صفة تزيينية لما يمتلكه من مواصفات مميزة اعطت دورا" اكبر للمفردات التصميمية معتمدا" على اللون الأصفر والاسود الذي حقق التدرج بالظهور من الغامق الى الفاتح والذي يعد من الالوان المفضلة لدى النساء كما اعطى الحركة قيما" ضوئية متباينة نتيجة التدرج في اللون الواحد ضمن الكل العام للأنموذج .



الأسس التصميمية المستخدمة في تزيين الجلابيات :-

إن اعتماد المصمم على التدرجات اللونية والعلاقات التصميمية حقق التوازن في تقسيم مساحات الفضاء التصميمي اسهم في ذلك الانسجام الذي تحقق بالشكل والحجم واللون بين المفردات التزيينية في تصميم القماش اما في تصميم الزي فقد تحقق الانسجام بصورة كبيرة واطهرت المتضادات اللونية نتيجة تدرج في اللون الاسود والاصفر، ما اعطى ديمومة بالحركة وحقق عدم الرتابة، كما اعتمد المصمم على التكرار التساقطي في العمل التصميمي وابرز الاتجاهات للمفردات التصميمية والتي ظهرت بشكل متناسب مع جسم المرأة الذي حقق التوازن ضمن البناء الكلي للزي.

العلاقات التصميمية البنيوية لتزيين الجلابيات :-

اخذت العلاقات التصميمية البنيوية دورها في اظهار الصفات الجمالية من خلال دمج العلاقات المباشرة مع الغير مباشرة من تلامس وتراكب وتداخل وتقاطع وتجاور وتشابه فحققت تلك العلاقات امتدادات شكلية في حجم الفضاء ضمن المجال المرئي لتصميم القماش، واعطت انعكاسات متعددة منها ما ظهر بصورة حقيقية ومنها ما هو وهمي يوحى بالعمق الفضائي فبدأت بعض الفضاءات والاشكال التصميمية كأنها تتقدم وبعضها الاخر يتأخر ظهرت ضمن المساحة الكلية للقماش، اما تصميم الزي فأعتمد على علاقة التراكب في تحقيق تصاميم تزيينية معتمداً " على خامة القماش فأظهر بذلك متغيرات ملمسية توحى بالاختلاف مع تصميم القماش فتحقق الاثارة والجذب للأنموذج التصميمي .

الأنظمة التصميمية التزيينية :-

اعتمد المصمم على الاسلوب غير المنتظم على حاشية القماش ثم تدرج في توزيع الوحدات التزيينية على جانبي الجلابية من اعلى قمة الرقبة الى اسفل الجلابية ضمن المجال المرئي مستغلا" بذلك الفضاء التصميمي الواسع لتصميم القماش كما حقق علاقة الجزء بالجزء ضمن الفضاء التصميمي للقماش اما في تصميم الزي اظهرت علاقة الجزء بالكل ما حقق وحدة تصميمية متكاملة.

الانموذج الثاني

الوصف العام/ نوع الخامة : الحرير الصناعي

التصاميم التزيينية :-



المظهر العام يمثل جلابية نسائية استخدمت الخامة الصناعية في اظهار التزيينات في تصميم القماش والزي إذ اظهر المصمم البعد الحقيقي للزي بالاعتماد على التصاميم التطبيقية المتمثلة بالتطريز إذ ظهر توزيع المفردات وفق اتجاهية امتدت من الاعلى وبأسلوب خطي على جانبي الاكمام اما حاشية الاكمام فظهرت بشكل متجانس اختزل المصمم التوزيع الشكلي في الكم والخط الجاني للجلابية والتي استمدت من الحضارة الإسلامية العباسية.

الاسلوب التصميمي التزييني :-

تكونت التصاميم الزخرفية التزيينية من زخارف الخطية والكتابية فظهرت على جانبي الكم بشكل متعاكس على وفق

وحدات متكررة وبأسلوب خطي كما ظهرت المفردات الزخرفية الكتابية المتمثلة بأشكال الخطوط المختلفة السمك بشكل قليل محققة بذلك الصفات الجمالية للمصمم والمتلقي، ما سهل عملية الادراك لدى المتلقي ونقله من جزء الى اخر ضمن التكوين التصميمي.

العناصر التصميمية المستخدمة في تزيين الجلابيات :-

كان لتوظيف اللونين الاصفر والازرق في هذا الانموذج الاثر الفاعل في تحقيق ناتج علاقة مهم الا وهو تأسيس منطقة جذب أسهمت في اثارة الانتباه في مناطق معينة ثم التدرج في ذلك الانتباه نحو الاجزاء الاخرى بالاعتماد على اللون الاصفر الذهبي في الاشكال المتبادلة مع الفضاء التصميمي للقماش وبأحجام متساوية معتمداً "بذلك على مبدأ الظل والضوء ما اسهم الالهيام بحركة تلك الاشكال وتحقيق متغيرات ملمسية متنوعة واعطت العناصر التصميمية اختلافاً" في القيم الضوئية نتيجة الاعتماد على التقنيات الحديثة في اظهار الصفات الشكلية وتفاوتها ما بين منطقة واخرى في تصميم الزي حيث اعتمد المصمم على خامة القماش.

الاسس التصميمية المستخدمة في تزيين الجلابيات :-

اظهر الأنموذج التصميمي المفردات على اساس التوازن المتماثل ناتجا من التقسيم المساحي للفضاء التصميمي للقماش، ويتضح من خلال التصميم ان المفردات الكتابية والتي وزعت بشكل تساقطي والذي نتج عنه ايقاعاً غير رتيب بالنسبة للمفردات الخطية مع اختلاف نسبة الظهور من الفضاء التصميمي محققاً "الحيوية للمكون العام اما حركة المفردات الكتابية داخل تصميم القماش اعطت اتجاهها" واحد متصاعداً من الاسفل الى الاعلى اما حجم المفردات الكتابية في الفضاء التصميمي للقماش لم يظهر بشكل

متناسب بسبب طريقة التوزيع فظهرت بشكل متناسب مع جسم المرأة وظهر التوازن والانسجام بشكل واضح في تصميم الزي .

العلاقات التصميمية البنيوية لتزيين الجلابيات:-

اعتمد المصمم على تحقيق العلاقة المباشرة وغير مباشرة في العمل التصميمي فأظهرت فاعلية التلاصق بالمفردات الكتابية في تصميم القماش الاستمرارية والانتقال البصري من جزء الى اخر مما ساعد في ذلك علاقة التراكب والتداخل والتشابك في المفردات التزيينية وحققت علاقة التجاور والتتابع في الانتقال المرئي ضمن الاشكال المتشابهة وحققت ايضا" التجاور في صفات الشكل الجمالية واعتمد على تجميع المفردات لتكوين اشكال خطية في وسط الكم مما ساعد على التوازن بين تصميم القماش والزي والانتقال التدريجي من جزء الى اخر دون حدوث انقطاع في الفكرة التصميمية .

الانظمة التصميمية التزيينية :-

اعتمد المصمم في توزيع الوحدات الخطية على الأسلوب المنتظم داخل التكوين العام على الخصائص الجمالية للتنظيم المتجمع العنقودي والتي حققت التماسك والترابط والاستمرارية بين الوحدات داخل الانموذج التصميمي اعطى العمل اهتماما" بتوظيف التنظيم الخطي في توزيع لمفردات داخل تصميم الزي محققا" امتدادا" واتساعا" شكليا" ضمن فضاء محدد .

الانموذج الثالث

الوصف العام

نوع الخامة:- الحرير الصناعي

التصاميم التزيينية :-

المظهر العام يمثل جلابية نسائية استخدمت الخامة الصناعية في اظهار التزيينات المتجانسة في تصميم القماش والزي إذ اظهر المصمم البعد الحقيقي للزي وظهرت التصميمات التطبيقية التطريز بشكل واضح في تصميم الزي إذ حققت التساوي في توزيع المفردات التصميمية بسبب المكان الذي شغلته التصميم في وسط واطراف الزي .

الأسلوب التصميمي التزييني :-

تكونت التصميمات الزخرفية التزيينية من زخارف نباتية محورة واشكال خطية كتابية في اظهار تصميم الأقمشة، اذ وزعت بأحجام واشكال متساوية محققة الإستمرارية بجميع الاتجاهات وظهرت



التصاميم التطبيقية انسجامها مع خامة القماش واستخدم الأسلوب الهندسي التجريدي في عملية التنفيذ اذ ظهرت تلك المفردات منسجمة مع تصميم الزي الذي نفذ بأسلوب بسيط وحدث تداخل وتراكب في وسط واطراف الكم وحاشية الزي محققة قيما" اتجاهية مختلفة .

العناصر التصميمية المستخدمة في تزيين الجلابيات :-

برزت الأشكال الخطية و النجمية بأشكال متساوية القياس مما اعطت المفردات التزيينية الثبات داخل الفضاء التصميمي التي توحى بلمس ناعم معتمدا" على التركيب النسيجي وتقنية التطريز وظهرت فاعلية العلاقات اللونية قوى متباينة نتيجة توظيف اللون الاصفر و الازرق الفاتح مع الاسود في الفضاء التصميمي، ما شكلت قوة جذب واهتمام للمتلقي حققت القيم الضوئية فضاءات لونية متباينة توحى بتعددية الملمس نتج عنها العمق الفضائي الناتج من تقدم الالوان البراقة المفضلة لدى النساء في الحيز التصميمي.

الاسس التصميمية المستخدمة في تزيين الجلابيات :-

يظهر في الإنموذج التصميمي الاعتماد على التوازن في توزيع الاشكال التصميمية وبشكل منسجم داخل التكوين التصميمي وتحقق التضاد بين الأشكال الخطية الكتابية في الفضاء التصميمي كما اعطت المفردات التصميمية فاعلية التأكيد والسيطرة في اتجاه معين او لجزء معين وتحقق بذلك التكرار التساقطي والتكرار الرباعي محدثا" وحدة وتنوعا" بالحركة والاتجاه والانتقال البصري من جزء الى اخر ضمن الكل العام اما حركة المفردات الخطية داخل فضاء القماش والزي حققت الانتشار في جميع الاتجاهات وظهرت المفردات الكتابية تناسب من جهة وجسم المرأة والزي من جهة اخرى .

العلاقات التصميمية البنوية لتزيين الجلابيات :-

اعتمد المصمم على العلاقات غير المباشرة بشكل كبير في تكوين المفردات التزيينية من خلال التجاور والتتابع والتشابه في السمات التي حققت احياءات جمالية عن طريق الابهام والايحاء بالعمق الفضائي وظهور متغيرات ملمسية ناتجة من توظيف الاشكال الخطية كما حققت الترابط بين الصفات الشكلية وتصميم الزي .

الأنظمة التصميمية التزيينية :-

اعتمد المصمم في توزيع الوحدات التزيينية على الأسلوب غير المنتظم في توزيع الاشكال الكتابية والهندسية النجمية ذات اللون الاصفر والازرق كمحاولة منه لتحقيق قيم لونية متضادة مع فضاء القماش والزي لتحقيق الحيوية والديناميكية في لعمل التصميمي واعتمد ايضا" على الأسلوب غير المنتظم في وضع التصاميم كمحاولة من المصمم اعطاء حيوية وحركة اكبر للزي .

نتائج البحث

1. يمتلك الخط العربي جمالية التكوين التي استثمرت بشكل مدروس مكنت المصمم من أن يفرض طابعه الخاص أو الأسلوب المميز لهذا التكوين
2. إن التنوع الزخرفي إخفاء حيوية وجمالية وبشكل مدروس لا سيما أن ترافق مع الوحدة الشكلية للزي فإنه ينتج تصميمًا مبتكرًا

التوصيات

1. دراسة استحداث تكوينات زخرفية تاريخية توظف على وفق تقنيات حديثة على الأزياء النسائية
2. تصميم أزياء تظهر مفردات الخط العربي في تصميم الزي وزخرفته.

الاستنتاجات

- 1- اعتمدت أغلب التصميمات على فاعلية التكوينات الخطية التزيينية لتصميم الأقمشة ويعد الأسلوب الهندسي والخطي الصفة الغالبة في إظهار المحتوى التصميمي .
- 2- إن لتقنيات الإظهار دوراً في إبراز الفعل التصميمي للأقمشة والأزياء النسائية المنسوجة والمطبوعة والتي أعطت الخصوصية في إظهار الصفات المظهرية .

المقترحات

- اقترح تصميم يوظف به تكوين الخط كمفردة تزيينية في تصميم أقمشة الأزياء النسائية .
- مع مراعاة الزخرفة وإمكانية توظيفها في تصميم الأزياء النسائية بصورة عامة وبما يتلاءم ومتطلبات العصر الحديث.
- وفيما يلي عرض لفكرة وتنفيذ التصميم :-

تصميم وتنفيذ موديل لجلاية نسائية تحمل في مكوناتها الزخرفة الخطية وتظهر الهيئة العامة للأنموذج جلالية نسائية إذ ظهرت التكوينات الزخرفية الخطية والهندسية مستمدة من الحضارة العباسية والتي تمثل بأشكال الخطوط فضلاً عن إلى المفردات الهندسية فقد تم توزيع المفردات الهندسية وبشكل مكثف في الوسط وفي حاشية الكلاية علاوة عن الإكمام فقد ظهرت التكوينات شكل متجانس كما واستخدمت المصممة المكملات التزيينية والمتمثلة بالستراس لغرض تزيين الكلاية وإظهارها بشكل يؤدي الغرض الجمالي والوظيفي .

(القياسات المتبعة في رسم القالب الأساسي للكلابية)

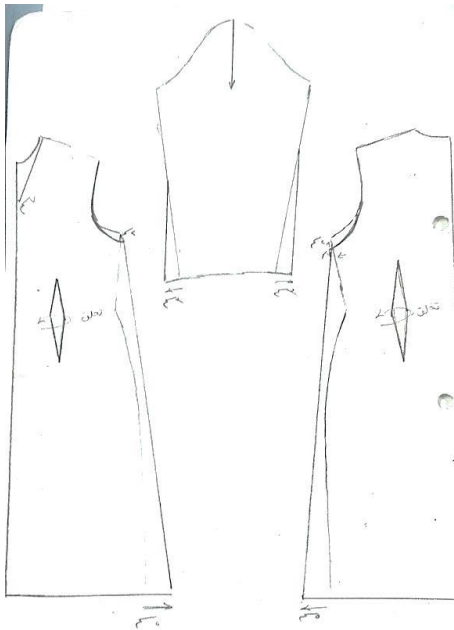


1. محيط البدن 96 سم
2. محيط الخصر 75 سم
3. محيط الورك 104 سم
4. محيط الجانب 20 سم
5. طول الصدر 36 سم
6. ارتفاع الصدر 20 سم
7. طول الظهر 38 سم
8. محيط الذراع 31 سم
9. محيط الرسغ 81 سم
10. طول الذراع 60 سم
- $25 = 1 + 24$ ، $24 = 4 \div 96$ للأمام
- $23 = 1 - 24 = 4 \div 96$ للخلف
- محيط الخصر $19 = 4 \div 75$ ربع الخصر 19 – 1 =
- $18 =$ للخلف
- ربع الخصر $20 = 1 + 19$ للأمام
- محيط الورك $26 = 4 \div 104$

$$27 = 1 + 26 \text{ للأمام}$$

$$25 = 1 - 26$$

للخلف



ملاحظة : يتم تعريض القالب الاساسي بتنفيذ الموديل المطلوب ويضاف 8 سم الى محيط البدن وكذلك الخصر اما الذيل فيتم تعريضه بإضافة 7 سم من كل جانب وارتفاع 2 سم لتعديل خط الذيل

المصادر :

1. ابن منظور : ابي الفضل جمال الدين : لسان العرب ج 12 بيروت 1955 م
2. التميمي : بشرى فاضل صالح : العيوب المظهرية وسبل تلافئها للملابس النسائية والنباتية الجاهزة في جمهورية العراق : رسالة ماجستير : جامعة بغداد : كلية التربية البنات : 1994
3. تيجانية عدنان عبد الرحمن : مصادر الاشتقاقات التصميمية وإمكانية توظيفها في تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية المعاصرة : جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة : 2002
4. الجبوري : ستار حمادي : العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي : اطروحة دكتوراه : كلية الفنون الجميلة : جامعة بغداد 1997
5. زكي عماد : وعزت رزق : تصميم الأزياء : دار المستقبل للنشر والتوزيع : الاردن : 1995
6. سعيد : شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي : بغداد ، 1988 م
7. السوداني : عبد الله وآخرون : مهارات الخط العربي : بغداد شركة الفنون للطباعة المحدودة ، 1980
8. صالح عبد العزيز وآخرون : الخط العربي : مطابع وزارة التعليم العالي : 1990 م
9. صالح قاسم محمد : اسس التصميم : هيئة التعليم التقني : دار التقني للطباعة والنشر : 1986
10. العاني : هند محمد سحاب : القيم الجمالية في تصاميم اقمشة الأزياء والاطفال وعلاقتها الجدلية : اطروحة دكتوراه : جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة : بغداد 2002
11. عدي عبد الحميد : فن التزيين في العصر العباسي بين النظرية والتطبيق : رسالة ماجستير : كلية الفنون الجميلة : جامعة بغداد ، 2006
12. عفيف بهنسي : جماليات الخط العربي : نشر عالم المعرفة : الكويت : 1979

The Use of Arabic Calligraphy Items in Decorative Designs for Islamic Fabrics and Costumes

ILHAM TAHER HUSSEN.....College of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 18/10/2017.....Date of acceptance: 13/12/2017.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The Arabic calligraphy, in the early days of Islam, was used for the purpose of decorating the walls of mosques from inside and outside. Hence, this decorative art must be actively involved in enriching the designs of Islamic fabrics and costumes because it has a highly qualified and aesthetically pleasing look and expresses the originality of the Arab spirit. The research is divided into two section: the first section included the following topics: First "A historical overview of the art of decoration in Islamic Arab thought". Second "linear formations of decorative designs, and the subject of intellectual aesthetic taste of the art of decorating. This section tackles two subsections: first "the beauty of thought between the function and abstraction", second " The calligraphic decorative designs and their relationship to the human body". The research procedures included presenting a design proposal for the latest robes containing vocabulary chosen from the aesthetics of the Arabic and Islamic Calligraphy. Then, the most important results were included as follows: The decorative diversity is adding vitality and aesthetics in a thoughtful way, especially when accompanied by the formal unit of the costume that it produces an innovative design. The research ends with a list of sources and references.

التواصل المرئي للصورة الرقمية في الفضاءات الافتراضية الداخلية بين التصميم الكرافيكي والتصميم الداخلي

م.د وسام حسن هاشم.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

م. رغد منذر احمدجامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/11/8 ، تاريخ قبول النشر 2018/12/27 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

لقد أثرت الثورة الرقمية ، بشكل كبير على الطرق التي نتواصل بها ، بدءاً من فهم المفاهيم التأسيسية لتكنولوجيات الإنترنت ومحتوى الويب بالإضافة إلى القضايا الهامة المتعلقة بثقافة الوسائط الرقمية وحوكمة الإنترنت والتنوع في العصر الرقمي بصورة عامة ومجال التصميم الكرافيكي والداخلي خاصة، جاء هذا البحث ليخوض في موضوع ذا أهمية كونه يواكب التطور العالمي في مجال التصميم الرقمي ولاسيما في التصميم الداخلي والكرافيكي يتكون البحث من فصلين الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة اليه وانطلق من مشكلة البحث بعدم وجود تصور واضح للخصائص الشكلية للتصاميم الكرافيكية الرقمية في الفضاءات الداخلية ، وبتحديد الادوار في النتاج التصميمي بين المصمم الداخلي والكرافيكي فيما حددهم للبحث اولهما: الكشف عن علاقات التواصل المرئي للصورة الرقمية والتصميم الكرافيكي والداخلي، وتوصيف نتائج التفاعل بين التقنيات الرقمية الحديثة والتصميم ، وثانيهما: تقديم تصور علمي لتبادل الادوار بين المصمم الداخلي والمصمم الكرافيكي،، يتحدد البحث الحالي موضوعيا بالفضاءات الداخلية السكنية التي تستخدم صور رقمية، والمنفذة لغاية انجاز هذا البحث وحدد البحث المصطلحات التي وردت في عنوان البحث، تطرق الى اطار نظري من خلال محاور ثلاث هي، الاول: التواصل الرقمي في الفضاء الداخلي، الثاني: الواقع الافتراضي، ثالثا: الصورة الكرافيكية و الفضاء الافتراضي الداخلي ، وتوصل البحث الى استنتاجات اهمها:1- تحاكي الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي حقائق لكن حسب تاويل وتفسير المصمم لها، ورغبات مستخدم الفضاء،2-تنتج الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي من عمل وتفاهم مشترك بين المصمم الكرافيكي والمصمم الداخلي للوصول الى هدف المصمم الداخلي وارضاء رغبات مستخدم الفضاء،3-تبادل مكونات الفضاء الداخلي المادية والصورة المرئية الرقمية الادوار في ادراك الفضاء الداخلي وتحقيق التكامل للفضاء لتكون الصورة الرقمية جزء من التصميم الكلي للفضاء الداخلي.

الكلمات المفتاحية: (تواصل مرئي، صورة رقمية ، فضاءات داخلية ، تصميم كرافيكي ، تصميم داخلي)

المقدمة:

انعكست الثورة الرقمية على التصميم شأنها في ذلك شأن باقي المجالات العلمية والحياتية والاجتماعية ، تحدد من خلالها احتمالات وحدود استخدام التكنولوجيا الرقمية لأتمتة التصميم ، فكلما ازدادت المعرفة بهذه القنيات ، كلما زادت الإمكانيات الموضوعية لتوظيف عمليا في تصميم فضاءات داخلية افتراضية وتقنيات كرافيكية رقمية تتوفق معها ، إذ أصبحت الأشكال المنتجة هي نتاج لعملية فكرية تصميمية متأثرة وبشكل مباشر بالأوساط الرقمية بشكل عام، إلا انه هناك نقص معرفي واضح بهذا المجال على المستوى الأكاديمي خاصة في تأثير الفضاءات السايبرية في التصميم الكرافيكي والداخلي، وتحددت مشكلة البحث الحالي بعدم وجود تصور واضح للخصائص الشكلية للتصاميم الكرافيكية الرقمية في الفضاءات الداخلية ، ووتحديد الادوار في الناتج التصميمي بين المصمم الداخلي والكرافيكي، كم يهدف البحث الحالي الى تحقيق:

1. الكشف عن علاقات التواصل المرئي للصورة الرقمية والتصميم الكرافيكي والداخلي، وتوصيف نتائج التفاعل بين التقنيات الرقمية الحديثة والتصميم.
 2. تقديم تصور علمي لتبادل الادوار بين المصمم الداخلي والمصمم الكرافيكي، وتوضيح ملامح تأثير التكنولوجيا الرقمية والتداخل الحاصل بين التصميم الكرافيكي والتصميم الداخلي
- يتحدد البحث الحالي موضوعيا بالفضاءات الداخلية السكنية الي تستخدم صور رقمية، والمنفذة لغاية انجاز هذا البحث ،استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في رصد ظاهرة التواصل بين الصورة الرقمية المصممه كرافيكياً والفضاءات الداخلية (الفضاءات السكنية).

تحديد المصطلحات

التواصل :

عرفها البستاني لغة:(وصل) : وصل فلان الشيء ، وإلى الشيء وصولاً ، بمعنى بلغه وانتهى إليه ، فنقول (وصلني الخبر ووصل إلي الخبر).(البستاني، 1930 ،ص1634)

عرفه David Sless : على أنه عملية إنسانية يتم على أساسها وصول كيانيين أو نظامين إلى حالة من التفاهم مع بعضهما البعض من خلال عملية تبادل المعلومات، والبيانات، أو الأفكار، والمشاعر، والقناعات، بحيث يكون أحد الأطراف هو المرسل، والطرف الآخر هو المستقبل، تكون عملية التواصل إما من خلال النطق والحديث، أو الكتابة، أو الرسم، أو الحركات والإيماءات وغيرها(

mawdoo3.com/ مفهوم التواصل ووظائفه)، كما عرفها عودة بأنها عملية تنتقل بها الأفكار والمعلومات بين الناس ، داخل نسق اجتماعي معين.(عودة ، 1989 ، ص 5)

التواصل المرئي

عرفه David على انه: نقل الأفكار والمعلومات في أشكال يمكن رؤيتها. التواصل المرئي جزئياً أو كلياً يعتمد على البصر ،باستخدام مجموعة واسعة من التقنيات العلامات ، الطباعة ، الرسم ، التصميم

التواصل المرئي للصورة الرقمية في الفضاءات الافتراضية الداخلية بين التصميم الكرافيكي والتصميم الداخلي
م.د وسام حسن هاشم..... م. رغد منذراحمدا
مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029
الجغرافيكي ، التوضيح ، الإعلان ، الرسوم المتحركة ، الألوان ، فضلا عن الأجهزة الإلكترونية . David (187).p.(1981) .

الاتصال الرقمي

عرفه عودة: بأنه هو وسيلة اتصال يحدث عندما يتم ترميز المعلومات أو الفكر رقميا على شكل إشارات سرية ثم يتم نقلها إلكترونيا إلى المتلقي-المتلقي-<https://www.quora.com/What-is-digital> (communication) ، كما عرفه Clark: هو نقل البيانات (تدفق البتات الرقمي أو إشارة رقمية تمثيلية) عبر قناة اتصال من نقطة إلى نقطة أو من نقطة إلى عدة نقاط، من خلال أنواع متعددة من القنوات وقنوات الاتصال اللاسلكية ووسائل التخزين والحوسيب، يتم تمثيل البيانات كإشارة كهرومغناطيسية Clark (14 p1983) .

الصورة الرقمية

عرفه Merrin بأنه: شكل من أشكال التصوير الفوتوغرافي يستخدم كاميرات تحتوي على صفائف من أجهزة التصوير الإلكترونية لالتقاط الصور التي تركز على العدسة ، يتم تخزين الصور الملتقطة كملف رقمي جاهز لمزيد من المعالجة الرقمية أو المشاهدة أو النشر الرقمي أو الطباعة. (Merrin, (2014). p. 29)
الفضاء الافتراضي

عرفه oxforddictionaries بأنه: بيئة افتراضية يحدث فيها الاتصال عبر شبكات الكمبيوتر. (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/cyberspace>)

التصميم الكرافيكي

عرفه Drucker بأنه: عملية التواصل البصري من خلال استخدام الطباعة والتصوير والاضهار، ويرتبط بمجموعة فرعية من تصميم الاتصالات المرئية والاتصالات ، يقوم مصمم الجرافيك بإنشاء ودمج الرموز والصور والنصوص لتشكيل تمثيلات مرئية للأفكار المرسل للمتلقي باستخدام أساليب الطباعة والفنون البصرية وتقنيات وتقنيات مختلفة رقمية وتقليدية لإنشاء التراكيب المرئية. (Blakemore, 2006, (p. 4

التصميم الداخلي

عرفه Blakemore بأنه: فن وعلم يهدف لتحقيق بيئة أكثر صحة وأكثر جمالية إرضاء مستخدم الفضاء. المصمم الداخلي وهو اختصاص متعددة الجوانب تتضمن التطوير المفاهيمي ، وتخطيط المساحة ، استخدام البرمجيات المستحدثة ، البحث ، التواصل مع المستفيدين ، وتنفيذ التصميم. (Drucker, , 12p.2009)

المبحث الاول:التواصل الرقمي في الفضاء الداخلي

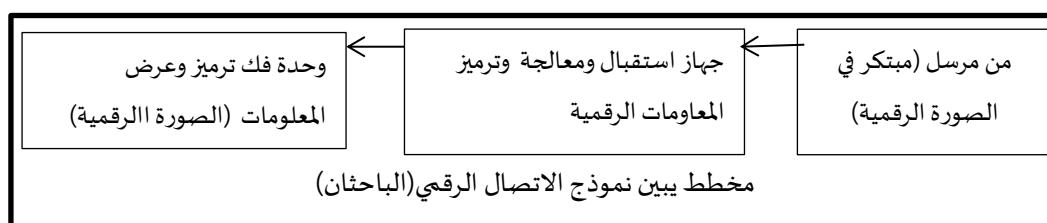
يعتمد التواصل الرقمي على وجود المسافات العلائقية بين مكونات النظام التصميم فضلا عن النظام والنظم الأخرى أو من إنسان لآخر ، وهي المسافة المهيمنة على الفهم والاتفاق بين الصورة الرقمية

ومستخدم الفضاء الداخلي وكلما ارتفعت المسافة العلائقية ، أصبحت نتائج الاتصال أكثر حيوية وديناميكية من حيث الفعالية والانتاج المتوقع من خلال ماياتي:

1. ذاتية مستخدم الفضاء ، قبول أو رفض الصورة الرقمية كرساله اتصالية .
2. رموز الاتصال الكامن في الصورة الرقمية .
3. القيم السائدة للفرد والجمع .

الخبرات الشخصية (سواء العاطفية أو الموضوعية). (Saulè, 2012 P 172-180)

يعد نموذج الإرسال أو العرض القياسي للاتصال الذي يتم من خلاله إرسال المعلومات أو المحتوى في شكل ما (صورة رقمية مثلا) :



هذا المفهوم المشترك للتواصل يرى الاتصال كوسيلة لإرسال وتلقي المعلومات، ويتميز بالبساطة ، والعمومية ، فضلا عن القابلية للقياس الكمي ، ويتكون هذا الاتصال بصورة عامة على العناصر التالية:

1. مصدر معلومات ، ينتج رسالة.
2. تقنيات إرسال يقوم بترميز الرسالة إلى إشارات
3. قناة ، يتم تكييف الإشارات لنقلها
4. مصدر ضوضاء يشوه الإشارة أثناء نشرها عبر القناة
5. جهاز استقبال ، والذي "يفك" (يعيد) الرسالة من الإشارة.
6. وجهة ، حيث تصل الرسالة.

وتبرز ثلاثة مستويات من المشاكل للتواصل .

1. المشكلة الفنية: مدى دقة نقل الرسالة.
2. المشكلة الدلالية: مدى دقة نقل المعنى.
3. مشكلة الفعالية: مدى فعالية المعنى المستقيل في التأثير على السلوك.

التشويش في الاتصال الرقمي

يؤثر التشويش في أي نموذج اتصال تدخلاً في تفسير الصورة الرقمية المرسلة عبر قناة بواسطة برنامج خاصة. هناك العديد من الأمثلة على الضوضاء:

1. الضوضاء البيئية: التي تعطل الاتصال جسدياً ، اذا كانت الضوضاء اعلى او اقل من قدرة اجهزة الحس (البصر) في تفسير الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي.

2. ضجيج فسيولوجي: الناتج عن الأمراض الجسدية التي تمنع التواصل الفعال ، مثل الصمم الفعلي أو ضعف البصر الذي يمنع تلقي الصورة الرقمية كما كانت مقصودة.
3. تشويش دلالي: تفسيرات مختلفة لمعاني لذات الصورة.
4. تشويش تنظيمي: التواصل الغير المنظم يمكن أن يمنع المتلقي من التفسير الدقيق.
5. تشويش نفسي: يمكن لبعض المواقف أن تجعل التواصل صعباً أيضاً ، فقد يؤدي الغضب أو الحزن الكبير إلى فقدان شخص على التركيز الانني، وقد تؤدي الاضطرابات النفسية الى قصور في التواصل الفعال.(Roy 2010. p.9-12)

المبحث الثاني: الواقع الافتراضي

وفرت تكنولوجيا الحديثة لاسيما تقنيات الحاسوب والاتصالات الى ايجاد الواقع الافتراضي الذي منج الواقع بالخيال ، وإنشاء محيط مشابه للواقع الذي نعيشه ويتمثل ذلك في إظهار الأشياء الثابتة والمتحركة وكأنها في عالمها الحقيقي من حيث تجسيدها وحركتها والإحساس بها والواقع الافتراضي مكمل للوسائط الفائقة ويعمل على اختلاف بيئة تعلم مشبعة بالوسائط متعددة المدخل الحسية . ويتطلب تحقيق بيئة داخلية افتراضية توافر مجموعتين من تكنولوجيا الكمبيوتر وتكنولوجيا الاتصالات هما البرمجيات الجاهزة فضلا عن الأجهزة التي تتيح للكمبيوتر نقل المعلومات إلى حواس المستخدم . (السيد ، ، 2002 ص 314-315)

يتميز استخدام الواقع الافتراضي بموضوعات الخيال العلمي بأنه امتداد ومكمل للوسائط الفائقة بالإضافة إلى أنه يمكن استخدام الفضاء الداخلي من استكشاف الأماكن والأشياء التي يصعب الوصول إليها وكذلك أن استخدام الواقع الافتراضي فضلا عن التفاعل مع الآخرين من أماكن بعيدة بطرق غير مألوفة وكذلك التفاعل مع الكائنات الافتراضية .

يمكن أن يكون الاختيار بين التصميم الجرافيكي والاتصالات المرئية تحدياً بشكل ، خاصة وأن هذه الحقول غالباً ما يتم الخلط بينها على أنها متطابقة تقريباً في طبيعتها. لكن في الواقع ، فإن التصميم الجرافيكي مختلف نوعاً ما عن مجال التواصل المرئي. بطريقة مرئية. وعلى النقيض من ذلك ، فإن التصميم الجرافيكي يركز على تمثيل مرئي للمفاهيم الرئيسية ضمن طريقة مرئية للتواصل ، يركز مجال الاتصال المرئي على التواصل في الفضاء الداخلي بين الرسالة الكرافيكية ومستخدم الفضاء من خلال أي وسيلة مرئية متاحة. من خلال التقنيات الرقمية التصميمية للمصمم الجرافيكي ، والتصوير الفوتوغرافي الاحترافي أو إعادة معالجة الصور والرسوم المتحركة الاحترافية يطلب التركيز واستخدام مهاراتهم على نطاق أوسع، مع مراعاة كون تصميم الاتصال المرئي في الفضاء الداخلي يعتمد على فهم رغبات مستخدم الفضاء (Jamieson, , 2007 . p.16).

تصميم التواصل المرئي

يشمل تصميم التواصل المرئي تصميم الجرافيك ، وتصميم المعلومات ، والتصميم التعليمي ، والرواية المرئية ومنتجات متنوعة من المعلومات الثقافية والبصرية، في عالم اليوم الذي يتميز بالتنافس

وطوفان بالمعلومات ، لا غنى عن تصميم الاتصالات المرئية فقد دخل التصميم في أعمالنا وتصوراتنا وقراراتنا في كل وقت وفي كل مكان ، علامات الشوارع ، والمجلات ، والكتب ، والملصقات ، والإعلانات ، وعلامات التغليف ، والشعارات ، والعلامات التجارية ، وواجهات أجهزة الصراف الآلي ، والأفلام ، والتلفزيون ، و تصميم مواقع الويب التي تعد الوسيط بين المستخدم و المعلومات الحيوية حول العالم من حولنا، اذ تتميز هذه الرسائل البصرية (العرض المرئي) ويستخدم المصطلح للإشارة إلى العرض الفعلي للمعلومات من خلال وسيط مرئي مثل النص أو الصور بمجموعة كبيرة من الرسائل المباشرة والضمنية التي صممت لاداء وظيفي محدد بحكم بالمسافة بين المصمم الكرافيكي والداخلي وادائيه الفضاء ذاته ورغبا مستخدم الفضاء (Jorge (2004) p.68).

يستخدم مصممو الجرافيك طرق التواصل المرئي في ممارستهم المهنية، اذ يرتبط التواصل المرئي بالفيزياء الأساسية للضوء ، وعلم التشريح ووظائف الأعضاء في العين ، ونظريات الإدراك ، ونظريات الألوان ، وعلم نفس ، وعلم الجمال ، وأنماط القراءة الطبيعية ، ومبادئ التصميم ، والسميائية ، والإقناع ، فضلا عن تقنيات التصوير ومعالجة الصورة ، والإشارات والرموز. يمكن استخدامه إما بشكل مستقل أو ثانوي. وتباين الاتصالات البصرية في مناهجها ، ولكن معظمها يجمع بين النظرية والممارسة بشكل فاعل(Kenneth (2005) p. 12).

المؤثرات التصميمية

يتاثر انتاج الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي وتفسيرها بما هو ذاتي وفهم عمق المعنى ، أو المعاني الكامنه في الصورة الرقمية التي يمكن تحليلها من خلال العديد من المؤثرات:

1. منظور شخصي

رأي المتلقي حول صورة تستند إلى أفكاره الشخصية، تعتمد الاستجابة على أفكار المشاهد وقيمه بشكل فردي، قد يكون هذا في بعض الأحيان متعارضًا مع القيم الثقافية.

2. استخدام تقنيات مستحدثة

يمكن أن ينشأ إعادة عرض صورة قديمة، من خلال تقنيات المعالجة ، تختلف نتيجة استخدام الكمبيوتر لمعالجة الصور اختلافًا تامًا عند مقارنة الصور التي يتم معالجتها بتقنيات قديمة.

3. تحقق اهدافها

اذ تستخدم تكنولوجيا المعلومات والاتصالات لتعزيز الجودة والأداء والتفاعل الرمزي ، النفعية ، تحقق المتعة .

4. طريقة العرض

يمكن أن يؤدي الاستخدام الصحيح للضوء والموضع والعرض للصورة إلى تحسين التواصل المرئي ، وذات تاثير فاعل

5. المنظور الأخلاقي

يجب أن يكون المصمم والمتلقي والتصميم مسؤولاً أخلاقياً عن الرسالة الادائية للتصميم الكرافيكي في داخل الفضاء الداخلي

6. المنظور الثقافي

الترميز هو تعريف هام لهذا المنظور الذي يعكس هوية الرموز، فضلاً عن استخدامات الكلمات المرتبطة بالصورة ، واستخدامها (Lester. 2006. P24).

المبحث الثالث: الصورة الكرافيكية والفضاء الافتراضي الداخلي

نشأ الاهتمام بالصورة الكرافيكية في الفضاء الداخلي في عصرنا هذا من حقيقة مؤداها أن الناس يفترض أن تكون لديهم صور عن اشياء حقيقية ، يجهلون الكثير من تفاصيلها ، وهنا تشكل الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي كمحاكاة للحقيقية وتوفير معلومات كثيرة و تولد بالتالي في أذهانهم صور بفعل التصميمي، اذ انه يصعب تغيير الصور الحقيقية تغييراً حاسماً في الظروف العادية (عجوة ، 1983 ، ص 4)، الا ان التصميم الصورة رقمياً في الفضاء الداخلي ينقلنا الى عالم تلك الصورة مع تؤويلاتها ، فهناك عوامل ومؤثرات وأحداث يمكنها إجراء تغيير في الصور الحقيقية و التي تكونت و تدعمت خلال مراحل زمنية طويلة قلما تتغير تغيراً جوهرياً ما لم تتعرض لهزة عنيفة تحولها ، في حين أن المصمم الكرافيكي ينقل الصور الرقمية وبتصرف يحكمه متطلبات الفضاء الى محاكاة لحقيقة مع الكثير من التأويل ، اذ يعتمد ادراك الصورة لدى مستخدمي الفضاء الداخلي عن التصاميم المختلفة و تتوقف قوتها أو ضعفها تبعاً لدرجة الاتصال بينهم وبين تلك التصاميم ، و مدى اهتمامهم بها أو تأثرهم بنشاطها ، ويمكن التعرف على هذه الصور و قياس التغيرات التي تطرأ عليها رغم هذه التغيرات تكون بطيئة غالباً.

مراحل تكوين الصورة الرقمية الافتراضية

تمر الصورة الرقمية بمراحل تحدد بمجملها المخرج النهائي لها في الفضاء الداخلي وهي:

الأولى: المعرفة

فمعرفة الشيء هو الخطوة الأولى في الصورة داخل العقل عنه. والمعرفة التفصيلية تؤكد المعلومة أكثر من الاجمالية.

الثانية: الإدراك

ربط المعرفة بالمفاهيم والثقافة الشخصية السابقة لتتحول إلى إدراك عقلي كامل ، ويتمثل بقناعة كاملة عن الجهة او القضية .

الثالثة: المخرج التصميمي

وتتمثل في صيغة التفاعل مع المدرك وأسلوب التعبير عنه إيجابياً أو سلبياً عملياً أو قولياً أو حتى ذهنياً. تتعدد الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي حسب مراحل التصميم الي يبدأ افتراضية في مخيلة المصمم الكرافيكي ورؤية المصمم الداخلي في داخل الفضاء وتمر بالمراحل الاتي:

- 1- الصورة المرأة: و هي الصورة التي ترى من خلال المصمم نفسه .
- 2- الصورة الحالية: و هي التي يرى بها الآخرون التصميم ، وهنا يشترك مع المصمم الداخلي

3- الصورة المرغوبة : و هي تصاميم التي يهدف الى تنفيذها المصمم ، بعد اجراء التعديلات لتكون ملائمة للفضاء الداخلي

4- الصورة المثلى : وهي امثل صورة يمكن ان تتحقق إذا تم الأخذ بعين الاعتبار المصمم الداخلي وتصميم الفضاء (داولينغ، 2003 ص 49).

أبعاد الصورة الرقمية

تشتمل الصورة الرقمية بصورة عامة على ثلاثة أبعاد أساسية تتمثل فيما يأتي :

1. البعد المعرفي : وهي المعلومات التي يدرك من خلالها مستخدم الفضاء الداخلي موضع الصورة الرقمية ، وتعتبر هذه المعلومات هي الأساس الذي تبنى عليها الصورة الرقمية وبناء على دقة المعلومات والمعارف التي نحصل عليها عن الآخرين تكون دقة ادراك الصور الرقمية وان اي مستوى ادراك للصورة الرقمية المتكونة لدى المتلقي او مستخدم الفضاء الداخلي هي تنتج عن المعلومات والمعارف المسبقة وخلفياتهم 0
2. البعد الوجداني : وهو الميل بالإيجاب أو السلب تجاه الصور الرقمية والانطباع التي يكونها المتلقي او مستخدم الفضاء الداخلي ، ويتشكل الجانب الوجداني مع الجانب المعرفي ، فتتأشى المعلومات والمعارف مع مرور الزمن وتبقى الجوانب الوجدانية التي تتأثر بخصائص الشعوب من حيث اللون والجنس واللغة 3.
- البعد السلوكي : يؤثر سلوك مستخدم الفضاء بنوع خياراته وينعكس على الصورة الرقمية المشكلة لديه في مختلف شئون الحياة ، حيث تعد انعكاسا يمكن من خلالها التنبؤ بسلوك الأفراد ، فسلوكيات الأفراد هي انعكاسا منطقياً لإنتاجاتهم في الفضاء الداخلي بصورة خاصة والمجتمع بصورة عامة Lester (2006.p.27).

منهجية البحث:

استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للتوافق مع البحث الحالي وتحقيق اهدافه، وتم اختيار مجتمع البحث المتمثل بالفضاءات الداخلية التي تستخدم في جدرانها الصور الرقمية مصممه كرافيكيا، وتم اختيار عينة قصدية من خمس نماذج عالمية تتوافق مع اهداف البحث الحالي اذ تشترك جميعها في المواصفات الفنية والتقنية للصورة الرقمية الا ان لكل واحدة منها اختلاف مو موضوعية معينة.

نموذج رقم (1)

يمثل جدار رقمي في فضاء داخلي لغرفة معيشة ويظهر منضدة وكروسي سيطرت الالوان الحيادية على مشهد الفضاء الداخلي مكون تكاملا مع الصورة الكرفيكية اذ مزجت تقنيات الفضاء الافتراضي بين الواقع والخيال محققة وحدة تصميمية ومحققة حوارا ومسارا حركيا افتراضيا مصمم كرافيكاً اعطى حيوية للفضاء الداخلي وسعة فضلا عن الاحساس بالبعد الرابع كما في الشكل رقم (1).



الشكل رقم (1) المزج بين الواقع والخيال وتحقيق مساحركي.

نموذج رقم (2)

ينقل المصمم الكرافيكي في هذا الفضاء مستخدم الفضاء الداخلي الى الاحياء الاوربية القديمة في يوم مشمس يتوافق مع تصميم الفضاء الداخلي الذي اعتمد على الانارة الطبيعية من خلال استخدام شبابك واسعة ، وتحقيق التنغم اللوني بين الفضاء الداخل الصورة الرقمية واستخدام الوان الاثاث منسجمة ومكملة للشارع في الصورة الرقمية كأنها جزء من الحي القديم والجدران البيضاء امتداد لجدران الحي البيضاء محققة تواصلا مرثيا بين الفضاء ةالصورة الكرافيكية وينقل مستخدم الفضاء الى اماكن يصعب الوصول اليها كما في الشكل رقم (2).



الشكل رقم (2) تحويل الفضاء الداخلي الى جزء من فضاء حقيقي.

تنقل الصورة الرقمية فضاء غرفة المعيشة الى عوالم بعيدة تجعلها ساحة في فضاء افتراضي في حوار مباشر من دون انسجام فالصورة الرقمية هي السيادة في الفضاء والمسيطر على الحوار المرئي في الفضاء والتضاد اللوني يصب في تحقيق هذه الاهداف جاعلا من لون الكرة الارضي في مركز الصورة الرابط المتناغم لونها مع الالوان محققا ارتباطا بين مكونات الصورة الكرافيكية الرقمية من جهة وبالتصميم الداخلي من جهة اخرى استخدمت تقنيات التصوير ومعالجة الصورة ، بشكل فاعل كما في الشكل رقم (3).



الشكل رقم (3) نقل مستخدم الفضاء الداخلي الى عوالم واسعة.

نموذج رقم(4)

تؤدي الصورة الكرافيكية في الفضاء الداخلي في عصرنا هذا الى حقيقة مؤداها افتراض مستخدمي الفضاء أن تكون لديهم صور عن اشياء حقيقية ، يجهلون الكثير من تفاصيلها ، وهنا تشكل الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي كمحاكاة للحقيقية ، فالصورة الرقمية في الفضاء الداخلي في النموذج رقم(4) تحوي قلعة تاريخية وبتصوير فوتوغرافي واقعي فضلا عن استخدام تقنيات معالجة الصورة من خلال اضافة بضع الطيور وبعجات بيضاء تضيف حيوية وتكسر سكون التاريخ في الصورة الرقمية ويحقق حورا بين الماضي المتمثل بالعمارة الكلاسيكية للقلاع التاريخية في الصورة الرقمية والالوان المعاصر في الفضاء الداخلي ويرتبطان من خلال الجسر الخشبي كجسر تواصل بين الماضي والحاضر كما في الشكل رقم (4).



الشكل رقم (4) المزج بين التاريخ والمعاصرة في صورة رقمية.

نموذج رقم (5)

تنقلنا الصورة رقمية في الفضاء الداخلي الى عالم تلك الصورة مع تؤويلاتها ، اذ أن المصمم الكرافيكي ينقل الصور الرقمية وبتصرف يحكمه متطلبات الفضاء الى محاكاة لحقيقة مع الكثير من التأويل ، اذ يعتمد ادراك الصورة لدى مستخدم الفضاء الداخلي على مدى تأثيرها تبعاً لدرجة الاتصال بينهم و بين تلك التصميم ، الصورة الرقمية في هذا النموذج لوحة تشكيلية من الفن الصيني وضفت في غرفة النوم واستخدام الاثاث المعاصر المصنوع من الخشب يحقق توافقاً مع الطبيعة في الصورة الكرافيكية الرقمية محققة حواراً بين الصورة ومستخدم الفضاء متاملاً تارة ومؤلاً تارة الفضاء بكل ما يحويه وفق ما يختزن من معارف وصور ذهنية تتحيز له الخوض في فضاءه الداخلي بمحدثاته الفيزيائية تارة، وبدون حدود فيتأويل الصورة الكرافيكية تارة أخرى، كما في شكل رقم (5).

الشكل رقم(5)المحاكاة المتحققة من خلال الصورة الرقمية.



يستنتج الباحثان مما تقدم:

1. تنقل الصورة الرقمية مستخدم الفضاء الى عوالم وبيئات حقيقة مختلفة.
2. تحاكي الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي حقائق لكن حسب تاويل وتفسير المصمم لها، ورغبات مستخدم الفضاء.
3. تنتج الصورة الرقمية في الفضاء الداخلي من عمل وتفاهم مشترك بين المصمم الكرافيكي والمصمم الداخلي للوصول الى هدف المصمم الداخلي وارضاء رغبات مستخدم الفضاء.
4. تتبادل مكونات الفضاء الداخلي المادية والصورة المرئية الرقمية الادوار في ادراك الفضاء الداخلي وتحقيق التكامل للفضاء لتكون الصورة الرقمية جزء من التصميم الكلي للفضاء الداخلي.
5. تنتج الصورة الرقمية في إطار ثقافية تحددها مستخدم الفضاء الداخلي اولا والبيئة الاجتماعية ثانيا.
6. يتميز استخدام الواقع الافتراضي موضوعات الخيال العلى اذ أنه يمكن مستخدم الفضاء الداخلي من استكشاف الأماكن والأشياء التي يصعب الوصول إليها وكذلك أن استخدام الواقع الافتراضي، فضلا عن التفاعل مع الآخرين من أماكن بعيدة بطرق غير مألوقة وكذلك التفاعل مع الكائنات الافتراضية .
7. يتميز الاتصال الرقمية بسهولة التصميم واقل كلفة وتصميمها عملية ديناميكية تمر بمراحل متعددة تتأثر كل مرحلة بما يسبقها وتؤثر فيما يلحق بها ، فضلا عن ادائها في الفضاء الداخلي
8. يمكن حفظ واعادة استخدام الصورة الرقمية كل او جزء يعطي ذلك قدرة على تغيير الصورة الرقمية وتغيير تصميم الفضاء برمته.
9. تتيح الأجهزة المتصلة في الدوائر الاتصال الرقمي مرونة وتنوع، ويعتمد اظهار الصورة وادراكها لمستخدم الفضاء على مدى جودة هذه الاجهزة.

المصادر

1. احمد، رغد منذر ، الباصر، مها مؤيد(2010) ، التتابع البصري في الملصقات الاعلانية، مجلة الاكاديمي. العدد56 ، ص 95.
2. البستاني، عبدالله. (1930). فاكهة البستان. مكتبة لبنان. بيروت .،
3. داولينغ ، غراهام . (2003) تكوين سمعة الشركة – الهوية و الصورة و الأداء . دار العبيكان. الرياض .
4. السيد ، محمد على ، (2002) تكنولوجيا التعليم والوسائل التعليمية . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ص 314
5. عجوة ، علي. (1983) العلاقات العامة و الصورة الذهنية .عالم الكتب . القاهرة .
6. عودة ، محمود، (1989)الاتصال والتغير الاجتماعي، ط2 ، ذات السلاسل ، القاهرة .
المصادر الاجنبية:
7. Blakemore, R.G.(1996). History of Interior Design Furniture: From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe. John Wiley. New York.
- 8.David ,Sless.(1981) Learning and Visual Communication . John Wiley. . New York.
9. Drucker, J. and McVarish, E.(2009) 'Graphic Design History. A critical Guide'. Pearson Education. New Jersey
10. Jamieson, G. H.(2007) Visual Communication: More Than Meets the Eye. Bristol: Intellect Book, USA. Chicago.
11. Jamieson, G. H.(2007). Visual Communication: More Than Meets the Eye. Bristol: Intellect Books,, UK
12. Jorge, Frascara.(2004)Communication design: principles, methods, and practice. allworth press publishing. New York.
13. Kenneth ,Louis .(2005) Handbook of visual communication: theory, methods, and media. Routledge.UK.
14. Merrin, William. (2014) Media Studies. Routledge.UK.
15. Nageshwar,Rao.and Rajendra,Das.(1983).Communication skills, Himalaya Publishing House. India.
16. P, Clark. (1983) Principles of Digital Data Transmission. Wiley. New York.
17. Paul,Lester.(2006) Visual Communication: Images with Messages. Thomson Wadsworth. United States .
18. Roy , Berko,(2010) Communicating. 11th ed. Pearson Education. USA Boston.

19. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/cyberspace>

20. <https://www.quora.com/What-is-digital-communication>

21. [مفهوم_التواصل_ووظائفه](http://mawdoo3.com/مفهوم_التواصل_ووظائفه) mawdoo3.com

Digital Image Visual Communication in Internal Virtual Spaces between the Graphic Design and the Internal Design

Dr.wisam hasan hasimCollege of fine arts/ University of Baghdad
raghad mundher ahmedCollege of fine arts/ University of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 8/11/2018.....Date of acceptance: 27/12/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The digital revolution had greatly affected the methods through which we communicate, starting from the basic concepts of the internet technology and the web content in addition to the important issues that concern the culture of the digital media, the internet governance and the variation in the digital age in general and the graphic and internal design in particular .

This research addresses an important topic that goes along with the scientific development in the field of the digital design, especially in the internal and graphic designs. This study consists of two sections: the first includes the problem of the study and the need for it. Starting from the problem of the research, there is no clear perception of the formal characteristics for the digital graphic designs in the internal spaces and determining the roles in the design production between the internal designer and the graphic designer. Two objectives have been set for the research :

The first is revealing the visual communication relations of the digital image and the internal graphic design and describing the results of the interaction between the modern digital techniques and the design. The second is presenting a scientific perception for the role exchange between the internal designer and the graphic designer. The current research is objectively limited to the residential internal spaces that use digital images that have been accomplished until the time of conducting this research. The research identified the terms used in the title of the research. It addresses a theoretical framework through three aspects: the first is the digital communication in the internal space, and the second is the virtual reality and the third is the graphic image and the internal virtual space. The research came up with conclusions the most important of which :

- 1 -The digital image in the interior space simulates facts but according to the interpretation of the designer, and the desires of the space user .
- 2 -The digital image in the internal space is produced by the work and common understanding between the graphic designer and the internal designer in order to reach the goal of the internal designer and to satisfy the desires of the internal space user .
- 3- The physical components of the internal space and visual digital image exchange roles in the perception of interior space and the integration of space so that the digital image would become part of the overall design of the interior space.

Key words: (Digital Image, Visual Communication, Internal Virtual Spaces, Graphic Design , Internal Design).

خصائص البنية اللحنية لآلات التشيللو والكونتراباص في مؤلفات الفرقة السيمفونية العراقية

تقى سعد الوائلي.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/1/2 ، تاريخ قبول النشر 2019/2/18 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

تقوم فكرة هذا البحث على اساس تقديم دراسة تختص بقواعد واسس التأليف الموسيقي المنهجي العراقي للأوركسترا السيمفوني بحسب بناء المؤلفات الموسيقية ذات الشكل الكبير، التي تتميز بالاختلاف والتنوع اللحني داخل نسيجها الموسيقي على وفق طريقة توزيع الآلات واصنافها ضمن الأوركسترا، وقد اهتمت الباحثة بدراسة هذا البناء اعتماداً على ما يدون له على وفق الآلات الوترية القوسية الباص، والمتمثلة بالتشيللو والكونتراباص، اذ يمكن من خلال تحليل خصائص بنية اللحن لهذه الآلات والعلاقة اللحنية فيما بينهما داخل النسيج الموسيقي للعمل، من التوصل الى أهم الخصائص الفنية لبناء لحن الباص عند المؤلف العراقي ضمن التشيللو والكونتراباص، وهذا هو هدف البحث، ما يساهم فيما بعد على التعرف والاستفادة من اسلوب الكتابة الموسيقية المنهجية وتسخيرها لتطوير نظام التأليف المنهجي العراقي الأكاديمي الموسيقي وهنا تكمن أهمية هذا البحث.

ركز البحث في أدبيات موضوعاته على توضيح مفهوم بناء اللحن في المبحث الأول، ضمن التأليف المنهجي، فضلاً عن مكانة اللحن وأهميته في بناء الأنواع المختلفة لكل نوع من النسيج اللحني، مع المحافظة على توضيح لحن الباص من قبل التشيللو والكونتراباص في كل نسيج، وفي المبحث الثاني، اهتم موضوعه في تفسير التي التشيللو والكونتراباص وأهميتهم ضمن خط تطور الموسيقى المنهجية خلال العصور المختلفة، ثم المبحث الثالث الذي اهتم بتوضيح أهم الإمكانات الأدائية لهذه الآلات.

شملت اجراءات البحث قيام الباحثة بتصميم استمارة تحليل تخص موضوع بحثها اعتماداً على ما توصلت اليه في ادبيات موضوعها فضلاً عن الى ما اطلعت عليه من مواضيع تخص تحليل اللحن المنهجي وبنائه الأوركسترا، وبعد اخذ موافقة الخبراء الموسيقيين بتطبيق فقرات الاستمارة، شرعت الباحثة بتحليل عينة سيمفونية واحدة من مجموع سبعة سكورات ضخمة، لتتوصل الى نتائج تحليلها ومن ثم الاستنتاجات الأخيرة للبحث والتي برزت في أن الكتابة للآلتين متطابقة دائمة، وعند اختلاف الكتابة بينهما تظهر ابعاد التشيللو بشكل خطوات، أما الكونتراباص فبشكل قفزات، فضلاً عن الى ندرة استخدام العلامات الأدائية الديناميكية أو التكنيكية في الآلتين.

الكلمات المفتاحية: (خصائص البنية، تشيللو، كونتراباص، مؤلفات السيمفونية العراقية)

مقدمة البحث:

تعد السيمفونية الوطنية من اهم الفرق الموسيقية المنهجية في البلد. وأن الفرقة السيمفونية العراقية لها تأريخ طويل في عزف القطع الاوركستراية المنهجية العالمية، فضلاً عن الى ذلك فقد تمتعت هذه الفرقة ببروز خبرات عراقية حاولت ان تعتمد على نفسها في التأليف الاوركستراي على المنهج العالمي، والذي تنوع بين توزيع الألحان التراثية او تأليف آلي قائم بحد ذاته، وبذلك كانت البداية الحقيقية على تقليد الموسيقى المنهجية، كون أن اكثر المؤلفين هم بالاساس من ذوي الخبرة والمهارة الذاتية.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت نتائج الاعمال موسيقية مختلفة ومتنوعة وظلت تقدم وتعزف لسنوات متعددة، ومن هذا المنطلق اتخذت الباحثة مبرراً لموضوع بحثها، إذ إن تلك الاعمال غير خاضعة للتحليل الموسيقي الاكاديمي، كما هو واضح من خلال الدراسات الموسيقية المنهجية في البلد فضلاً عن الى توصيات بعض الدراسات في الاهتمام بجانب المؤلفات الموسيقية العراقية التي كان انتشارها ضمن السيمفونية و اعتمادها على فنانيين عراقيين، الذين إحتوت اعمالهم على كتابات لجميع الات الاوركسترا. وتلك الكتابة المتعارف عليها في المنهج العالمي للتأليف أنها ذي خصائص وسمات يجب ان يدركها الفنان المنهجي، والتي تتعلق بجانب دراسة مكونات الفن الاوركستراي وفق علم التأليف والتوزيع الموسيقي، اذ انه العلم الشامل ترتبط في دراسته علوم اساسية اخرى مثل الالات والشكل والهارموني وغيرها، فقامت الباحثة باعتماد الاشكال الالية المكتوبة في اعمال المؤلفين العراقيين، متخذة واحد من الجوانب الاساسية في بنية اللحن لدراستها والمتمثلة بصوت الباص، الذي يعد من الاصوات الرئيسية في الاوركسترا، وقد حددته بجانب الباص الوتري (عائلة الفايولين)، كون أن صوت الباص هذا هو ضمن عائلة مهمة ومتكاملة في بناء الاوركسترا، لذلك اهتمت بأساسيات وخصائص العلاقة القائمة بين الالات التي تقوم بأدائه والمتمثلة بالكونتراباص والتشيللو، خدمة لدراسة الخصائص اللحنية لهذه الالات، ومن هنا صاغت الباحثة مبرر بحثها على شكل السؤال الآتي: لماذا لم تدرس خصائص لحن الباص في الوتريات المؤلفة من قبل العراقيين على الرغم من اهمية هذا الصوت في الموسيقى والتأليف؟.

وتكمن أهمية هذا البحث في أنه يخدم القضية العلمية الموسيقية بشكل عام والتي تختص بتحليل الموسيقى الالية المنهجية بشكل خاص.

اما هدفه، فتمثل بالكشف عن بناء لحن الباص بين آلي التشيللو والكونتراباص ضمن العلاقة اللحنية المشتركة لواقع المؤلفات الاوركستراية السيمفونية العراقية.

تحديد المصطلحات:

البنية اللحنية: (لغوياً) البنية: هيأة البناء وتركيبه. (معجم اللغة العربية المعاصرة، 2008 م، ص 252) وفي اللغة العربية يقال إن البنية هي بنية الكلمة وصيغتها والمادة التي تبنى منها. (محيط المحيط، ص 57) البنية اللحنية: (اجرائياً) هي كل ما يتعلق بعناصر تكوين اللحن المستخدمة على وفق مبادئ التأليف الموسيقي. اللحن: هو تلك الفكرة الموسيقية التي ندرکہا من خلال تتابع الأنغام الصادرة عن مصدر صوتي. (ميسم، 2018 م، ص 115)

مؤلفات: وتعرفها الباحثة بأنها، المقطوعات الموسيقية الآلية الموضوعة من قبل المؤلفين العراقيين، والمقدمة من قبل الفرقة السيمفونية العراقية.

السيمفونية العراقية: هي الفرقة التي نشأت في بغداد، كأكبر أوركسترا سيمفونية على وفق النظام المتعارف عليه في العالم حيث تضم مختلف الآلات وبفصائلها المتنوعة، والتي لها القدرة على تقديم الأشكال الموسيقية الآلية الكبيرة من مؤلفات العالم أو مؤلفها المحليين. (ميسم، 2015، ص 8).

الاطار النظري

المبحث الأول: اللحن:

"يعد اللحن أو ما يطلق عليه بالميلودي بحسب تصنيف بعض النقاد هو العنصر الثاني من عناصر بناء الموسيقى والغناء" (ميسم، 2018 م، ص 45).

"واللحن هو المسار الصوتي المؤلف من عدد من النغمات لا يقل عدده عن ثلاثة والمتنوعة في ابعادها نوعاً اي حجماً وحركة اي مسارها نحو الاعلى او الاسفل. واللحن هو أحد أهم العناصر المتميزة المرتبطة بمضمون الموسيقى، ويمثل نواته كما اسماه الناقد أسافيف". (طارق، 2014 م، ص 350).

واللحن ايضاً، "هو تلك الفكرة الموسيقية التي ندرکہا من خلال تتابع الانغام الصادرة عن مصدر صوتي، وعلى غرار ما نتبادله من افكار عن طريق اللغة في جمل مفيدة فإن الموسيقيين ينقلون البينا مضامين نتاجاتهم عن طريق الالحان المصحوبة بالكلمات او بدونها، وإلى جانب الالحان المنبعثة من مصدر صوتي واحد، تضمنت المؤلفات الموسيقية الشعبية على الحان تنبعث من مصدرين صوتيين او اكثر، تمزج دائماً فيما بينها، اما في الموسيقى الكلاسيكية، فالملحوظ أن الالحان بشكل عام تستخدم بشكل اساس وثنائي، ويبقى الاساسي محافظاً على فكرته مهما تنوع او تداخل بين الالحان الاخرى المرافقة لمساره المتدفق صعوداً ونزولاً او متحركاً بشكل متعاقب - متموج - او بشكله الافقي (المسار المستقيم)". (ميسم، 2018 م، ص 115).

"يعد اللحن أقرب عناصر الموسيقى إلى الأدب، بل هو العنصر الأدبي في الموسيقى، من جهة قدرته على تحديد مضمون معين" (الصياد، 2017)

"إننا اليوم نميز بين ثلاثة أنماط رئيسة للبنية اللحنية، أفرزتها الحضارة الموسيقية في العالم. إذ يمثل النمط الأول منها مفهوم المونوفوني أو الأحادي، حيث تتتابع فيه الأبعاد الموسيقية للنغمات على وفق زمن محسوب لكل نغمة، أما النمط الثاني البوليفوني، فهو كالاول من حيث تتابع الأبعاد في اللحن افقياً، ويختلف في أنه يتكون من العديد من المسارات اللحنية الأفقية، تتوزع على الطبقات الصوتية المختلفة، لذلك تجري الأبعاد في هذا النمط وراء بعض، ويجوار بعض في آن واحد. والنمط الثالث الهوموفوني، تظهر فيه الأبعاد بتتابع وتجاور عامودي الشكل، اصطلح على تسميته بالأكورد، واصبح النسيج اللحني لهذا النمط هو مكون من تتابع الاكوردات، وفق زمن محسوب لكل اكورد ينتهي ليأتي بعده الاكورد الذي يليه". (ميسم، 2018، ص 113).

إذ "ان لكل شكل لحني حياته الداخلية، إنه ليس مادة صماء وإنما هو كائن حي لا يتوقف عن الحركة والنمو. فالموسيقى لا تتوقف إلا عند نهايتها، واستمرار الحركة هو احد خصائصها. وفي نطاق هذه الحركة تخضع عملية الابداع الى نظام يحقق العمل، وفي هذا النظام يمتزج المضمون مع الشكل إمزاجاً تاماً، كما تدخل الانفعالات والحالات النفسية في ذلك النسيج اللحني الذي يبده المؤلف. وعلى ذلك يكون نماء الثيمة عملية تشييد أو تكوين أو بناء في الزمن. أما اسلوب نماء الميلودية-Melodic development فهو عملية ابتكار خطوط لحنية تسمع في آن واحد مع الميلودية الاساسية، ويطلق على هذا الاسلوب اسم Polyphony أي تعدد الألحان". (الشوان، 2005، ص، 47)

"لا يكتفي اللحن بتنظيم ضربات الموسيقى تبعاً لشدها أو خفوتها، وإنما يضيف الى الإيقاع عنصراً جديداً، هو عنصر ارتفاع الاصوات أو انخفاضها Pitch، ... والمقصود بالصوت الرفيع هو ذلك الصوت الذي تزداد سرعة ذبذباته، أما الصوت المنخفض أو العريض، فهو الذي يزداد ببطء ذبذباته". (فؤاد، 2009، ص 22) إذ "تقف كل العناصر الموسيقية جنباً ضمن علاقة غامضة، مؤسسة على ارتباطات وتفاعلات فيما بينها تحكمها قوانين الطبيعة. وان هذه التفاعلات غير المرئية التي تحكم الإيقاع واللحن والهارموني". (إدورد، 2009، ص 33)

المبحث الثاني: الموسيقى العالمية:

"تعد الموسيقى من الفنون السمعية التي تؤثر مباشرة في المتلقي عن طريق السماع لتجعله بالتالي تحت تأثير جمالياتها عن طريق رسم صور لأحداث وانفعالات وتخيلات ذاتية تنعكس من المتلقي نحو ما قدمت الموسيقى له من تعابير مجردة عن طريق الألحان والإيقاعات والاداء وغيرها من مكونات العمل الموسيقي أو الغنائي". (ميسم، 2018، ص 21)

إذ "إن كلمة عالمية هي نسبة إلى العالم بأسرهم فلكلور موسيقي عالمي، إلى موسيقى أكاديمية عالمية، إلى موسيقى خفيفة عالمية، كما تشمل إذن موسيقى جميع الشعوب... أما الموسيقى العالمية المنهجية فيقصد بها الموسيقى الغربية الأكاديمية المدرسية- الموسيقى الآلية والغنائية-". (سليم، 2009، ص 1)

لذا "لقد شهدت الموسيقى المنهجية تطوراً هائلاً في طبيعة المادة اللحنية المستعملة، وخاصة فيما يتعلق بالبناء التوافقي للنسيج الصوتي هارموني كان أم كونترابونيتياً... وتظهر أهمية الموسيقى العالمية بشكل عام من

خلال اتجاهين منهجيين في تطورها عبر الزمن يتمثل الاتجاه الاول بالغنائي والاتجاه الثاني باللاي، وقد يكون الاتجاه الغنائي هو الاقدم والذي عرف منذ فترة اليونان". (محمد، 2009م، ص 13)

إذ "إن فكرة التألف الهارموني والكونترابوينت والبوليفونية، في القرن العشرين ذاته، مازالت غير معروفة تماماً في اي من الموسيقى الشرقية وغير الاوربية ... اما ظهور البوليفونية وتقدمها، هو اهم التغييرات التي صادفتها الموسيقى، وحدثت انقلاباً في فن الموسيقى، وجعلت له مظهراً جديداً، كما انها فتحت امامه افاق جديدة من الخيال، مازالت بالغة الاثر". (هوجلولا، ص 103).

التشيللو والكونتراباص:

تعد هذه الآلات من الآلات المهمة في الأوركسترا "والأوركسترا هي مجموعة من العازفين على الآلات الموسيقية الكلاسيكية التي تنظم ضمن اربع عائلات بأعداد متناسبة لأحداث التوازن الصوتي المطلوب، وتقوم بتقديم الاعمال السيمفونية بأفضل شكل ممكن". (رامي، 2009م، ص 176).

إذ "تتكون الاوركسترا من عدة الآلات منها (الكمان، الفيولا، التشيللو، الكونتراباص) تشكل هذه الآلات نظام صوتي متكامل فيما بينها تقابلها الآلات الهوائية، الخشبية، النحاسية، والآلات الايقاعية في تشكيلة الاوركسترا. (تيسير، 2018، ص 430).

ف "التشيللو هي الآلة الثالثة من حيث الحجم في مجموعة الآلات الوترية... تنحدر آلة التشيللو من آلة الفيولاداجامبا". (السابوزيل، 1970م، ص 19)

وعليه "يسمى التشيللو ايضاً بالكمان الجبير، وهو آلة موسيقية وترية يعزف عليه بوساطة القوس وأحياناً بالاصبع، وهو اكبر حجماً من آلة الفيولا ويرتكز أثناء العزف على الارض، يشد عليها اربعة اوتار كل منها على طبقة اغلظ مما يماثله من اوتار آلة الفيولا". (حسين، 1987م، ص 223).

إذ "ظهر التشيللو في ايطاليا خلال القرن السابع عشر، وفي عام 1725 دخل الاوبرا، ولكنه لم يستطع وقتئذ ان يخلع منها آلة الفيول باص الناعمة من مكانتها، ومع ذلك فقد تمكن من الاستمرار بعد أن كتبت له مؤلفات لانزيتيو أنطونيتي، ويوهان سبستيان باخ". (ماكس، 1973م، ص 35)

اما الكونتراباص فإنه "منذ القرن السادس عشر وهو معروف بأسم الفيول الكونتراباص، او الفيولوني، وفي القرن التالي كان يستعمل في ايطاليا والمانيا وبلاد الفلاندر، وفي فرنسا لم تتخذه الأكاديمية الملكية للموسيقى إلا منذ مستهل القرن الثامن عشر في اوبرا السيونالتي كتبها ماران ماريد عام 1706 و اوبرا تومونتكلير 1761، ومنذ ذلك العهد اعترف به وأصبح من العناصر الجوهرية في الاوركسترا". (ماكس، 1973م، ص 36)

لذا "يعد الكونتراباص هو الأوطأ صوتاً والاكبر حجماً في عائلة الكمان، كما يختلف عن أعضاء العائلة الباقين بأنه تشد أوتاره على رابعات وليس خامسات تامة". (اوتو، 2017م، ص 143).

إذ "تستخدم مع فرق الموسيقى الشعبية لاسيما في هنكاري ورومانيا وبلغاريا وغيرها". (حسين، 1987م، ص 224).

"تعد الكمان والتشيللو أكثر الآلات عزفا للألحان الأساسية، أما الفيولا والباص فقليلاً ما نسمعها في الألحان الأساسية، ويكون دورها الأساسي هو دعم النغم. وكل هذه الآلات تسمى الوترية القوسية لأن العزف

عليها يكون باستخدام القوس. التشيللو تستخدم منها عشرة آلات في الأوركسترا، اما الكونتراباص يستخدم منها ثمانى إلى عشرة آلات". (محمد، 2009م، ص88).

المبحث الثالث: الامكانيات الادائية التعبيرية (التكنيكية والديناميكية)

إذ "يشمل الحيز النغمي الآلة التشيللو ثلاثة اوكتافات، وموسيقاه تكتب على مفاتيح فا ودو وصول، وتضبط اوتاره على بعد موسيقي خاص ادنى من الفيولا. وفي الاوركسترا يقوم بتقوية اصوات القرار، ولكن دوره الحقيقي ينحصر في الغناء، وفي التعبير عن العواطف، وفي قدرته على تصوير بلاغة الصوت البشري... ورغم حجمه الكبير، الا انه من الآلات التي تسمح بابرار المهارة الفائقة في العزف". (ماكس، 1973م، ص 36) إذ " يكتب المؤلفون للتشيللو بحرية اذ يستطيع التشيللو ان يعزف نغمات غليظة وفي نفس الوقت يعطي النغمات الحادة ببريق اكثر، ويستعملون المؤلفون تلك الآلة ليعبروا عن احوال والوان مختلفة، كما تدون موسيقاها على المفاتيح باص وتينور وصول". (السابوزيل، 1970، ص20).

إذ "يسمع صوت التشيللو أوضح من الكمان والفيولا والوترات عموماً وهو العمود الفقري للأوركسترا". (الصياد، 2017م)

"آلة الكونتراباص ثلاثة اوتار، ولكن في ايامنا اصبح له اربعة مضبوطة على ابعاد موسيقية رابعة فيما بينها، مي- لا- ري- صول، وفي بعض الاحيان يشتمل على وتر خامس يسمح للعازف بالهبوط الى دو القرار، ويكتب الكونتراباص من مفتاح (فا) والانغام المعزوفة تسمع على بعد اوكتاف ادنى مما هو مكتوب، واحيانا يسمع مفتاح صول لتسجيل الاجزاء الحادة. وحجمه يفرض على اليد اليسرى تباعداً هاماً في الانتقالات، وثقل قوسه لا يسمح له بالطلاقة في المهارة في الاداء...ولا يقوم الكونتراباص في الاوركسترا بأي غناء وانما بالتدعيم الذي لا غنا عنه، اذ يقع على عاتقه كل البناء الصوتي، وفي غالب الاحيان يقوم بعزف قرارات المركبات الهارمونية". (ماكس، 1973م، ص37)

إذ "إن سرعة البيزيكاتو تعتمد في عزفها على ثخانة الأوتار، في الكونتراباص مثلاً، يجب أن تكون المقاطع دوماً أكثر بطئاً من الكمانات. ومن المستحسن في عزف اكوردات البيزيكاتو تجنب الاوتار المفتوحة المطلقة، التي تنتج صوتاً أكثر لمعناً من الاوتار المكتومة. وتترك لنا الاكوردات باربع علامات حرية كبيرة وقوة في الاندفاع، لأنه لا يوجد خطر في ملاسة علامات خاطئة من غير قصد. يخلق عزف البيزيكاتو الهارموني الطبيعي تأثيراً ساحراً، مع أن الصوت يكون أضعف، ويكون ناجحاً لاسيما في التشيللو. (نيكولا، 1997م، ص 54)

إذ "تعزف الآلات الوترية اللحن الرئيس، باستثناء آلات الكونتراباص، ويمثل التشيللو عادة مدى التينور- باص فضلاً عن الحد الاعلى الاضافي ويعهد إليها على الاغلب باللحن الغنائي المتأجج عاطفياً وليس باللحن المميز والعبارات الموسيقية السريعة. .. اما الكونتراباص بسبرينيه المكتوم، ظل ذا قدرة محدودة في اداء العبارات الغنائية الحرة ويقوم فقط بالعزف الموحد او بالاوكتاف مع التشيللو". (نيكولا، 1998م، ص114) لذا "لا تدعى آلات التشيللو لعزف الاكوردات الثلاثية والرباعية بسبب مداها المنخفض، وتعطى عادة العلامة السفلى من الاكورد مع الكونتراباص. ومن غير الشائع ايضاً عزف الاكوردات من قبل الكونتراباص". (نيكولا، 1999م، ص 108)

و "لكي يكون صوت الآلات الوترية أكثر قوة ظهر العامود الاسفل للتشيللو والكونتراباص، والهدف منه أن التشيللو كان يعلق على الرقبة وظهره يلامس البطن، وينخفض بالتالي صوته، فقد أقاموا له عاموداً في الاسفل اسند بواسطته الى الارض". (فيكتور، ص 125)

اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في اتمام بحثها.

مجتمع البحث: حددت الباحثة مجتمع بحثها بجميع المؤلفات ذات الطابع الأوركستراي والمؤلفة من قبل الموسيقيين العراقيين المنهجين للفرقة السيمفونية الوطنية العراقية، على وفق المدة الزمنية التي خصصت لحدود هذا البحث فقط. والتي توافرت السكورات الخاصة بها وعددها 7 سكور اوركستراي سيمفوني.

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة عشوائية واحدة من مجتمعها لغرض التحليل الموسيقي.

اداة البحث: قامت الباحثة ببناء استمارة تحليل تخص بحثها استناداً على ماتوصلت اليه من نتائج للإطار النظري فضلاً عن اطلاعها على مواضيع تخص البناء اللحني. وتشمل الفقرات الآتية والتي حددتها الباحثة بعد ان عرضت على خبراء (راجع الخبراء في قائمة الملاحق).

بعد عرض الاستمارة على ثلاثة خبراء- راجع ملاحق البحث- اتفق على جميع فقراتها بأنها صالحة وبدون اي تعديل، وبذلك تكون نسبة الاتفاق هي 100% لصالحية الاستمارة.

تحليل العينة: عنوان العمل : طوق الحمام - نوعه: افتتاحية من سلم سي ماينر - المؤلف: عبد الرزاق العزاوي

1- حركة اتجاهات المسارات اللحنية للتشيللو والكونتراباص.

الجملة اللحنية للتشيللو والكونتراباص	مستقيم	مسار صاعد	مسار هابط	متعرج	لا يوجد لحن
جملة رقم (1)	تشيللو	✓			
كونتراباص	✓				
جملة رقم (2)	تشيللو				✓
كونتراباص					✓
جملة رقم (3)	تشيللو	✓			
كونتراباص					✓
جملة رقم (4)	تشيللو		✓	✓	
كونتراباص					✓
جملة رقم (5)	تشيللو	✓			
كونتراباص					✓
جملة رقم (6)	تشيللو		✓	✓	
		✓			

✓					كوترباص	
✓					تشيللو	جملة رقم (7)
✓					كوترباص	
		✓			تشيللو	جملة رقم (8)
		✓			كوترباص	
				✓	تشيللو	جملة رقم (9)
				✓	كوترباص	
			✓		تشيللو	جملة رقم (10)
			✓		كوترباص	
				✓	تشيللو	جملة رقم (11)
				✓	كوترباص	
✓					تشيللو	جملة رقم (12)
✓					كوترباص	(13)
✓					تشيللو	جملة رقم (14)
✓					كوترباص	
		✓		✓	تشيللو	جملة رقم (15)
				✓	كوترباص	
			✓		تشيللو	جملة رقم (16)
	✓	✓			كوترباص	
✓					تشيللو	جملة رقم (17)
✓					كوترباص	
✓					تشيللو	جملة رقم (18)
				✓	كوترباص	
				✓	تشيللو	جملة رقم (19)
	✓				كوترباص	
✓					تشيللو	جملة رقم (20)
✓					كوترباص	
				✓	تشيللو	جملة رقم (21)
✓					كوترباص	
	✓	✓			تشيللو	جملة رقم (22)
	✓				كوترباص	

✓					تشيللو	جملة رقم (23)
	✓				كوترا باص	
	✓	✓	✓		تشيللو	جملة رقم (24)
✓					كوترا باص	
✓					تشيللو	جملة رقم (25)
✓					كوترا باص	
		✓			تشيللو	جملة رقم (26)
				✓	كوترا باص	
		✓			تشيللو	جملة رقم (27)
				✓	كوترا باص	
				✓	تشيللو	جملة رقم (28)
				✓	كوترا باص	
✓					تشيللو	جملة رقم (30)
✓					كوترا باص	
25	8	10	5	20	المجموع	

من الجدول اعلاه ظهر ما يأتي: H مجموع المسارات اللحنية لكل آلة هو كما يأتي:
 إتجاه مستقيم التشيللو = 11 من 30 = 36,66% - إتجاه مستقيم الكوترا باص = 9 من 30 = 30% - اتجاه صاعد التشيللو = 4 من 30 = 13,33% - اتجاه صاعد الكوترا باص = 1 من 30 = 3,33% - اتجاه هابط التشيللو = 8 من 30 = 26,66% - اتجاه هابط الكوترا باص = 2 من 30 = 6,66% - اتجاه متعرج التشيللو = 4 من 30 = 13,33% - اتجاه متعرج الكوترا باص = 3 من 30 = 10%

2- طريقة بناء اللحن لكل من الكوترا باص والتشيللو.

الجملة اللحنية للتشيللو والكوترا باص	Arco	Pizz	لا يوجد بحن
جملة رقم (1)-	✓		
(13)	✓		
جملة رقم (14)		✓	
كوترا باص			✓
جملة رقم (15)-	✓		
(16)	✓		
كوترا باص			
جملة رقم (17)			✓

✓			كوترياباص	
		✓	تشيللو	جملة رقم (18)-
		✓	كوترياباص	(26)
✓			تشيللو	جملة رقم (27)
✓			كوترياباص	
		✓	تشيللو	جملة رقم (28)-
		✓	كوترياباص	(30)
5	1	54	المجموع	

من الجدول اعلاه ظهرت مجموع تقنيات العزف لبناء اللحن حسب ما يأتي:

التشيللو 27 =Arco 90% ... التشيللو 1 Pizz =3,33% \ التشيللو 2 بدون لحن =6,66% \ الكوترياباص 27

Arco =90% ... اما Pizz فكان غير مستخدم \ الكوترياباص 3 بدون لحن =10%

3- طبيعة بناء النغمات داخل لحن التشيللو والكوترياباص.

الجملة اللحنية للتشيللو والكوترياباص	خطوات	قفزات	ايقاعي	لا يوجد لحن
جملة رقم (1)	✓			
كوترياباص	✓			
جملة رقم (2)			✓	
كوترياباص			✓	
جملة رقم (3)-	✓			
(6)	كوترياباص		✓	
جملة رقم (7)	تشيللو		✓	
كوترياباص			✓	
جملة رقم (8)-	✓			
(9)	كوترياباص			
جملة رقم (10)	تشيللو	✓		
كوترياباص		✓		
جملة رقم (11)-	تشيللو		✓	
(13)	كوترياباص		✓	
جملة رقم (14)	تشيللو		✓	
كوترياباص				✓

			✓	تشيللو	جملة رقم (15)
			✓	كونتراباص	
			✓	تشيللو	جملة رقم (16)
		✓		كونتراباص	
✓				تشيللو	جملة رقم (17)
✓				كونتراباص	
	✓			تشيللو	جملة رقم (18)
			✓	كونتراباص	
		✓		تشيللو	جملة رقم (19)
		✓		كونتراباص	
	✓			تشيللو	جملة رقم (20)
	✓			كونتراباص	
			✓	تشيللو	جملة رقم (21)-
	✓			كونتراباص	(22)
			✓	تشيللو	جملة رقم (23)
		✓		كونتراباص	
			✓	تشيللو	جملة رقم (24)
	✓			كونتراباص	
	✓			تشيللو	جملة رقم (25)
	✓			كونتراباص	
			✓	تشيللو	جملة رقم (26)
			✓	كونتراباص	
✓				تشيللو	جملة رقم (27)
✓				كونتراباص	
			✓	تشيللو	جملة رقم (28)
			✓	كونتراباص	
	✓			تشيللو	جملة رقم (29)-
	✓			كونتراباص	(30)
5	28	8	22	المجموع	

من الجدول اعلاه ظهر ما يأتي: ظهر بناء النغمات داخل اللحن لكل آلة كما يأتي:

خطوات التشيللو 15 من 30=50% ... خطوات الكونتراباص 7 من 30=33,33%

قفزات التشيللو 2 من 30 = 6,66% ... قفزات الكونتراباص 4 من 30 = 13,33%

ايقاع التشيللو 11 من 30 = 36,66% ... ايقاع الكونتراباص 16 من 30 = 53,33%

4- الاشكال الادائية التعبيرية التقنية المستخدمة لكل آلة.

الجملة اللحنية للتشيللو والكونتراباص	تر يم ولو	كريشا ندو	دميين دو	Ri t	Poco oco	اكس نت	ستك اتو	تريو لة	فرما ته
جملة	✓								
رقم (1)	✓								
جملة		✓	✓			✓		✓	
رقم (4)									
جملة									
رقم (5)							✓		
جملة								✓	
رقم (6)									
جملة				✓	✓				
رقم (13)				✓	✓				
جملة									
رقم (21)							✓		
جملة									
رقم (22)							✓		
جملة			✓			✓			
رقم (23)							✓		
تشييللو									

✓							✓	كونتراباص	جملة رقم (26)
								تشيللو	جملة رقم (28)
✓								كونتراباص	جملة رقم (30)
✓								تشيللو	جملة رقم (30)
✓								كونتراباص	جملة رقم (30)
2	4	4	2	2	2	2	1	3	المجموع

من الجدول أعلاه ظهر ما يأتي: أن مجموع الأشكال الأدائية التعبيرية المستخدمة لكل آلة هو كما يأتي:

تريمولو للتشيللو 1 من 3,33% ... تريمولو للكونتراباص 2 من 30=6,66% \ كريشاندوللتشيللو 1 من 30=3,33% ... كريشاندول للكونتراباص 0=0% \ ديمويندوللتشيللو 2 من 30=6,66% ... ديمويندول للكونتراباص 0=0% \ Rit للتشيللو 1 من 30=3,33% ... Rit للكونتراباص 1 من 30=3,33% \ Pocoapoco للتشيللو 1 من 30=3,33% \ Pocoapocp للكونتراباص 1 من 30=3,33% \ اكسنت للتشيللو 2 من 30=6,66% ... اكسنت للكونتراباص 0=0% \ ستكاتوللتشيللو 0=0% ... ستكاتول للكونتراباص 4 من 30=13,33% \ تريولة للتشيللو 2 من 30=6,66% ... تريولة للكونتراباص 2 من 30=6,66% \ فرماته للتشيللو 1 من 30=3,33% ... فرماته للكونتراباص 1 من 30=3,33%

5- الاشكال الادائية الديناميكية المستخدمة لكل آلة.

ff	fm	PPP	PP	P	الجملة اللحنية للتشيللو والكونتراباص
			✓		جملة رقم (1) تشيللو
			✓		كونتراباص
	✓				جملة رقم (4) تشيللو
					كونتراباص
				✓	جملة رقم (12)-(13) تشيللو
				✓	كونتراباص
			✓		جملة رقم (14) تشيللو
					كونتراباص
				✓	جملة رقم (15) تشيللو
		✓			كونتراباص

✓					تشيللو	جملة رقم (16)
✓					كوترباص	
	✓				تشيللو	جملة رقم (22)
					كوترباص	
2	2	1	3	5	المجموع	

من الجدول اعلاه ظهر ما يأتي: أن مجموع الأشكال الأدائية الديناميكية لكل آلة هو كما يأتي:

P للتشيللو 3 من 30 = 10% ... p لكوترباص 2 من 30 = 6,66% \ PP للتشيللو 2 من 30 = 6,66% ...
 PPP لكوترباص 1 من 30 = 3,33% \ PPP للتشيللو 0 = 0% ... PPP لكوترباص 1 من 30 = 3,33% \
 mf للتشيللو 2 من 30 = 6,66% ... Mf لكوترباص 0 = 0% \ للتشيللو 1 من 30 = 3,33% ... ff لكوترباص 1
 من 30 = 3,33%

مناقشة النتائج: من التحليل السابق ونتائجه ظهر ما يأتي:

- 1- حركة اتجاهات المسارات اللحنية للتشيللو والكوترباص:- كان المسار المستقيم بنسبة متقاربة جداً في حركة التشيللو والكوترباص. اما الإتجاه الصاعد فكان التشيللو نسبته أكبر من الكوترباص. والاتجاه الهابط كذلك التشيللو اكبر من الكوترباص. والاتجاه المتعرج التشيللو اكبر من الكوترباص بنسبة قليلة.
- 2- طريقة بناء اللحن بالقوس أو بدونه لكل من التشيللو والكوترباص:- كان لإستخدام القوس Arco نسبته متساوية بين التشيللو والكوترباص. اما ال بيزيكاتو Pizz فكانت نسبته قليلة جداً عند التشيللو ولم يستخدم عند الكوترباص.
- 3- طبيعة بناء النغمات داخل اللحن لكل من التشيللو والكوترباص:- إن نسبة خطوات التشيللو اكثر من الكوترباص. اما نسبة قفزات فكان الكوترباص أكبر من التشيللو. وطبيعة الشكل الإيقاعي للنغمات كانت نسبة الكوترباص ايضاً اكبر من التشيللو.
- 4- الأشكال الأدائية التعبيرية التكنيكية المستخدمة لكل آلة:- الأشكال الادائية التكنيكية التي ظهرت بالتشيللو كانت متمثلة بتريمولو، كريشاندو، ديميويندو، ريتاندو، اكسنت، تريوله، pocoapoco، فرماته لكنها ضمن الاستخدام على نطاق الضيق جداً اذ لم تتعدى في الاستخدام مرة او مرتين. اما الأشكال الأدائية التكنيكية التي ظهرت بالكوترباص كانت متمثلة بتريمولو، ريتاندو، ستكاتو، تريوله، pocoapoco، فرماته لكنها ضمن الاستخدام على نطاق الضيق ايضاً.
- 5- الأشكال الأدائية الديناميكية المستخدمة لكل آلة:- الأشكال الأدائية الديناميكية التي ظهرت بالتشيللو كانت متمثلة ب p، pp، mf، ff لكنها ضمن الاستخدام على النطاق الضيق جداً، اذ لم تتعدى في الاستخدام مرة او مرتين. اما الاشكال الادائية الديناميكية التي ظهرت بالكوترباص كانت متمثلة ب p، pp، ppp، ff لكنها ايضاً ضمن الاستخدام على النطاق الضيق جداً، اذ لم تتعدى في الاستخدام مرة او مرتين.

الاستنتاجات:

- 1- ظهرت المسارات اللحنية في خصائص البنية اللحنية لصوت الباص بأنها مسارات مستقيمة أكثر استخداماً في صوت التشيللو والكونتراباص ما يدل على ثبات حركة اللحن في اتجاه واحد أكثر من اعتماده على الحركة الصاعدة والهابط، اما الاتجاه الهابط للتشيللو كان أكثر استخداماً من الصاعد في صوت الباص على العموم ما يدل أن الحركة نحو المسار اللحن الهابط في صوت الباص هي أكثر استخداماً من المسار الصاعد والمتعرج واللذان ظهرا بنسبة قليلة ومتساوية.
- 2- ظهر استخدام العزف بالقوس بنسبة عالية جداً في الألتين اما طريقة الاصابع pizz فكانت بنسبة ضعيفة جداً مما يدل على ان لحن الباص اعتمد على النغمات اللحنية الطابع أكثر من اعتماده على النغمات ذي الطابع الإيقاعي.
- 3- ظهر استخدام الخطوات في لحن الباص المخصص لآلة التشيللو بشكل كبير بينما كانت القفزات ضعيفة جداً، اما في آلة الكونتراباص فظهر المزج بين الخطوات والقفزات بشكل إيقاعي هو الأكثر نسبة مما يدل على ان طابع بناء النغمات للألحان الخاصة بآلة التشيللو كانت ذو سمة لحنية بينما ماخصص من الحان لآلة الكونتراباص كانت ذو سمة إيقاعية.
- 4- إن ظهور نسبة استخدام العلامات الأدائية التقنية بنسب قليلة جداً هو دليل على عدم الاهتمام والتركيز لفائدة هذه العلامات في الجانب العبري الادائي.
- 5- إن ظهور نسبة استخدام العلامات الادائية الديناميكية بنسب قليلة جداً هو دليل على عدم الاهتمام والتركيز لفائدة هذه العلامات التي تدل على المعنى والتعبير في الموسيقى.

المصادر:

- 1- احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، مج 1، القاهرة: (عالم الكتب)، 2008م.
- 2- إدورد هانسليك: الجميل في فن النغم، ترجمة غزوان الزركلي، سوريا: (منشورات وزارة الثقافة)، 2009م.
- 3- اوتوكارويي: مدخل الى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، الامارات: (دار نون للنشر)، 2017م.
- 4- البستاني، بطرس: محيط المحيط، (مكتبة لبنان)
- 5- السابوزيل: هذا هو الاوركسترا، ترجمة نلى عبد النور، القاهرة: (مطبعة دار الهنا)، 1970م.
- 6- الشوان، عزيز: الموسيقى تعبير نغمي- ومنطق، مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2005م.
- 7- الصياد، كريم: زمن الموسيقى ومكانها، مقال منشور في: مجلة معازف الالكترونية، 2017م، (www.ma3azef.com).
- 8- تيسير طلال محمد: اثر استخدام البيانو في تنمية الإمكانات الموسيقية لدى عازفي آلة الكمان، بحث منشور في: مجلة الاكاديمي، عدد 80، (جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة)، 2018.
- 9- حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية الصغيرة، بغداد: (شركة المنصور للطباعة المحدودة) 1987.
- 10- رامي درويش: الاوركسترا السيمفوني، في: مجلة الحياة الموسيقية، العدد 50، 2009م.
- 11- سليم سحاب: الحقيقة والوهم في مشكلات الموسيقى العربية، ف: مجلة شؤون عربية، 2009م.
- 12- طارق حسون فريد: كلمات على خطوط المدرج الموسيقي، الجزء الاول، الطبعة الاولى، بغداد: (المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة)، 2014م.
- 13- فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، مصر: (دار مصر للطباعة)، 2009م.
- 14- فيكتور ايفانوفيتش نيكيفوروف: صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي، ترجمة نديم خلف، في: مجلة الحياة الموسيقية.
- 15- كوبلاند: عناصر الموسيقى الاربعة، ترجمة محمد حنانا، في: مجلة الحياة الموسيقية، عدد 5، دمشق: (وزارة الثقافة)، 1994م.
- 16- ماكس بنشار: تمهيد للفن الموسيقي، ترجمة محمد رشاد بدران، القاهرة: (دار نهضة مصر للطباعة والنشر)، 1973م.
- 17- محمد قابيل: مدخل في الموسيقى، ط 1، القاهرة: (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، 2009.
- 18- ميسم هرمز توما، الانسجام الصوتي في مؤلفات الفرقة السيمفونية العراقية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كليّة الفنون الجميلة- قسم الفنون الموسيقية، بغداد، 2015.
- 19- ميسم هرمز توما: عناصر تكوين الموسيقى والغناء (منظور بحثي)، بغداد: (مكتب الفتح)، 2018م.
- 20- نيكولا ريمسكي كورساكوف: مبادئ التوزيع الاوركستراي (3)، ترجمة باسل ديب داوود، في: مجلة الحياة الموسيقية، عدد 16، 1997م.
- 21- نيكولا ريمسكي كورساكوف: مبادئ التوزيع الاوركستراي (4)، ترجمة باسل ديب داوود، في: مجلة الحياة الموسيقية، العدد 17، 1998م.

خصائص البنية اللحنية لألات التشيللو والكونتراباص في مؤلفات الفرقة السيمفونية العراقية.....تقى سعد

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

22-نيكولا ريمسكيكورساكوف: مبادئ التوزيع الاوركستراي(8)، ترجمة باسل ديب داوود، في: مجلة الحياة الموسيقية العدد، 21، 1999م.

23-هوجولايختيريت: الموسيقى والحضارة، ترجمة احمد حمدي محمود، القاهرة: (الدار المصرية للتأليف والترجمة).

الملاحق:

استمارة الخبراء الموسيقيين:

- 1- أ.م.د احسان شاكِر زلزلة - اللقب: استاذ مساعد - الشهادة: دكتوراه مكان العمل: كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون الموسيقية- بغداد.
- 2- أ.م فراس ياسين جاسم- اللقب: استاذ مساعد - الشهادة: ماجستير مكان العمل: كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون الموسيقية- بغداد.
- 3- م.م نمير ابراهيم جميل- اللقب: مدرس مساعد- الشهادة: ماجستير مكان العمل: كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون الموسيقية- بغداد.

Characteristics of Melody Structure of the Cello and Contrabass in Works of Iraqi Symphony Orchestra

Tuqa Saad.....College of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 2/1/2019.....Date of acceptance: 18/2/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The idea of this research is based on presenting a study specialized with the rules and bases of the Iraqi methodological music composition of the Symphony Orchestra according to the construction of the musical compositions of great forms and which are characterized by the melody difference and variation within their musical fabric according to the method of distributing the instruments and their types within the orchestra. The researcher has been interested in studying this building based on what is written for him according to the stringed instruments arc instruments and bass, which is represented by the cello and the contrabass. It is possible through the analysis of the melody structure features of these instruments and the melody relation between them within the musical fabric of the work, to reach the most important technical characteristics of the construction of the bass music of the Iraqi composer within the cello and the contrabass. This is the objective of the research, which later contributes to the identification and making use of the method of methodological musical writing and harness it to develop the system of the Iraqi academic methodological musical composition and here lies the importance of this research.

The research in its literature focused on clarifying the concept of melody construction in the first section within the methodological writing, let alone the status of the melody and its importance in constructing the different types for every type of melody texture while preserving the clarification of bass melody before the cello and the contrabass in every texture. The second section was interested in explaining the cello and the contrabass and their importance within the methodological music development line during the different times. Then the third section was interested in clarifying the most important performance potentials of these instruments .

The research procedures included the creation of an analysis form for the research subject, based on the findings from the literature on the subject matter, as well as the topics related to the analysis of the methodological melody and its orchestral construction. After the approval of the musical experts to apply the items of the form, the researcher began analyzing one symphonic sample from a total of seven large scales, to arrive at the results of the analysis and then the final conclusions of the research, which showed that the writing for the two instruments is permanently identical, and when the writing between them differs, the dimensions of the cello appear in terms of steps, while the contrabass in terms of leaps in addition to the rarity of the use of the dynamic or technical performance marks in both instruments.

Key words: (Characteristics of Melody Structure , Cello , Contrabass , Iraqi Symphony Orchestra).

الخصائص اللحنية لمؤلفات آلة العود مع الفرقة السيمفونية العراقية، (سليم سالم) أنموذجا

رعد عدنان علوان جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2018/11/30 ، تاريخ قبول النشر 2018/12/20 ، تاريخ النشر 2019/3/25
ملخص البحث:

إن تنوع أفكار وحرية التعبير لدى المؤلفين الذين يبحثون عن كل ما هو جديد يخدم أهداف التعبير الموسيقي والجمالي التي تدعو لاستخدام آلات موسيقية تقليدية مع التشكيل الكبير لموسيقى الآلات والمعروف بالأوركسترا يمثل تحديا كبيرا من جهات عدة، فقصور بعض تلك الآلات أو محدودية إمكانياتها أو طريقة أدائها المكلفة أحيانا ما يمنع استخدامها بشكل دائم في هذا التشكيل الكبير، كان لابد من ظهور بعض المشكلات التي تواجه المؤلف والعازف من جهة والمتلقي ومن جهة ثانية الذي لابد أن يبحث عن الكمال، ومن تلك الآلات التي تستخدم بشكل منتظم في أعمال الأوركسترا هي آلات العود التقليدية أو التي نقول عنها شعبية، فكان التساؤلات عن، (ما هي الخصائص اللحنية لآلة العود في مؤلفات (سليم سالم) للفرقة السيمفونية العراقية)، تناول الباحث في الاطار النظري الخصائص اللحنية لآلة العود و البناء اللحني في مؤلفات الأوركسترا السيمفونية العراقية، اما اجراءات البحث فقد احتوت على تحليل معزوفة (نشوة) للعازف سليم سالم وتوصل الباحث الى الاستنتاج الاتي: ظهرت أنواع عديدة ومختلفة من الأجناس الرباعية في العينة، وهذا يدل على الثراء اللحني والتنوع في الانتقالات المقامية، كما يعني أن اللحن لم يخرج عن البيئة المقامية الشرق عربية ، على الرغم من أن العمل مكتوب لآلة العود مع مصاحبة الأوركسترا.

الكلمات المفتاحية: (لحن، آلة العود، الفرقة السيمفونية العراقية، سليم سالم)

المقدمة:

كانت ولا تزال الفرقة السيمفونية رافدا مهما من روافد الموسيقى، حيث أسهمت برفد الموسيقى العراقية بالموسيقين والمؤلفين من عازفين ماهرين ومعلمين أكفاء، كان وما زال الدور الكبير في نمو وازدهار وتقدم الموسيقى العراقية المعاصرة من خلال الدور الفاعل والحيوي وتقديم الكثير من العطاءات الموسيقية المتميزة في مختلف مرافق الحياة، وقد أسهم المؤلف العراقي بشكل واسع في رفد الفرقة بالإلحان الموسيقية ذات طابع عراقي وذلك من خلال استخدامه الحان وإعمال موسيقية تؤدها آلة العود بمرافقة الفرقة السيمفونية، بطبيعة الحال إن مؤلفات الفرقة السيمفونية تتميز بنظام خاص بها مما يدعونا للتساؤل حول كيفية بناء الإلحان الخاصة لآلة العود بمرافقة الفرقة السيمفونية، كما إن آلة العود هي آلة إلى حد ما دخيلة على الفرقة السيمفونية تلك التي تعتمد بشكل كبير جدا على الآلات ذات إمكانيات أدائية

وتقنية عالية، لذا لابد يكون لدى المؤلف خبرة ودراية في كيفية صياغة الأعمال الموسيقية في هذا المجال، وفي ضوء تلك المبررات ولعدم وجود دراسة سابقة وجد الباحث من الجدير إجراء دراسة تتناول موضوع المؤلفات الخاصة بالآلة العود في الفرقة السيمفونية العراقية بشكل أكاديمي وحدد بحثه بالعنوان الآتي (الخصائص اللحنية لمؤلفات آلة العود مع الفرقة السيمفونية العراقية) سليم سالم أنموذجا.

ويمكن تحديد البحث بالآتي:

1. يعد هذا البحث الأول (على حد علم الباحث) بتناوله هذا الموضوع.
 2. الكشف عن الأعمال التي تم تأليفها للآلة العود في الفرقة السيمفونية العراقية.
 3. الكشف عن المؤلفين للآلة العود في الفرقة السيمفونية العراقية.
 4. يعد مصدرا يضاف إلى المكتبة الموسيقية العراقية.
- كما يهدف البحث إلى الكشف عن، (الكشف عن الخصائص اللحنية لآلة العود في مؤلفات (سليم سالم) للفرقة السيمفونية العراقية).
- في حين تتحدد حدوده على النحو الآتي: مدينة بغداد. الحدود الزمانية : للفترة (2000م. 2010م). الحدود الموضوعية . (مؤلفات سليم سالم). والحدود البشري. (سليم سالم).
1. اللحن: يعرف (معلوف) اللحن من الأصوات، ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم، وصناعة الإلحان هي الموسيقى. (لويس معلوف، ص 180، 1986م).
- أ- يعرفه (مازل) اللحن بأنه مجموعة من النغمات المتعاقبة والمختلفة الحدة، منظومة في مقام وإيقاع لتشكيل لحنا يعبر عن معنى فني يشمل المضمون الفكري الانفعالي ويجسد صورة موسيقية كاملة في الموسيقى الأحادية الصوت. (مازل، ل، اللحن، 1952م).
- ب- العود – كل غصن مقطوع دقيق غليظ رطب أو يابس (عمر، 2008م، ص 157).
- ت- الآلة التي يعزف عليها بمغمز الأوتار (الشوك: 2003م، ص 73).
- ث- آلة خشبية وترية يعزف على أوتارها بواسطة اليدين (عبد الله: 2003م، 127).
- ج- ويعرفه اصطلاحيا سليم الحلو بأنه : الصوت المتكون من الطبقات الصوتية المتألفة التي تكون لحنا يتغنى به. (سليم الحلو، ص 11، 1972).
- ح- وتعرفه اصطلاحيا حنان عبد الحميد العناني: هو تسلسل نغمات مختلفة يتحكم في تدفقها نماذج إيقاعية مختلفة الأطوال. (العاني، حنان عبد الحميد، ص 77، 2007م).
- خ- فرقة: (لغة) طائفة من الناس (والفريق) أكثرهم (محمد بن أبي بكر الرازي: 2005م، ص 501).
- د- سيمفونية: بمفهوم الفرقة وليس الشكل، (SYMPhonic PAND) ويطلق عليها أيضا فرقة الكونسرت، (concert pand) وهي الفرقة التي تضم الآلات الوترية والهوائية والخشبية والنحاسية، بالإضافة إلى الآلات الإيقاعية، ولذلك هي أكثر تكاملا إلى الفرق الأخرى، (CnristinAmmer).

يعد العود من أقدم الآلات الموسيقية الوترية ظهر في العراق في العصر الاكدي (2350-2150 ق.م) وان الأعواد التي تم الكشف عنها في تركيا ومصر لا تختلف عن أعواد وادي الرافدين، (فريد، 1990م، ص73-74)، إي الحضارة السومرية والأشورية من خلال الرسوم المنقوشة على الجدران، وفي مرحلة ما قبل الإسلام يذكر الحلو (بأن العرب في الجاهلية عرفوا من الآلات الوترية المزهر، وهو ذو وجه مصنوع من جلد الحيوانات، وكذلك العود ذو الوجه الخشبي)، وعند ظهور الإسلام يذكر سائب فائر هو أول من عمل العود بالمدينة وغنى به، (الاصفهاني، ص 333)، إما في العصر العباسي فقد اشتهر عدد كبير من عازفي العود الذين لعبوا دوراً مهماً في تطور الموسيقى العربية، وتركوا أثراً بارزاً في تراثنا الفني، ومن بين هؤلاء، (إبراهيم الموسلي، وابنه إسحاق، وزرياب)، (البكري، 1978م، ص 5)، وقد ازدادت العناية بالعلوم الموسيقية ونظرياتها إذ يؤكد (صبيح أنور رشيد)، بأن العود استعمله علماء الموسيقى القدامى أمثال (الكندي، ابن سينا، وصفي الدين الارموي البغدادي) في شرح الموسيقى النظرية وأصولها، (رشيد، 1989م، ص 53)، وفي العهد العثماني بقي العود على مكانته المرموقة في العراق عموماً وفي مدينة الموصل خصوصاً، وبعد سقوط الدولة العثمانية وتأسيس الدولة العراقية تراجع موقع الموصل الثقافي الفني في القرن العشرين لصالح بغداد، وفي عام 1936م وبشرت وزارة الثقافة بتأسيس معهد لتدريب الموسيقى في العراق، واخذ المعهد مكانته في رفد الحركة الموسيقية بشكل خاص، والفنون الأخرى بشكل عام، (الخفاجي، 2000م، ص 2)، كان المنهج التدريسي في المعهد يعتبر البداية لتفرد العود وانطلاقاً من موقعها التقليدي المتقوقع في التخت الشرقي، إلى مجال أوسع في التعبير الموسيقي، بدأ بتدريس تقنية طريقة جديدة في العزف على آلة العود، لقد كان التي كان لها الأثر الخاص على عازفين العود في توسيع نطاقهم نحو التعبير والتنوع والتوسع فقد عملوا في بيئات مختلفة تحتوي على ثروة غنية من التراث الموسيقي الزاخر بالأنغام والأركان، إذ تميز العراق بالتباين في العوامل الجغرافية في أغلب مدنه ومحافظاته، وهو ما أدى إلى ظهور ألوان عدة من الموسيقى الغنائية والإلية على الطبيعة المناخية والجغرافية، (عبد الله، 2003، ص 138)، ويضيف العباس "لقد ظهرت في التاريخ المعاصر عدة مدارس لآلة العود، كان أبرزها المدرسة المصرية والمدرسة العراقية، تأسست المدرسة المصرية للعود على بقايا السلطنة التركية في العزف على هذه الآلة التي تفاعلت داخل هذه المدرسة بصفتها الغنائية والتعبيرية الممتزجة بالفكر والعاطفة على مستوى عال من الحس والشعور، محاولة الحفاظ على هويتها العربية من خلال منطقها التطريبي، وتعتبر آلة العود في داخل هذه المدرسة المترجم الحقيقي عما تنطق به الحنجرة البشرية والناطق الشرعي من بين آلات التخت الشرقي في مرافقه ومحاسبه الغناء العربي، لقد حافظت آلة العود من داخل النوايا الرئيسية التي نهضت بها المدرسة المصرية وبحرص على لغتها العربية الواضحة المعالم وبريشة نازلة ممتلئة معلنة ولاءها لفن التطريب، حيث احتلت هذه الآلة وعلى نحو بارز مكاناً رحباً بين الآلات في الفرقة الموسيقية، وخاصة فرقة أم كلثوم وفارس عودها العازف القصبي" (العباس، 2013م، ص 184)، ويقول الخفاجي "إما مدرسة العود التي ولدت في العراق، وانطلقت من بغداد عام 1936م حينما بادرت الحكومة العراقية آنذاك بفتح معهد الموسيقى (معهد الفنون الجميلة)

وعلى ضوء ذلك وجهت الدعوة للمعلم الكبير الشريف محي الدين حيدر، وبعد استجابته لهذه الدعوة، حمل أوتاره وأفكاره وأماله متوجها لبلد الرشيد ليعيد لها مجدها التليد ويكمل انجازات فلاسفة بني العباس، ويعلن البدء بافتتاح مدرسة للعود يتبنى إدارتها ويثبت أسسها وأسس مساراتها" (الخفاجي، 2000م، ص2)، أما زلزله فيعرف "آلة العود Oud والمصطلح الانكليزي Lute يطلق على العود الغربي آلة وترية خشبية تتكون من خمسة إلى ستة وترا وحسب طريقة ومدرسة العازف، ويضرب عليها بواسطة مضرب خاص يسمى ريشة وأحيانا بالأصابع، "وهو على نوعين الأقدم تنتهي فيه الأوتار على وجه الآلة، وهذا النوع يستخدمه عازفين الأغاني أو بعض الملحنين، إما النوع الثاني فهو الأحد فتنتهي فيه الأوتار للجانب الثاني من الآلة، وهذا يستخدمه بعض عازفين مدرسة الشريف محي الدين حيدر في قطع التكنيك مما خلق جرسا مختلفا بعض الشيء جاء تلبية لمتطلبات بعض الفنانين ونتيجة لتطور أساليب الصناعة بشد الأوتار عن جرس صوت العود الأول، وبشكل عام يكون المدى الصوتي للعود من C6 – G3 (زلزلة، 2017م، 221)، ويضيف الخفاجي "إن تطور أساليب مدارس الآلة العود وتنوع ألوانها من حيث طرق العزف والذي أصبح عازفوها منتشرين في دول العالم ونشروها معهم، مما جعل تنوع عفق الأصابع وكذلك تنوع التصوير الفني، الذي ينشده العازف، من ضرب للريشة يحدد أسلوب أو طريقة أداء كل مدرسة من مدارس العود المعروفة لدينا في العراق والمعروفة بصياغتها لطبيعة الأداء المميزة لها، وكذلك "هناك مناهج لكل مدرسة يتبعها مدرسي آلة العود ولكل منها أسلوبها وتقنياتها التي حددها هؤلاء الرواد وكل بحسب مدارسها، والتي استخدمت فيها مصطلحات أدائية كتلك التي تستخدم في مدونات الآلات الموسيقية العالمية كألة الكمان مثلا فهي تتمكن من أداء جميع إمكانات الكمان عدا تلك التي تعتمد على جر القوس" (الخفاجي، 2000م، 10)، ويقول العزاوي "أن تطور إمكانيات العازفين قاد إلى تطور آلة العود، مما أدى الى دخول آلة العود عام 1972م الى الفرقة السيمفونية العراقية وقدمت العديد من المؤلفات وأول مؤلفة (تنويعات العود) والتي كانت من تأليف عبد الرزاق العزاوي وبعدها كان مؤلفة منذر جميل حافظ عام 1978م بعنوان (كونشرتو العود) ثم بعد ذلك مقطوعة (جميل بشر) (أيام زمان) حيث قام محمد أمين عزت بتوزيعها وعلى صيغة الكونشرتو عام 2000م ثم بعد ذلك ثلاث مقطوعات (سليم سالم) عام 2010م في صيغة الفنتازيا وان جميع المقطوعات كانت تعزف بأسلوب مدرسة الشريف محي الدين حيدر ولذلك لكونها المدرسة المنهجية الأقرب إلى العزف مع الاوركسترا". (العزاوي، 2018م، مقابلة).

الخصائص العامة للعزف على آلة العود:

إن الآلة العود، كبقية الآلات الموسيقية، خصوصية من جهة استعمال اليدين أثناء العزف على الآلة إذ يستعمل العازف يديه الاثنين، ولكل يد وظيفتها أثناء العزف إذ يستعمل اليد اليمنى لحصن الآلة ومسك الريشة واستعمال الأصابع أحيانا والترعيد والتدرج في الشدة والخفوت، أما اليد اليسرى فتستعمل للتمزيج والحليات والاهتزاز والزهف، في رسالة الفيلسوف يعقوب الكندي بعنوان رسالة في النغم عن طبائع الأشخاص يصف نوعين من حركتي المضرب والأصابع لدى العازفين احدهما يتم بضرب نغمتين في وقت واحد معا بحركة واحدة، والأخرى بضرب ثلاث نغمات بصورة متعاقبة بثلاث حركات، (الخفاجي، 2000م، ص11).

ثانياً: الفرقة السيمفونية / استعراض تاريخي:

كانت البداية مع تشكيل فرقة موسيقية من عازفي الآلات الوترية تزامنت مع تأسيس معهد للموسيقى سنة (1936م) على يد الفنان الراحل (حنا بطرس) الذي كان موسيقياً في فرقة موسيقية للجيش بتكليف من وزارة المعارف العراقية وأخذ على عاتقه قيادة تلك الفرقة التي اقتصرَت على الآلات الوترية وتقديم الحفلات الموسيقية التي أصبح لها جمهورها من محبي الموسيقى للاستمتاع بما كان يقدم وبعد ذلك تولى الفنان (حنا بطرس) قيادة الجوقة الموسيقية العسكرية في الموصل الذي جعل منه رائداً من رواد الموسيقى العسكرية في العراق، وفي عام (1948م) شارك الفنان (حنا بطرس) في (فرقة بغداد الفهارمونيك) التي كانت برعاية معهد الفنون الجميلة مع الموسيقيين من أبنائه كل من (بطرس) عازف ترومبيت، و(صباح) عازف كلارينيت، و(باسم) عازف جلو، وفي عام (1952م) أُحيل على التقاعد بسبب مواقفه الوطنية في العهد الملكي من آخر وظيفة كان يشغلها معاون مدير معهد الفنون الجميلة، توفي سنة (1958م) تاركا العديد من الآثار الموسيقية من مؤلفات وكتب في النظريات الموسيقية وأخرى لتعلم الكمان والعود وتدوين العديد من التراتيل القداسان الكنسية بالنوطة الموسيقية، وكرم كأحد رواد الأوائل في الحركة الموسيقية العراقية من قبل اللجنة الوطنية للموسيقى عام (1976م)، (حسام الدين الأنصاري ص55-57)، وفي عام (1959م) تشكلت الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية – INSO بشكلها الرسمي وبدأ العازفون يتقاضون أجورهم من الحكومة وفي عام (1962م) تم إلغاء INSO من وزير الثقافة العراقي حتى عام (1970م) وعندما تم إعادة إنشائها من جديد (encyclopedia From Wikipedia the free) والبعض الآخر يذكر هذه الحقبة عام (1959م) ارتبطت الفرقة بوزارة المعارف كأوركسترا متكاملة حتى عام (1962م) حيث أصبح الأوركسترا تحت رعاية وزارة الإرشاد رسمياً وقدمت أولى نشاطاتها المتكاملة في تلك السنة بمناسبة احتفالات الذكرى الألفية لمدينة بغداد، (كريم وصفي ص أخيرة).

ثالثاً: المؤلفون الموسيقيون لآلة العود في الفرقة السيمفونية العراقية عبر مسيرتها الفنية:

1. منذر جميل حافظ

مؤلف موسيقي من مواليد بغداد عام (1931م) وعازف فيولا وفنان تشكيلي وباحث أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة عام (1936م) ثم أكمل دراسته الجامعية في كلية (ترني) للموسيقى في لندن عام (1967م)، حيث اختص في آلة الفيولا والهارموني والعلوم الموسيقية النظرية، وهو من السابقين في تأسيس للفرقة السيمفونية منذ تأسيسها الرسمي عام (1962م) وما قبله، واحد أعضاء رباعي بغداد الوتري، وكان له مساهمات في نشاطات الفرقة السيمفونية مستمرة في كافة المجالات، ويعد الأستاذ (منذر جميل حافظ)، من أوائل الرواد الذين كان لهم دور مهم في مناهج حفلات الفرقة السيمفونية، بتقديم إعماله الموسيقية التي إلها منذ عام (1972م)، إذ نرى التلون في إعماله من بين الإشكال الموسيقية (موسيقى الصالة- الكونشرتو- الافتتاحية- السيريناد- الأوركسترا الوترية- الأوركسترا المتكاملة)، (الأنصاري، 2012م، ص360).

2. عبد الرزاق العزاوي

ولد في محافظة بابل (1942م) حاصل على الشهادات الفنية، وعمل في العديد من المؤسسات الفنية كمحاضر (معهد الفنون الجميلة) و(معهد الدراسات النغمية) و(كلية الفنون الجميلة)، وله العديد من البحوث والمقالات، كما قدم العديد من المؤلفات الموسيقية الاوركستراية التي قدمتها الفرقة السيمفونية العراقية، (طوق الحمام) و(حب لبابل) و(فالس) و(إلى الأمم المتحدة) و(سيريناد للوتريات) و(فالس أصوات بركة) و(سيمفونيا للوتريات) و(ضجر) و(افتتاحية طبول الحق)، وكانت تحت قيادة المايسترو (محمد أمين، وكريم وصفي، وعبد الرزاق العزاوي)، (الأنصاري، 2012م، ص 376).

3. حياة ومؤلفات (سليم سالم):

مؤلف موسيقي وعازف عود من ولد في ذي قار (1945م) حاصل على شهادة معهد الدراسات الموسيقية عام (1948م) وقد عمل في المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون واعتمد ملحنًا في الإذاعة العراقية عام (1975م) حيث قام بتلحين العديد من الأغاني للمغنيين العراقيين والعرب، وله عدة مؤلفات موسيقية لآلة العود بمصاحبة البيانو، وقدم موسيقى لتسعة مسرحيات غنائية من بينها (جذور الحب) عام (1984م) و(ليل وطرب) عام (1997م) وعدد من المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، وبعد ذلك انظم إلى الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية كمؤلف موسيقي عام (2010م)، وكانت قد قدمت له الاوركسترا عددا من المؤلفات الموسيقية مثل مقطوعة (احتضار طفل محاصر) عام (1999م) بقيادة عبد الله جمال، ومقطوعة (غربة) للعود والوتريات في أب عام (2009م) ومقطوعة (قبسات من الغناء العراقي) للعود والاوركسترا الوترية في تموز عام (2010م) بقيادة المايسترو عبد الرزاق العزاوي على مسرح قاعة معهد الفنون الجميلة، وفانتازيا للعود والوتريات في تشرين الثاني عام (2010م) بقيادة المايسترو (كريم وصفي)، على قاعة معهد الفنون الجميلة، ومقطوعة (شوق). (حسام الدين الأنصاري، ص 384).

البناء اللحني في مؤلفات الاوركسترا السيمفونية العراقية:

اعتمد المؤلفون العراقيون شكل العمل الحر، من خلاله حاول المؤلفون التعبير عن فكرتهم مسبقا وعن المعنى الذي يراد إيصاله للمتلقي، على الرغم من التغيرات السلمية الواسعة وابتكار سلاسل جديدة خدمة لموضوعهم، مع الالتزام بوحدة السلم الدياتونيكي أكثر من التوجه إلى السلاسل المعاصرة والحديثة، وكذلك استخدام البناء الهارموني بغزارة على الرغم من تقاربه بشكل كبير مع البناء الميلودي، والإكثار من التالافات العامودية بالنسبة للتالافات الأفقية، وكذلك تشبع البارات بالتالافات ضمن الحالة الطبيعية للوزن الباري وفضاء البار، إما التالافات المستخدمة فأنها لم يكن مخطط لها من قبل المؤلف وشملت ثلاثية النغمات ورباعية النغمات ويعتبر هذا الأمر مقبول ضمن السلم الدياتوني، وهذا يعطي انطباعا باهتمام المؤلف العراقي في بنية أنواع التالافات أكثر من بنائها من سلاسلها المشتقة منها، واستخدام التالافات بجذورها هو الأكثر من استعمال المقاليب، من خلال استخدام المقلوب الثاني للتالف الثلاثي النغمات، هو الأكثر وهذا يوضح النغمة الوسطية في بناء التالف، إما التالف الرباعي النغمات ظهر استخدام والمقلوب الثالث بشكل واسع، ولم تكن المقالب منتظمة لكونها ليست من نفس أنواع المقاليب، (هرمز، 2015م، ص 188).

يرى المؤلف، (سليم سالم)، إن التأليف لدى الموسيقي العراقي من الممكن أن نطلق عليه أسلوب (التجريب) وإن المؤلف العراقي قادر أن يعمل بأسلوب التأليف الغربي ضمن القوالب (السوناتا) و(الرونديو) و(الفوغا) و(الفاريشن)، وغير ذلك لكن البيئة الموسيقية العراقية لغزارة اللحن في الميلودي الذي يتم كتابته من قبل المؤلف الموسيقي العراقي للآلة المفردة تتطلب إن يكون التأليف لما يرافق هذه الإلحان ليس من الضروري إن يكون مليئا بالهارموني أو الاكورات المعقدة أو حتى أحيانا في بعض الأحيان يشذ عن قواعد الهارموني في سبيل خدمة الميلودي وهذا ليس الخروج عن قواعد (الكوترايونت)، الرئيسة إن مؤلفات آلة العود مع الاوركسترا هي حوارية كان تكون مع بعض الآلات أو مع جميع الاوركسترا وفي بعض الأحيان يعزف العود مفرد وترد عليه الفرقة السيمفونية أو العزف جماعي العود والآلات الاوركسترا وهذا أشبه بالكونشرتو وهذا ما يطلق عليه قالب الحر ولكون لا يطبق أساليب أو الفورم عالميا مقدمة موضوع أول موضوع ثاني كالسوناتا وأحيانا نجد أكثر من أربع حركات مربوطة مع بعضها وأحيانا نرى انتقالات نغمية بحركة أخرى والشكل الإيقاعي في اللحن متغير بين حركة وأخرى وذلك لغزارة اللحن إما أسلوبه في التأليف هو ضمن القالب الحر والفتازيا وهذا لا يعني عدم استخدام قواعد الهارموني الأساسية لكون يتم استخدام الاكورات المناسبة والقفلات المناسبة وكذلك القفلات عصر الكلاسيك وعصر الباروك التي كانت تستخدم لدى باخ في الأناشيد الدينية كقافلة الذيلية إي الاكورد الرابع أول الخامس أول إما الاكوردات العامودية متساوية مع الاكوردات الأفقية وبحسب طبيعة العمل.(سليم سالم، مقابلة، 2018م).

فيما يخص الدراسات السابقة ومن خلال تتبع الباحث لدراسته الاستطلاعية في الميدان، والتقصي في المكتبات العراقية واستخدام الشبكة المعلوماتية (الانترنت)، لم يحصل الباحث على دراسة أكاديمية موسيقية منهجية وعلمية، تتناول الخصائص اللحنية لآلة العود في مؤلفات سليم سالم للفرقة السيمفونية العراقية. لا في العراق ولا في الأقطار العربية أو الأجنبية.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1.العود من أقدم الآلات الموسيقية الوترية التي عرفت في وادي الرافدين هو عراقي أكدي ظهر عام (2350 - 2170 ق م).
2. في عام (1936م) باشر الشريف محي الدين حيدر بتدريس ما توصل إليه من تقنية موسيقية في العزف على آلة العود وكان طلابه بداية توسيع نطاقهم نحو التعبير والتنوع لكونهم عملوا في بيئات مختلفة غنية بالخاراف والأنغام.
- 3.أن تطور أداء العازفين أدى إلى تطور صناعتها وكذلك ظهور مؤلفين لهذه آلة مع الفرقة السيمفونية عام (1972م).
4. كانت بداية السيمفونية عام (1959م)، من خلال قيام الفنان (حنا بطرس) بتشكيل مجاميع وترية، وتعد السيمفونية الوطنية العراقية من أوائل السيمفونيات من حيث التأسيس.

5. قاد وعزف العديد من أهم المؤلفين والموسيقيين العراقيين سابقا وحاليا، وعزف أهم القطع العالمية داخل البلد وخارج البلد، وهذا من خلال اطلاعهم ومعرفتهم الموسيقية ضمن نطاق التأليف المنهجي.

6. اعتمد المؤلفون العراقيون شكل العمل الحر، الذي من خلاله حاول المؤلفون التعبير عن فكرتهم مسبقا وعن المعنى الذي يراد إيصاله للمتلقى، وظهر تنوع في اتجاهات المؤلفين العراقيين لأسلوب التأليف الاوركسترا لي مثل الأسلوب التقليدي الصرف، وكذلك الأسلوب الذي يمزج بين التقليد المطعم بالشعبي التراثي.

إجراءات البحث

منهج البحث: وصفي تحليلي

مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث على مجموعة المقطوعات الموسيقية التي عزفها (سليم سالم)، مع الفرقة السيمفونية العراقية وعددها (أربع مقطوعات).

عينته البحث: فاشتملت (مقطوعة واحدة) على نسبة (25%) من تلك المقطوعات اختيرت بشكل عشوائي.

أدوات جمع البيانات:

1. المقابلة مع سليم سالم. 2. لايتوب (DELL). 3. برنامج (Gutar pro 5) لإعادة تدوين العينة.

أداة البحث: قام الباحث ببناء معيار تحليلي تخدم متطلبات تحقيق الهدف والمتضمنة معايير وفقرات اختيرت بشكل دقيق حيث تعنى بشكل مباشر بأبناء اللحن. وتضمن المعيار التحليلي الفقرات التالية:

1. الإبعاد وأنواعها. 2. المسار اللحن. 3. المدى اللحن. 4. الأجناس المستخدمة. 5. السلالم المستخدمة. 6. اتجاه بناء اللحن. 7. الشكل الموسيقي.

صدق الأداة: لغرض الوقوف على مدى صلاحية الأداة للاستخدام، قام الباحث بعرض أداة البحث على مجموعة من السادة الخبراء، فتأكد له بأن الأداة اكتسبت درجة الثبات.

ثبات الأداة: لغرض تحقيق الثبات قام الباحث بتحليل عينة البحث مرتين خلال ثلاثة أسابيع، وقد وجد أن نسبة الاتفاق بين التحليلين 85%، فتأكد له بأن الأداة اكتسبت درجة الثبات.

Rapture

Seleem Salem

Moderate $\text{♩} = 145$

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

Track 1

45

Track 1

48

Track 1

51

Track 1

54

Track 1

62

Track 1

68

Track 1

72

Track 1

80

Track 1

86

Track 1

92

Track 1

99



التحليل الموسيقي للعيونة المختارة

تحليل العيونات

أسم العيونة :- (نشوة)

أسم المؤلف :- سليم سالم

ملاحظة :- (التكرار والكادنس لم يخضع للتحليل)

1- السلالم المستخدمة: نهاوند (فا) - عجم (فا)

2- الأجناس المستخدمة: نهاوند (فا) - نكريز (فا) - حجاز كار (دو) - عجم (فا) - نهاوند (دو) - كرد (لا) -

عجم (سي b) - سيكاه (فا)

3- المدى اللحني:

تكون المدى اللحني من ثلاثة أوكتافات (f – f3)



4- المسار اللحني



4. المسار اللحني: أحتوى المسار اللحني للعيونة على جميع نغمات الهياكل اللحنية مع حصول تغييرات كروماتيكية على بعض النغمات، ويبلغ عدد النغمات المستخدمة في اللحن (32) نغمة وهذا يعطي مساحة واسعة جدا للعمل وثراء لحن.

5. الأبعاد وأنواعها: تبين عند تحليل العينة كالآتي: الأبعاد الصاعده = 96- الأبعاد الهابطة = 107 - عدد الأبعاد المستقرة من نوع الأونيون = 88 - عدد الأبعاد من نوع القفزات = 66 - عدد الأبعاد من نوع الخطوات = 139- المجموع الكلي للأبعاد = 496

6. اتجاه انعطاف اللحن: ظهرت عدة اتجاهات للمسارات اللحنية في العينة وهي كالآتي

(مستقيم - صاعد- هابط - منحنى)
وهذا يدل على التناوب في حركة المسارات اللحنية

7. أنماط الشكل: أعتمد على طريقة تتابع الجمل اللحنية في العينة والعلاقة فيما بينها تبين بان الشكل فيها (فانتازيا)، من النوع المضاف (A B C D E F).

الاستنتاجات:

1. من إحصائية الأبعاد أتضح أن العينة احتوت على أبعاد هابطة أكثر من الصاعدة بشكل بسيط ومن المستقرة كانت أقل من الأبعاد الصاعدة قليلا بينما ظهرت الأبعاد من نوع القفزات بمعدل نصف الأبعاد من نوع الخطوات، وهذا يدل على أن اتجاه حركة اللحن كانت تتراوح بين الاتجاه المستقيم بنسبة اكبر من الاتجاه المتعرج.

2. احتوى المسار اللحني على جميع النغمات مع تغييرات كروماتيكية، ما يدل على حصول تنوع وتغيير في النسيج والبنية الداخلية للحن.

3. ظهر المدى اللحني بمسافة ثلاث اوكتافات، مما يدل على المساحة الواسعة في اللحن والتي تمتاز بها الأعمال الموسيقية بشكل عام، وأبرز أمكانيات الآلة الموسيقية، على عكس الأعمال غنائية التي تعتمد في الغالب على حدود وإمكانيات الصوت البشري والتي نادرا ما تصل إلى أوكتافين.

4. ظهرت أنواع عديدة ومختلفة من الأجناس الرباعية في العينة، وهذا يدل على الثراء اللحني والتنوع في الانتقالات المقامي، كما يعني أن اللحن لم يخرج عن البيئة المقامية الشرقية عربية ، على الرغم من أن العمل مكتوب لآلة العود مع مصاحبة الأوركسترا.

5. اعتمدت العينة على سلمان رئيسان، وهما الهاوند على درجة الفاء، والعجم على درجة الفا أيضا، وقد يكون السبب بأن هذه السلالم أسهل للمتلقى من السلالم الشرقية في التعامل مع الأوركسترا، وبالتالي كانت مناسبة أكثر من هذه الناحية، وكذلك مناسبة للتعبير عن فكرة العمل وهي النشوة أو الفرح، مع وجود الحزن كذلك بشكل ما من ناحية أخرى.

6. تحدد الشكل الفني للعيونة من النوع المضاف، مما يدل على غزارة الأفكار اللحنية وعدم تكرارها بشكل عام.

7. أعتمد المؤلف في بنائه للعمل على الصيغة الحرة أو (الفانتازيا)، وهذا يدل على أن هذا النوع من التأليف مناسب لطبيعة الألحان العربية أكثر من الأشكال العالمية الكلاسيكية الأخرى، ولغزارة الميلودي الذي يكتب للآلة المنفردة مع الأوركسترا.

المقترحات:

1. في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات، يوصي الباحث بما يلي:-
أجراء دراسة تحليلية موازية بين الفرقة السيمفونية العراقية والفرقة السيمفونية المصرية مثلا، لمعرفة السمات والخصائص والأساليب المشتركة في مؤلفات آلة العود مع الفرقة السيمفونية.
2. أجراء دراسة مكملية للدراسة الحالية تشمل جميع مؤلفات الآلات الشرقية داخل الفرقة السيمفونية العراقية.

التوصيات:

أشارك جميع الآلات الشرقية للعزف مع الفرقة السيمفونية العراقية ضمن برنامج مدرّوس، ووضع مؤلفات لكل آلة لتوافر المذاق الخاص كوننا مجتمعاً شرقياً.

المصادر:

1. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، بيروت: (دار الفكر، ط2، ج8).
2. الأنصاري، حسام الدين: تاريخ الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية في خمسين عاما 1962-2012م، بغداد: (شركة الديوان للطباعة والفنية المحدودة)، رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق 1360، 2012م.
3. البكري، عادل: صفى الدين الارموي مجدد الموسيقى العباسية، بغداد: (وزارة الثقافة العراقية، دار الحرية للطباعة)، 1978م.
4. رشيد، صبحي أنور: الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي، بغداد: (دار الحرية للطباعة)، 1975م.
5. سليم الحلو: الموسيقى النظرية، بيروت: (مطبعة الحياة)، 1972م.
6. الشوك، علي: إسرار الموسيقى، (دار المدى للثقافة والنشر)، 2003م.
7. لويس معلوف: المنجدة في اللغة والإعلام، بيروت: (دار المشرق، ط24)، 1986م، ص180.
8. عبد الله، علي: فضاءات موسيقية، بغداد: (الموسوعة الصغيرة ط1)، 2003م.
9. وصفي، كريم كنعان: الفرقة السيمفونية العراقية، بغداد: (مقال منشور، جريدة البيئة، الصادرة من مؤسسة البيئة للإعلام)، الاثنين 30 حزيران، 2014م، العدد (2052). (أطروحة د. ميسم هرمز، 2015م).
10. زلزلة، إحسان إبراهيم: معوقات استخدام الآلات الشرقية في الاوركسترا، بغداد: (مجلة الأكاديمي)، 2015م، ص 214 – 227.
11. مازل: ل. اللحن، موسكو: (ترجمة مباشرة للمشرق عن اللغة الروسية)، 1952م.
12. عمر، احمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة: (عالم الكتب، ط1، ج3)، 2008م.
13. العناني: حنان عبد الحميد: الموسيقى في تربية الطفل، عمان: (دار الفكر)، 2007م.

الرسائل والاطاريح :

1. د.توما، ميسم هرمز: الانسجام الصوتي في مؤلفات الاوركسترا الفرقة السيمفونية العراقية، بغداد:(أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد)، 2015م.
2. لخفاجي، دريد فاضل: أسلوب الشريف معي الدين حيدر وتأثيره في عازفي العود في العراق، بغداد: (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد)، 2000م.

المقابلات:

- 1- سليم سالم: مقابلة شخصية، بغداد، حي العامل، السبت/ 2018/4/21م، الساعة 11 صباحا.

Melodic Characteristics of Oud Instrument Compositions with the Iraqi Symphony Orchestra (Saleem Salim) A Model

Raad Adnan Alwan.....College of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 18/10/2018.....Date of acceptance: 4/11/2018.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The variety of ideas and freedom of expression among the authors who are looking for everything new that serves the goals of musical and aesthetic expression, which calls for the use of traditional musical instruments with the great composition of musical instruments known as the orchestra represents a great challenge in several aspects. The incompetence of some of these instruments or limited capabilities or its costly method of performance sometimes forbids its use permanently in this great composition. It was necessary to have some problems facing the composer and the player on the one hand and the recipient on the other hand, who must be looking for perfection. Among those instruments that are used regularly in the works of the orchestra are the traditional Oud instruments or what we call popular instruments .

)What are the melodic characteristics of the Oud instrument in the works of Saleem Salim for the Iraqi Symphony Orchestra .(?

The researcher, in the theoretical framework, addressed the melodic characteristics of the Oud instrument and the melodic construction in the compositions of the Iraqi symphony orchestra. The research procedures included a melody analysis by Saleem Salem. The researcher came up with the following conclusion: Many different types of quartet species appeared in the sample. This indicates the melodic richness and the diversity of the maqam transitions. It also means that the melody did not depart the oriental Arabic maqam environment, although the work is written for the Oud instrument with the accompaniment of the orchestra.

Key words: (Melodic , Oud Instrument, Iraqi Symphony Orchestra (Saleem Salim)).

خصائص اللحن والايقاع في أغاني المربع البغدادي

هشام خليل جرجيس جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2019/2/20 ، تاريخ قبول النشر 2019/3/4 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث:

يتضمن البحث دراسة الخصائص اللحنية والإيقاعية في أغاني المربع البغدادي، كونه لوناً من ألوان الغناء الشعبي العراقي، مستعرضاً نشأته والأغراض الاجتماعية والمناسبات الخاصة والعامة التي يُقرأ فيها.

تناول (الاطار المنهجي) عرض مشكلة البحث والحاجة اليه، وأهميته، وهدفه، وحدود البحث شملت، الحد الموضوعي: أغاني المربع البغدادي، والحد المكاني: مدينة بغداد، والحد الزمني: (1960-1980م)، وتحديد المصطلحات التي تضمنها البحث، واشتمل (الاطار النظري) على ثلاث فقرات، الأولى: الغناء الشعبي، والثانية: الغناء الشعبي العراقي، والثالثة: المربع البغدادي، كما ضم أيضاً فقرة ما أسفر عنه الأطار النظري والدراسات السابقة، أما (إجراءات البحث) فقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي، ومجتمع البحث تكون من (30) عينة من أغاني المربع البغدادي، وقد تم اختيار العينة من ضمن هذا المجتمع، والتطرق إلى أداة البحث والمعيار التحليلي.

جاء (التحليل الموسيقي) للعينات المختارة، ثم تبعها نتائج التحليل، والتي من خلالها تم التوصل إلى الاستنتاجات المبنية على وفق الأهداف المطلوبة في هذا البحث، ثم التوصيات والمقترحات، تلها قائمة المصادر وملخص اللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (الخصائص، اللحنية، الإيقاعية، الأغاني، المربع البغدادي)

مقدمة:

تتعدد وتنوع ألوان التعبير الفني الشعبي، المتداولة في أوساطهم الشعبية ضمن المناسبات الاجتماعية، التي يعبر فيها المجتمع الشعبي عن أفكاره ومعتقداته، وعن واقع ممارسات الحياة اليومية، بتعدد الوظائف التي يؤديها كل نوع. ويعد الغناء الشعبي لوناً من ألوان التعبير الفني، إذ يعتبر ركناً من أركان الثقافة، فهو يعكس جانباً من العادات والتقاليد المتوارثة، وله خصوصيته التي تميزه عن غيره، كونه يؤدي عن طريق الكلمة والحنّ معاً، ويمثل المربع البغدادي أحد أشكال الغناء الشعبي العراقي، الذي برز دوره وأهميته في حياة المجتمع البغدادي، من خلال احتواء مادته الصوتية على شكل من أشكال التعبير عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، لذلك كان المجتمع البغدادي يطلبه ويستمتع به ويحفظه ويتداوله ويتناقله، فهو شكل غنائي شعبي مهم في الثقافة الموسيقية العراقية لا سيما في مدينة بغداد، ولكون هذا النوع من الغناء الشعبي (المربع البغدادي) لم يحظ بالدراسة والتحليل بشكل علمي وأكاديمي، لذلك وجد الباحث أنه من الضروري دراسة هذا الموضوع، وسوف يقتصر موضوع بحثي في أغنية المربع البغدادي الشعبية على الجانب الموسيقي، فجاء عنوان البحث على النحو التالي: (الخصائص اللحنية والإيقاعية في أغاني المربع البغدادي).

تحددت أهمية البحث بأنها:

1. إضافة معرفية جديدة من خلال القائه الضوء على كيفية تحديد أبرز الخصائص اللحنية والإيقاعية في أغاني المربع البغدادي.
 2. توثيق وارشفة أغاني المربع البغدادي المتوافرة صوتياً.
 3. إضافته إلى مصادر المكتبة العراقية، بسبب المعلومات عن المربع البغدادي.
 4. على حد علم الباحث، فهو الأول من نوعه في الميدان الموسيقي.
- اذ يهدف البحث الكشف عن بنية اللحن وتركيب الإيقاع في أغاني المربع البغدادي.

تحديد المصطلحات:

1. الخصائص:

إن الخصائص "جمع للكلمة (خصيصة)، وكلمة (اختصة): افرد به غيره، ويقال اختص فلان بالأمر" (ابن منظور، د.ت، ص 290)، ويذكر (اليسوعي): "وخص فلان بالشيء: فضله به وافرده، وخصوصاً الشيء: ضد عم، وخصص الشيء: ضد عممه، وخصائص: نسبة الى الخاصة، والتخصيص ضد التعميم" (اليسوعي، 1986، ص 180)، في ضوء ما تقدم من تعريفات لغوية، يعرف الباحث الخصائص اجرائياً ومن جانب تحليلي بأنه: كل المكونات والعناصر الداخلة في بنية اللحن والايقاع، ضمن مجال بحثه والتي اعتمدها تحليلاً لإظهار نتائج البحث على وفق الهدف المطلوب.

2. اللحنية:

إن مصطلح اللحن هو عبارة عن سلسلة من النغمات، مرتبة على وفق نظام نغمي (توما، 2018، ص 58)، واللحن الشعبي ينتج بشكل عفوي وفطري سهل الصياغة، على وفق البناء النغمي لبيئة مجتمعه، حيث يظهر اللحن بشكل انفعال ذاتي أي، يخدم الموقف والشعور الذي يمر به الملحن او المؤدي (توما، 2018، ص 59)، والبناء النغمي للموسيقى الشرقية من الزاوية النظرية منظم على شكل اجناس (تتراكوردات)، تتتابع نوتاتها الاربع بطرائق واتجاهات مختلفة، ولا بد أن تتوافر فيه عدة عوامل فنية اساسية لتكتسب صفته، مثل طبيعة حركة المسار اللحني، وتوفر الجو العاطفي والنفسي، والسرعة الادائية (التمبو)، وطريقة تداخل وتعاقب الاجناس (فريد، تاريخ الفنون الموسيقية، 1990، ص 80-93).

3. الايقاعية:

من اوقع يوقع وهو لغة الاحداث وله معان اخرى، وهو معاملة لا تحتاج الى قبول من طرف اخر، ان لفظ الايقاع مشتق من التوقيع، والايقاع لغوياً يقصد به (اتفاق الاصوات وتوقيعهما في الغناء) (قاموس المعاني)، يعرف (الحمصي) البناء الايقاعي اصطلاحياً بأنه: "الضابط المحكم لسير الحركات" (الحمصي، 1994، ص 340)، والايقاع هو حركة نبضات معينة الشكل، خلال زمن محدد وبتكرار منتظم، وتكون هذه النبضات مختلفة الديناميكية فيما بينها، وداخل الشكل الواحد المتكامل للايقاع (فليج، 2002، ص 5)، بينما تعرفه (البياتي) بقولها: "البناء الايقاعي يعتمد على النمط الايقاعي الناتج من اطوال المقاطع اللفظية، لاشطر الاغنية ونسميه الشكل المقطعي اللفظي"، ومن النمط الايقاعي الناتج من موسيقى المقاطع اللفظية، اي طريقة تلحينها ونسميه الشكل اللحني الايقاعي، اما النمط الثالث فهو الذي يتبلور من اداء عازف الايقاع لوزن الاغنية، ونسميه الأنموذج او الضرب الايقاعي (البياتي، 2002، ص 5)، ويعرف الباحث الايقاع اجرائياً بأنه: عبارة عن سلسلة متواصلة من النبضات لأشكال معينة، ذات قيم زمنية متكررة عبر الزمن.

4. الاغاني:

جمع اغنية "ما يترنم ويتغنى به" (اليسوعي، 1986، ص 561)، اما (ابن منظور) فيعرف الغناء بأنه: "كل من رفع صوته ووالاه" (ابن منظور، د.ت، ص 91)، اما (حمام) فيؤكد ان الاغنية هي: "قطعة غنائية للأصوات، وبالمعنى الخاص هي غناء لصوت بشري منفرد، بمرافقة الية كان ام بدونها" (حمام،

1992، ص 74)، كما ويذكر (الهاشمي) بان: "الأغنية ما يتغنى به من الشعر ونحوه" (الهاشمي، 1979، ص 91)، في ضوء ما تقدم من تعريفات يرى الباحث بان كل من اليسوعي وابن منظور وحمام يكونان بمجموعهما تعريفاً متكاملًا ينطبق مع اهداف البحث.

5. المربع البغدادي:

المربع: هو كل ما له اربعة اركان، او قطعة شعر ذات اربعة ابيات.
البغدادي: بغداد مدينة السلام على نهر دجلة، وكانت حاضرة الدولة العباسية وهي حاضرة العراق الان، بغدادي: اسم منسوب الى بغداد (قاموس المعاني).
يعرف الباحث المربع البغدادي اجرائياً: بانه شكل غنائي شعبي انفردت به مدينة بغداد، ترافقه بالغناء الآلات الايقاعية كالرق والطبل والخشبة، فضلاً عن الكورس الذي لديه مهمتين، الاولى التصفيق عند غناء قارئ المربع، والثانية ترديد الشطر الاول والمسمى بالمفتاح، بعد كل فاصل واثناء توقف القارئ عن الغناء.

الاطار النظري:

اولاً: الغناء الشعبي.

تعد الاغنية الشعبية احد الفروع الرئيسة في عائلة المأثورات الشعبية (الفلكلور)، وهي شكل من اشكال التعبير الانساني، إذ احتلت مكاناً بارزاً بين انواع الابداع الشعبي في مجتمعنا لارتباطها بالمناسبات العامة والخاصة التي يحتفل بها المجتمع الشعبي ومسايرتها لدورة الحياة التي يمر بها افرادها، كان له اكبر الاثر في ازدهارها وانتشارها واحتفاظ المجتمع بها وترديدها، وتشير الدراسات الى قدم الاغاني الشعبية، إذ عاشت قروناً طويلة شأنها شأن تراثنا الشعبي كله، فلقد كان ينظر لمصطلح (الشعبي) بازدياد لصيق دائم بكل ما هو ديني ورخيص بالمفهوم الشعبي، الا انها اخذت تفرض نفسها على الحياة الثقافية والفنية وتوصف بانها اغاني شعبية، اغاني فلكلورية، اغاني من الفلكلور الشعبي (مرسي، 1970، ص 4،3)، وقد لعبت الاغنية الشعبية بشقيها الشفاهي والمكتوب دوراً بارزاً في استمرارية المعتقدات الشعبية وتحديد اشكال السلوك والممارسات المتصلة بهما خلال مسيرة الحياة اليومية، وعدت المرأة قناة اساسية لنقل الثقافة الشعبية وجعلها اداة اساسية في التربية (نطور، 2009، ص 4،3)، ولم تحظ الاغنية الشعبية باهتمام الدارسين والباحثين في جميع انحاء العالم بالقدر الذي حظيت به انماط اخرى من الادب الشعبي مثل الحكاية الشعبية والخرافية وغيرها (شمس الدين، 2008، ص 17)، بينما اكد البعض منهم ارتباطها بالعلوم الانسانية والاجتماعية، حيث ظهر العديد من التيارات النظرية التي يمكن حصرها في تيارين اساسيين، يتمثل الاول بتيار الثقافة الشعبية الذي شاع استخدامه في مختلف المحاولات النظرية التي تنظر الى الاغنية الشعبية على انها نسق اجتماعي محوري وجزء لا يتجزأ من ثقافة الامة وهويتها، اما الثاني فهو التيار العالمي الذي يستند في دراسته للأغنية الشعبية على مبدأ العمومية القاضي بضرورة تعميمها لأنها تعبر عن تراث الامة وتاريخها الامر الذي يتطلب جعلها في متناول الجميع (نطور، 2009، ص 7،6)، بدأت الخطوة الاولى نحو الاهتمام العلمي بهذا الشكل الغنائي عندما جمع الباحث هردر الاغاني الشعبية

وصنفها في كتابه الشهير الذي يقع في جزأين والموسوم بـ (اصوات الشعوب من اغانيها) عام 1778م (الجوهري، 1975، ص102)، والتي رأى انها تعكس روح الشعب الالمانى وتدل عليه اكثر من غيرها من ألوان التعبير الخاص (حمزاوي، 2011، ص321)، بعدما كان الباحثون يطلقون لفظ الاغاني على انواع الغناء كافة دون تمييز او اضافة مناسبة للأغنية او نوع المجتمع الذي تؤدي له (نطور، 2009، ص17)، ويعد مصطلح (الاغنية الشعبية) احد المصطلحات الحديثة التي دخلت الى لغتنا العربية كترجمة للمصطلحين الالمانى (VOLKSLIED) والانكليزي (FOLKSONG) (مرسي، 1970، ص8)، وعلى الرغم من ذلك اختلفت الآراء في تعريفه، فعرفها جورج هرتسوج بانها: "الاغنية الشائعة او الذائعة في المجتمع وانها شعر الجماعات وموسيقاها الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية دون حاجة الى تدوين او طباعة" (مرسي، 1970، ص11)، اما الكسندر كراب فقد عرفها بانها: "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف كانت تشيع بين الاميين في الازمنة الماضية وما تزال حية في الاستعمال (نطور، 2009، ص13)، ويؤكد بوليكافسكي في تعريفه للأغنية الشعبية بانها: "هي التي انشأها الشعب وليست هي الاغنية التي تعيش في جو شعبي" (مرسي، 1970، ص10)، ولم يتفق معه ريتشارد فايس في هذا الرأي فيقول: "الاغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الاغنية التي خلقها الشعب ولكنها الاغنية التي يغنيها الشعب" (نطور، 2009، ص15)، وقد وصفها هانز موزر: "الاغنية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد ان اصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً" (مرسي، 1970، ص10)، اما احمد مرسي فعرفها: "الاغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهاً وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي"، وهي تتعدد بتعدد مناسباتها ويختلف شكلها باختلاف الاطار الذي تعيش بين جنباته (مرسي، 1970، ص23، 24)، وان تعريفات الاغنية الشعبية تدل ضمناً على ان لها علاقة بالانتقال عن طريق الرواية الشفهية خلال المجتمع الشعبي وان هذا الانتقال لا يقتصر على جيل بعينه او منطقة محددة وانما تنتقل الاغنية الشعبية بحرية تامة من جيل الى جيل ومن منطقة الى اخرى، وتشير هذه التعريفات الى ان الاغنية الشعبية لا تنسب الى مؤلف بعينه، ويفهم من ذلك ان صفة الشعبية تسقط عن الاغنية طالما نسبت الى مؤلف معروف وهو ما يؤكد كثير من دارسي الاغنية الشعبية، اذ يرى سيسل شارب: "ان الجهل بالمؤلف عامل اساسي وجوهري في الاغنية الشعبية"، بينما يرى الآخرون ان ذلك امر غير ضروري وانما عارض حدث نتيجة ظروف خاصة ومراحل معينة مرت بها المجتمعات الانسانية خلال تطورها الطويل (مرسي، 1970، ص12)، وتمتاز الاغاني الشعبية بانها اغان جميلة وسهلة الحفظ والانشاد كثيرة الذبوع محببة الى كل القلوب لبساطة لحنها الذي قلما يحدث فيه انتقال او تصرف في اللحن او الميزان التوقيعي (عيد، د.ت)، ص176، والانماط الشائعة من الاغنية الشعبية هي الاغاني السياسية، الاغاني التعليمية، اغاني الاطفال، اغاني التجمعات الشعبية، اغاني المجون، اغاني العمل، اغاني الحقل والزراعة، اغاني المرح والفكاهة (شمس الدين، 2008، ص159-215)، وتتميز الاغنية الشعبية عن غيرها من الاشكال الاخرى بانها تتكون من عنصرين اساسيين يندمج كل منهما في الآخر ليشكلا وحدة واحدة هي الاغنية الشعبية وهذان العنصران هما النص الشعري والحن الموسيقي، إذ لا يمكن ان تقوم الاغنية بواحد منهما دون الآخر ذلك لانهما في الثقافة الشعبية غير منفصلين (مرسي، 1970، ص18)، فطريقة نظمها تكون غالباً من نوع الزجل والمهجة العامية مع تهذيب الالفاظ (عيد،

(د.ت)، ص 176)، وترتبط بدورة حياة الانسان ومعتقداته وعمله واوقات سمره ولهوه (مرسي، 1970، ص 18)، وتوخى الملحنون قديما البساطة عمداً في تلحينها ليتسنى للعامة حفظها وانشادها بسهولة وبمجرد سماعها مرة او مرتين للمحافظة على رونقها الجميل التي تمتاز به عن سائر انواع الغناء العربي فيقللون فيها اللوازم الموسيقية ويجعلونها خالية من التعقيد اللحني (عيد، (د.ت)، ص 176)، وبذلك تكون الاغنية الشعبية قد حافظت بالكلمة واللحن الشعبي على التاريخ الثقافي للأمم والحضارات ونقلت بكل صدق وامانة خصوصيات المجتمعات البدائية والمتحضرة عن طريق تصوير البنى الثقافية والاجتماعية والاقتصادية واهدتنا فكرياً شاهداً على مراحل التطور الانساني عبر الازمنة (حمزاوي، 2011، ص 321)، وتمثل الاغنية الشعبية الهوية للشخصية الوطنية او القومية في اية امة من الامم، والمرأة التي تعكس الملامح الطبيعية العامة لشخصية هذه الامة او تلك (شمس الدين، 2008، ص 9)، والمعيار الحقيقي للتعرف على ذوق وحضارة الامم وانها صورة مباشرة من صور التعبير عن الوجدان والمشاعر الاجتماعية ومصدر اساس من مصادر التراث الشعبي، حيث تجمع في داخلها قيم الشعب المتوارثة واسلوب معاشة حاضره وتطلعات مستقبله (نطور، 2009، ص 19)، وبذلك تكون لكل امة اغاني شعبية خاصة بها اساسها البساطة وميزتها الخفة والرشاقة يصورون بمعاني كلماتها والحانها عاداتهم وتقاليدهم ويمثلون بألحانها اذواقهم ولهجاتهم (عيد، (د.ت)، ص 177)، وتذكر الباحثة نبيلة ابراهيم: "ان الاغنية الشعبية الحية ونعني بذلك تلك الاغنية التي نبعت من صميم الشعب لفظاً ولحناً وتوارثها الشعب ثم خضعت لما تخضع له اشكال التعبير الشعبي الاخرى من تطور او تغير في محتواها تسهم مع غيرها من اشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي" (شمس الدين، 2008، ص 110)، وتقوم الاغنية الشعبية بوظيفة صمام الامان للناس في اوقات الضيق، وهي وسيلة من وسائل المرح والبهجة التي تعينهم على انجاز عمل صعب ويجدون فيها متنفساً لعواطفهم ومشاعرهم، وهذا الدور لا يمكن تجاهله او انكاره في حياة الفرد او الجماعة (مرسي، 1970، ص 18)، وللأوروبيين مثل هذه الاغاني التي يسمونها (فلكلور) ولها عندهم منزلة رفيعة يحيطونها بالعناية الفائقة ويتفكحون بها فينشدون بأفراحهم واعيادهم وسائر اعمالهم ويبدلون في سبيل تحسينها وجمعها جهوداً كبيرة (عيد، (د.ت)، ص 177)، فقد وظفتها المانيا لأغراض سياسية عندما نشرت في العقد الرابع من القرن العشرين كميات ضخمة من الكتابات الفلكلورية التي تدعم المفهوم النازي للشعب السيد الذي توحد بين جماعاته بروابط صوفية قائمة على الدم واللغة والثقافة والتراث، وبذلك تحول مفهوم الشعب (VOLK) الى مفهوم سياسي واصبح يعني الامة (الجوهري، 1975، ص 104)، وان الحديث عن تطوير الاغنية الشعبية المحلية لكي تناسب العصر الحديث الذي نعيش فيه او الخروج به من اطار المحلية الى العالمية، إذ إن هناك فرقاً كبيراً بين التطوير وما يحدث من اضافة جملة موسيقية الى الاغنية الشعبية او حذف جملة واستبدال اخرى بها، او استبدال كلمة او عبارة محل اخرى فهذا لا يعد تطويراً، لأن الذين يطورون الاغنية الشعبية هم اصحاب الاغاني نفسها، عند ملأمة الاغنية لحاجة المجتمع وما تؤديه من وظائف، اما المحاولات التي توصف بانها تطوير للأغاني الشعبية فهي مجرد ايجاد شكل جديد يمكن ان يلقى رواجاً بين جمهور الاغنية في المدينة (مرسي، 1970، ص 22).

ثانياً: الغناء الشعبي العراقي.

ان الغناء الشعبي العراقي ما هو الا امتداد طبيعي لبقايا ذلك الغناء الذي تداول منذ القدم في حضارتنا العربية في اطارها العام، واصبحت لها خصوصية موسيقية ذات تقاليد فنية عريقة انتشرت في مدن العراق وتزاوجت فيها انماط وطرز مختلفة من الموسيقى الشعبية والتقليدية المبتكرة، وجميع اشكال فنون الغناء والموسيقى والرقص الشعبي تنطلق من ثلاث ركائز ثقافية واجتماعية ونفسية محورية وترتكز بقوة عليها يتمثل اولها بالعادات والتقاليد الموروثة من الالباء والاجداد والمنحدرة اصلاً من المجتمع البدوي – القبلي، والمعاشية الحياتية، وثانيها تعاليم الدين الاسلامي الحنيف، وثالثها بقايا مختلف المعتقدات القديمة للحضارات الشرقية المتعاقبة ومعتقدات واعراف الاقوام الوافدة (فريد، التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي، 2001، ص 300 – 302)، وتميز التراث والموروث الموسيقي في العراق بعدة خواص فنية تجعله متميزاً، والسبب الرئيس لتنوع معالم الارث الموسيقي يعود الى عاملين رئيسيين يتمثل الاول بتعدد التأثيرات الاجنبية المتوالية عبر التاريخ وامتزاج هذه التأثيرات وتلاحمها وانصهار بعضها في الطابع المحلي للأقاليم والمناطق المختلفة، اما الثاني فيتمثل بتعدد القوميات وتباين تقاليدها وعاداتها وحالاتها الاجتماعية، ثم تباين معتقداتها الدينية والفلسفية ومستوياتها الاقتصادية وطرائق معيشتها (فريد، التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي، 2001، ص 227، 228)، وللغناء الشعبي العراقي الوان متنوعة مارسها الانسان منذ اقدم العصور وما يزال لحد الان في الكثير من المناسبات، فالأغنية الشعبية التي نمت وترعرعت في الريف والبادية، هي اغاني مجهولة المؤلف والملحن يتناقلها الناس من جيل الى اخر وقد اصبحت الان تراثاً تعتنز بها الامم والشعوب، وقد ادت الاغنية الشعبية بصيغها واشكالها المتنوعة دوراً فاعلاً في الحياة الانسانية (قدوري، 1987، ص 35)، وتكمن اهمية الاغنية الشعبية في التعرف على نمط الشعب ومظاهر تميزه وتفردته عن غيره من الشعوب "والحق انها لوعاء تحفظ فيه الشعوب شخصيتها الخاصة وتكسب فيه تجاربها وتقاليدها ووتر تعزف عليه ملامحها وبطولاتها واشواقها الروحية وافراحها واحزانها" (فريد، اوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية، 2007، ص 79، 80)، وكان الغناء السمة البارزة في العراق، سواء في المدينة ام القرية ام البادية لارتباطه بالشعر، فاصبح الغناء وسيلة اتصال وتجسيد للشعر، ولما كانت جغرافية العراق تتكون من المدينة والقرية والريف والبادية لذا نشأت اشكال متعددة من الغناء (قدوري، 1987، ص 99)، ولدت الاغنية الشعبية في جو شعبي في المدن والارياف، ويمكن التمييز بين ثلاثة انواع من الاغاني الشعبية اولها: (الاغاني الدارجة المؤلفة والملحنة من قبل فنانين محترفين ويؤديها مغنون ومغنيات ارتبطت اسمائهم بها وتظل متداولة زمناً طويلاً)، وثانيها: (الاغاني الشعبية التي يؤديها مغنون شعبيون حقيقيون يعتمدون على مواهبهم وامكاناتهم الصوتية وقدراتهم على الارتجال)، وثالثهم: (الاغاني التراثية التي ترتبط بمؤدٍ وتغنى جماعياً ولا يوجد لها تدوين شعري او موسيقي ولا يعرف لها مؤلف وملحن)، وتتميز الاغنية الشعبية بالعديد من الخصائص منها سعة الانتشار، جماعية التأليف، تناقش موضوعات تهم الجماعة، نصها قابل للتعديل والتبديل، سهولة اللحن، العلاقة الوثيقة بين اللحن والكلمات (شمس الدين، 2008، ص 53)، وارتبطت الاغنية الشعبية بالمناسبات الدينية والدنيوية حيث اصبحت جزءاً مكماً لباقي الفنون التي اعتمدت عليها في توصيل ذلك المعنى الاجتماعي والحسي العاطفي من

خلال ما تثيره من شجون وعاطفة، فنجدها في القرى قد اكتسبت مادتها من الاهازيج و (الهوسات)، اما على صعيد المدينة فمادتها من الغناء الديني في التكايا هي التوشيحيات والتنزيلات، إذ إنها تظهر بكلا النوعين الديني والدينيوي بنفس الشكل واللقن والايقاع ولكن بغير كلمات دينية او دنيوية (زلزلة، 2018، ص100)، وتشكلت الاغنية الشعبية العراقية من مختلف الالفاظ والكلمات والعبارات والاشطر الشعرية والابيات التي يرددنها الفلاحون والمزارعون والصناع والمهنيون والصيادون والبحارة والباعة والجوالون خلال تأدية اعمالهم اليومية، او تردها الجدات والمربيات والامهات خلال قيامهن بواجباتهن المنزلية وتربية اطفالهن واحفادهن، كنوع من التعبير عما يجيش في صدورهن من الوجد والالم والفراق والامل والسعادة والرغبة وغير ذلك، يلاحظ في اغلب صيغ الغناء الشعبي وقولبه التقارب الكبير الذي يصل الى حدود التطابق فيها بين ايقاع العنصر اللغوي وايقاعها الموسيقي وبين المسار اللحني لإلقاء مقاطع كلمات النص من قبل المؤدي او المؤدين ولحن طبقات اصوات المردددين (فريد، اوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية، 2007 ص117، 118)، وان الالحن في الاغنية الشعبية القديمة عبر مرورها بالازمنة المختلفة وانتقالها من جيل الى اخر تتأثر بإمكانات ورغبات الاجيال المتعاقبة في طريقة ادائها فتطرا عليها تغيرات وتحويرات في حدود معينة قد لا تؤثر في اغلب الاحيان على روحيتها الاصلية انما التأثير يكون مقتصرأ على الشكل الخارجي لتلك الالحن(علي، 1974، ص40، 41)، وتكون الاغنية الشعبية العراقية شكل غنائي كلماته والحنه سهلة ليتأتى للعوام انشادها بمجرد سماعها، والغرض منها بث روح الابداع فيهم واعانة العمال على اعمالها (سالم، د.ت)، ص3)، لما لها من اهمية كبرى في حياة الانسان اذ يستطيع ان يعبر بها عن جميع انفعالاته ورغباته، وتشكل مصدر سرور كبير بالنسبة اليه، والاغنية اما أن تغنى على نحو انفرادي من قبل مغنية او مغنٍ او أن تؤدي على نحو ثنائي اي من قبل اثنين وهناك صيغ الاداء الثلاثي والرباعي والخماسي حتى يصل الى الغناء الجماعي الذي تشترك فيه مجموعة من المنشدين والمنشدات، وفي جميع الاحوال لا بد من وجود الفرقة الموسيقية التي ترافق الغناء وهناك حالات يؤدي فيها الغناء من دون مرافقة الفرقة الموسيقية او اية آلة موسيقية (قدوري، 1987، ص35)، وامتازت الاغنية الشعبية او البسة مصطلحها الذي ارتبط بها في اللهجة العامية البغدادية، بطابعها البسيط في البناء الشعري المتكرر الذي يحكي قصة او حالة معينة مع لحن بسيط ونموذج ايقاعي يرافق اداءها طول الوقت، فتكتسب اثارها الفنية من خلال مشاركة الالة الايقاعية مع الجماعة التي تصفق او تهلّل على نوع المناسبة التي ترافقها فقصتها عالقة بالأذهان يتذكرها مردودوها ويتغنون بها بكل مناسباتهم (زلزلة، 2018، ص99)، وان الاغاني الشعبية التي شاعت في المحافظات الجنوبية من العراق وخاصة محافظة ميسان خلال النصف الاول من القرن العشرين وردت على لسان المرأة والتي كشفت عن انتمائها لمجتمع ريفي هو (السلف) واشتغالها بالزراعة، إذ افصححت اغانيها افصاحاً مباشراً او بلاغياً من خلال المفردات والتشبيهات المستمدة من المحيط الذي عاشت فيه ويشاركها الرجل في مثل هذه الاغاني (المراني، 1990، ص47-50)، وتنوع الاغاني الشعبية في العراق بتنوع اماكن تواجدها، فمن هذه الانواع غناء البادية، الابودية، العتابة، النابل، الموالي البغدادي، المربع، الديكة او الجوبي، الميمر، الميجنة، الهجع (العباس، 2012، ص95-146)، وعانت الاغنية الفلكلورية العراقية

اهمالاً شديداً بسبب النظرة الضيقة التي اعتمدها اغلب الدارسين عندما عدوها شكلاً متخلفاً من الغناء العراقي يفتقر الى الصنعة الفنية والاداء المنسق (جعفر، 1975، ص29).

ثالثاً: المربع البغدادي.

يعد المربع البغدادي لونا من ألوان الغناء الشعبي العراقي الذي تميز به العراق عن سائر بلدان الوطن العربي نشأ وانتشر في بعض المحلات الشعبية من بغداد كالفضل وباب الشيخ والاعظمية (العباس، 2012، ص73)، ومن المرجح انه ظهر بعد الحرب العالمية الاولى (قدوري، 1987، ص104)، وعم غناءه وانتشر نظمه بين الشعراء الشعبيين والمطربين انتشاراً واسعاً، حتى اخذ غناؤه يزاحم غناء المقامات بكثير من المناسبات والحفلات الغنائية العامة والخاصة، وعلى سبيل المثال فان مطرب المربعات (محمد الحداد) كان عندما يدخل في احدى حفلات المقامات في بغداد فان تلك الحفلات تنقلب الى غناء من المربعات (الوردي، 1964، ص127)، ويغنى المربع البغدادي باللهجة العامية البغدادية، وينظم على كافة البحور الشعرية السلسلة التي تتناغم طريقة ادائها مع الايقاعات (العامري، 1988، ص249)، ويتكون من اربعة اشطر ثلاثة منها بقافية واحدة والاشطر الرابع بقافية اخرى، ويطلقون على المستهل اسم (رباط) ومن هذا الغناء نوعاً يقال له (جملة ونص) ومنه: (ما لوم غلي من يون دوم ابوداك ممتحن) (سالم، د.ت، ص8)، ونوع اخر من المربع يقال له (المذيل) وهو من بحر الرجز وينظم على حروف الهجاء وادناه نذكر مطلعها وببيت واحد منه : (الوردي، 1964، ص125، 126)

درب الهوى سين اولام تحبت الدرك

الالف اه امن الهوه جم حيد بي كلبه انجوه

حالات اله ملهن دوه كلمن تولع بي هام

اما مربع (شبكة) فهو من بحر مجزوء الرمل نذكر منه ما يلي: (سالم، د.ت، ص8)

من تمر بالسوك صبحه ايصير بالدلال فرحه

جيت اعاملها الوكحة غطت الروبة ابطبكها

اما مراسيم قراءة المربع يتم بعد ان يعلن بوقت مبكر وينتشر الخبر في مناسبة زواج او ختان يحضره الناس بدعوة او من دونها واغلبهم من ابناء محلة واحدة، حيث يهيئ صاحب الدعوة المكان المناسب ليستوعب جلوس المدعوين، ويكون على الغالب جلوس على الارض التي تفرش بالبسط والحصران وقد توضع الكراسي والتخوت الخشبية لجلوس وجهاء المنطقة ورجال الحكومة (الافندية) والذي قد تعيق ملابس "السترة والبنطلون" جلوسهم على الارض، والمدعون الآخرون فيرتدون الملابس "الدشاديش" التي تسهل جلوسهم على الارض، اما النساء فيتخذن من الزوايا وبعض اركان المكان وربما سقوف المنزل المائل على المدعوين مكاناً يشاركن فيه بزغاريدهن، وتجلس الفرقة المكونة من الكورس وعازفي الايقاع والقارئ في مقدمة الجلسة وهم يرتدون الملابس البغدادية التقليدية المتمثلة بـ "الجراوية والزبون والجاكيت والحزام والكبوه" (العباس، 2012، ص78)، وتناولت المربعات شتى الاغراض ومنها الغزل، الوصف، النصيح، الحكم، عتاب، الهجاء، ومواضيع اجتماعية، ولكن ليس معنى هذا ان جميع المربعات يمكن توظيفها للمناسبات

الحزينة، بل هناك جزء يسير منها يمكن اعتماده في مثل هذه المناسبات ومنها: السريع، النعي، النصاري، ذلك لان القسم الاكبر من المربعات يصلح لمناسبات الافراح مثل الاعراس والختان وما شاكلها بسبب ايقاعاتها الخفيفة الراقصة (العامري، 1988، ص 241)، وتقرأ المربعات البغدادية في الكثير من المناسبات والاحتفالات والمهرجانات الشعبية والمتمثلة بالأنواع التالية:

1. مربعات الكسلات:

لقد كانت تجري الاحتفالات بمواسم الكسلات التي تبدأ موسمها بعد عيدي الاضحى والفطر في يوم الجمعة التي تأتي بعد الاعياد، وتكون الكسلة في هذا اليوم بمنطقة (مريم بنت عمران) بكرادة مريم، والكسلة الثانية تجري في يوم الاحد الذي يلي تلك الجمعة وتكون في (سيد ادريس) في الكرادة الشرقية، وفي يوم الاربعاء الذي يلي يوم الاحد تكون الكسلة في (ابي رابعة) في طريق الاعظمية وكان محمد الحداد مطرب كافة هذه الكسلات (الوردي، 1964، ص 127).

2. مربعات الاعياد:

كانت تجري في بغداد بعض المناسبات الشعبية في الاعياد التي يحتفل في ايامها كافة ابناء الشعب فكانوا يسمرون في تلك الاعياد بنهارها وليالها كعيدي الفطر والاضحى الذين يفرض بهما ابناء البلاد وينشدون فيها الاغاني ويقيمون الاحتفالات الرياضية والالعب كالأراجيح ولعب الساس ورقص الجوبي وغيرها، وكان المطربون يحضرون في هذه الاحتفالات ويغنون فيها مختلف المقامات والاغاني والمربعات كانت في تلك الايام غناء له الصدارة على باقي انواع الغناء (العباس، 2012، ص 78).

3. مربعات المحية:

يسهر اهل بغداد وضواحيها ليلاً في موسم (المحيا)، وفي منتصف الليل ينام قسم من اعضاء مواكهم التي كانت تتألف من مختلف الطبقات ومن بينهم النساء والرجال والاولاد والاطفال والبنات وتبقى جماعة اخرى من تلك المواكب مستمرة في العابها واهازيجها وهم يتجولون في الازقة والطرقا وبعبدا يأتون لمن نام من هؤلاء الاولاد والبنات فيدقون عليهم الابواب وهم ينشدون اغاني المحيا ويرددون بيت من الشعر العامي ويدور الحوار فيما بينهم بأبيات اخرى (العباس، 2012، ص 79).

4. مربعات سلمان باك:

يستعد اهل بغداد وضواحيها في موسم الربيع لزيارة المدائن قبر الصحابي (سلمان الفارسي)، وكان يطول سمرهم هناك ويمتد امداه الى بضعة اسابيع يقضونها في المرح والفرح ليلاً ونهاراً وهم ينشدون كافة الاغاني العراقية والمربعات والاهازيج الشعبية ويشدد بهم الطرب والانس على نطاق واسع جدا حتى يصل ذروته، وكان (محمد الحداد) مطرب هذا الموسم بالدرجة الاولى وهناك مطربون اخرون كانوا ينشدون الاغاني والمربعات (الوردي، 1964، ص 135).

1. تعد الاغنية الشعبية أحد الفروع الرئيسة في عائلة المآثورات الشعبية.
2. لعبت الاغنية الشعبية بشقها الشفاهي والمكتوب دوراً بارزاً في استمرارية المعتقدات الشعبية.
3. تمتاز الاغاني الشعبية بأنها اغان جميلة وسهلة الحفظ والانشاد كثيرة الذبوع محبة الى كل القلوب.
4. تتميز الاغنية الشعبية بأنها تتكون من عنصرين اساسيين هما: النص الشعري والحن الموسيقي اللذين يندمج كلا منهما في الاخر ليشكلا وحدة واحدة.
5. تمثل الاغنية الشعبية الهوية للشخصية الوطنية في اية امة من الامم.
6. ان الغناء الشعبي العراقي ما هو الا امتداد طبيعي لبقايا ذلك الغناء الذي تداول منذ القدم في حضارتنا العربية.
7. يعود تنوع معالم الارث الموسيقي العراقي لعاملين رئيسيين هما: اولهما: تعدد التأثيرات الاجنبية المتوالية عبر التاريخ وثانيهما: تعدد القوميات ومعتقداتها.
8. ولدت في جو شعبي في المدن والارياف وهي اغان مجهولة المؤلف والمحن، تتميز بسعة الانتشار وجماعية التأليف والعلاقة الوثيقة بين اللحن والكلمات.
9. ارتبطت الاغنية الشعبية بالمناسبات الدينية والدينية.
10. تشكلت الكلمات في الاغنية الشعبية العراقية من مختلف الالفاظ والعبارات التي ترددها الطبقة الكادحة خلال تأديتهم اعمالهم اليومية.
11. إن الالحن في الاغنية الشعبية تأثرت بإمكانات ورغبات الاجيال المتعاقبة في طريقة اداءها، والتأثير كان مقتصرأ على الشكل الخارجي.
12. إنها شكل غنائي كلماته والحنه سهلة ليتأتى للعوام انشادها بمجرد سماعها.
14. يعد المربع البغدادي لون من الوان الغناء الشعبي العراقي.
15. يغنى المربع البغدادي باللهجة العامية البغدادية، وينظم على كافة البحور الشعرية السلسلة التي تتناغم طريقة ادائها مع الايقاعات.
16. تناولت المربعات شتى الاغراض الاجتماعية والمناسبات الدينية والدينية.
17. تقرأ المربعات البغدادية في المناسبات والاحتفالات والمهرجانات الشعبية كمربعات الكسالات ومربعات الاعياد ومربعات المحيا ومربعات سلمان باك.

اجراءات البحث:

مجتمع البحث:

قام الباحث بجمع اغاني المربع البغدادي المتوافرة من خلال الجولات الميدانية للمكاتب العامة والخاصة واصحاب الاراشيف الصوتية فضلا عن اللقاءات بمغني المربعات البغدادية، وكان مجموع الاغاني التي حصل عليها (30) أغنية مربع.

عينة البحث:

تكونت عينة البحث من ست اغاني للمربع البغدادي مثلت ما نسبته (20%) من مجتمع البحث الاصلي، وقد تم اختيارها بطريقة عشوائية.

اداة البحث:

قام الباحث بإعداد معيار تحليلي خاص بموضوع بحثه، لغرض كشفه عن الخصائص اللحنية والايقاعية في اغاني المربع البغدادي، وذلك بعد اطلاعه على المناهج المتوافرة في قسم الفنون الموسيقية وبعد تحديد فقرات المعيار التحليلي تم عرضه على مجموعة من الخبراء لبيان مدى صلاحيته، وقد كانت نسبة الاتفاق عليه 100%.

(التحليل الموسيقي)

اسم المربع البغدادي: المايזור السلطان عمره خساره

اسم المؤدي: محمد الحداد

كلمات النص:

المايזור السلطان عمره خساره

سلطان راعي الشاره

والمايזור السلطان عمره خساره

عينة رقم (1) المايזור السلطان عمره خساره

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in 1/8 time, with a tempo marking of 120. The key signature is one sharp (F#). The first staff is labeled 'A' and the second 'B'. The lyrics are written below the notes.

Staff A:
 يزو ما رل سا خ ره عم مان سل رل يزو ما ال

Staff B:
 شارة على را مان سل ره سا خ ره عم مان سل رل

Staff C:
 ره سا خ ره عم مان سل رل يزو ما ول

وقد جاء التحليل الموسيقي للعينة بالشكل التالي:

أولاً. عنصر اللحن:

1. السلم: سلم الهزام على درجة السي b



2. الاجناس: جنس سيكاه على درجة السي b

3. نغمة الابتداء:

نغمة الابتداء للمقطع A = سي b 1

نغمة الابتداء للمقطع B = مي b 2

4. نغمة الانتهاء:

نغمة الانتهاء للمقطع A = سي b 1

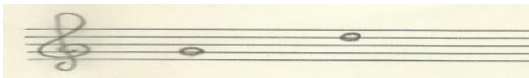
نغمة الانتهاء للمقطع B = سي b 1

5. النغمة المركزية:

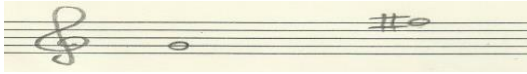
النغمة المركزية للمقطع A = سي b 1

النغمة المركزية للمقطع B = سي b 1

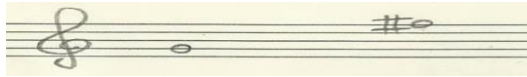
6. المدى اللحني: المدى اللحني الكلي هو ذو (السبع الزائد)



المدى اللحني للمقطع A

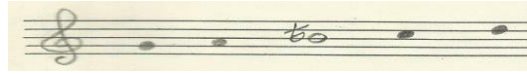


المدى اللحنى للمقطع

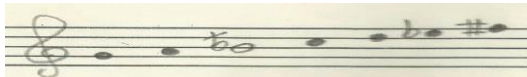


المدى اللحنى الكلي

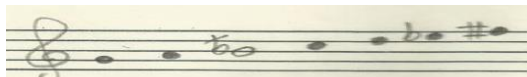
7. المسار اللحنى:



المسار اللحنى للمقطع A



المسار اللحنى للمقطع B



المسار اللحنى الكلي

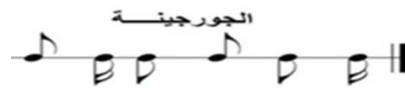
8. انواع الابعاد الموسيقية:

4=4	+3	3=2	2	+1	1	0
1	3	1	2	5	1	19
-	3	1	3	6	2	

9. الشكل: (AB) هو الشكل المضاف Additive واختصاراً (Ad.)

ثانياً. عنصر الايقاع:

1. الوزن الايقاعي: 10/16



2. الانموذج الايقاعي:



3. السرعة النسبية: 120 =

120 x 61

4. السرعة المطلقة: 61 =

120

النتائج والاستنتاجات:

1. سلم مقام الاغنية هو من نوع الهزام على درجة السي b.
2. يدل استخدام اغنية المربع البغدادي على جنس موسيقي واحد هو جنس السيكاكاه على درجة السي كـ على بساطة اللحن وسهولته، كي يتمكن المتلقي من فهمه وحفظه.
3. ظهور تطابق نغمة الانتهاء والنغمة المركزية، وعدم تطابق نغمة الابتداء للمقطعين A - B.
4. ظهر المدى اللحن في العينة هو سابعة زائدة.
5. احتوى المسار اللحن للعينة على جميع نغمات الهيكل النغمي.
6. تبين ظهور الانواع التالية من انواع الابعاد الموسيقية: الاولى (الاونيسون)، الثانية الصغيرة، الثانية الصغيرة + ربع تون (ثانية البيات)، الثانية الكبيرة، الثانية الزائدة، الثالثة الصغيرة + ربع تون (ثالثة الرست)، الرابعة الناقصة.
7. ظهور الابعاد من نوع الخطوات اكثر من القفزات، والابعاد الهابطة اكثر من الابعاد الصاعدة، ما يدل على طابع الغناء الانسيابي.
8. تبين أن الشكل في العينة هو (AB) اي الشكل المضاف.
9. اظهرت النتائج ان الوزن الايقاعي المستخدم هو 10/16، والانموذج الايقاعي هو الجورجينا، والسرعة النسبية هي 120، والسرعة المطلقة هي 61، الذي يبين على التصاق مبتكر المادة الموسيقية بالبيئة البغدادية ايقاعياً.

التوصيات:

يوصي الباحث بإجراء مقارنة بين اغاني المربع البغدادي والپسته البغدادية.

المصادر:

1. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، ج 8، مصر: (الدار المصرية للتأليف والنشر)، (د.ت).
2. الجوهري، محمد: علم الفولكلور (دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية)، ج 1، ط 1، القاهرة: (دار المعارف بمصر)، 1975.
3. الحمصي، عمر: الموسيقى العربية، ط 1، دمشق: (مكتبة الاسد)، 1994.
4. العامري، ثامر: الغناء العراقي، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1988.
5. العباس، حبيب ظاهر: منهج المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق، بغداد: (دار الثقافة والنشر الكردية)، 2012.
6. الوردي، حمودي: الغناء العراقي، ج 1، ط 1، بغداد: (مطبعة اسعد)، 1964.
7. الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، بغداد، 1979.
8. اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة والأعلام، ط 24، بيروت: (دار المشرق)، 1986.
9. ميسم هرمز توما: عناصر تكوين الموسيقى والغناء، بغداد: (مكتب الفتح)، 2018.
10. عبد الأمير جعفر: الاغنية الفولكلورية في العراق، بغداد: (مطبعة العبايجي)، 1975.
11. احسان شاكر زلزلة: الآلات والنماذج الايقاعية في الموسيقى العراقية، بغداد: (مكتب الفتح)، 2018.
12. كمال لطيف سالم: الوان الغناء العراقي، بغداد: (د.ت).
13. مجدي محمد شمس الدين: الاغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، القاهرة: (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، 2008.
14. اسعد محمد علي: مدخل الى الموسيقى العراقية، بغداد: (دار الحرية)، 1974.
15. طارق حسون فريد: التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي، بغداد: (دار الكتب للطباعة والنشر)، 2001.
16. _____: اوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية، ج 1، بغداد: (المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة)، 2007.
17. _____: تاريخ الفنون الموسيقية، ج 1، بغداد: (دار الحكمة للطباعة والنشر)، 1990.
18. احمد مرسي: الاغنية الشعبية، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة)، 1970.
19. يوسف عيد: الموسوعة الموسيقية الشاملة، بيروت: (دار الفكر اللبناني)، (د.ت).
20. حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية الصغيرة، بغداد: (شركة المنصور)، 1987.
21. البياتي، زينب صبحي: البناء اللحني والايقاعي في الاغنية البغدادية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة)، 2002.

22. سماح حسن فليح: اللحن والايقاع في الموشح الغنائي العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة)، 2002.
23. عبد القادر نطور: الاغنية الشعبية في الجزائر (منطقة الشرق الجزائري أنموذجاً)، اطروحة دكتوراه علوم في الادب العربي الحديث غير منشورة، الجزائر: (جامعة منتوري قسنطينة – كلية الآداب واللغات)، 2009.
24. المراني، ناجية: صوت المرأة في الغناء الشعبي المظهر المادي للجماعة، مجلة التراث الشعبي، ع1، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1990.
25. سعيدة حمزاوي: العادات والمعتقدات في الاغنية الشعبية الاوراسية، بحث منشور في مجلة الاثر، ع10، السنة 10، الجزائر: (جامعة ورقلة – كلية الآداب والعلوم الانسانية)، 2011.
26. عبد الحميد حمام: الأغنية العربية تاريخها وأنواعها، مجلة أبحاث اليرموك، مج 8، ع1، الأردن: (جامعة اليرموك)، 1992.

Characteristics of Melody and Rhythm in Baghdadi Al-Murabah Songs

Hisham Khalil JrjeesUniversity of Baghdad
Al-academy Journal Issue 91 - year 2019
Date of receipt: 20/2/2019.....Date of acceptance: 4/3/2019.....Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The research studies the melody and rhythmic characteristics in the songs of the Baghdadi quartet, as it is a type of popular singing in Iraq, reviewing its origins, social purposes, special and public events in which it is performed. The methodological framework included the problem of the research, the need for it, its importance, its purpose, and the limits of the research which included the objective limit: the songs of the Baghdadi quartet, the spatial limit: the city of Baghdad and the temporal limit (1960-1980) and identifying the terms included in the research.

The theoretical framework consisted of three items: the first is the popular singing, the second is the Iraqi popular singing and the third is the Baghdadi quartet. It also included a section about what resulted from the theoretical framework and previous studies. As for the procedures of the research, the descriptive analytical approach was adopted, and the research community is made of (30) samples of the songs of the Baghdadi quartet. The sample was selected within this community and the research tool and analytical standards were addressed. The musical analysis of the selected samples was followed by the results of the analysis through which the conclusions of the research have been obtained in accordance with the objectives of the study. The study was concluded with recommendations and suggestions, followed by the list of sources and an abstract in English.

Key Words: (Characteristics, Melody, Rhythmic, Songs, Al-Murabah Al-Baghdadi)

Contents

Film and Television Research	Working of the Secondary Event Structure in Embodying the Film Unity	Dr. Maher Majeed Ibrahim. L. Shurooq malik hasan	20
	Iconography of Textual Thresholds in Crime Film Scenarios	Dr. Ihab yassin taha	34
	The Aesthetics of Sound Use in Cinematography Discourse	Mohaimen Esmael Afram	48
	Time in the Cinema...The Two Films (The Knife and The Deceived) -A Model	Dr.Karima Nawi	64
	Motion Scenes Direction Treatment in TV Drama	Ishtar Habib Jassim	78
Theatrical Research	The Dialectic of the Living Body (the actor) and the Dead Body (the Sinography Item) in the Construction of the Staged Image of the Play	Dr. Jasim Kadim Abd Dr. Emad Hadi Abbas	92
	Direction Structure of the Imaginary and Interpretation Controversy in the Theatre Reception "Mukashafat" Play -A Model	Dr. Thabet Rasol Jawad	116
	The Effectiveness of the Symbol in Iraqi Monodrama Texts	Mohammed Ali Ibrahim	130
Fine Arts Research	The Expressionistic Features in the Drawings of Artist Abdul Razzaq Yasser	Mohammed fahmi Abbas	148
	Body Language in the Works of Sculptors George Segal and Duane Hanson	Qussay Zainalabidin Toama	170
Art Education Research	Educational -Learning Design in the Achievement and Motivation of Students in the High School towards Art Education	Dr. Kanaan kadban Habib	186
	The Impact of Educational Techniques in Developing Teaching Skills of Apprentice Students in the Faculty of Fine Arts - Diyala University	Raja Hamid Rashid Omar Kassem Ali	204
	The Aesthetic Discourse of the Pop Artists and its Representations in the Output of Students of the Department of Art Education	Hind Abdullah Abid	226
Design Research	Controversy between Mask and Text in the Literary Books Covers Design	Abdulhussein Abdulwahed Abdulrazak	238
	Effectiveness of Interpretation in Graphic Design	Sahar Ali Sarhan	254
	The Effectiveness of Implication in New Formulations of the Contemporary Industrial Product	Ziad Hatem Harpi	276
	The Use of Arabic Calligraphy Items in Decorative Designs for Islamic Fabrics and Costumes	ILHAM TAHER HUSSEN	290
	Digital Image Visual Communication in Internal Virtual Spaces between the Graphic Design and the Internal Design	Dr.wisam hasan hasim raghad mundher ahmed	306
Musical Research	Characteristics of Melody Structure of the Cello and Contrabass in Works of Iraqi Symphony Orchestra	Tuqa Saad	324
	Melodic Characteristics of Oud Instrument Compositions with the Iraqi Symphony Orchestra (Saleem Salim) A Model	Raad Adnan Alwan	340
	Characteristics of Melody and Rhythm in Baghdadi Al-Murabah Songs	Hisham Khalil Jrjees	358

Al-Academy Journal Publication Terms

- 1- You must register on the journal's website from Register link
- 2- Upload the forms from the site and fill them then resubmit them with the research.
- 3- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
- 4- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another magazine.
- 5- The research paper should not exceed (16) pages size A4.
- 6- Authentication must be in APA format.
- 7- Font size (14) font type (Times New Roman), Lines of the paper should be single spaced And file type Word2010.
- 8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end..
- 9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (250) word limit, and the keyword write after the abstract.
- 10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research.
- 11- Copyrights and publication of the research would be transferred to the Journal once the researcher is notified that his research is accepted for publication.
- 12- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
- 13- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
- 14- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
- 15- \$150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Board of Editors

Editor-in-chief • Prof. Dr. russil kadim oda <<Russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

Managing editor • Prof. Dr. Jawad alzaydi - iraq <<alzaydiart66@yahoo.com>>

Technical Advisor • Prof. Dr. Abdulridha baheya- iraq <<rodhanbaheya52@gmail.com>>

Editors

- Prof. Dr. Nsiyf Jassem - iraq <<nsiyfjassem@gmail.com>>
- Prof. Dr. Balasim mohammed - iraq <<balasim40@yahoo.com>>
- Assistant Professor Dr. Salih alsahan - iraq <<salih.alsahan@yahoo.com>>
- Assistant Professor Dr. Maher Majeed- iraq <<maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>
- Assistant Professor Dr. Ehsan shaker - iraq <<ehsan.zalzala@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>
- Prof. Dr Muhammad Hosny El-Hajj - Lebanon <<hmhsr@ul.edu.lb>>
- Prof. Dr. rafat mansour- Egypt <<mansour_rafat@yahoo.com>>
- Prof. Dr.machhour Mostafa - Lebanon <<mmachhour@hotmail.com>>
- Prof. Dr Mahmoud El-Magri - Tunisia <<mejrimahmoud80@yahoo.fr>>
- Prof. Dr Mohammed ghawanmeh - Jorden <<ghawanmeh_mohd@yahoo.com>>
- Prof. Dr. G. E. Ibrahim - Helwan university - Egypt <<appliedarts71@gmail.com>>
- Prof. Dr. Majed naff 'a abood alkinani - iraq <<Dr_mejed@yahoo.com>>
- Prof. Dr.Mohammed Hussein Habib - iraq <<mh_habeeb@yahoo.com>>
- Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab - Egypt <<dr.fathy.a.wahab@gmail.com>>
- Assistant Professor Dr. Najem Abd Haidar - iraq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Cover design: prof. Dr. Balasim mohammed

Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtaq Lateef



AL-ACADEMY

A QUARTERLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEGE OF FINE ART -UNIVERSITY OF BAGHDAD

ISSN 2523-2029 (online): ISSN1819-5229 (print)
TEL.: +964 7901844854
+964 7703467114
NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238,1981
Email : al.acadeemy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
:russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq